Vous allez consulter un mémoire réalisé par un étudiant dans le cadre de sa scolarité à Sciences Po Grenoble. L'établissement ne pourra être tenu pour responsable des propos contenus dans ce travail.

Afin de respecter la législation sur le droit d'auteur, ce mémoire est diffusé sur Internet en version protégée sans les annexes. La version intégrale est uniquement disponible en intranet.

SCIENCES PO GRENOBLE
1030 avenue Centrale – 38040 GRENOBLE
http://www.sciencespo-grenoble.fr

UNIVERSITÉ PIERRE MENDÈS FRANCE

Institut d'Études Politiques de Grenoble

Lisa QUAGLIA

LA PLACE DE L'ARTISTE VIVANT AU MUSÉE DU LOUVRE

Le rôle de l'auditorium



Figure 1 Wim Delvoye, "Suppo"

Année 2011-2012

Master 2 : « Politiques publiques et changement social ; spécialité Direction de Projets Culturels »

Sous la direction de Philippe TEILLET

UNIVERSITÉ PIERRE MENDÈS FRANCE

Institut d'Études Politiques de Grenoble

Lisa QUAGLIA

LA PLACE DE L'ARTISTE VIVANT AU MUSÉE DU LOUVRE

Le rôle de l'auditorium

Année 2011-2012

Master 2 : « Politiques publiques et changement social ; spécialité Direction de Projets Culturels »

Sous la direction de Philippe TEILLET

REMERCIEMENTS

Je remercie en premier lieu Monsieur Philippe Teillet qui a veillé au bon déroulement du master professionnel aboutissant à la rédaction de ce mémoire.

Je remercie toute l'équipe de l'auditorium du Louvre qui a participé amicalement à mon intégration au sein de la structure, notamment Elsa Bouguen et Laurent Muraro qui ont activement pris part à ma formation au cours du stage

Je remercie tout particulièrement Clémentine Aubry, Sophie Walter, Christian Labrande, Stéphane Malfettes, Sophie Cottard, Marcella Lista, Jean-Marc Terrasse et Philippe Manoury d'avoir pris le temps de répondre à mes questions lors d'entretiens.

Je remercie enfin Christian Labrande pour la confiance qu'il m'accorde pour la suite.

Sommaire

INTRODUCTION 6

PARTIE I. L'entrée du spectacle vivant au musée du Louvre : le projet culturel de l'auditorium 15

Chapitre 1. Les enjeux de l'introduction du spectacle vivant au musée du Louvre 16

Chapitre 2. Une salle pluridisciplinaire unique en son genre 27

Section 1. Se distinguer face à l'essor des auditoriums 28

Section 2. Une conception inédite et ambitieuse de la programmation 34

Chapitre 3. L'instauration concrète d'un dialogue entre l'art du passé et l'art contemporain 38

Section 1. Accompagner l'activité du musée par l'introduction d'un regard multiple 38

Section 2. Le Louvre en questionnement : comment penser le musée du XXI^{ème} siècle ? 42

PARTIE II : L'auditorium du musée du Louvre : un jeu de poupées russes 46

Chapitre 1. Les orientations successives de l'auditorium et sa place au sein du musée 47

Section 1 : L'auditorium : une goutte d'eau dans le musée ? 47

Section 2. Tensions entre entité muséale et autonomie intellectuelle 50

Chapitre 2 : Les difficultés d'inscrire les activités de l'auditorium dans un une institution muséale de grande envergure 53

Section 1. Un carcan administratif 54

Section 2. Une marque « Louvre » souvent difficile à dépasser 57

Chapitre 3. Une entité pluridisciplinaire redoutant la transversalité 59

Section 1. Des programmations cloisonnées 59

Section 2. Des directions cloisonnées 62

PARTIE III. Soutenir la création dans une institution patrimoniale : l'exemple de l'édition 2012 du festival Classique en images 64

Chapitre 1. Classique en images : l'initiative d'une programmation originale, la musique filmée 65

Section 1. La musique filmée : une programmation inédite au cœur du projet de l'auditorium 65
Section 2. Classique en images : créer les archives de demain 67
Chapitre 2. L'auditorium du Louvre : une tribune pour les compositeurs contemporains le temps d'un festival 69
Section 1. L'intérêt artistique des cartes blanches au Louvre 69
Section 2. Une programmation propice aux décloisonnements 74
Chapitre 3. Réflexion sur la diffusion des œuvres de musique contemporaine 78
Section 1. Être compositeur au XXI^{ème} siècle 78
Section 2. Une confrontation aux problèmes de diffusion 82
CONCLUSION 86
BIBLIOGRAPHIE 90
Table des matières 93

INTRODUCTION

« Le Louvre a toujours été capable d'intégrer le plus récent de la modernité. [...] Le Louvre a toujours été la Maison des artistes vivants. C'est une tradition qui s'est un peu perdue au XXème siècle, mais lorsque Delacroix travaille au centre de la galerie d'Apollon au XIXème siècle, c'est un artiste contemporain qui intervient dans une galerie commencée par le jeune Louis XIV. Cette tradition, nous avons essayé de la renouveler, car elle est en quelque sorte dans les gènes du Louvre. Dans ces gènes, il y a cette idée d'aller de l'avant sans cesse, et je crois que c'est extrêmement important »[1].

Henri Loyrette[2], Président-directeur de l'établissement public du musée du Louvre.

Tels sont donc les mots de l'actuel directeur du musée du Louvre[3], Monsieur Henri Loyrette - nommé en Conseil des ministres par le gouvernement de Jacques Chirac le 14 avril 2001, et reconduit pour un quatrième mandat en 2010 - pour présenter l'une des missions du plus grand musée du monde, et du plus fréquenté[4]. Henri Loyrette, autrefois directeur du musée d'Orsay, le « concurrent » direct du musée du Louvre, avait déjà tenté d'impulser une nouvelle dynamique dans un de ces hauts lieux de patrimoine parisiens, en essayant d'introduire le mouvement contemporain au sein d'une institution difficilement en phase avec les artistes de son temps. Les grands musées parisiens peuvent apparaître comme des

[1] Propos extraits d'une vidéo de présentation dans la rubrique « Découvrir le Louvre : missions et projets » sur le site Internet du musée du Louvre : www.louvre.fr

[2] Né le 31 mai 1952, Henri Loyrette est diplômé d'enseignement supérieur en histoire. Il devient conservateur des musées de France en 1975, puis pensionnaire de l'Académie de France à Rome jusqu'en 1977. En 1978, il est conservateur au musée d'Orsay dont il prend la direction en 1994. En 1995, il devient conservateur général du patrimoine. En 1997, il obtient son fauteuil à l'Académie des Beaux-Arts devenant ainsi son plus jeune membre. Le 14 avril 2001, il est nommé président directeur de l'établissement public du musée du Louvre par le gouvernement de Jacques Chirac et succède ainsi à Pierre Rosenberg.

[3] L'intitulé « musée du Louvre » orthographié comme tel sera utilisé tout au long de ce mémoire pour désigner l'établissement public du musée du Louvre.

[4] D'après le rapport de la Cour des comptes datant de mars 2011, intitulé « Les musées nationaux après une décennie de transformations 2000 – 2010 » (p. 137), le musée du Louvre est le plus fréquenté du monde. monmonde, devant la Tate Gallery de Londres.

concentrations d'une pensée élitiste en décalage avec un large public. Or, peut-on réellement parler d'élitisme de la part d'un musée dont la fréquentation exponentielle atteint en 2010 les 8 346 421 visiteurs - loin devant le Château de Versailles avec 6 087 556 de visiteurs la même année[5] - soit plus de 20% de la fréquentation des principaux musées de France[6]. Le musée du Louvre n'a jamais accueilli autant de visiteurs, et apparaît davantage comme un établissement prestigieux qu'il faut visiter absolument, quitte à photographier le portrait de la Joconde dans la vitrine de la boutique de souvenirs, plutôt que comme un temple de l'art inaccessible. La présence d'artistes vivants et la mise en valeur de leur travail n'apparaît donc pas d'emblée comme une évidence ou une nécessité, puisque le musée du Louvre pourrait presque se contenter de son statut de lieu symbolique fréquenté à 67% par des touristes étrangers[7]. Cependant, en tant qu'établissement public très encadré institutionnellement, le musée du Louvre a des missions à remplir, et une réflexion permanente autour de son rôle sociétal et de son inscription dans la vie artistique de son temps semble inévitable pour son développement. Il incombe donc à Henri Loyrette de faire du « musée des musées » un lieu ancré dans le XXI^{ème} siècle. Selon lui, « lieu de vie ouvert sur la ville et sur le monde, lieu de création, le Louvre continue à nourrir l'imaginaire de ceux qui le fréquentent, de ceux qui y créent, et s'attache à rester " ce livre où nous apprenons à lire " et par lequel nous " pouvons tout comprendre et tout aimer " (Paul Cézanne) »[8]. Ainsi, depuis le projet du Grand Louvre[9] qui a vu l'avènement de la pyramide de Ieoh Ming Pei en 1989, le musée du Louvre multiplie les formules et les rendez-vous pour rénover son image et stimuler les réflexions autour du rôle d'un musée aujourd'hui. Le Louvre « s'ouvre résolument à l'art contemporain [...] Ainsi, il contribue à entretenir l'essentiel dialogue entre génies du passé et artistes d'aujourd'hui »[10]. La création contemporaine et la mise en relief du travail de l'artiste sont des éléments qui font partie intégrante du programme culturel du musée du Louvre. Toutefois, ces aspects ne sont pas toujours lisibles et visibles. L'immensité du lieu, le foisonnement de ses collections, et de

[5] Chiffres clés 2012 du Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études, de la prospective et des statistiques : les musées.
[6] Les musées de France s'insèrent dans un ensemble très vaste, que gère aujourd'hui la direction générale des patrimoines créée le 13 janvier 2010.
[7] Chiffres clés. *Op.cit*.
[8] LOYRETTE Henri, *Missions et projets : Le Louvre, une institution séculaire tournée vers l'avenir*. www.louvre.fr
[9] Le Président de la République François Mitterrand a défini une politique de « Grands Travaux », le projet « Grand Louvre » en est en exemple.
[10] LOYRETTE Henri, *Missions et projets : Le Louvre, une institution séculaire tournée vers l'avenir*. www.louvre.fr

fait, la complexité administrative qui en découle, rendent difficile la compréhension de ce qu'est le musée du Louvre aujourd'hui dans le monde de l'art et de la culture.

Un stage de six mois à l'auditorium du musée du Louvre a permis de faire émerger cette question de la place de l'artiste vivant au sein de cette institution patrimoniale. En étant au cœur des procédés de programmation et de production d'une salle atypique qui a parfois du mal à se définir et à légitimer son action au sein du musée, il est possible d'observer comment s'opère cette tentative de décloisonnement général : décloisonnement entre les disciplines, entre les siècles, entre les publics.

Choix du stage et missions confiées

L'opportunité d'effectuer un stage à l'auditorium du musée du Louvre s'est présentée en contactant Monsieur Christian Labrande, programmateur de « musique filmée », interrogé lors d'un précédent mémoire sur la place de la musique classique à la télévision. Son travail m'intéressait beaucoup, mais je ne connaissais pas à l'époque le fonctionnement de l'auditorium du Louvre. Christian Labrande fait partie de l'équipe des sept programmateurs de la Direction de l'Auditorium et des Manifestations Culturelles (DAMC) mais n'est pas employé par le Louvre. Il intervient en tant que prestataire, au nom de sa société de production, Classifilms. L'administratrice de la DAMC, Clémentine Aubry, m'a proposé d'effectuer un stage de six mois sur une base de deux mi-temps, répartis entre les activités de la cellule concerts dont la programmation est assurée par Monique Devaux, et la programmation de musique filmée, assurée donc par Christian Labrande. Cette proposition était une très bonne occasion de découvrir des aspects très variés du champ de la production. En effet, la rédaction de mon précédent mémoire a développé chez moi un très grand intérêt pour le traitement de la musique en images d'une part, et d'autre part, un stage auprès de l'équipe de Monique Devaux me permettait de m'insérer davantage dans le secteur de la musique classique. La deuxième partie permettra de développer plus longuement la gestion parfois difficile mais enrichissante de ces deux mi-temps au cours du stage.

D'emblée, mes missions apparaissaient très différentes pour les deux activités, ce qui sera confirmé par la suite. La programmation des concerts de la saison 2012-2013 étant déjà quasiment terminée à mon arrivée, Monique Devaux m'avait proposé de participer à l'élaboration de la saison 2013-2014. Mes missions se sont avérées très variées et sans réelle continuité dans les projets. Il s'agissait davantage de compléter le travail des deux assistants de production par des missions ponctuelles. Les tâches à exécuter concernaient plusieurs

champs d'activité comme la production, la communication, la gestion et l'édition. Parmi celles-ci, on peut noter la rédaction de programmes, de biographies, de notes musicologiques ; l'organisation des missions de la programmatrice dont la plus importante à New York (contact avec les agents, avec les musiciens à auditionner et les salles de concerts) ; la gestion de différentes bases de données (partitions, CD, fiches de renseignements des musiciens, œuvres interprétées) ; la rédaction des bilans de saison ; et des missions relatives à la production des concerts comme la rédaction des contrats et l'organisation de la venue des artistes.

Concernant la musique filmée, les missions annoncées étaient très différentes et me semblaient très enrichissantes car je connaissais peu le secteur de la production audiovisuelle auparavant. J'ai assisté Christian Labrande et la chargée de production Elsa Bouguen dans le suivi des séances à l'auditorium. Le début de mon stage (février 2012) concordait avec l'ouverture du festival « Classique en Images » consacré cette année à l'opéra et la modernité. L'essentiel était donc fait mais j'ai pu observer notamment le suivi technique en régie, travail très intéressant selon moi. Par la suite, ma mission principale à consister à contacter les producteurs et l'INA pour obtenir les copies et les droits des films que l'on souhaitait diffuser à l'auditorium pour les séances de musique filmée réparties autour de plusieurs cycles : l'opéra et la modernité[11], les grandes voix de l'Opéra de Paris[12], *Clip&Clap : une encyclopédie de la musique en images et en live*[13]. Un important travail de rédaction et d'édition a également été mené pour les documents de communication internes au Louvre et pour un dossier de présentation à destination de la chaîne de télévision ARTE du concept des séances de *Clip&Clap*, qui intéresse manifestement les producteurs. Enfin, mes recherches documentaires ont permis de définir davantage la programmation de la saison prochaine.

Le musée du Louvre : un cas d'études pour les politiques culturelles

Travailler à l'auditorium du musée du Louvre implique une compréhension assez fine du système administratif et politique qui encadre cette structure. Tout d'abord, le Louvre devient un musée avec le décret du 16 septembre 1792 créant le Muséum central des arts. L'appellation « musée du Louvre » apparaît seulement en 1848 sous la direction du conservatoire des musées nationaux. En 1882, le musée du Louvre devient un musée de l'Etat

[11] Annexe 1, couverture de la brochure du festival Classique en Images : l'opéra et la modernité.

[12] http://www.louvre.fr/cycles/une-saison-a%E2%80%A6-l-opera-de-paris/au-programme : Annonce du cycle « Une saison à ... l'Opéra de Paris »

[13] Annexe 2, annonce des séances de Clip&Clap dans le trimestriel du musée du Louvre.

puis musée national avec la création en 1895 de la Réunion des musées nationaux[14]. Près d'un siècle plus tard, alors que les bâtiments sont encore partagés entre le musée, la Direction des Musées de France[15] et la Réunion des Musées Nationaux[16], le ministère des Finances et l'Union Centrale des Arts Décoratifs, le président de la République souhaite affecter la totalité du palais du Louvre au musée, projet qui faisait jusqu'ici figure d'utopie[17]. Le Grand Louvre bénéficie dès 1983, comme les autres Grands Travaux par la suite, d'un statut institutionnel spécifique, celui d'établissement public, qui lui permet d'assurer la maîtrise d'ouvrage du projet. L'autonomie financière qui lui est accordée implique néanmoins une grande responsabilité vis-à-vis de ses tutelles. Le musée du Louvre fait l'objet d'un suivi financier à la fois de la Direction de l'Administration Générale du Ministère de la Culture et de la Direction du Budget du Ministère de l'Economie et des Finances. Cette double tutelle résulte de son statut d'Etablissement public défini par le décret n° 92-1338 du 22 décembre 1992 portant création de l'Etablissement public du musée du Louvre, modifié par le décret n° 2005-192 du 25 février 2005. Ce décret fait du Louvre un établissement public national à caractère administratif (EPA) à qui est confiée la gestion du musée national du Louvre et le musée national Eugène Delacroix[18]. L'Etablissement a comme missions de « conserver, protéger, restaurer pour le compte de l'Etat et présenter au public les œuvres qui font partie des collections inscrites sur les inventaires du musée national du Louvre dont il a la garde, ainsi que [... celles] déposées dans le jardin de Tuileries ; assurer l'accueil du public, développer la fréquentation du musée et favoriser la connaissance de ses collections par tout moyen approprié ; assurer l'étude scientifique de ses collections ; concourir à l'éducation, à la formation et à la recherche dans le domaine de l'histoire de l'art, de l'archéologie et de la

[14] GAILLARD, Yann, Rapport d'information n° 384, session extraordinaire du Sénat de 2006-2007, fait au nom de la commission des Finances, du contrôle budgétaire et des comptes économiques de la Nation sur la tutelle du ministère de la culture sur le musée du Louvre, l'Opéra national de Paris, la Bibliothèque nationale de France et la Cité des sciences et de l'industrie, p. 38.

[15] Aujourd'hui « Service des musées de France ». Les musées de France s'insèrent dans un ensemble très vaste, que gère aujourd'hui la direction générale des patrimoines créée le 13 janvier 2010, une des trois directions générales du ministère de la Culture, les deux autres étant consacrées à la création artistique et à la communication ;

[16] Le conseil des ministres a adopté mercredi 12 janvier 2011 le décret organisant la fusion de la Réunion des musées nationaux et de l'Etablissement public du Grand Palais des Champs-Elysées dans un établissement public unique.

[17] BEZOMBES, Dominique (dir.), *Le Grand Louvre, histoire d'un projet*, Chapitre I « L'histoire d'un projet », p. 26-30.

[18] GAILLARD, Yann, Rapport d'information n° 384, session extraordinaire du Sénat de 2006-2007, fait au nom de la commission des Finances, du contrôle budgétaire et des comptes économiques de la Nation sur la tutelle du ministère de la culture sur le musée du Louvre, l'Opéra national de Paris, la Bibliohèque nationale de France et la Cité des sciences et de l'industrie.

muséographie ; gérer un auditorium et élaborer sa programmation ; préserver, gérer et mettre en valeur les immeubles dont il est doté ». Ce cadre institutionnel est donc celui dans lequel s'inscrit l'auditorium, qui constitue, à la fois comme service et comme salle, une des missions fondamentales de l'établissement public du musée du Louvre. Nous verrons plus tard que le système de tutelles a toute son importance dans le fonctionnement quotidien de l'auditorium.

La création de l'auditorium du musée du Louvre

La création de l'auditorium s'est opérée dans un contexte historique et politique bien particulier. A partir du milieu des années 1970, les institutions muséales connaissent un fort renouveau en France grâce à l'influence déterminante du modèle nord-américain qui fait émerger depuis la guerre la finalité pédagogique des musées. En effet, aux Etats-Unis, on a vu entrer le cinéma au MoMA de New York avec la création de la *Film Library* par Ibris Barry en 1935; on a assisté aussi à l'ouverture en 1978 et en 1981 de deux salles conçues par l'architecte Pei, qui deviendra une référence indiscutable en matière de transformation des musées : un vaste auditorium à la National Gallery de Washington et un autre au Boston Museum of Fine Arts. Au cœur du renouveau français, on observe le développement d'une programmation culturelle propre à chaque grand musée, dépassant ainsi la conception de mutualisation des ressources partagées au travers de la Réunion des Musées Nationaux. Ainsi, le projet du Grand Louvre s'est accompagné d'une politique active de programmation culturelle, avec la construction d'un élément majeur, l'auditorium. Si la pyramide était la dimension la plus visible du projet, « pour être plus discrète, non moins significative était la transformation qui s'engageait sous terre »[19]. Par la création d'ateliers, de salles d'expositions temporaires, d'une librairie et d'un vaste auditorium conçu également par Pei, le musée du Louvre a pu accueillir un nombre croissant de visiteurs. Pei livre ainsi avec cet auditorium de quatre cent-vingt fauteuils un espace parfaitement intégré au Louvre, situé entre l'aile Sully et l'aile Richelieu. A son ouverture, la salle est décrite de la manière suivante : « la forme de la salle reprend le thème du carré dans le carré qui règle la composition de l'ensemble des aménagements. Un seul gradin fait face à la scène. [...] Pei déploie dans l'auditorium le même sens des matériaux et de la géométrie qui se perçoit dans le hall d'accueil. Le béton architectonique du plafond à caissons rivalise de perfection avec la pierre de Bourgogne qui

[19] SALMONA, Paul, « Le Louvre dans tous ses éclats : L'aventure de l'auditorium », *Revue des deux mondes*, septembre 1999, p. 77.

habille les parois »[20]. Ce n'est donc pas une salle de spectacle ordinaire qui ouvre ses portes, mais bien un auditorium aux ambitions à la hauteur du projet du Grand Louvre, tant dans le contenant que dans le contenu. La préservation de l'œuvre architecturale de Pei va jusqu'à contraindre aujourd'hui le personnel technique à apporter le minimum de modifications à la salle, quitte à prendre le risque de faire chuter les spectateurs aux têtes blanches dans les marches des escaliers sur lesquels on n'a pas le droit de fixer des supports lumineux.

Paul Salmona, directeur de l'auditorium de 1992 à 2005, revient sur les débuts de cette salle en précisant que le cahier des charges établi à l'origine ne prévoyait qu'un nombre restreint d'activités liées au musée comme des conférences ou des colloques, peu contraignants sur le plan technique[21]. Un certain flou entourait la création de l'auditorium, notamment à cause de la Direction des Musées de France qui redoutait que l'auditorium du Louvre ne vienne concurrencer les manifestations déjà proposées au Grand Palais. Or, la référence aux musées américains et l'exemple de la diversité des activités du Centre Georges Pompidou a donné naissance à un nouveau modèle : à un modèle de fonctionnement peu autonome par rapport au musée est associée la mise en œuvre de programmes qui ne s'articulent pas directement avec ses collections. En effet, dès 1987, Michel Laclotte, directeur du musée du Louvre de 1987 à 1994 et Guillaume Monsaingeon[22], a qui a été confiée la responsabilité de l'auditorium, élaborent une programmation très ambitieuse. « Ils décident d'ouvrir ce lieu à un large spectre d'activités, au rythme soutenu de plus de trois cents manifestations par saison »[23].

Ainsi, Guillaume Monsaingeon prédisait en 1989 : « la dynamique créée par l'opération Grand Louvre profitera à tous et l'auditorium cessera d'être le simple palliatif d'un niveau sonore excessif pour devenir le complément original d'un musée en plein renouveau »[24]. Nous regarderons donc quels sont les rapports aujourd'hui entretenus entre le musée et sa salle.

Evolution du mode de recherche

La période d'observation du milieu professionnel a été longue dans la mesure où l'environnement de stage était à première vue difficile à appréhender. Le temps d'adaptation

[20] « Auditorium du grand Louvre », Actualité de la scénographie, n°45, 1989.
[21] SALMONA, Paul. *Op.cit*, p. 78.
[22] Guillaume Monsaingeon, né en 1959, est normalien et agrégé de philosophie. Il a travaillé dans le monde des musées en France et en Italie et a publié de nombreux articles sur le patrimoine et la littérature classique. Il a dirigé l'auditorium du Louvre et le centre culturel de Rome. Ses travaux et ses publications portent essentiellement sur Vauban, le XVIIème siècle et le patrimoine.
[23] SALMONA, Paul. *Op.cit*, p. 78.
[24] MONSAINGEON, Guillaume, « Un auditorium, pour quoi faire ? », *La revue du Louvre et des musées de France*, n°2, 1989, p. 70-71.

est plutôt long lorsqu'il s'agit de comprendre le fonctionnement de deux activités menées en parallèle au sein d'une structure elle-même difficile à définir dans son fonctionnement. C'est ce jeu de « poupées russes » qu'il a fallu comprendre en premier lieu, car même si travailler au sein de l'équipe de l'auditorium pourrait supposer de ne se soucier à aucun moment de ce qui se passe dans le musée, l'inscription de cette salle au sein d'un tel monument apparaît comme la base du travail, mais tout ceci nécessite de prendre du recul, tant les programmateurs de l'auditorium ont tendance à fonctionner en autonomie en en oubliant parfois le cœur de leur activité. L'observation du fonctionnement de l'auditorium m'a paru très intéressante, dans ses contradictions, ses contraintes, ses marges de manœuvre et son fonctionnement humain parfois complexe.

Au milieu de cette complexité structurelle, ma réflexion s'est centrée sur mes propres activités et plus particulièrement sur la programmation de musique filmée. En débutant ce stage au moment du festival « Classique en images », dont l'édition 2012 s'intitulait « L'opéra et la modernité », la construction de mon mémoire professionnel s'est très tôt axée sur la place que peut accorder l'auditorium du musée du Louvre à la création contemporaine. Nous analyserons la pertinence d'un tel événement dans une troisième partie. Le témoignage des compositeurs m'a donné envie de transmettre leur message concernant la difficulté qu'ils rencontrent à diffuser leurs œuvres, notamment à cause de problèmes juridiques. Toutefois, face à la complexité de ce sujet très précis et peu exploré, j'ai finalement orienté ma réflexion vers l'idée plus large de la place accordée aux artistes vivants au musée du Louvre. En effet, l'auditorium donne aujourd'hui tribune à des compositeurs contemporains, mais aussi à des artistes provenant de différentes disciplines comme le cinéma, l'architecture, le théâtre ou encore la sculpture. Cette tendance générale semble liée à la volonté d'Henri Loyrette de faire du musée un refuge, une maison pour les artistes d'aujourd'hui qui remettent en question, interrogent sans cesse la place de l'œuvre, le statut de chef-d'œuvre.

Afin de construire ce mémoire, différents centres de ressources ont été consultés comme le centre de documentation de la NACRe[25] permettant de constituer une revue de littérature axée sur la problématique des compositeurs contemporains, le centre de documentation des musées de France, non loin du musée du Louvre, permettant de recueillir de nombreux documents concernant l'auditorium (revues de presse, documents techniques, liste d'événements), puis

[25] Agence culturelle régionale portée par le Conseil Régional et la Direction Régionale des Affaires Culturelles Rhône-Alpes.

celui de l'auditorium. En effet, Laurence Martin-Brenneur, chargée de documentation à l'auditorium du Louvre m'a conseillé à plusieurs reprises et j'ai pu consulter des documents internes au musée. Enfin, plusieurs discussions avec des membres de l'équipe de la Direction de l'Auditorium et des Manifestations Culturelles (DAMC), celle dont je faisais partie, et de la Direction du Développement et du Mécénat (DDM) m'ont permis de préciser ma réflexion tout au long de ma période de stage.

Problématique

Il est dans l'air du temps de faire entrer les artistes contemporains dans les lieux de patrimoine, mais cela est-il toujours pertinent ? Quels sont les enjeux, à la fois pour les artistes et pour un musée comme le Louvre dans cette démarche ?

L'objet de ce mémoire est de voir comment, à travers différentes formules proposées notamment par l'équipe de l'auditorium, le musée du Louvre tente de développer son image de « Maison des artistes vivants », dans un esprit de réflexion permanente sur le rôle du musée et la place de l'artiste dans la société.

Pour analyser ces tentatives de décloisonnement et cette entreprise d'émulation intellectuelle, artistique et historique dans un lieu qui se veut central pour la création artistique du XXI^{ème} siècle, nous reviendrons d'abord sur les débuts du projet culturel du musée du Louvre à travers la programmation de son auditorium. Nous verrons ensuite que l'entrée du spectacle vivant et des œuvres contemporaines n'est pas chose évidente dans une administration aussi tentaculaire que celle du musée du Louvre. Enfin, nous étudierons le cas d'un événement majeur de la saison 2011-2012 de l'auditorium, le festival Classique en Images organisé par la programmation de musique filmée, consacrée cette année aux opéras contemporains. Cette série de cartes blanches est en effet un moyen d'illustrer le propos général du musée du Louvre quant à sa volonté de favoriser la diffusion des œuvres et de protéger les artistes de son temps.

PARTIE I. L’entrée du spectacle vivant au musée du Louvre : le projet culturel de l’auditorium

Cette première partie sera essentiellement dédiée à l'étude des enjeux liés à l'entrée de propositions culturelles outrepassant celles de la fonction classique du musée, à savoir « conserver, protéger, restaurer, pour le compte de l'Etat et présenter au public les œuvres qui font partie des collections nationales dont il a la garde »[26]. L'élaboration d'une nouvelle identité du musée du Louvre a émergé au moment du projet Grand Louvre, accompagné par la création de l'auditorium, une salle qui a toujours revendiqué son originalité et cherche sans cesse à être un haut lieu de réflexion sur le statut de l'œuvre et le rôle du musée.

Chapitre 1. Les enjeux de l'introduction du spectacle vivant au musée du Louvre

Aujourd'hui, le spectacle vivant fait résolument partie des activités du musée du Louvre. Son illustration la plus remarquable la programmation des nocturnes, intitulées « Voir le Louvre autrement ». Les nocturnes sont nées en 2004, avec l'annonce par la direction générale du musée de la gratuité pour les jeunes de moins de vingt-six ans, tous les vendredis soirs[27]. L'ouverture tardive du musée s'accompagne d'une programmation, élaborée à la fois par la Direction Politique des Publics et de l'Education Artistique (DPPEA) et par la DAMC. Parmi les rendez-vous créés pour les nocturnes, on peut noter les soirées « les jeunes ont la parole » et d'autres temps forts avec l'art vivant et des expressions artistiques nouvelles. Les concepteurs des nocturnes restent convaincus que « le regard porté sur le musée par les artistes du spectacle vivant contribue à faire naître l'intérêt du public pour des œuvres jugées inaccessibles et mortes »[28]. Le musée du Louvre et sa direction des publics invitent donc des artistes du spectacle vivant à investir les espaces d'exposition. Le programme des nocturnes s'est appuyé sur un précédent partenariat avec le Théâtre National de Chaillot qui a abouti à la création d'un événement en 2004, une carte blanche à la compagnie de danse Montalvo-Hervieu[29]. La ligne éditoriale des nocturnes s'est construite à partir de cet événement.

[26] Première mission énoncée dans le décret n° 92-1338 du 22 décembre 1992 portant création de l'établissement public du musée du Louvre.
[27] Le musée est ouvert tous les mercredis et vendredis soirs jusqu'à 22h.
[28] Entretien avec Sophie Cottard, chargée de programmation des nocturnes du vendredi à la DPPEA.
[29] « On danse au Louvre » : création dans les salles du Louvre le 26 novembre 2004 par José Montalvo et Dominique Hervieu.

Si l'introduction du spectacle vivant au sein du musée du Louvre est aujourd'hui une chose acquise, celle-ci a dû d'abord franchir des étapes, à commencer par la création de l'auditorium, symbolisant à lui seul l'ouverture du musée à différentes disciplines artistiques et à son environnement de proximité.

Section 1. La création de l'auditorium du musée du Louvre : une volonté de décloisonner les publics

I. Une porosité possible entre les publics

Les publics sont en attente d'expériences nouvelles au musée. Afin d'augmenter sa fréquentation et de fidéliser une partie des visiteurs (le plus souvent, le public francilien[30]), le musée peut améliorer ou transformer les conditions de visite. C'est dans cet esprit qu'ont été conçus les nouveaux espaces d'accueil dans le cadre du projet Grand Louvre, dont un espace dédié à l'accueil des groupes et l'auditorium du Louvre. Ainsi, avec la transformation du musée du Louvre et l'ouverture de l'auditorium en avril 1989, on assiste à la fin de l'ère d'un établissement spécialisé et cantonné dans la recherche scientifique des historiens de l'art et des conservateurs. Plusieurs grands lieux culturels, à l'image des maisons de la culture et du Centre Pompidou, qui réunit à la fois centre d'art, bibliothèque, cinéma, et salle de spectacles, font le choix de la polyvalence. L'événement au cœur du musée permettrait de combiner différentes expériences et de créer une image positive du lieu. L'actuel directeur de la DAMC, Monsieur Jean-Marc Terrasse, interrogé en 2007 à propos de l'élargissement du périmètre d'activités des musées, déclarait : « Une partie importante du public réagit à l'événementiel. Il perçoit comme plus proche, moins intimidant, un lieu qui propose des moments brefs. Le public traditionnel du musée trouve dans les concerts classiques le complément direct de ses goûts [...] Le public plus jeune trouve le chemin du musée à travers des événements adaptés à ses centres d'intérêt; venu souvent pour la première fois, il revient pour le musée lui-même. Des événements dans les salles [...] sont pour nous des moments de médiation. Ils servent de passerelle entre les cultures »[31]. Il précise également qu'avant de se généraliser dans le musée, les événements avaient lieu essentiellement à l'auditorium, le générateur de cette tendance à

[30] Population provenant d'Ile-de-France.

[31] TERRASSE, Jean-Marc, propos recueillis par Johanna Lebkiri, « Spectacles vivants dans les musées, un mariage d'amour – quand les grands musées développent les croisements entre les arts », Culture.gouv n°149, juin 2007.

faire entrer au Louvre de nouveaux publics. En effet, à l'origine, Michel Laclotte et Guillaume Monsaingeon ont choisi de faire de l'auditorium un lieu qui soit « tout à la fois un service gratuitement offert aux visiteurs du musée et une nouvelle salle parisienne destinée à drainer et fidéliser un public nouveau »[32]. L'élaboration d'une programmation culturelle dans une salle telle que l'auditorium répond à une volonté politique de mêler les publics, ceux du musée et ceux plus sensibles aux arts vivants. En assistant à des séances à l'auditorium, le public pourrait également être incité à revenir au Louvre pour visiter les salles du musée, mais à l'origine, les programmes étaient pensés de manière indépendante. Paul Salmona rappelle en effet que « l'auditorium [avait] pris, dès 1989, le parti d'offrir des programmes sans lien organique avec les collections du Louvre, pour susciter des motifs de visite variés et renouer avec l'idée des " Goûts réunis " chère à Jean-Philippe Rameau [...] Le public ne s'y est pas trompé, qui vient en nombre et a largement contribué au renouvellement de la fréquentation du Louvre »[33]. Cette idée des « goûts réunis » évoquée ici par Paul Salmona n'est pas sans rappeler la théorie de « l'omnivore culturel » développée notamment par Pierre-Michel Menger[34] qui analyse l'évolution des goûts des amateurs de musique. En effet, la construction du capital culturel telle que la définissait le sociologue Pierre Bourdieu implique un lien entre les préférences esthétiques et le statut social. Dans un espace des préférences unifiées, on noterait un lien direct entre l'appartenance à une classe supérieure, un goût pour les arts savants et un rejet des arts populaires. Or, depuis le début des années 1990, on assiste à une progression de l'éclectisme des goûts des classes supérieures[35]. Nous reviendrons sur cette théorie de l'omnivore culturel dans une troisième partie pour expliquer le comportement des amateurs de musique contemporaine. Cette diversification accrue des goûts esthétiques s'accompagne d'une diversification de l'offre, illustrée notamment par ce choix des musées pour le spectacle vivant et la multiplication des propositions culturelles. Les publics ne sont plus monolithiques, ils aspirent à des expériences variées, d'où la pertinence pour une musée comme le Louvre de créer un espace tel que l'auditorium, capable de générer un appel d'air et un transfert des publics d'une activité vers une autre. Les acteurs culturels présents lors de l'ouverture de l'auditorium ont tous conscience de cette volonté affichée d'impulser une

[32] Rapport d'activités du musée du Louvre, 1988-1989, p. 87.
[33] SALMONA, Paul, *Op.cit*, p. 83.
[34] Pierre-Michel Menger est directeur de recherche au CNRS et directeur d'études à l'EHESS, spécialisé dans la sociologie de la musique.
[35] COULANGEON, Philippe, « La stratification sociale des goûts musicaux » Le modèle de la légitimité culturelle en question, *Revue française de sociologie*, 2003/1 Vol. 44, p. 3-33.

progression de la fréquentation du musée. Sophie Walter, autrefois membre du service communication de l'auditorium et aujourd'hui en poste à la Direction du Développement et du Mécénat (DDM), a connu les premiers moments de l'auditorium. Selon elle, « Michel Laclotte, le directeur du musée de l'époque, la voyait la salle à la fois comme une fenêtre du Louvre sur l'extérieur et comme une porte qui permettait d'amener des gens qui n'auraient pas forcément franchi les portes d'un musée mais qui par le biais du spectacle vivant et des programmes de l'auditorium les amenait à s'intéresser plus aux collections »[36]. S'il est difficile de savoir si les pratiques du public se diversifient vraiment et si un décloisonnement s'opère entre les publics, on peut néanmoins noter une nette progression de la fréquentation des musées de manière générale depuis une vingtaine d'années. Selon Henri Loyrette, le musée du Louvre est aujourd'hui avant tout caractérisé par son ouverture, et cette ouverture est probablement l'une des clés de son succès tel qu'on peut le voir dans ce tableau[37] :

Evolution de la fréquentation du musée du Louvre, 1990 - 2009

1990	2000	2009	2009/2000	2009/1990
5 140 000	6 095 400	8 383 401	+ 37,5%	+ 63,1%

Source : Museostat

Si le Louvre a tenté de conquérir un nouveau public grâce à une programmation culturelle nouvelle et a cherché à attirer le public du spectacle vivant à découvrir ses collections, le musée a également cherché à se rapprocher du public parisien, qui boudait l'institution.

II. Fidéliser un public de proximité : La reconquête du public parisien

Le choix de Guillaume Monsaingeon, premier directeur de l'auditorium, était de faire de cette salle un lieu à part entière de la vie parisienne, en s'adressant plus particulièrement à un public de proximité qui ne franchissait plus les portes du musée. Paul Salmona rappelle en effet que l'auditorium permettait de « développer une ouverture sur la ville, de tisser une relation plus étroite avec une population nouvelle, géographiquement proche, et qui, depuis longtemps probablement, avait oublié le chemin du Louvre »[38]. Selon le rapport d'activité 2010 du musée du Louvre, 27% des visiteurs du musée étaient des visiteurs français (soit 1 829 000 visiteurs), et parmi eux, 9% étaient des Parisiens (soit 578 000 visiteurs) et 7% des

[36] Annexe 9, entretien avec Sophie Walter, directrice adjointe du service promotion au sein de la Direction du Développement et du Mécénat.
[37] Rapport public de la Cour des Comptes, « Les musées nationaux après une décennie de transformations (2000-2010) », p. 136.
[38] SALMONA, Paul, *Op.cit*, p. 78.

visiteurs provenant d'Ile-de-France, hors Paris (soit 507 000 visiteurs). Cette fréquentation du public de proximité est beaucoup plus importante qu'avant le projet du Grand Louvre qui avait comme public cible les franciliens. On a ainsi cherché à renouer le contact entre le musée et les habitants de la ville. Des efforts sont faits régulièrement à cet effet. Une note interne du musée du Louvre datant de 2008 montre que les « dimanches gratuits », aujourd'hui généralisés à l'ensemble des musées nationaux, ont essentiellement profité au public parisien. En effet, ce type d'opérations permet aux visiteurs de développer une certaine assiduité. On ne parlerait alors plus de nombre de visiteurs, mais de nombre de visites. « Au musée du Louvre, le bilan de la fréquentation des visiteurs franciliens en 2009 montre que 80% des visiteurs parisiens et 60% des visiteurs franciliens étaient déjà venus au musée au cours des douze derniers mois »[39]. Des opérations de communication ont également été menées auprès du public parisien dans le but de transformer l'image du musée, parfois perçu uniquement comme une "usine à touristes". Sophie Walter rappelle en effet que « le public local est un peu effrayé par l'image du Louvre, par les files d'attente, les milliers de touristes en short »[40]. Une campagne relayée par le journal *Le Monde* a par exemple été menée en décalage par rapport à cette image. Cette campagne consistait à donner des chiffres marquants comme le nombre d'hectares de jardin que les Parisiens pouvaient fréquenter ou des aspects un peu méconnus du Louvre comme l'accès par la Porte des Lions, inconnue des touristes.

La création de l'auditorium a participé pleinement à cette volonté de faire du musée du Louvre un lieu ouvert sur la ville. Cet objectif semble avoir été atteint, puisque l'auditorium est aujourd'hui essentiellement fréquenté par un public de proximité, provenant de toute l'Ile-de-France. A noter qu'en 2010, la fréquentation de l'auditorium atteignait le seuil stable de 67 000 visiteurs[41]. L'auditorium s'est positionné comme une salle parisienne à part entière. Une étude sur l'analyse des publics de l'auditorium a été menée en 2006 et montre que le public de proximité est aujourd'hui un public de fidèles. On peut ainsi constater l'existence d'un « public de l'auditorium »[42] avec ses goûts et ses habitudes. Par exemple, lors du cycle « Le Louvre invite Anselm Kiefer » organisé en 2007, 46% des personnes sondées étaient

[39] Rapport Cour des comptes, *Op.cit*, p. 169.
[40] Annexe 9, entretien avec Sophie Walter.
[41] Rapport d'activité 2010 du musée du Louvre.
[42] CHAGUIBOFF, Jean, MATHARAN, Judith, « L'auditorium du Louvre et ses publics, Enquête qualitative et quantitative », Plein Sens, avril 2006.

déjà venues au moins quatre fois à l'auditorium, dont 32% au moins dix fois[43]. Par ailleurs, si l'on peut parler de porosité entre les publics des salles du musée et des événements programmés à l'auditorium, on peut également parler d'une porosité entre les publics de l'auditorium. En effet, « une politique d'abonnement a été mise en place afin de "croiser" les publics et inciter le même spectateur à écouter des concerts ou conférences autant qu'à voir des films »[44]. Sophie Walter donne l'exemple le plus flagrant, qui est celui d'une très forte porosité entre les abonnements de la musique filmée et ceux des conférences d'histoire de l'art. Selon elle, il y a donc du sens à faire une communication croisée entre les disciplines. Le musée et l'auditorium ont donc intérêt à développer une communication qui rend comte de la pluridisciplinarité du lieu, afin d'éviter la persistance du cloisonnement entre les publics. Le musée du Louvre peut agir à l'encontre de cette tendance en communicant sur la pluridisciplinarité elle-même. L'auditorium doit être porteur de ce message. Les programmes peuvent inciter à en découvrir d'autres, notamment les expositions. L'illustration de cette communication est la publication du trimestriel du musée du Louvre, qui rend compte de tout ce qui se passe dans le musée, tant dans les salles d'exposition que dans l'auditorium. Le nouveau site Internet du Louvre cherche également à rendre compte de cette transversalité puisque la programmation de l'auditorium n'est pas développée à part, mais bien au cœur des événements du musée.

Ainsi, même s'il est difficile de connaître exactement le parcours des visiteurs qui franchissement la porte de l'auditorium, le projet Grand Louvre a réussi son pari avec la programmation de cette salle, puisqu'aujourd'hui, le public parisien vient plus facilement au Louvre et devient même parfois un public d'habitués. Ceci est perceptible par le succès des différentes formules d'abonnements ou par la forte fréquentation des Amis du Musée. Cette année, l'essentiel des concerts de la saison 2012-2013 affichaient complets un mois après la diffusion de la brochure, en juin 2012.

Outre sa participation à une diversification des publics et à une hausse de la fréquentation générale du musée, la création de l'auditorium du musée du Louvre implique d'autres enjeux.

[43] Idem.
[44] Dossier de presse *L'auditorium du Louvre : un véritable projet culturel*, Paris, musée du Louvre, 1989.

Section 2. Introduire au musée du Louvre des propositions culturelles différentes de ses activités traditionnelles

La programmation de l'auditorium est fortement régie par son inscription muséale. Néanmoins, depuis plus de vingt ans, la salle a acquis la capacité de proposer des choix artistiques très différents des activités traditionnellement dévolues au musée. Ainsi, la programmation de l'auditorium s'ancre en partie dans une actualité culturelle qui dépasse celle du Louvre. Effet, l'ambition de cette salle était à l'origine de rompre avec le rythme intemporel du musée. La programmation a donc été conçue en saisons, comme dans les autres salles dédiées au spectacle vivant. Durant vingt ans, le champ d'activité de l'auditorium s'est exercé dans de nombreuses disciplines comme la musique, l'histoire de l'art, l'architecture, l'art contemporain, le cinéma, le théâtre, la littérature, et une programmation spécifique tournée vers le jeune public. Nous insisterons ici sur deux disciplines qui ont fait l'objet de ce stage et qui montrent tout particulièrement une ouverture du musée à un patrimoine qui n'appartient pas à son champ d'activité traditionnel, la musique et le cinéma. Dans un article paru dans un dossier spécial Grand Louvre dans le magazine Le Point du 27 mars 1998, intitulé « L'oreille, l'œil et la bouche, quand le Louvre se met en musique », André Tubeuf revient sur l'introduction de ces disciplines au musée du Louvre : « La musique au Louvre, c'étaient des objets : trompette d'argent de Bactriane, banquet d'Akhethetep [...]. C'est Michel Laclotte [...] qui, fou de musique, l'avait déjà introduite à Orsay en 1987. Lui qui, concevant l'auditorium, y a fixé cet écran poli, futuriste, minéral, lequel a permis d'accueillir le cinéma muet en musique et la musique vivante, celle du concert »[45].

I. La naissance d'une saison de concerts

La saison des concerts s'élabore sous la direction de la programmatrice Monique Devaux depuis la création de l'auditorium. Dans le premier dossier de presse présentant l'ouverture de la saison de l'auditorium en 1989, la programmation musicale est annoncée de la manière suivante : « résolument axée autour de deux agrégats principaux : des cycles thématiques et des concerts de prestige. Des collaborations avec d'autres organisateurs de concerts parisiens pourront être envisagées, ainsi, de grands interprètes pourraient se produire non seulement dans des lieux traditionnels mais aussi dans une nouvelle salle dont le profil leur permettrait

[45] TUBEUF, André, « L'oreille, l'œil et la bouche » Quand le Louvre se met en musique, *Le Point*, 1998.

de prendre certains risques artistiques (explorer un répertoire inattendu par exemple) »[46]. La saison 1989-1990 a vu la concrétisation de cinquante concerts. Dès le départ, au vu des caractéristiques architecturales de la salle, le programme était essentiellement constitué de concerts de musique de chambre. En avril 1989, une semaine de préfiguration proposait des concerts avec des artistes de grande envergure comme le Quatuor Melos, Shlomo Mintz ou encore le pianiste Jean-Philippe Collard. Aujourd'hui, la cellule concerts gère une quarantaine de concerts par an répartis selon plusieurs cycles : le cycle « Piano solo » (consacré à Liszt pour la saison 2011-2012), « Musiques de chambre au Louvre », les concerts du jeudi qui se déroulent à 12h30 et qui laissent la place aux jeunes talents, le cycle « (Œuvre²) » qui cherche à confronter des œuvres du répertoire classique à des œuvres contemporaines qui sont parfois des créations spéciales pour l'auditorium du Louvre[47], le cycle « X et ses amis » qui donnait cette année carte blanche à la violoniste Victoria Mullova, et deux concerts donnés sous la pyramide, interprétés par l'orchestre de Paris[48]. Ces deux concerts, donnés au moment de la fête de la musique et avant Noël, sont gratuits et réunissent plus de mille personnes. Selon un document interne, quatre cent soixante-huit concerts ont été donnés à l'auditorium entre 1989 et 1999. Selon Sophie Walter, qui se chargeait au départ de la communication des concerts et qui suit toujours de près cette programmation, la saison des concerts connait un fort succès, c'est d'ailleurs la programmation de l'auditorium qui attire le plus de public. En quelques années, « la salle a ainsi acquis une réputation internationale qui la place au tout premier plan des salles de concerts et lui permet d'accueillir des artistes déjà consacrés »[49]. De nombreux concerts de la saison sont même retransmis pendant soixante jours en webcast sur le site dédié à la musique classique, Medici.tv. Ce succès et cette réputation sont perceptibles par l'intérêt des musiciens eux-mêmes. En effet, la programmatrice a toujours consacré une partie des concerts à la découverte de jeunes talents. Ces musiciens chevronnés montrent souvent un très grand intérêt pour l'auditorium et sont honorés d'être intégrés à la programmation. Cet aspect a pu être perçu au moment de l'organisation de la mission de Monique Devaux à New York lors d'échanges d'email avec des jeunes musiciens à auditionner. Ils montraient souvent un très grand enthousiasme à l'idée de jouer en audition devant Monique Devaux. Ce rôle

[46] Dossier de presse *L'auditorium du Louvre : un véritable projet culturel*, Paris, musée du Louvre, 1989.
[47] On peut citer l'exemple de l'œuvre de Christian Mason, *Learning Self-Modulation*, interprétée à l'auditorium le 14 octobre 2011 par Caroline Widmann (violon) et Simon Lepper (Lepper), qui répondait à une commande du musée du Louvre et du Wigmore Hall.
[48] Brochure de la saison concerts 2011-2012 en version « Fluid Book » : http://minisite.louvre.fr/trimestriel/2011/musique/#16.
[49] SALMONA, Paul. *Op.cit*, p. 78.

d'intermédiaire entre la programmatrice et ces jeunes musiciens qui n'avaient parfois pas quinze ans était difficile à gérer, surtout en tant que musicienne amateur. En effet, les conditions sont difficiles voir injustes pour ces musiciens, devant parfois faire un long trajet jusqu'à l'audition, à qui l'on donne un programme musical très précis et impardonnable dans l'exécution, et à qui l'on demande de gérer la location d'une salle de répétition.

Faire jouer de jeunes musiciens talentueux sur la scène de l'auditorium nécessite une veille permanente de la part de la programmatrice et de ses assistants. Cela suppose de se tenir au fait des lauréats des grands concours musicaux comme le concours Menuhin, d'être en contact permanent avec de grands professeurs comme ceux de la Juilliard School de New York, et de suivre attentivement les programmes de master class et des festivals internationaux. Même si l'attention portée aux jeunes talents s'est développée dans d'autres structures, il n'en demeure pas moins que cet aspect fait indéniablement partie de la carte d'identité de l'auditorium du musée du Louvre. On peut même penser que ce créneau de programmation, développé dès l'origine autour du cycle « Premières à Paris » et toujours présent avec « Les Concerts du jeudi », a influencé le paysage musical parisien.

Grâce à des formules d'abonnements et des rendez-vous désormais ancrés dans le rythme de l'auditorium comme les concerts prestigieux du mercredi soir avec de grands quatuors à cordes comme le Quatuor Modigliani, et ces rendez-vous du jeudi dédiés aux jeunes musiciens, la saison de concerts attire un large public, en partie constitué de fidèles et des Amis du Louvre. Pourtant, cette programmation a d'abord eu du mal à s'imposer, justement parce qu'elle paraissait pour certains complètement hors de propos par rapport aux activités muséales. Cet aspect est rappelé par Paul Salmona : « les concerts, explicitement détachés de tout lien organique avec les collections du Louvre, ont provoqué une forte incompréhension ». De ce fait, on a tenté de créer un lien plus évident entre le musée et les concerts afin de justifier l'inscription muséale de cette programmation. Pour Monique Devaux, la présence des concerts a toujours eu son sens et correspond à un équivalent musical des immenses collections du Louvre. C'est d'ailleurs ce qui était annoncé dès la première présentation de la saison : « musée encyclopédique, le Louvre n'a pas de période limitée à illustrer musicalement »[50]. Le journaliste André Tubeuf rappelle les liens qui ont été créés entre le musée et les concerts en évoquant un programme de 1989, consistant à mettre en musique l'œuvre de Michel-Ange par les compositeurs Wolf et Chostakovitch. Toujours est-t-il que

[50] Dossier de presse *L'auditorium du Louvre : un véritable projet culturel*, Paris, musée du Louvre, 1989.

malgré le succès de la saison de concerts de l'auditorium, son inscription au sein du musée est parfois remise en cause, par le directeur de la DAMC lui-même, et parfois par le directeur du musée, qui malgré sa passion inconditionnelle pour la musique, exige un lien plus explicite avec les collections. D'où la naissance de conflits parfois entre les directions, lorsque l'on s'aperçoit que la programmation n'a pas été suffisamment conçue en cohérence avec l'exigence muséale. Ce fut le cas durant ce stage avec des querelles internes autour d'une incompréhension sur les exigences d'Henri Loyrette. Il souhaitait en effet que la programmation de l'auditorium soit pensée en partie de manière cohérente avec la future exposition temporaire intitulée *De L'Allemagne,* consacrée à l'art allemand du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècles. Il a fallu repenser très rapidement une grande partie de la programmation afin de créer des liens entre le contenu de l'auditorium et celui de l'exposition[51].

Si aujourd'hui des reproches sont adressés à la programmation des concerts pour son manque d'originalité et un non-renouvellement des formules proposées, il n'en demeure pas moins que grâce à ces nombreux concerts, l'auditorium a pu assoir sa légitimité au sein du musée et devenir une salle emblématique de la scène parisienne.

II. L'entrée du cinéma sur l'écran de l'auditorium

« Il serait étonnant qu'un musée d'art n'accorde pas une place essentielle à l'image. Aussi le film jouera-t-il un rôle important dans la programmation de l'auditorium »[52]. Ainsi est annoncée l'introduction d'une programmation cinématographique au musée du Louvre à travers diverses propositions de l'auditorium. En effet, dès 1989, l'auditorium a revendiqué une programmation riche et variée et une ouverture à une forme patrimoniale qui n'est traditionnellement pas représentée dans un musée : le cinéma. Le Louvre a ainsi suivi l'exemple des grands musées américains comme le MoMA. Grâce à l'installation d'un grand écran au fond de la scène de l'auditorium, la salle se donne d'emblée les moyens de développer des projections ambitieuses et de qualité. Le film a donc toujours fait partie de l'identité de l'auditorium, sous différentes formes, que ce soit avec des documents scientifiques, des films expérimentaux, des films sur l'histoire de l'art et l'archéologie, des films destinés précisément au jeune public, ou encore des films de fiction. En effet, la

[51] Plusieurs concerts de la saison 2012-2013 sont annoncés dans la brochure comme étant en lien direct avec l'exposition consacrée à l'art allemand. C'est le cas du concert donné par les solistes de l'Atelier Lyrique de l'Opéra de Paris qui interprèteront entre autres des œuvres de Schumann et de Wolf.

[52] Dossier de presse, *Op.cit.*

programmation du cinéma de fiction, qui s'est quasiment arrêtée en 2005, n'avait a priori pas de lien avec les collections du musée mais montrait une grande originalité dans son approche. La programmation de préfiguration annonçait par exemple une rétrospective des films du réalisateur italien Pier-Paolo Pasolini. La programmation du cinéma de fiction a créé des conflits avec des institutions comme la Cinémathèque française ou le Centre National de la Cinématographie. Paul Salmona et Philippe-Alain Michaud, programmateur du cinéma à partir de 1992, ont tenté de donner une orientation spécifique aux cycles cinématographiques présentés à l'auditorium en utilisant davantage les outils de l'histoire de l'art. Jusqu'en 2004, Monsieur Michaud a ainsi développé une soixantaine de cycles traitant de thématiques larges dont certaines assez emblématiques comme « La Couleur au cinéma » (du 21 septembre au 7 octobre 1995), les « Métamorphoses » (du 5 février au 13 mars 1995) ou encore « Le relief au cinéma » (du 9 au 26 octobre 1997). Grâce au travail du programmateur, le cinéma a été inscrit dans une vision large de l'iconographie et de l'histoire de l'art. Aujourd'hui, Pascale Reynaud est responsable de la programmation cinéma et continue de développer des thèmes ambitieux et justifiés dans leur inscription muséale. Par exemple, lors de la saison 2012-2013 et en lien avec l'ouverture du Département des Arts de l'Islam, le réalisateur iranien Abbas Kiarostami aura carte blanche à l'auditorium du Louvre. Le cinéma a donc trouvé sa place au sein du musée en se déclinant sous des formes originales. Cette originalité est perceptible dès l'ouverture de l'auditorium avec une proposition de cycles de cinéma muet, à l'initiative de Christian Belaygue et avec le soutien de la Sacem. « C'est cette volonté de restituer intégralement à un public d'aujourd'hui le cinéma d'hier qui conduit l'auditorium à proposer régulièrement des projections de films muets avec accompagnement musical »[53]. Cette tentative de reconstituer le dispositif des projections accompagnées en direct par des musiciens se maintient aujourd'hui avec le cycle des « Duos éphémères ». Cette programmation spécifique consiste à donner carte blanche à un artiste qui invite ses amis musiciens à venir jouer lors de séances à l'auditorium pour accompagner des films muets, sélectionnés en collaboration entre les artistes et la programmatrice. Parmi les artistes qui ont eu carte blanche lors de ces duos, on peut citer la chanteuse Camille ou le rappeur Oxmo Puccino[54]. La méfiance des institutions cinématographiques parisiennes semble aujourd'hui dépassée tant la programmation porte l'identité « auditorium du Louvre ». Le journaliste

[53] Dossier de presse, *Op.cit.*

[54] Annexe 3, trimestriel du musée du Louvre annonçant notamment des séances organisées dans le cadre du cycle « Duos éphémères », Carte blanche à Oxmo Puccino.

Michel Pascal confirme cette idée dans un article du Point : « Les cinéphiles ont trouvé là une programmation complémentaire de celle de la Cinémathèque, dans un environnement culturel (conférences, débats, publications spéciales...) soigné et adapté. [...] L'auditorium a trouvé sa juste place aux confluents des images fixes et animées, des objets et de leur projection, fondant les publics les plus divers et les plus exigeants dans un même culte de l'art, sous toutes ses formes »[55]. La programmation à l'époque originale et inédite de musique filmée, a également fait partie de ce projet de l'auditorium, nous y reviendrons plus tard.

Ainsi, avec les exemples de la musique et du cinéma, on voit que l'auditorium a réussi à intégrer subtilement des propositions qui différaient des activités traditionnelles du musée du Louvre. Toutefois, c'est grâce à son inscription muséale si l'auditorium est capable d'émettre des propositions originales et ambitieuses qui lui permettent de se distinguer des institutions culturelles de l'environnement parisien. C'est par ce double mouvement que ce service donne sa pleine signification à son rôle d'interface entre le musée du Louvre et la ville de Paris. Nous pouvons donc désormais nous intéresser aux caractéristiques de la salle qui lui permettent de trouver une place singulière dans le panorama culturel parisien.

Chapitre 2. Une salle pluridisciplinaire unique en son genre

Les musées apparaissent souvent comme des lieux élitistes, et gardent une image peu populaire. On l'a vu, c'est notamment par le biais de la pluridisciplinarité que les musées renouent avec leurs publics de proximité. L'ouverture à la pluridisciplinarité est une tendance majeure des musées depuis une trentaine d'années, et l'auditorium du Louvre tente de garder son identité, celle d'une salle à la capacité de présenter une programmation unique en son genre grâce à des programmes transversaux. Selon Clémentine Aubry, l'administratrice de la DAMC, l'auditorium du Louvre est « un OVNI, un objet d'organisation assez inédit »[56]. Ce sentiment est partagé par Sophie Walter, qui a assisté à toute l'évolution de la salle, de ses débuts à aujourd'hui, et qui a participé à l'élaboration d'une étude comparative entre les salles parisiennes. Le constat qu'elle en tire est le suivant : l'auditorium du Louvre est « une salle très spécifique pour la bonne et simple raison qu'on a un nombre de programmes qui est

[55] PASCAL, Michel, « L'oreille, l'œil et la bouche » Quand le Louvre fait son cinéma, *Le Point*, 1998.
[56] Entretien avec Clémentine Aubry, administratrice et directrice adjointe à la DAMC, réalisé le 6 juin 2012 dans son bureau.

absolument énorme[57], et surtout un éventail de types de programmes qui est très très large [...] Il n'y a pas de salles en France et même ailleurs comparables à celle-ci »[58]. Ainsi, même si l'auditorium est discret tant il est intégré architecturalement dans le musée, il n'en demeure pas moins qu'il suscite une émulation permanente puisqu'il est occupé presque chaque jour par une manifestation. Cette analyse faite par Sophie Walter aujourd'hui correspond à ce qui avait été annoncé au moment de la programmation de préfiguration en 1989 : « L'auditorium du Louvre sera infiniment plus qu'une salle de conférence ou de colloque, annexe d'un grand musée encyclopédique. En particulier, sa configuration et son acoustique ont été conçues pour en faire un lieu de grande qualité pour la musique de chambre (420 places) et la projection de films (de tous calibres). Ce qui, par ailleurs n'empêchera pas d'y organiser parfois et même souvent des rencontres d'ordre intellectuel »[59]. Pour perdurer dans cette voie, l'auditorium a su se distinguer face à l'essor de salles de même type un peu partout.

Section 1. Se distinguer face à l'essor des auditoriums

L'essor des auditoriums est constaté dans le rapport public de la Cour des comptes de mars 2011. Cet essor est intégré dans une dynamique de développement culturel correspondant à une politique de l'offre qui a permis l'émergence de trois activités grâce à un « contexte budgétaire favorable dans lequel ont évolué les grands musées »[60] durant la décennie 2000-2010 : les expositions temporaires, les éditions, et les auditoriums. « L'essor des auditoriums de musées » est également le titre d'un article de Paul Salmona en 2005[61] dans lequel il énonce l'idée d'un modèle original français dans la façon de concevoir les auditoriums de musées. S'il existe un modèle français, l'auditorium du Louvre peut-il néanmoins se distinguer dans le contexte parisien ?

I. La programmation musicale : comparaison avec l'auditorium du musée d'Orsay

La musique est apparue en 1986 à l'auditorium du Musée d'Orsay grâce à Michel Laclotte, son ancien directeur, avant l'introduction de la saison des concerts à l'auditorium du Louvre.

[57] L'auditorium a accueilli plus de 300 manifestations lors de la saison 2011-2012, dont 42 concerts et 48 manifestations de musique filmée.
[58] Annexe 9, entretien avec Sophie Walter.
[59] Dossier de presse. *Op.cit.*
[60] Rapport Cour des comptes, *Op.cit*, p.112.
[61] SALMONA, Paul, « L'essor des auditoriums de musées », publié dans *Universalia*, supplément annuel 2006 de l'*Encyclopaedia Universalis*.

« Faisant écho aux expositions, l'auditorium explore des répertoires de musique de chambre ou d'œuvres vocales : intégrales de compositeurs, œuvres oubliées, genres singuliers, opéras de chambre, etc. L'équipe de l'auditorium occupe une place remarquée dans le paysage de la musique classique »[62]. La saison des concerts proposée par l'auditorium du Louvre n'est pas foncièrement différente de celle du Musée d'Orsay, puisqu'elle a été créée dans le même esprit, celui de décloisonner les arts visuels du reste de la production artistique. Toutefois, la saison de concerts du Louvre a su également se positionner sur la scène parisienne grâce à une programmation ambitieuse voire risquée, et par la création de véritables rendez-vous avec le public. Les concerts proposés par l'auditorium du Musée d'Orsay restent aujourd'hui très centrés sur un répertoire classique, de même que l'ensemble du musée est consacré à une période foisonnante mais restreinte, allant de 1848 à 1914. Le site Internet du musée propose une rubrique « musique » dans la section des « événements »[63]. Pour la saison 2012-2013, l'auditorium consacre un cycle de concerts aux airs populaires des années 1870-1900 intitulé « L'air du temps », un cycle sur la musique ancienne italienne, ou encore un cycle dédié aux influences sur la musique qu'a eu le compositeur Giuseppe Verdi. Les concerts de l'auditorium du musée d'Orsay ont toujours été considérés comme des concerts raffinés et de grande qualité musicale. Cette programmation est devenue un élément de la carte d'identité du musée d'Orsay, celle-ci est à son image, celle d'un musée de grande renommée, qui excelle dans son champ d'activité. Les collections du musée du Louvre couvrent une période et des esthétiques beaucoup plus larges, et dès le départ, l'auditorium a opté pour une programmation également très large, transversale et très ouverte. La musique est en un témoin : « Au Louvre, nous ne souhaitons pas nous limiter à la musique médiévale, baroque ou romantique, mais comprendre tout le XIX^{ème} siècle et la musique contemporaine, voire les musiques lointaines »[64]. La saison de concerts dirigée par Monique Devaux est toujours encouragée par Henri Loyrette qui souhaite le maintien d'une vraie saison musicale. C'est un peu la programmation « bonne élève » de l'auditorium. Dès ses débuts, cette programmation à démontrer une capacité à présenter un répertoire pas toujours bien connu du grand public et même du public mélomane. En effet, la saison 1989-1990 a présenté entre autres une carte blanche à l'alto, un instrument mal connu voir "mal aimé", et une série autour des

[62] Id.
[63] http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/musique.html
[64] LACLOTTE, Michel, *Histoire des musées, Souvenirs d'un conservateur*, Paris, Editions Scala, 2003, Chapitre « Le Grand Louvre », p. 263-269.

Transcriptions de l'Ecole de Vienne[65]. Par ailleurs, l'auditorium du Louvre a mis en lumière des artistes devenus internationalement reconnus par la suite. La programmatrice des concerts n'est pas peu fière des artistes qu'elle a invités au cours des différentes saisons et n'hésite pas à revendiquer d'avoir lancé leur carrière. La cantatrice Nathalie Dessay, le violoniste Maxim Vengerov ou le pianiste Lang Lang auraient débuté en solo à Paris sur la scène de l'auditorium. D'ailleurs, il est impératif de noter sur les biographies des artistes diffusées en salle s'il s'agit de leur premier récital en France ou à Paris.

Alors qu'on reconnaissait à Monique Devaux d'avoir le secret « d'oser la rigueur, d'exiger » et de ne faire « aucune compromission »[66], on lui reproche aujourd'hui un manque de renouvellement dans la programmation. Toutefois, des programmes risqués sont encore choisis, l'exemple actuel le plus emblématique, traité lors du stage, est sans doute celui de la création de tout un cycle consacré à un compositeur allemand mal connu, même du cercle des mélomanes, Friedrich Gernsheim[67]. Le célèbre pianiste Jean-Frédéric Neuburger, dont la carrière se confirme de jour en jour, a accepté de jouer plusieurs œuvres de Gernsheim lors d'une carte blanche prévue en 2014, « Jean-Frédéric Neuburger et ses amis ». Par ailleurs, la programmation des concerts a permis à l'auditorium de se distinguer dans le contexte parisien grâce à la création de nouveaux créneaux de programmation. En effet, les concerts consacrés aux jeunes talents ont tout de suite permis à l'auditorium de se positionner en fonction des autres salle parisiennes, et le créneau de programmation du jeudi à l'heure du déjeuner est devenu un rendez-vous incontournable pour les fidèles de la saison musicale du Louvre. Le choix de privilégier le créneau spécifique de la musique de chambre a lui aussi offert à l'auditorium l'opportunité de se démarquer. La création des séries « Quatuors à cordes » puis « Musiques de chambre au Louvre » autour de cycles proposant une dizaine de concerts par saison, le mercredi soir à 20h, est un exemple de manifestations très suivies par

[65] Présentation tirée du dossier de presse : Lorsqu'Arnold Schönberg fonda sa « société viennoise d'exécutions musicales privées » en novembre 1018, il avait à cœur un but pédagogique décrit par son disciple Alban Berg : « donner aux artistes et aux amateurs éclairés une idée plus exacte de la musique d'aujourd'hui. C'est dans cette perspective que Schönberg, Berg et Webern transcrivent principalement des œuvres de J. Strauss, Mahler, Liszt, Bach, Beethoven ou Schubert.
[66] TUBEUF, André, *Op.cit*.
[67] Friedrich Gernsheim : compositeur, chef d'orchestre et pianiste allemand, né en 1839 et mort en 1916, auteur d'un important répertoire de musique de chambre.

l'auditorium. Ces concerts prestigieux ont du succès et son présentés dans un créneau peu concurrentiel sur la scène parisienne[68].

Enfin, s'il est clair pour l'équipe du service que les concerts de musique classique sont organisés par une seule programmatrice, il n'en demeure pas moins qu'aux yeux du public, la musique tient une place plus large au sein de l'auditorium et du musée et n'est pas cloisonnée entre différentes programmations. Cet avis est partagé par Sophie Walter : « sous le chapeau musique, on montre des choses très différentes [...] Du point de vue du public, la musique n'est pas uniquement classique et n'est pas figée »[69]. En effet, la musique est un tout et apparaît sous différentes formes, que ce soit dans le cadre de concerts de musique de chambre, mais également lors de concerts dédiés aux musiques de l'Islam avec l'orchestre andalou de Fès, ou encore lors de prestations de « stars » de la musique actuelle ou du jazz comme le trompettiste Eric Truffaz, le DJ Joseph Ghosn intervenant dans une séance sur la transe organisée dans le cadre du cycle « Le Louvre invite Jean-Marie G. Le Clézio »[70], la chanteuse Camille ou encore le rappeur Oxmo Puccino. La musique intervient à l'auditorium sous des formes très diverses, seule ou accompagnée d'archives. La musique est ainsi représentée sous des formes très variées, ce qui fait la richesse de la programmation de l'auditorium du Louvre et la distingue d'une programmation plus restreinte comme celle présentée au Musée d'Orsay.

Même si les capacités techniques de la salle limitent les formats - il est en effet difficile de faire venir des formations musicales trop importantes au vu de la largeur de la scène - la musique tient toute sa place au musée du Louvre, au travers de programmes originaux.

II. Un lien indéniable lien avec le musée

Ce qui fait de l'auditorium du Louvre une salle atypique est son inscription dans un musée atypique. L'auditorium a toujours revendiqué sont autonomie intellectuelle, incarnée dans la personnalité des programmateurs qui ont fait l'identité de la salle au fil des années. Néanmoins, le service doit sans cesse légitimer sa place, et ceci passe par l'élaboration de programmes intrinsèquement liés à l'identité muséale, nécessaires à sa réputation et à sa distinction face aux institutions culturelles parisiennes.
Une grande partie de la programmation de l'auditorium permet d'offrir une tribune

[68] Etude de l'offre musicale parisienne commandée par l'auditorium du Louvre, mai 2006.
[69] Annexe 9, entretien avec Sophie Walter.
[70] Annexe 4, Trimestriel du musée du Louvre : annonce du cycle « Le Louvre invite Jean-Marie G. Le Clézio ».

scientifique pour les enjeux muséaux en accompagnant et en prolongeant l'activité scientifique du musée. L'auditorium tire sa force de l'ampleur des collections de ce musée encyclopédique : archéologie, peinture, dessin, sculptures, objets d'art, offrant des possibilités multiples pour les conférences. Une collaboration de plus en plus poussée avec les conservateurs, soutenue par Michel Laclotte et Pierre Rosenberg[71], a succédé à la première phase d'incompréhension ressentie par certains acteurs du musée qui ne percevaient pas l'utilité de l'ouverture de l'établissement à d'autres disciplines. Un écho spécifique a ainsi été donné au métier de conservateur en privilégiant les nouvelles technologies permises par la salle. Des techniques audiovisuelles ont par exemple été utilisées pour la création en 1991 du cycle « L'œuvre en direct », devenu « L'œuvre en scène » en 2000. Ces cycles permettent de faire découvrir à un large public les enjeux du métier de conservateur tout en dépassant la simple conférence sur un objet. Ainsi, l'auditorium présente au moins une œuvre de chaque département par an, soit huit manifestations depuis la création du dernier Département des arts de l'Islam. L'équipement vidéo de la salle permet de faire de cette série de conférences une expérience originale soutenant le discours du conférencier. Parmi les œuvres présentées, on peut citer par exemple les estampes de la collection Edmond de Rotschild pour *Le Mariage à la mode* d'Hogarth, en lien avec l'exposition présentée en 2006, *William Hogarth 1697-1764*, ou *L'atelier du sculpteur* d'Adrien van der Werff (1659-1722) exposé dans le Département des peintures. D'autres cycles de ce type font appel aux technologies audiovisuelles de l'auditorium comme la série intitulée « Les journées d'actualité de la recherche » lancée en 2006-2007. Ces séances publiques s'intéressent aux enjeux et aux résultats des recherches du Département des peintures. Une séance a été consacrée en 2009 à *La Vierge et l'Enfant avec sainte Anne* de Léonard de Vinci, qui a ensuite fait l'objet d'une exposition temporaire très médiatisée au Louvre[72]. L'importance accordée aux journées d'études scientifiques témoigne de la vision large que l'auditorium porte sur les œuvres du musée. En effet, grâce à cette salle, les collections sont appréhendées selon des angles d'approche variés, motivés par des préoccupations stylistiques et matérielles. Cette appréhension large du contenu muséal est également perceptible dans les manifestations qui accompagnent les expositions du musée, comme on a pu le voir avec l'exemple de la prochaine exposition temporaire *De l'Allemagne*, dont Henri Loyrette a souhaité qu'elle soit

[71] Pierre Rosenberg est un historien de l'art et essayiste français qui a mené une carrière au musée du Louvre d'abord en tant que conservateur puis en tant que Président-directeur du musée de 1994 à 2001.
[72] Exposition « La Sainte Anne, l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci », du 29 Mars 2012 au 25 Juin 2012.

mise en valeur par l'ensemble des programmateurs de l'auditorium. Nous ne multiplierons pas les exemples pour montrer ce lien créé entre les programmations de la salle et le contenu du musée tant ils sont nombreux. Nous pouvons néanmoins insister sur la programmation littéraire de l'auditorium. Paul Salmona rappelle qu'« après des expériences isolées [...], l'auditorium propose depuis 1993 un programme de lectures inspiré par les collections ou les expositions du musée. On a pu entendre Emmanuelle Riva, Charles Berling [...] lire des journaux de Dürer ou de Champollion, la *Conjuration de Catilina* [...] mais la salle se prête aussi à des expériences plus délibérément théâtrales comme la lecture intégrale de l'*Enéide* de Virgile, dirigée par Brigitte Jaques[73] »[74]. Les textes de la programmation littéraire sont choisis pour leur résonnance forte avec les collections du Louvre. La politique de cette programmation est de proposer au public des textes qui ne sont pas joués dans d'autres salles parisiennes et qui gardent un lien avec le musée. Ainsi, l'auditorium ne fait pas de concurrence déloyale à d'autres institutions et permet au public de découvrir un patrimoine peu ou mal connu.

Si créer des manifestations en lien direct avec les expositions du musée n'était pas la priorité de Guillaume Monsaingeon, elle a été celle de son successeur, Paul Salmona, et s'est développée sous la directive d'Henri Loyrette. Ainsi, le propos du programme culturel de l'auditorium peut élargir celui de l'exposition grâce à une ouverture sur d'autres problématiques et à une confrontation entre les disciplines. Si les conférences et les colloques constituent un complément intéressant au contenu du musée, les autres disciplines présentes à l'auditorium contribuent à la vie des expositions. Chaque programmateur joue le jeu et l'exemple le plus marquant a sans doute été l'exposition *2000 ans de création...d'après l'Antique*[75] qui a fait naitre une proposition culturelle composée de sept concerts, deux weekends de musique filmée, un film muet accompagné d'un concert, un cycle de cinéma, une pièce de théâtre, sept conférences et une journée-débat pour illustrer « l'influence des œuvres de l'Antiquité de la Renaissance à la période contemporaine »[76]. L'ouverture du nouveau Département des Arts de l'Islam en septembre 2012 occupe également une place importante dans la programmation de l'auditorium avec notamment des cartes blanches confiées à des artistes comme l'écrivain turc Orhan Pamuk ou le cinéaste Abbas Kiarostami.

[73] Née en 1946, Brigitte Jaques-Wageman est metteur en scène de théâtre.
[74] SALMONA, Paul, *Op.cit*, p. 81.
[75] Exposition temporaire présentée au musée du Louvre du 20 octobre 2000 au 15 janvier 2001.
[76] ROSENBERG, Pierre, éditorial de la brochure de la saison musique, 2000-2001.

Ainsi, l'inscription muséale de l'auditorium est au cœur de ses programmes et en fait à ce titre une salle unique en son genre.

Section 2. Une conception inédite et ambitieuse de la programmation

On l'a déjà vu au travers des exemples de l'introduction du cinéma et de la musique au Louvre, l'auditorium tente de se démarquer des autres salles de spectacles grâce à une programmation spécifique, en partie inspirée par l'ampleur des collections du musée, mais pas seulement. L'auditorium a su démontrer une capacité à développer des programmes très exigeants, capable de véhiculer une image rigoureuse mais ouverte de l'institution.

I. Des programmes transversaux et une qualité « Louvre » toujours exigée

Créer des thématiques transversales a été le fer de lance de Michel Laclotte durant son mandat. Cette transversalité est toujours perceptible aujourd'hui grâce à des programmes fédérateurs comme les « Duos Ephémères », nécessitant un intense travail de production en amont pour se procurer les films d'archives et créer une médiation avec les musiciens invités par l'artiste phare du programme. La prochaine carte blanche de ces duos est accordée au trompettiste Ibrahim Maalouf qui participera activement à la recherche de films muets en collaboration avec l'équipe de l'auditorium.

La qualité « made in Louvre » caractéristique de la majorité des manifestations de l'auditorium est aussi le résultat de l'association des possibilités spécifiques de la salle et d'une approche légitime au sein du Louvre. Cette association est une des clés de la proposition de programmes inédits. En effet, à son ouverture, la salle était considérée comme un équipement de pointe grâce notamment à son équipement audiovisuel. L'équipement technique a été mis à niveau au moment d'importants travaux en 2003. Comme on l'a vu précédemment, la capacité technique de la salle a permis de faire naître des programmes inédits en histoire de l'art. Le déroulé de ces programmes nécessitent un réel savoir-faire des régisseurs à même de répondre aux exigences techniques demandées par des séances comme « L'Œuvre en scène » ou les « Duos Ephémères ». Les Duos nécessitent en effet une très grande réactivité de la part des régisseurs vidéo qui doivent souvent alterner entre différents formats de diffusion, mais également des régisseurs son et lumière. Grâce à son équipement,

l'auditorium a réussi à s'imposer face à d'autres institutions muséales qui n'étaient pas capables techniquement d'organiser des conférences d'histoire de l'art aussi novatrices. La salle a également su adapter son matériel pour permettre l'entrée du spectacle vivant au musée avec de la danse, du théâtre et de la musique. Ainsi, une réelle programmation de spectacle vivant continue d'être développée comme le montre la saison 2012-2013 qui prévoit par exemple des performances sur la scène de l'auditorium comme *Uncovering that person* de Matt Mullican ou *Superstructure* d'Hassan Khan.

L'auditorium du Louvre prend certains risques dans la programmation et propose des choix ambitieux et approfondis. La programmation des performances a par exemple invité en 2012 une grande dame de l'avant-garde américaine, Meredith Monk, pour un concert à l'auditorium, faisant ainsi écho aux performances de l'artiste au MoMA dans les années 1970. Quant à la programmation des concerts, celle-ci avait par exemple fait le choix audacieux de consacré tout un cycle au compositeur Paul Hindemith[77]. De même, quelle autre salle peut se vanter d'avoir pris le risque d'organiser pas moins de vingt-cinq séances autour de l'opéra contemporain avec sept compositeurs invités ? En effet, chaque programmateur essaie de privilégier la qualité et l'exploration des sujets, en évitant de simplement créer une animation superficielle dans le musée. La qualité des sujets et la transversalité sont donc des valeurs phares de la programmation. La dernière innovation en date est la programmation du cycle *Clip&Clap* conçu par Christian Labrande, consistant à faire découvrir un thème de la musique (la virtuosité ; les ambiguïtés de la voix ; qu'est-ce qu'un tube ? ; l'improvisation...) grâce à une formule spéciale oscillant entre la présentation musicologique, la présentation de courtes archives allant du clip à l'extrait de film de fiction, et deux courts concerts. Ce cycle connaît un succès grandissant, notamment auprès d'un public plus jeune, adepte d'une certaine transversalité. Ce succès a permis de faire évoluer le cycle en lui donnant plus d'importance. La prochaine saison accueille des musiciens réputés de l'Orchestre National de Jazz aux quatre séances de la saison 2012-2013. Les coûts de production pour ces séances ainsi que le temps de préparation sont très importants. Cependant, la direction, cherchant à renouveler sans cesse le public, parie sur ce nouveau format en lui octroyant d'importants moyens en termes de promotion, malgré les restrictions budgétaires actuelles.

[77] Paul Hindemtih (1895-1963), compositeur et violoniste américain d'origine allemande, l'un des novateurs de la musique du XX^{e} siècle, dont il inculqua les valeurs modernes à ses élèves.

L'auditorium du Louvre peut apparaître élitiste tant la programmation est marquée par une exigence de qualité. Toutefois, l'auditorium a le mérite d'afficher une certaine honnêteté intellectuelle dans le sens où les programmateurs revendiquent cette qualité et ne cherchent pas forcément à s'insérer dans des discours parfois démagogiques de la politique culturelle. L'auditorium a par exemple du mal à revendiquer ses qualités de médiateur culturel, alors que des événements majeurs jouent un rôle de démocratisation parfois plus essentiel que celui d'autres institutions qui ne manquent pas de l'afficher dans un discours. L'exemple le plus marquant de projet de médiation qui reste pourtant dans l'ombre et discret sur sa portée, est le projet développé par la programmatrice « jeune public » Isabelle Jacquot, « Viens lire au Louvre ». Ce projet nécessite une préparation tout au long de l'année en partenariat avec certaines classes de collèges classées ZEP (Zone d'éducation prioritaire). Cette année, le spectacle portait le titre « Lire le monde » suite à une rencontre de J-M G. Le Clézio avec les élèves chargés d'élaborer la manifestation. Les élèves ont conçu un spectacle de lectures portant un regard atypique sur les collections et sur la littérature. Le spectacle est conçu entièrement par les élèves chargés le jour J d'occuper les postes habituellement occupés par le personnel du Louvre. Les élèves sont en effet chargés d'effectuer la conception des programmes, le travail des régisseurs ou encore du personnel accueillant. Cet événement est très marquant pour les élèves et certains enseignants relèvent même un changement de comportement positif dans la classe pour certains élèves.

Ainsi, grâce à ses spécificités techniques, son inscription muséale, ses choix ambitieux, et son humilité quant à son rôle social, l'auditorium du Louvre propose une programmation atypique, qui ne s'apparente pas à celles proposées par les scènes conventionnées de type Scène Nationale.

II. L'art contemporain présenté par l'auditorium

Les artistes vivants ont été un moteur de l'histoire du Louvre. En 1793, le musée se voulait un lieu ouvert au public et aux artistes qui pouvaient copier et exposer leurs œuvres. En 1953, Georges Sales demande à Georges Braque d'introduire une création, *Les Oiseaux*, dans l'antichambre du roi Henri II, renouant avec la commande de décors pérennes au sein du Palais. Le musée du Louvre a souhaité faire revivre cette tradition avec l'inauguration le 25 octobre 2007 d'un décor d'Anselm Kiefer qui a répondu à une commande en peignant un plafond monumental dans l'escalier nord de l'aile Sully. Depuis 2003, le musée « s'ouvre

résolument à l'art contemporain, à l'occasion des expositions ou de manière plus pérenne dans le Palais du Louvre. Ainsi, il contribue activement à entretenir l'essentiel dialogue entre génies du passé et artistes d'aujourd'hui [...] il souligne son inscription dans une modernité architecturale, muséographique et pédagogique en créant de nouveaux espaces, en réaménageant d'autres lieux qui le nécessitent »[78]. Cette ouverture à l'art contemporain s'est concrétisée par la création d'un poste de conservateur spécialement chargé de l'art contemporain dans le musée, poste aujourd'hui occupé par Marie-Laure Bernadac. La conservatrice travaille en concertation avec la chargée de programmation en lien avec l'art contemporain à l'auditorium du Louvre, Marcella Lista. L'auditorium a donc un vrai rôle dans l'accompagnement de l'art contemporain dans le musée[79]. Le cycle le plus emblématique de cet accompagnement est celui des « Faces à faces ». Ces soirées d'art contemporain sont proposées lors des nocturnes du vendredi. Elles sont l'occasion de donner la parole à des artistes du domaine des arts visuels dans une dimension critique au cours d'un dialogue avec un théoricien, un critique d'art ou un conservateur. On peut citer comme exemples une soirée dédiée à la scène conceptuelle russe en lien avec l'exposition « Contrepoint, l'art contemporain russe », des soirées avec le réalisateur Steve McQueen ou encore le sculpteur Tony Cragg. Actuellement, une exposition temporaire est consacrée à des œuvres de l'artiste belge Wim Delvoye[80]. Outre l'exposition dans les appartements Napoléon III d'objets spécialement créés pour le Louvre et la conception d'une nouvelle sculpture monumentale pour la colonne du Belvédère, une immense flèche en acier Corten torsadée intitulée « Suppo » (en page de garde), l'œuvre de Wil Delvoye est mise à l'honneur à l'auditorium. En effet, l'artiste a participé à une de ces soirées « Faces à Faces », en compagnie de Tim Steiner, un homme dont le dos a entièrement été tatoué par Wim Delvoye.

L'auditorium du Louvre, grâce à ses programmes en lien avec l'art contemporain, permet d'accompagner la mission du musée consistant à rester « une maison des artistes vivants » qui les accueille par le biais de conférences, d'expositions temporaires, ou encore de commandes d'œuvres pérennes pour le musée. On est ainsi bien dans la continuité de l'histoire du Louvre. En effet, « dans l'Ancien Régime, dès 1725, l'Académie Royale des Beaux-Arts organise ses expositions dans le salon carré du Louvre, expositions d'artistes contemporains, annuelles

[78] LOYRETTE Henri, *Missions et projets : Le Louvre, une institution séculaire tournée vers l'avenir*. www.louvre.fr
[79] Annexe 5, trimestriel du musée du Louvre annonçant les événements en lien avec l'art contemporain.
[80] http://www.louvre.fr/expositions/art-contemporain-wim-delvoye-au-louvre

puis biennales après 1737. Diderot témoigne dans ses chroniques que le goût d'une époque s'élabore dans ces salons ouverts au public »[81]. Ainsi, en ouvrant ses portes à certains artistes plasticiens comme Anselm Kieffer, Wim Delvoye ou Joseph Kosuth[82], le Louvre contribue au développement contemporain de l'histoire de l'art.

Ainsi, le musée du Louvre cherche à faire dialoguer des formes d'arts de différentes époques pour continuer à laisser ce lieu ouvert aux artistes vivants. On pourrait reprocher le manque d'originalité dans cette démarche, dans la mesure où celle-ci serait devenue une tendance générale, comme en témoignent les expositions du Château de Versailles. Toutefois, la démarche serait totalement différente de celle de Versailles selon Jean-Marc Terrasse, directeur de l'auditorium : « le cas de Versailles est très différent car les artistes invités sont des artistes qui font du "kitsch contemporain". Ils ont l'intelligence d'aller chercher des gens qui font la même chose que ce qui se faisait à l'époque. C'est véritablement un dialogue entre deux visions semblables. Koons[83] à Versailles n'interrogeait pas le statut de l'œuvre ». Au contraire, le dialogue avec l'art contemporain au musée du Louvre chercherait à interroger le statut de l'artiste et de ses œuvres. Cette volonté de créer un débat autour du rôle du musée et de l'artiste est relayée par différentes formules.

Chapitre 3. L'instauration concrète d'un dialogue entre l'art du passé et l'art contemporain

Section 1. Accompagner l'activité du musée par l'introduction d'un regard multiple

Selon l'actuel directeur de l'auditorium du Louvre, la spécificité de cette salle « réside dans son caractère patrimonial et historique. Le Louvre est avant tout un palais de la culture universelle. Ceci nécessite une réflexion sur les liens entre l'œuvre et sa représentation au sein d'un tel musée »[84]. Selon lui, malgré une récente ouverture, le musée du Louvre fonctionne toujours comme une institution du XIX^{ème} siècle qui sacralise les œuvres et leur octroie un

[81] Actes du 7è colloque interdisciplinaire, *Le musée et la création contemporaine*, musées de Sens CEREP, 2-3 juillet 2010, Editions Obsidiane – les trois P, 2011, p. 14.
[82] Annexe 5, trimestriel du musée du Louvre.
[83] L'artiste plasticien Jeff Koons a exposé ses sculptures au Château de Versailles à l'automne 2008. Cette démarche d'introduire de l'art contemporain dans le domaine du Château est reconduite avec les artistes Takashi Murakami et Joana Vasconcelos.
[84] Entretien avec Jean-Marc Terrasse, directeur de la DAMC.

statut de par leur place au sein du musée. Or, les mouvements de circulation et les conceptions culturelles contemporaines auraient créé un changement dans le statut de l'œuvre (phénomènes de reproduction, de créations éphémères et désacralisées...). « L'auditorium a comme objectif d'apporter sa réflexion dans ce courant »[85].

I. L'auditorium : un lieu de débat sur le rôle du musée

Parallèlement à une riche approche théorique développée par les conférences d'histoire de l'art et d'archéologie, l'auditorium a créé des cycles capables de rendre compte des questionnements qui traversent le monde de la muséographie, de la conservation et de la restauration. Cet axe a été développé dès les débuts de l'auditorium avec le cycle initié par Michel Laclotte, « Musée-musées » afin de rendre compte des grands changements qui s'opèrent dans ces institutions. En effet, le directeur de l'époque pensait qu'il était intéressant de confronter les points de vue des architectes, des maîtres d'ouvrages et des conservateurs. Ces débats ont trouvé écho au musée du Louvre qui était alors en pleine rénovation. Une telle initiative à permis de faire de l'auditorium « un lieu d'information et d'échange sur les musées français et étrangers »[86]. Cette programmation s'est structurée autour de plusieurs pôles permettant de découvrir de manière approfondie les musées du monde entier et de découvrir l'actualité des musées. A ces conférences proposées à 12h30 se sont ajoutées des journées-débat. Les sujets abordés ont également changé. On s'est alors intéressé aux musées régionaux et à des typologies de musées[87]. La réflexion sur les questions d'architecture s'est introduite durant la saison 1993-1994 et s'est perpétuée jusqu'à aujourd'hui. En effet, des tables rondes sont toujours organisées par la programmatrice de l'auditorium chargée de cette question architecturale, Charlotte Chastel-Rousseau. Ces tables rondes réunissent des grands penseurs et acteurs qui engendrent les rénovations culturelles. En 2012, le Louvre a par exemple invité le célèbre architecte Jean Nouvel autour de la thématique « Dessiner le musée, Jean Nouvel : inscrire l'œuvre ». Ces réflexions au sein du Louvre répondent aux enjeux de l'institution muséale dans son ensemble, dans ses composantes sociale et territoriale.

L'auditorium est donc un lieu de débat qui crée un mouvement perpétuel d'interrogation sur le musée qui l'entoure. Le Louvre montre donc de nombreux signes d'ouverture vers l'extérieur afin de s'interroger sur ses fonctions. Jean-Marc Terrasse confirme que

[85] Id.
[86] Premier programme trimestriel de l'auditorium : *Naissance d'une salle : l'auditorium du Louvre*.
[87] On peut citer l'exemple de la journée-débat du 10 mai 1995 sur les musées de sites archéologiques.

l'auditorium « cherche à apporter un regard extérieur, des voix discordantes. On ouvre le musée à d'autres conceptions. C'est l'exemple du "Grand Invité" »[88]. En effet, selon Henri Loyrette, ce nouveau cycle « Le Louvre invite X », initié en 2005 avec la venue de Robert Badinter, est une formule qui montre un des signes principaux du musée, son ouverture. Ces cycles ont à chaque fois créé une grande émulation dans le musée et sollicité de nombreux acteurs, dont les programmateurs de l'auditorium, chargés de développer des manifestations en lien avec la personnalité choisie par le musée. Ces événements font même l'objet de l'édition d'un ouvrage. On peut lire un texte d'Henri Loyrette sur la quatrième de couverture du livre consacré à la venue de Toni Morrison[89] au Louvre en 2006, rappelant le sens donné à une telle invitation : « Quand nous avons formulé puis développé l'idée d'inviter chaque année une personnalité extérieure au monde des musées, de travailler avec quelqu'un qui proposerait à nos visiteurs un regard transversal et différent sur nos collections, le nom de Toni Morrison s'est naturellement imposé à nous ». Par la suite, le Louvre a invité le peintre Anselm Kieffer en 2007, le musicien Pierre Boulez en 2008, l'écrivain J-M G. Le Clézio, le metteur en scène Patrice Chéreau, et prochainement le metteur en scène Robert Wilson. A l'occasion de l'invitation de Le Clézio lors de la saison 2011-2012[90], un grand nombre de manifestations ont été organisées dans les salles du musée et dans l'auditorium. Le Clézio avait choisi de présenter des cultures et des traditions absentes du musée (voix d'Haïti, de l'Océan Indien, d'Afrique, du Japon et du Mexique) et a initié l'exposition temporaire intitulée « Un musée monde ». Pour accompagner cette exposition, on peut citer l'exemple d'un concert réunissant l'improvisateur Jean-François Zygel et le oudiste Mehdi Haddab, à la demande de Le Clézio. La programmation de musique filmée a consacré une séance au *Boléro* de Ravel, en lien avec le dernier livre de l'auteur, *Ritournelle de la faim*[91], dont l'œuvre musicale de Ravel constitue le cœur.

Ainsi, la présence de grandes personnalités, de penseurs, d'artistes, de professionnels des musées est au cœur d'une nouvelle réflexion sur le rôle du musée, favorisée par le directeur actuel Henri Loyrette. Si cette tendance permet une émulation intellectuelle à double sens, elle

[88] Entretien avec Jean-Marc Terrasse.
[89] Toni Morrison, née en 1931 dans l'Ohio, a obtenu le prix Pulitzer en 1988 avec *Beloved*. Le prix Nobel de littérature lui est décerné en 1993.
[90] Annexe 6, couverture du tiré à part « Le Louvre invite J-M. G. Le Clézio, *Télérama*.
[91] LE CLEZIO, Jean-Marie G., *Ritournelle de la faim*, Ed. Gallimard, 2008, 212 p.

pose néanmoins la question des relations que peuvent entretenir les artistes d'aujourd'hui avec une institution comme le Louvre.

II. La relation entre l'institution du musée du Louvre et les artistes

Un musée est à la fois un site, une collection et un public. « Comment l'artiste s'immisce-t-il dans cette triangulation ? »[92]. Alors que les musées seraient dépositaires des œuvres anciennes et confirmées dans leur statut, les artistes seraient voués à occuper des espaces nouveaux, voués à la création, et seraient soumis au jugement des experts. L'invitation faite par le Louvre à des artistes, que ce soit pour répondre à une commande comme ce fut le cas de François Morellet avec l'inauguration d'un vitrail en 2010, créer une exposition de toutes pièces comme celle de Wim Delvoye, ou encore pour intervenir en tant que parole discordante pour les Grands Invités, pose la question de ce qu'elle implique pour ces artistes.

La première conséquence pour ces artistes serait la reconnaissance : « le musée accueille ce qui est reconnu comme digne d'être préservé, offert à la contemplation, transmis en héritage. Il serait une consécration de l'œuvre d'art, donc de l'artiste »[93]. Toutefois, le rapport au musée patrimonial comme le Louvre serait ambigu pour un artiste d'aujourd'hui, méfiant face à une « mise en vitrine »[94]. Durant le colloque *Le musée et la création contemporaine*, organisé en 2010, l'artiste Peter Klasen répond à une question au sujet de ses relations avec les institutions muséales. Selon lui, ses relations sont déterminantes, mais pas évidentes : « Il y a toujours des difficultés, mais [ces relations] sont nécessaires parce qu'elles établissent tout simplement une hiérarchie. Quand vous exposez dans un musée, comme le Centre Pompidou, le MAM de la Ville de Paris, ou le Musée Ludwig à Coblence, ça situe évidemment le regard. La perception dépend beaucoup de ces lieux. Ils sont porteurs de prestige ». Toutefois, la relation entretenue avec un lieu comme le musée du Louvre nécessite pour l'artiste de s'inscrire dans une institution régie par l'Etat. L'artiste Gérard Fromanger témoigne lors de ce colloque de sa mauvaise expérience de commande publique avec le Louvre. Tout avait commencé par une rencontre avec Jack Lang en 1985 qui lui avait demandé de faire un plafond pour le Louvre. Néanmoins, des tractations politiques qui ont duré des années ont finalement contraint Fromanger à abandonner le projet alors même qu'il s'était beaucoup investi dans cette nouvelle œuvre. Le plafond avait finalement été attribué à l'artiste américain Cy Trombly.

[92] Colloque *Le musée et la création contemporaine, Op.cit*, p. 23.
[93] Ibid.
[94] Id.

Marcella Lista, programmatrice des séances sur l'art contemporain, perçoit dans des expositions comme celle conçue par Wim Delvoye, des questions essentielles de valeurs marchandes. En effet, le Louvre ne paie pas l'artiste pour ce type d'exposition, mais il a obligation de créer une nouvelle œuvre (c'est le cas de « Suppo », exposée sous la pyramide). Ses œuvres repartent ensuite dans le circuit du marché de l'art avec la plus-value Louvre. L'artiste et le musée restent donc liés après son passage, dans la mesure où le Louvre crée une légitimation des œuvres de l'artiste qui acquièrent ainsi une valeur marchande.

Malgré les questions que pose la relation entre les artistes intervenant et le musée du Louvre, l'établissement a su s'ouvrir aux réflexions extérieures, dans la quête de devenir un musée en phase avec son temps en réfléchissant à son rôle.

Section 2. Le Louvre en questionnement : comment penser le musée du XXIème siècle ?

Selon Jean-Marc Terrasse, il serait impensable que le plus grand musée du monde ne participe pas à la réflexion globale sur le rôle du musée aujourd'hui. Le projet du Louvre Lens serait une nouvelle tentative de transformer le rapport à l'œuvre d'art.

I. Le Louvre Lens, « une chance pour le Louvre »

Jean-Jacques Aillagon, Ministre de la Culture de l'époque, et Henri Loyrette annoncent en 2003 un projet de réflexion autour d'une « antenne » nationale du musée du Louvre. La candidature de la Région Nord-Pas de Calais, soutenue par le Président de Région Daniel Percheron, est retenue. La Région est donc le maître d'ouvrage et le principal financeur du Louvre-Lens qui ouvrira ses portes à la rentrée 2012. Le musée du Louvre est porteur de ce projet afin de poursuivre sa mission d'ouverture et d'action territoriale. Cet engagement s'inscrit en effet dans la politique de décentralisation des grands établissements culturels engagée en 2003. L'exemple le plus emblématique de cette politique est aujourd'hui le Centre Pompidou installé à Metz, réalisant des records de fréquentation. « A Lens, le Louvre va apporter ses œuvres pour les présenter autrement afin d'aller à la rencontre de nouveaux publics. Il apporte aussi son savoir-faire pour concevoir un projet scientifique et culturel ambitieux et appuie ses partenaires locaux »[95]. Ainsi, le Louvre-Lens n'est pas seulement un

[95] Présentation du projet sur le site Internet qui lui est dédié : www.louvrelens.fr

nouveau musée, mais une concrétisation de l'ouverture souhaitée par le Louvre, dans un esprit d'interrogation sur le rôle du musée. Stéphane Malfettes, en charge de la programmation du spectacle vivant au Louvre-Lens[96], rappelle qu'Henri Loyrette a toujours présenté finement le projet et qu'il avait employé une formule forte : « Le Louvre-Lens est une chance pour la Région Nord-Pas de Calais, mais c'est aussi une chance pour le Louvre »[97]. En effet, ce projet inédit est l'occasion pour le Louvre de reconsidérer ses missions et d'interroger ses collections. Alors qu'Henri Loyrette veut montrer que le musée du Louvre est un musée ancré dans le XXI^{ème} Siècle, le Louvre-Lens sera dès son ouverture un musée du XXI^{ème} siècle. « C'est toujours la chance d'un lieu qui ouvre, on peut vraiment le définir »[98]. La scénographie du lieu est totalement différente dans la mesure où les œuvres ne sont par exemple pas réparties dans des départements comme au musée du Louvre. Deux cent cinquante richesses du Louvre présentées à Lens seront exposées dans la Galerie du temps. Le projet d'ensemble apparaît plus lisible pour le visiteur. Le musée est défini dans toutes ses composantes, comme institution muséale, comme lieu de spectacle vivant, de conférences, de centres de ressources et enfin avec une réserve visible et visitable. A l'image de l'auditorium du Louvre, une salle baptisée « La Scène » présentera une programmation totalement en résonnance avec le contenu du musée. La Scène est une vraie salle de spectacles avec des possibilités plus nombreuses que dans l'auditorium. La raison d'être de ce lieu pluridisciplinaire est la question du musée aujourd'hui. « Il se doit d'offrir quelque chose de global dans l'expérience du visiteur »[99]. La communication de La Scène sera sans doute plus simple que pour l'auditorium, faisant partie intégrante du projet muséal, sans ambiguïté. Ainsi, le projet Louvre-Lens est l'occasion pour le Louvre de rayonner nationalement en présentant de façon innovante les collections nationales.

II. Le risque d'un abandon réflexif au profit du Louvre Lens

Le Louvre-Lens est aussi une chance pour le Louvre dans la mesure où il est une « occasion d'expérimenter ce qui ne peut être entrepris dans l'enveloppe et l'organisation du Palais parisien. L'occasion, aussi, d'éprouver sur un terrain neuf la vocation sociale et éducative du musée ». Cette antenne du Louvre apparaît alors comme la concrétisation, la formulation

[96] Stéphane Malfettes est membre de l'équipe de l'auditorium au musée du Louvre et participe depuis Paris à la programmation spectacle vivant du Louvre-Lens. A l'ouverture du musée, une nouvelle équipe prendra le relais.
[97] Entretien avec Stéphane Malfettes, programmateur du Louvre Lens.
[98] Id.
[99] Ibid.

claire et précise de ce qu'on souhaiterait faire à Paris. Avec cette exportation à Lens, le musée du Louvre ne risque-t-il pas de perdre son ambition réflexive et son désir d'ouverture en déléguant ses problématiques à ce nouveau musée ? Le projet de Lens verra en effet le développement d'actions de médiation, un nouveau rapport au public, un accompagnement général de la vie du musée. Les collections seront présentées de façon temporaire et transversale, ce qui n'est pas possible au musée du Louvre tel qu'il est aujourd'hui. La conception de l'établissement permettra également aux visiteurs d'avoir accès aux réserves et à des espaces qui apportent un nouveau regard sur les œuvres. En effet, outre la Galerie du temps, le visiteur pourra découvrir le Pavillon de verre permettant d'approfondir des thématiques et de comprendre les questions qui parcourent l'histoire des œuvres et le rapport entretenu entre les objets et le musée. Quant aux activités culturelles développées dans le musée avec La Scène, le Louvre-Lens aspire à devenir un véritable pôle culturel au service de la Région. La Scène, par ses capacités techniques de haut niveau, permettra d'établir un lien direct avec l'espace des expositions, de « développer de nouvelles formes de présentation et d'animation des œuvres et d'introduire le spectacle vivant au cœur des expositions. [...] Outil scientifique, culturel et de médiation, la Scène fera dialoguer les grandes questions de l'histoire de l'art avec le spectacle vivant pour mieux comprendre les enjeux esthétiques d'hier et d'aujourd'hui »[100]. Ainsi, La Scène va plus loin que l'auditorium qui, marqué par des difficultés d'organisation que nous verrons plus tard et par de nouvelles difficultés techniques, a parfois du mal à renouveler sa programmation et rester en parfaite résonnance avec le musée.

Le Louvre-Lens multiplie les activités de médiation grâce à des ateliers, des parcours, des visites des coulisses. Ce rôle de médiation est rempli par le musée du Louvre mais de manière assez sporadique, avec des initiatives pas toujours concertées, prises par différentes directions. Si le Louvre-Lens est une occasion pour le Louvre de sortir de son palais, on peut se demander si cette antenne ne va pas conduire à la création de deux Louvre, l'un fréquenté par des millions de touristes à Paris, restant dans une image patrimoniale intangible, et l'autre plus mouvant, en cohérence avec son temps. On peut également faire l'hypothèse que le musée du Louvre saura se saisir de cette chance et que le projet de Lens permettra au musée parisien d'approfondir son discours sur son rôle et son ouverture à d'autres visions. Le projet

[100] www.louvrelens.fr

Louvre-Lens a en effet vocation de créer une double impulsion permettant à l'institution de poursuivre son évolution.

Depuis la construction de la pyramide de Pei constituant une intrusion majeure de l'art contemporain au sein de cet édifice patrimonial, le musée du Louvre a parcouru beaucoup de chemin pour devenir un musée ancré dans le XXI^{ème} siècle. La volonté d'Henri Loyrette de faire du musée du Louvre « une maison des artistes vivants » se concrétise depuis plus de vingt ans grâce à l'entrée du spectacle vivant sous différentes formes, à des expositions d'art contemporain et au travail du service de l'auditorium qui multiplie les manifestations et les formules capables d'ouvrir le musée à un environnement culturel plus large.

Pourtant, la place de l'auditorium au sein du musée n'est pas toujours facile à définir tant il est complexe pour une salle de ce type gérer son activité au sein d'une institution d'envergure aussi codée que le musée du Louvre.

PARTIE II : L’auditorium du musée du Louvre : un jeu de poupées russes

L'expression « poupées russes » a été employée par Sophie Walter, aujourd'hui membre de la DDM et autrefois au service communication de l'auditorium, lors de notre entretien. Cette formule définit très bien le fonctionnement de l'auditorium au sein du musée. La décision, prise en novembre 1987, de créer un service de l'auditorium résulte de « la volonté du musée de doter, au-delà de l'instrument que représente cette salle, d'une entité de programmation forte et cohérente »[101]. De l'inauguration de la salle en avril 1989 et jusqu'à aujourd'hui, il s'est agi de définir ce projet de service et d'en définir les conditions. Pour comprendre l'organisation de l'auditorium et les enjeux perçus durant ce stage, plusieurs aspects peuvent être développés, à commencer par celui de la place accordée à l'auditorium au sein du musée selon les orientations des directions successives.

Chapitre 1. Les orientations successives de l'auditorium et sa place au sein du musée

Dans les premiers projets, une salle était prévue sous la pyramide essentiellement dans le but d'accueillir une programmation traditionnelle de colloques et de conférences en lien avec les recherches scientifiques sur les collections. Puis, suivant l'exemple du musée d'Orsay, l'idée a été de créer une salle qui serait plus qu'une « annexe d'un grand musée encyclopédique »[102]. Si l'équipe de l'auditorium s'est élargie et si la salle est capable d'organiser plus de trois-cents manifestations par an, il n'est pas évident que ce service tienne une part aussi importante qu'on peut le penser au sein du musée.

Section 1 : L'auditorium : une goutte d'eau dans le musée ?

I. Des chiffres parlant

Le principe ayant été entendu entre Michel Laclotte et Guillaume Monsaingeon de faire du nouvel auditorium du Louvre une salle parisienne « destinée à drainer et fidéliser un public nouveau »[103], il a fallu constituer un service affilié en recrutant une équipe, en estimant un budget et les équipements nécessaires à la mise en œuvre de la programmation. Aujourd'hui, après de nombreuses évolutions, la DAMC fonctionne avec 37 agents (35 équivalents temps plein), répartis entre la direction, les programmateurs, le service administratif et financier, le

[101] Rapport d'activités du musée du Louvre, 1988-1989, p. 87.
[102] Dossier de presse *L'auditorium du Louvre : un véritable projet culturel*, Paris, musée du Louvre, 1989.
[103] Rapport d'activité du musée du Louvre, 1988-1989, p. 87.

service de la régie et le secrétariat. Ce nombre apparait assez élevé pour une salle de seulement quatre cent vingt places. Néanmoins, cette équipe constitue une goutte d'eau dans la masse salariale du musée du Louvre. En effet, le rapport d'activités 2010 recense pas moins de 2 068 équivalents temps plein travaillés ouverts au budget, et 96 agents ont été recrutés la même année, ce qui représente trois fois le personnel de la DAMC. L'équipe permanente de l'auditorium constitue donc seulement un peu plus d'1% du personnel du musée. On a d'ailleurs l'habitude de dire que l'auditorium, "c'est 1% du musée du Louvre". Cette formule se vérifie par les données budgétaires. En 2010, le budget de l'auditorium s'élevait à 1,7 millions d'Euros (Production + fonctionnement + investissements)[104]. Quant au budget total de la même année, il s'élève à 233 millions d'euros, dont 203 millions de fonctionnement et 30 millions d'investissement. Ce montant total correspond aux recettes du musée avec 97 M€ de ressources propres (41%), 128 M€ de subventions (56%) et 8 M€ de revenus liés aux reprises d'amortissements et de provisions (quote-part de 3%). Les dépenses ont atteint 231 millions d'euros. Le budget de l'auditorium correspond donc a moins un peu moins d'1% du total du budget du musée du Louvre. La billetterie de l'auditorium, avec des recettes à hauteur d'un million d'euros en 2010, constitue seulement 1% des ressources propres du musée. Enfin, en termes de fréquentation, même si la direction se félicite d'une augmentation pour l'année 2010, et d'un taux de remplissage du total des manifestations de 69%, la fréquentation de l'auditorium représente seulement 0,8% du total de la fréquentation du musée (67 000 visiteurs pour un total de 8 413 000 visiteurs au Louvre)[105]. Une fréquentation de 67 000 visiteurs est en effet un bon résultat. Pour comparaison, le Théâtre National de l'Opéra Comique a accueilli 61 093 spectateurs durant la saison 2009-2010[106].

Enfin, l'immensité de la structure et le fait que l'auditorium soit un peu perdu au milieu de cette institution se retrouve dans la situation de stagiaire. En effet, il est important de réaliser qu'effectuer un stage au musée du Louvre implique d'être propulsé dans un établissement qui a recruté 588 stagiaires rien qu'en 2010. Au sein de la DAMC, cinq stagiaires se sont croisés entre mars et août 2012, ce qui n'est pas rien pour une équipe d'une trentaine de personnes.

Ainsi, en étant entité correspondant à 1% du musée, il apparaît d'autant plus difficile pour l'auditorium d'assoir sa légitimité au sein de l'institution et de revendiquer son autonomie.

[104] D'après le tableau budgétaire du service administratif et financier de l'auditorium.
[105] Rapport d'activités 2010 du musée du Louvre p. 21.
[106] Chiffres clés 2012 du Ministère de la Culture et de la Communication, Art lyrique – musique.

II. La place de la DAMC

Une importante réorganisation en 2003-2004, sur laquelle nous reviendrons plus tard, a abouti à la fusion entre l'ancien service culturel et la direction de l'auditorium. Cette fusion a donné lieu à la création de la DA (Direction de l'Auditorium), devenue la DAMC il y a trois ans, dirigée par Jean-Marc Terrasse depuis six ans. La DAMC cohabite au Louvre avec trois autres directions du pôle culturel (Direction politique des publics et éducation artistique ; Direction de la Production Culturelle chargée des éditions notamment ; Direction du Développement et du Mécénat) et sept directions qui peuvent être liées aux techniques propres au musée comme la Direction architecture, muséographie, technique, ou bien des directions de support comme la Direction des ressources humaines et du développement social[107]. Le fonctionnement de l'organigramme général du musée du Louvre correspond à une organisation déconcentrée dans la mesure où chaque direction dispose de postes spécifiques dont elle a besoin pour fonctionner, à l'image du service administratif et financier de la DAMC, alors même qu'une direction est spécialement dédiée aux affaires financières et juridiques au sein du musée. Ce type de direction permet d'apporter des informations administratives utiles mais ne peut pas gérer des missions aussi spécifiques que celles de la DAMC, d'où la création de services administratifs déconcentrés dans les directions. La DAMC doit donc trouver sa place dans un système muséal très complexe constitué d'une Direction Générale à laquelle sont rattachées onze directions, mais également huit départements qui s'attachent au contenu du musée (Département des peintures ; Département des antiquités égyptiennes ; etc.). A cette complexité de l'organigramme s'ajoute d'autres services, délégations et l'agence comptable. Dans ce contexte institutionnel complexe du Louvre, le service de l'auditorium doit trouver sa place. Ceci n'est pas choses facile tant ses activités se distinguent de celles des départements classiques du musé et de certaines directions. Il paraît alors difficile pour une direction de petite envergure comme la DAMC de trouver écho auprès de la direction générale. Pourtant, Henri Loyrette prend des initiatives importantes en termes de programmation et la DAMC agit rarement sans son accord. La DAMC apparaît un peu noyée au milieu de l'organigramme, et à ce titre, on pourrait croire en une grande liberté de manœuvre, mais l'auditorium a aujourd'hui du mal à être autonome sur certains plans.

[107] Annexe 7, organigramme général du musée du Louvre.

Section 2. Tensions entre entité muséale et autonomie intellectuelle

Avant une réorganisation interne marquante en 2003, le statut et le fonctionnement de l'auditorium ont été découplés de l'entité qu'est le musée du Louvre. Les débuts de l'auditorium sont donc marqués par un positionnement institutionnel favorable à une certaine indépendance vis-à-vis du musée. Qu'en est-il aujourd'hui ? Les évolutions du positionnement de l'auditorium dépendent à la fois des personnalités des différents directeurs du musée mais également des directeurs du service.

I. Les différentes phases de développement de l'auditorium

Il est intéressant de comprendre l'évolution chronologique de l'auditorium, qui n'a pas toujours eu le même rayonnement au sein du Louvre, par les différentes lignes de développement impulsées. La personnalité des directeurs du musée (présidents-directeurs à partir de 1993 suite au décret faisant du Louvre un EPA) a joué un rôle important pour l'auditorium. Comme on l'a vu précédemment, Michel Laclotte a joué un rôle phare au moment du projet du Grand Louvre et a participé à la définition de la vocation des nouveaux espaces comme l'auditorium. Dès le départ, il insuffle une vision très ouverte des contenus en intégrant l'art contemporain et en orientant particulièrement la programmation vers la musique. Il recrute Jean Galard comme chef du service culturel (conférences et colloques) et choisit Guillaume Monsaingeon pour diriger l'auditorium afin de faire de cette salle une entité autonome, au rythme et aux activités différents de celui du musée. Cette orientation justifie le choix de Monsaingeon, lui-même mélomane et musicien, privilégiant donc des disciplines hors du champ d'action du musée. Michel Laclotte a donné une impulsion fondamentale à la programmation de la salle, notamment en accordant une grande confiance aux programmateurs. L'auditorium est donc dans un premier temps un service du musée mais surtout une vraie salle parisienne qui distingue son discours des propos scientifiques du Louvre. Cette double vocation s'est perpétuée à la suite de la constitution du musée en établissement public, moment où la direction a souhaité reconquérir un public de proximité dans un musée fréquenté essentiellement de touristes et de spécialistes. On crée alors des programmes très divers utilisant de nombreux moyens techniques afin de satisfaire un public large, qu'il soit mélomane, cinéphile, amateur d'art, et lui donner envie de revenir au musée. Les programmateurs auraient pu redouter le départ de Michel Laclotte en 1994, remplacé par Pierre Rosenberg, tant ils entretenaient des liens privilégiés avec leur premier directeur. Ses

inquiétudes se sont révélées infondées car Pierre Rosenberg, tout en valorisant davantage les programmes d'histoire de l'art, a continué à adopter une attitude très libérale vis-à-vis des programmes de spectacle vivant et du cinéma. Une grande latitude et un grand respect des programmes audacieux sont donc toujours de mise. Pierre Rosenberg regrettera néanmoins que l'auditorium ne soit pas plus intégré au musée. Il aurait souhaité que la venue des visiteurs à l'auditorium les pousse davantage à se rendre dans les salles du musée. La distinction entre les programmes définis par le service culture, directement affiliés au contenu de musée, et les programmes plus larges de l'auditorium s'est perpétuée bon an, mal an, jusqu'au moment d'une profonde réorganisation en 2003. Henri Loyrette fera en sorte d'intégrer l'auditorium dans la vie du musée grâce à une programmation plus cohérente. En regroupant le service culturel, qui n'assumait que la responsabilité des conférences et les colloques d'histoire de l'art et d'archéologie, et la direction de l'auditorium qui se souciait moins de son inscription muséale, la nouvelle direction lance une nouvelle ligne éditoriale davantage tournée vers l'événementiel, rendant compte des orientations prises par le musée. La création contemporaine est plus présente et la communication plus globale. Si les programmateurs ont pu craindre de nouvelles contraintes avec l'impératif de se rapprocher du contenu du musée, il n'en demeure pas moins que le directeur actuel porte un grand intérêt pour l'auditorium. Jean-Marc Terrasse rappelle en effet qu'Henri Loyrette a empêché l'absorption de l'auditorium par une autre direction et ainsi, en créant la DAMC, une direction du musée à part entière. L'auditorium conserve ainsi une certaine autonomie intellectuelle.

Sophie Walter, qui a connu l'auditorium dès ses débuts et qui s'est très tôt intéressée à son contenu, fait l'analyse suivante de l'évolution du service : « L'auditorium était devenu une structure indépendante [...] ça été la raison de son succès. [Le public s'est constitué] avec une grande rapidité. La montée en puissance s'est faite assez vite avec un pic, mais le Louvre a des impératifs de fonctionnements qui n'étaient pas forcément compatibles avec les exigences de l'auditorium [...] le directeur a dû se concentrer sur beaucoup d'autres choses, et l'auditorium a dû se remettre un peu au diapason. [...] Il y a eu cette volonté de faire en sorte que les productions de l'auditorium deviennent des productions du Louvre avec moins d'autonomie ». Les réformes des années 2000 au sein du musée auraient ainsi bouleversé la conception de l'auditorium au sein de l'établissement.

II. Des transformations majeures à partir de 2003

Une importante restructuration en 2003-2004, initiée par Henri Loyrette, troisième Président-directeur du musée du Louvre, a fortement modifié la structure de la direction de l'auditorium. Ce changement majeur témoigne de la force de proposition du directeur de l'établissement concernant l'auditorium. D'ailleurs, selon Clémentine Aubry, l'administratrice de la DAMC, le directeur du musée serait le réel programmateur en chef de l'auditorium à qui reviendrait l'arbitrage final. Cette réorganisation a d'abord permis la fusion du service culturel et de la programmation de l'auditorium afin de résoudre les conflits d'attributions entre les services à propos notamment des créneaux réservés aux manifestations de l'auditorium d'une part et des colloques et conférences du service culturel d'autre part. Cette fusion permet une collaboration plus aisée entre tous les acteurs qui participent à la vie de l'auditorium et inclue les conférences ayant trait au musée à une programmation plus large. D'autre part, les programmateurs des disciplines comme la musique et cinéma se rapprochent de leurs collaborateurs de l'histoire de l'art et par là-même des départements du musée. Cette restructuration participe donc à la concrétisation d'une approche globale et transversale de la programmation de l'auditorium. Toutefois, cette transformation s'accompagne d'une volonté de la direction du musée de modifier la structure du contenu. Ceci conduit au départ de Paul Salmona en 2005 et à une réorganisation de l'équipe. Outre des changements dans l'équipe de programmation, le service communication a par la suite subi des grands changements. Il y a trois ans, l'auditorium était un service totalement déconcentré puisqu'il était constitué d'une équipe de programmateurs, d'une équipe d'assistants de production, d'une équipe administrative, mais également d'un service en charge de communication, de la vente et du graphisme. L'auditorium fonctionnait alors comme une salle de spectacles à part entière. La conséquence majeure de ce bouleversement a été le départ des agents en charge de la communication de l'auditorium vers une autre direction, celle du Développement et du mécénat. Sophie Walter fait partie des gens qui ont été directement touchés par la restructuration. En effet, Sophie Walter était autrefois responsable de la communication de l'auditorium et est aujourd'hui l'adjointe de la chef du service promotion du pôle marketing au sein de la DDM. Au départ, elle ne voyait que les inconvénients de cette réorganisation car son ambition professionnelle, dès son arrivée au Louvre en 1989 était de travailler à l'auditorium et le marketing correspond moins à ses compétences de départ[108]. Si Sophie

[108] Annexe 9, entretien avec Sophie Walter.

Walter regrette son éloignement des programmateurs et sa coupure avec le public qu'elle côtoyait lorsqu'elle s'occupait de l'accueil, elle voit davantage les avantages d'une telle réorganisation aujourd'hui : « Je vois maintenant en quoi le système d'aujourd'hui peut être plus performant. [...] On restait dans un cercle un peu fermé, avec des outils qui étaient les nôtres, qui n'étaient pas ceux du musée. Aujourd'hui, on a des logiques transversales et donc des leviers plus puissants »[109]. Cette indépendance vis-à-vis de l'auditorium permet aux professionnels du service promotion d'agir comme il leur semble efficace de travailler, quitte à ce que cela déplaise aux programmateurs.

Cette réorganisation fait donc partie de cette logique de transversalité et de globalité souhaitée par Henri Loyrette. On peut penser que ces transformations facilitent le travail de communication au sujet des manifestations culturelles pour l'ensemble du musée. Ce décloisonnement peut en effet permettre au Louvre de donner une vision plus générale de sa mission d'ouverture à l'actualité culturelle et à la création contemporaine.

Chapitre 2 : Les difficultés d'inscrire les activités de l'auditorium dans un une institution muséale de grande envergure

L'auditorium du Louvre, on l'a vu, est une salle atypique, à la fois définie par son inscription muséale et son ouverture sur la ville qui en fait un lieu culturel à part entière dans son environnement parisien. Néanmoins, sa perception est complexe et sa définition difficile à énoncer. Ces difficultés résident en partie dans le flou juridique qui entoure la salle. Aujourd'hui, personne ne sait réellement dire quel est le statut de l'auditorium. C'est un service du musée et non une salle clairement définie sur le plan juridique comme le sont les salles conventionnées (scènes nationales, centres dramatiques nationaux, etc.). Des difficultés persistent du fait de cette organisation en « poupées russes » : L'auditorium est un service plus ou moins autonome dans un musée national sous tutelle ministérielle impliquant des consignes budgétaires précises.

[109] Annexe 9, entretien avec Sophie Walter.

Section 1. Un carcan administratif

Paul Salmona rappelle les premières difficultés rencontrées par l'équipe de l'auditorium à ses débuts : « Le projet se heurte à de nombreux obstacles : la jeune équipe réunie par Guillaume Monsaingeon n'a qu'un statut précaire et faire face à des conditions de travail difficiles. Le projet architectural ne prévoyait ni un effectif de trente personnes ni une programmation aussi large. Le service ne dispose que de trois bureaux et la salle ne possède ni loges ni salle de répétitions. En outre, les procédures de la fonction publique ne facilitent pas la réservation de billets d'avion ou de chambres d'hôtel, le paiement d'honoraires aux conférenciers ou le versement de cachets en numéraire ».[110] Les exigences de l'institution muséale ont du mal à coexister avec celles de l'auditorium.

I. Deux logiques d'actions

Le décret de 1992 régissant l'établissement public du Louvre énonce une mission, celle de gérer l'auditorium, sans dire de quelle façon. La direction actuelle tente de donner plus de cohérence aux actions du musée en intégrant davantage l'auditorium dans le rang des productions muséales. Néanmoins, cette entreprise semble difficile tant les métiers du personnel du Louvre sont spécifiques. L'administratrice de l'auditorium est confrontée quotidiennement à ces difficultés. Selon elle, la taille du musée dicte les principes d'organisation. On l'a vu précédemment, l'auditorium a créé un service déconcentré pour sa gestion administrative, car la Direction des Affaires Financières et Juridiques, même si elle joue un rôle prescriptif dans la gestion de l'auditorium, ne peut pas être spécialisée dans tous les domaines traités par le Louvre, surtout dans le cas de l'auditorium qui gère des notions très spécifiques au spectacle vivant. Organiser les manifestations de l'auditorium nécessite une certaine souplesse et une grande polyvalence, comme dans les autres structures culturelles. Or, le musée du Louvre impose un système d'organisation très contraignant. En effet, l'organisation publique de l'ensemble du musée est très hiérarchisée, et ceci se répercute dans l'organisation de l'auditorium. Selon Clémentine Aubry, les manifestations ne nécessiteraient pas une équipe aussi importante, mais c'est l'organisation interne complexe qui conduit à ce sureffectif[111]. L'organisation du Louvre implique peu de polyvalence dans les postes dont les contours sont très fixés. La polyvalence est pourtant souvent revendiquée par les métiers de la

[110] SALMONA, Paul, *Op.cit*, p. 79.
[111] Entretien avec Clémentine Aubry, administratrice de la DAMC et directrice adjointe.

culture. Les chargés de productions sont en effet très dépendants d'autres services, au sein de la DAMC et en dehors. En effet, les démarches sont parfois longues car demandent des transferts de documents entre différents bureaux. Tout passe par le service financier de l'auditorium qui contrôle chaque transaction. Le temps de travail des agents de l'auditorium, qu'ils soient contractuels ou titulaires, est très règlementé et contrôlé par un système de badge. L'auditorium évite au moins à son personnel l'excès d'heures supplémentaires, contrairement à ce qui peut se passer dans d'autres structures culturelles qui demandent aux employés de ne pas compter leurs heures. Certaines procédures de l'auditorium du Louvre sont très complexes. Certaines ont pu être aperçues durant le stage. Par exemple, l'édition des documents de communication comme le trimestriel prend beaucoup de temps. La relecture est faite par tous les membres en charge de la programmation, mais également par le directeur de la DAMC. La secrétaire d'édition de la DAMC transfert les documents au service de communication visuelle de l'ensemble du musée, éloigné géographiquement des bureaux de l'auditorium. De nombreux aller retours sont faits avant de déclarer un document « bon à tirer ». Les procédures concernant les départs en mission des programmateurs sont très complexes, or, Monique Devaux fait partie des programmateurs qui effectuent de nombreuses missions. L'autre exemple marquant concerne la venue des artistes. Les procédures sont nombreuses pour accueillir un artiste au musée du Louvre, la sécurité de l'établissement étant très importante. Il en est de même pour faire livrer du matériel à l'auditorium, ce qui est assez fréquent pour les concerts. L'aire de livraison du musée du Louvre, une véritable ville sous-terraine est endroit dont il faut connaître les procédures pour organiser des manifestations à l'auditorium. L'organisation du Louvre demande aux agents de la DAMC un grand sens de l'organisation et de l'anticipation, ce qui n'est pas toujours évident à faire coïncider avec le secteur artistique. Ceci entraine parfois des excès d'organisation et d'anticipations, très caractéristiques de la cellule concerts. En effet, les saisons sont élaborées très longtemps en avance et l'organisation interne est d'une complexité qui fait parfois perdre du temps au détriment de choses plus importantes. On demande par exemple a des artistes de nous donner deux ans à l'avance le programme détaillé de leur concert à l'auditorium, ce qui peut poser problème.

En étant dans l'obligation de fonctionner selon les modes du musée, malgré certains agencements, l'auditorium est un « objet d'organisation inédit »[112]. La conséquence est le

[112] Entretien avec Clémentine Aubry.

cloisonnement, un manque de communication et une hiérarchisation entre les postes. La question de l'autonomie de gestion se pose quand on regarde ce qui se fait ailleurs. La Cour des comptes pointe ce phénomène dans son rapport public : « la Cour s'est interrogée sur l'opportunité de confier la gestion des auditoriums de musées à des structures ou des partenaires spécialisés, voire à des associations ou des entreprises susceptibles de parvenir à une gestion plus équilibrée moyennant, par exemple, une délégation de service public »[113]. Ce système a par exemple été choisi par le musée Marc Chagall de Nice dont l'organisation a été confiée à l'orchestre philharmonique de Nice. « L'établissement public de Versailles présente quant à lui l'exemple d'une filialisation de l'activité de production de spectacles »[114]. La société Château de Versailles Spectacles gère donc plusieurs catégories de manifestations comme les expositions d'art contemporain pour le compte de l'établissement public. Cette question de l'externalisation traverse souvent l'esprit des agents de l'auditorium qui voient un certain avantage pratique à une solution comme celle adoptée par le Château de Versailles qui gère ses dépenses comme une entreprise privée avec un contrôle de l'établissement public. Cette question revient à des moments clés comme lorsque le musée du Louvre a décidé de changer de logiciel de billetterie. Ce changement convenait très bien au musée mais n'était pas adapté à l'auditorium.

II. Rigueur administrative et budgétaire

L'auditorium du Louvre, en étant un service à part entière du musée du Louvre, est sous tutelle du ministère de la culture et du ministère des finances. En tant qu'Etablissement Public, la gestion budgétaire implique un système dans lequel les recettes ne couvrent pas les dépenses. Le service financier de l'auditorium est soumis aux règles du Louvre qui sont très précises en termes budgétaires. En effet, les demandes budgétaires se font pour l'année N+1. Chaque prévision de dépense doit être précisément justifiée. Le budget prévisionnel est ensuite examiné par la Direction financière du musée qui valide ou non le budget. Puis, le budget part à Bercy où il peut également être rectifié. Le budget de l'auditorium est donc régi par la décision du ministère des finances et des grandes conférences budgétaires avec toutes les directions du Louvre qui défendent leur budget. Avec ce planning très précis, il est difficile pour les programmateurs de prévoir des manifestations en cours de saison et les dépassements de budgets doivent être justifié. Le service de financier de l'auditorium a donc

[113] Rapport public de la Cour de comptes sur les musées nationaux, Op.cit, p.
[114] Id.

une obligation de "reporting" auprès de la direction du musée en présentant des indicateurs. Cette obligation existe depuis la signature d'un premier contrat de performance le 11 juillet 2006 entre le Ministre de la culture et de la communication Renaud Donnedieu de Vabres et le président-directeur Henri Loyrette. Ce contrait définit « les engagements réciproques pour l'amélioration du service public du musée national du Louvre [...] et de ses tutelles pour la période 2006 à 2008 [et] s'inscrit dans le cadre de la modernisation de la gestion publique, en cohérence avec les termes de la Loi Organique relative aux Lois de Finances dont les trois principes fondateurs sont la responsabilisation, la déconcentration et l'évaluation »[115]. Le rapport de la Cour des comptes rappelle que ce contrat pluriannuel (renouvelé jusqu'en 2013) a permis de définir un indicateur de « couverture financière » (recettes/dépenses de production) pour l'auditorium. On remarque que la couverture financière a fortement augmenté après l'instauration de ce contrat, passant de 46% en 2003 à 82% en 2007 et se situe autour de 60% aujourd'hui, ce qui correspond aux objectifs[116]. On constate que la gestion budgétaire de l'auditorium est très marquée par ces nouvelles mesures, et notamment par la contrainte d'une diminution budgétaire de 3% chaque année.

Section 2. Une marque « Louvre » souvent difficile à dépasser

Donner la part belle à la création contemporaine et une tribune aux artistes vivants au travers de la programmation de l'auditorium est marquée par des contraintes intellectuelles liées à son inscription dans l'institution qu'est le Louvre.

I. Le Louvre : un gage de moralité

La responsable des manifestations en direction du jeune public et des familles, Isabelle Jacquot, témoigne des difficultés qu'elle rencontre dans son travail de programmatrice. En effet, Isabelle Jacquot, comme les autres programmateurs du Louvre, est motivée par l'élaboration d'une programmation ambitieuse et réfléchie. Les manifestations en direction du jeune public ne sont pas une simple animation au cœur du musée, mais participent à la réflexion globale de l'actualité sociale et culturelle. On a déjà cité l'exemple du projet « Viens lire au Louvre », mais d'autres manifestations importantes comme « Les Clés d'écoute » s'ajoutent à cette programmation. Durant ces séances, des musicologues médiateurs

[115] Préambule du Contrat de Performance du musée du Louvre recensant ses objectifs stratégiques pour la période 2006-2008.
[116] Rapport Cour des comptes, *Op.cit*, p. 122.

présentent aux enfants des thèmes assez poussés comme les liens entre la musique classique et le jazz. Toujours est-il que la programmation ne se fait pas sans heurt. En effet, Isabelle Jacquot rencontre notamment des difficultés dans sa relation avec les enseignants participant aux séances proposées. Durant une projection du film *Billie Elliot,* accompagnée de textes de l'auteur du roman original Melvin Burgess, des enseignants ont reproché à la programmatrice d'avoir choisi un film dans lequel les personnages prononçaient beaucoup d'injures. Malgré la défense de son propos, certains enseignants ont persisté avec l'idée qu'ils attendaient du musée du Louvre qu'il véhicule un message éthique et moral aux enfants. Isabelle Jacquot regrette que ce cas de violence verbale dans le film n'ait pas été utilisé à des fins pédagogiques en montrant par exemple que cette violence est le dernier recours dans un contexte de pauvreté sociale. Elle regrette également que ce poncif faisant du Louvre un lieu sacralisé soit si fort au point de contraindre une programmation qui se veut large et ouverte.
De plus, cette programmation manque de moyens pour mener un travail en amont des séances car l'auditorium ne dispose plus de service de Relations Publiques à part entière, et la Direction des Publics a supprimé le poste dédié aux relations avec les enseignants. Ceci a conduit la programmation de musique filmée à arrêter de prévoir des séances pour le jeune public car aucun travail de communication n'est mené afin de faire venir les classes.

II. Limiter les valeurs transgressives de l'art contemporain

La perception du Louvre comme un lieu vecteur de savoir et comme autorité dans la définition du bon goût influence également la programmation des séances en lien avec l'art contemporain. L'analyse de la programmatrice Marcella Lista est très intéressante à ce sujet. En effet, à l'image de l'anecdote de l'artiste Gérard Fromanger qui n'avait finalement pas été retenu pour répondre à la commande d'un décor dans le musée du Louvre, la politique actuelle liée à l'art contemporain montre quelques failles. Selon Marcella Lista, la présence de l'art contemporain au Louvre est certes un signe d'ouverture et d'une volonté de perpétuer la tradition du musée, mais celle-ci suppose souvent un « lissage » du propos de l'artiste, pour des raisons politiques et éthiques. Marcella Lista va jusqu'à dénoncer une certaine censure au Louvre. En effet, les artistes comme Wim Delvoye qui élaborent une exposition dans les salles du Louvre ont des contraintes de contenu. L'intervention d'un artiste comme Wim Delvoye et le retour sur le marché de l'art de ses œuvres après l'exposition posent des questions sur la place de l'artiste et sur la place de l'iconographie. Certes, ce type d'exposition crée une émulation à double sens pour le Louvre et l'artiste et garantit à ce dernier une

certaine légitimité dans son domaine, mais il est à se demander ce qu'il advient du rôle politique et social de l'art contemporain. Si selon Jean-Marc Terrasse, directeur de la DAMC, l'introduction de l'art contemporain permet d'interroger le statut de l'œuvre et de l'artiste, celle-ci ne permettrait pas de véhiculer des valeurs transgressives pourtant souvent présentes dans le propos des artistes contemporains. Le musée du Louvre souhaite donc persévérer dans son image de musée moderne en phase avec son temps mais a pourtant du mal à faire entrer en son sein des œuvres porteuses d'un message politique et social. Le musée du Louvre serait en effet perçu comme un « bras armé du ministère des affaires étrangères »[117], ne permettant pas à la direction d'être pleinement autonome dans ses sujets. Le propos serait « diffus, lissé » et l'art contemporain serait réduit à une action de « saupoudrage »[118]. Wim Delvoye aurait bien compris cette notion de lissage, condition pour entrer au Louvre. En effet, selon Marcella Lista, l'œuvre « Suppo », exposée sous la pyramide, incarnerait cette vision du Louvre sur l'art contemporain. Cette sculpture réunit en effet plusieurs éléments qui en font une œuvre « lissée », une remarquable pièce d'artisanat, mais également un objet subversif dans sa forme notamment. Malgré certains regrets de la programmatrice dans la considération du Louvre pour l'art contemporain et de sa place accordée dans le musée, Marcella Lista se félicite que le Louvre ait choisi de mettre prochainement à l'honneur l'artiste libanais Walid Raad alors qu'il avait été l'un des initiateurs d'une pétition[119] menaçant un boycott du musée Guggenheim à Abu Dhabi, projet qui cristallise des tensions similaires au Louvre.

Chapitre 3. Une entité pluridisciplinaire redoutant la transversalité

Section 1. Des programmations cloisonnées

L'auditorium a réussi le pari de devenir une salle pluridisciplinaire, au vu du nombre de manifestations et de la variété des programmes proposés. Mais la volonté du Louvre est aussi de faire ressortir une image transversale et globale du musée, ce qui n'est pas toujours évident car les conflits d'intérêts et les croisements de personnalités fortes, caractéristiques du secteur culturel, prennent parfois le dessus et font perdre de vue la politique dictée par l'institution.

[117] Entretien avec Marcella Lista, programmatrice en charge des manifestations en lien avec l'art contemporain.
[118] Id.
[119] La pétition en question est disponible sur Internet : http://gulflabor.wordpress.com/sign-the-petition/

I. Des programmateurs autonomes

Certains programmateurs comme Monique Devaux ou Christian Labrande, mes deux tuteurs de stage, sont présents depuis les débuts de l'auditorium et la formation de l'équipe par Guillaume Monsaingeon. Ils ont connu l'évolution de l'auditorium et la période durant laquelle celui-ci jouissait d'une grande autonomie. En travaillant au sein de cette structure, on s'aperçoit très vite qu'elle est très marquée par la forte personnalité des programmateurs qui défendent chacun vigoureusement leur ligne éditoriale. Il est parfois difficile pour le directeur de la DAMC d'imposer une ligne directrice tant les forces en présence sont exacerbées. Jean-Marc terrasse, très attaché à la vision souhaitée par Henri Loyrette de développer le musée dans le sens de la réflexion sur le statut de l'œuvre, la place des artistes vivants et la transversalité, souhaite y participer grâce aux propositions de l'auditorium. Malgré le travail de certains programmateurs qui parviennent à adopter une perspective large allant au-delà de leur discipline, Jean-Marc Terrasse regrette de heurter « à la difficulté de faire passer cette idée auprès de programmateurs très axées sur leur programmation, qui ne parviennent pas à voir plus loin que le contenu de leur discipline »[120]. Ce constat se confirme dans la difficulté pour ces programmateurs de travailler ensemble. Cet aspect a pu être perçu à plusieurs reprises lors du stage, et particulièrement du fait de cette situation à mi-temps, partagée entre deux programmateurs, dont on peut dire qu'ils ont des personnalités totalement opposées. Les chargés de programmation, malgré leur rencontre lors d'une réunion hebdomadaire, travaillent souvent chacun de leur côté avec des logiques qui leur sont propres. Preuve en est, la difficulté de gérer mon stage réparti en deux mi-temps. L'organisation de mes horaires a d'abord été difficile. Il fallait en effet trouver le meilleur rythme pour suivre les dossiers en cours de part et d'autre. L'option finalement choisie a été celle de diviser la journée en deux. Ceci a demandé une forte capacité d'adaptation et un grand sens de l'organisation. En effet, travailler pour deux programmateurs différents supposait de travailler à partir de deux sessions informatiques et de deux boîtes de courriers électroniques. Or, certains impératifs nécessitaient de passer d'un système à l'autre rapidement. L'essentiel était de rester réactif afin de ne pas sombrer dans la schizophrénie ! Le manque de collaboration entre les programmateurs se ressent également lors des réunions internes où les préoccupations des uns ne semblent pas être celles des autres. Une réunion sur les projets de médiation de l'auditorium pour la saison prochaine a montré une grande incapacité de collaboration pour un

[120] Entretien avec Jean-Marc Terrasse.

sujet pourtant fédérateur. Le manque de collaboration peut parfois se transformer en concurrence lorsque vient le temps de bilans de saisons. En effet, une période difficile du stage a été celle de la rédaction d'un bilan commun entre les concerts et la musique filmée concernant la programmation de musique contemporaine au cours de la saison 2011-2012. Alors que ce bilan devait montrer le résultat d'une collaboration autour d'une thématique, il a davantage été un prétexte à faire valoir la cellule de programmation qui avait été capable d'atteindre le taux de fréquentation le plus élevé. Rédiger un bilan tiraillée entre deux programmateurs n'a pas été chose facile. La transversalité n'est donc pas une notion évidente à faire entendre au sein du service de la DAMC.

II. Une hiérarchisation des postes

On l'a vu, la complexité administrative du musée a des conséquence majeures sur le système d'organisation de l'auditorium comme le manque de polyvalence et un cloisonnement entre les postes. Du fait de la hiérarchie interne au musée, les missions de certains agents du service administratif ou du secrétariat comptable dépendent fortement d'autres directions comme la DRH ou la direction financière, ce qui leur retire une certaine latitude. Par ailleurs, on peut constater un phénomène de hiérarchisation au sein même de l'auditorium qui s'est accentuée au fil du temps. En effet, conjuguée à la forte personnalité des programmateurs, la situation administrative conduit à une forte hiérarchisation entre les postes. Ce phénomène se ressent surtout entre les programmateurs et les assistants de production. En effet, chaque programmation fonctionne de manière autonome au sein de sa cellule constituée de deux ou trois personnes, dont un programmateur et un ou deux assistants de production. Ces derniers sont souvent relégués au second plan dans la prise de décision. L'illustration en est l'organisation des réunions. En effet, chaque semaine, les programmateurs assistent à une réunion avec le directeur de la DAMC à laquelle les chargés de production ne sont pas conviés. La séparation entre les tâches décisionnelles et les tâches d'exécution est donc fortement marquée. Cette forte hiérarchie entre les deux types de postes est également perceptible par des tensions entre certains duos programmateur/assistant. De même, chaque programmation n'a pas la même importance, notamment en nombres de manifestations, ce qui peut provoquer un sentiment d'injustice entre les agents dans la gestion du travail. Cette hiérarchisation entre les postes crée des difficultés de communication parfois au détriment de la ligne éditoriale de l'auditorium et de son inscription dans le musée.

Section 2. Des directions cloisonnées

Si certaines ruptures apparaissent au sein même du service de l'auditorium, on peut également percevoir des difficultés de collaborations entre les grandes directions du musée. Si l'auditorium agit désormais au nom de la DAMC, une direction à part entière du musée, celui n'a pas toujours eu cette habitude, et non plus celle de communiquer avec les autres directions. Des échanges majeurs se produisent entre la DAMC et les Départements du musée, du fait des liens que la programmation peut entretenir avec leur contenu scientifique, mais la communication est plus difficile avec d'autres services. Certaines réunions réunissent des agents de directions différentes comme les récentes réunions au sujet de la programmation autour du nouveau Département des Arts de l'Islam faisant intervenir du personnel de la Direction Politique des Publics et de l'Education Artistique (DPPEA) ou de la Direction de la Communication, en charge de la communication institutionnelle. Souvent, les échanges se produisent lors de ces réunions mais ont du mal à se poursuivre au-delà. Ce problème de communication a été perçu au cours du stage à propos des cartes blanches proposées à des artistes pour l'ouverture de ce nouveau Département. En effet, le chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui a été invité par le Louvre dans le cadre d'une carte blanche, au même titre que le cinéaste Abbas Kiarostami et l'auteur Orhan Pamuk. Cette carte blanche prévoyait une série de trois nocturnes au sein du musée avec des danseurs de sa compagnie, ainsi qu'un weekend à l'auditorium organisé par la cellule musique filmée de Christian Labrande consacré au parcours de l'artiste. La venue de Sidi Larbi Cherkaoui est donc gérée par deux directions, ce qui a rendu la phase de préparation très difficile car la distinction entre les deux entités au sein du musée n'est pas évidente à percevoir du point du vue du chorégraphe et son équipe. Les problèmes de communication ont été nombreux lors de l'élaboration de projet, car il était difficile de savoir qui devait gérer quoi dans la phase de production. Durant l'été, étant seule à gérer la communication autour de l'événement au sein de la DAMC, j'ai pris l'initiative de travailler davantage en collaboration avec la responsable des nocturnes à la DPPEA. Par ailleurs, les relations ne sont pas toujours évidentes entre la DAMC et la Direction de l'Accueil, de la Surveillance et de la Vente, qui gère donc l'accueil et la billetterie de l'auditorium. Il est parfois difficile pour l'équipe de l'auditorium, surtout pour les agents qui ont connu la période précédant la réorganisation consistant à décharger les décharger de la gestion de la vente, de ne pas avoir la main mise sur ces deux aspects au cœur de l'activité d'une salle de spectacle que sont l'accueil et la vente.

Malgré des difficultés à coopérer avec certaines directions, la DAMC collabore beaucoup avec le service promotion de la DDM, chargée d'assurer la publicité des manifestations de l'auditorium. En effet, des relations de confiance sont installées entre l'équipe de la DAMC et certains membres du service promotion qui travaillaient pour la communication de l'auditorium en interne avant la réorganisation du système. Au cours de ce stage, j'étais souvent en contact avec la DDM à qui l'on transmet de nombreuses informations de contenu artistique. La musique filmée et les concerts étaient particulièrement suivis par deux personnes à qui on s'est beaucoup référé durant le stage, Sophie Walter et Pamela Komar. Ces agents sont notamment responsables de l'élaboration d'un bilan du dispositif promotionnel mis en place pour chacun des cycles de programmation de l'auditorium.

Du fait de l'organisation complexe caractéristique d'un Etablissement Public Administratif de l'envergure du Louvre, l'auditorium rencontre certaines difficultés à gérer son inscription muséale.

Malgré des difficultés d'organisation, l'auditorium persévère dans la poursuite d'une programmation ambitieuse en lien avec l'actualité culturelle. La DAMC accepte progressivement les conséquences d'une nouvelle configuration et a conscience que la condition de la poursuite de ses activités est le suivi de la ligne éditoriale souhaitée par la direction du musée. Ainsi, l'auditorium joue le jeu de l'ouverture, de l'élargissement de la programmation au profit d'un contenu contemporain, et multiplie les manifestations dédiées à la création des artistes qui font l'esthétique d'aujourd'hui.

PARTIE III. Soutenir la création dans une institution patrimoniale : l'exemple de l'édition 2012 du festival Classique en images

Le musée du Louvre, par une politique menée à l'égard des artistes vivants, tend à prolonger son ouverture et à participer à la réflexion globale sur le rôle des musées aujourd'hui. L'auditorium est au cœur de ce processus de transformation et d'insertion de la question contemporaine au sein du musée. Une programmation a particulièrement rempli ce rôle, celle de la musique filmée, initiatrice d'un programme original et ambitieux, la biennale « Classique en images », dédiée cette année au thème de l'opéra et la modernité[121]. Nous verrons donc en quoi cet événement inédit participe à la volonté de la direction de faire du musée du Louvre une « Maison des artistes vivants »[122].

Chapitre 1. Classique en images : l'initiative d'une programmation originale, la musique filmée

Le festival de musique classique filmée, Classique en images (CEI), élaboré sous la direction de Christian Labrande, a fait son apparition dès 1990, en proposant des productions récentes sélectionnées par un comité de professionnels, ainsi qu'une rétrospective sur Mozart[123].

Section 1. La musique filmée : une programmation inédite au cœur du projet de l'auditorium

L'apparition de la musique filmée au Louvre a constitué une sorte de mini-révolution dans un établissement alors en pleine transformation. Le projet a émergé grâce à l'initiative de Michel Laclotte, grand mélomane, et de Guillaume Monsaingeon, placé à la tête de l'auditorium. « Guillaume Monsaingeon était un ami » raconte Christian Labrande, « et avec l'influence artistique familiale que l'on connait (cousin de Bruno Monsaingeon[124]), il était très intéressé par la question de la musique en images et des archives. Projeter des films musicaux était une grande nouveauté à l'époque. C'est lui qui m'a proposé d'intervenir car il connaissait mon intérêt pour la question. La musique filmée a fait partie de ce projet de l'auditorium qui était entre autres de faire venir au Louvre les gens qui n'y allaient pas souvent, de ré-ouvrir le musée à ceux qui n'osaient plus y aller »[125].

---

[121] Annexe 1, couverture de la brochure de Classique en images – de *Pelléas* à nos jours, du 2 février au 1er avril 2012.
[122] www.louvre.fr : « Découvrir le Louvre : missions et projets », *Op.cit.*
[123] Dossier de presse *L'auditorium du Louvre : un véritable projet culturel*, Paris, musée du Louvre, 1989.
[124] Bruno Monsaingeon, né en 1943, réalisateur et producteur de documentaires dédiés à de grands interprètes et compositeurs de musique classique. Il a notamment réalisé plusieurs documentaires sur le pianiste Glenn Gould.
[125] Annexe 10, entretien avec Christian Labrande.

I. À la découverte d'images inédites

Guillaume Monsaingeon et Christian Labrande ont largement participé à l'ouverture du musée vers d'autres disciplines, vers la transversalité. La musique filmée est en effet une discipline transversale par essence qui parvient à faire découvrir la musique au public sous un autre regard et permet ainsi d'attirer un nouveau public au Louvre, curieux de découvrir cette programmation inédite. Christian Labrande a donc connu l'auditorium dès son ouverture et fait la même analysée que Sophie Walter concernant l'évolution de contenu de la salle et de la fréquentation. Selon lui, suite à des débuts un peu difficile où l'équipe ne savait pas trop vers quoi elle se dirigeait, on a ensuite assisté à une rapide montée en puissance grâce à des rétrospectives et des thèmes très porteurs. Alors que la musique classique disparaissait lentement des écrans de télévision, la programmation de musique filmée a su mettre en valeur ce genre, persuadée de son intérêt avec des signes qui ne trompaient pas tels que la série de récitals de Glenn Gould[126]. A cette période, aucun lieu ne se consacrait à la projection régulière de films consacrés à la musique. Par ailleurs, Christian Labrande évoque un phénomène qui a accompagné la montée en puissance de l'auditorium, celui de l'intérêt de la presse. A l'époque, « on avait de fortes retombées presse, les journalistes étaient toujours là, on avait même parfois une couverture internationale. Les gens venaient car c'était quelque chose de nouveau, ça n'existait nulle part ailleurs. Les journalistes venaient pour le côté inédit et pour la qualité de la programmation. La plupart des films montrés étaient des découvertes pour les gens. On avait cette responsabilité de découvreurs de raretés. Et puis petit à petit, nos cycles ont été repris à l'étranger. Les reprises se sont multipliées avec des achats à Milan, par la cinémathèque d'Amsterdam, en Tchécoslovaquie, puis plus tard par le Lincoln Center de New York [...] On a développé des séries, des cycles qui rencontraient leur public fidèle comme les cycles sur les grandes voix ou les grands pianistes »[127]. Proposer de l'inédit était donc au coeur du projet. Ainsi ont été montrés des rétrospectives sur le compositeur Simitri Chostakovitch avec des interviews, des films de fictions, des documentaires ou des captations, ou encore des cycles consacrés à des grands chefs d'orchestre comme Daniel Barenboïm ou Sergiu Celibidache. La programmation de Christian Labrande invite donc le nouveau public de l'auditorium à découvrir la musique d'une autre manière, à un moment où le musée se confronte à d'autres arts, d'autres siècles. « Faire revivre l'émotion suscitée par les grands

[126] Dossier de presse, *Op.cit.*
[127] Annexe 10, entretien avec Christian Labrande.

interprètes du XX^{ème} siècle grâce aux archives audiovisuelle fut une véritable innovation » rappelle Paul Salmona[128].

II. Un renouveau avec la direction d'Henri Loyrette

Si cette programmation a largement contribué au tournant pris par le musée qui s'ouvrait à de nouvelles disciplines et ainsi à de nouveaux publics, le maintien de celle-ci reste difficile. Christian Labrande admet l'arrivée de certaines transformations progressives durant la dernière décennie, conduisant à une vraie réflexion sur la pertinence de continuer cette activité. En effet, « ce qui apparaissait comme nouveau et inédit avec les films de musique, ne l'est plus du tout aujourd'hui avec la multiplication des sources et la diffusion à toute vitesse de toutes les archives. On n'a plus vraiment ce rôle de chercheurs d'archives, car beaucoup de choses sont accessibles, il faut vraiment aller chercher des pépites »[129]. Or, Henri Loyrette, l'actuel directeur du musée, est très intéressé par cette programmation qu'il suit attentivement. Il a donc tenté de lui offrir un nouvel élan en proposant une nouvelle orientation. Le directeur a en effet proposé à la musique filmée de diversifier ses activités en invitant notamment des artistes, des spécialistes, des musicologues pour évoquer les thèmes abordés lors des séances. Des invitations sont ainsi régulièrement lancées à des artistes comme Sir John Eliot Gardiner[130] - convié à présenter avec son regard britannique un prochain cycle consacré à la musique française - ou le directeur d'opéra Kasper Holten[131] pour présenter le cycle consacré aux productions du *Royal Opera House*[132]. Cette volonté de ponctuer la programmation de musique filmée d'interventions se vérifie surtout avec Classique en images, un festival atypique organisé dans l'auditorium du Louvre.

Section 2. Classique en images : créer les archives de demain

I. Le concept du festival

Le festival Classique en images (CEI) qui constitue une grande part de la programmation de musique filmée a opté pour la forme de la biennale. Cet événement demande en effet un très grand travail de préparation à la fois pour le programmateur et pour les assistants de

[128] SALMONA, Paul, *Op.cit*, p. 82.
[129] Annexe 10, entretien avec Christian Labrande.
[130] Né en 1943, Sir John Eliot Gardiner est un chef d'orchestre britannique
[131] Né en 1973 au Danemark, Kasper Holten est devenu le directeur artistique du *Royal Danish Opera* à seulement 27 ans et dirige désormais la section opéra du *Royal Opera House*.
[132] « Une saison...au Royal Opera House de Covent Garden », cycle de douze opéras filmés à l'auditorium durant la saison 2012-2013.

production. Christian Labrande déclare même qu'avant les récentes contraintes budgétaires et les obligations fréquentation, ces cycles présentaient jusqu'à cinquante séances, soit deux fois plus qu'aujourd'hui. Le festival CEI était avant tout une compétition, permettant de réunir une sélection de films proposés par des amateurs et des professionnels. « La compétition des programmes donnait un écrin, celui du Louvre, créant une émulation. Le but était de créer les archives de demain »[133]. En effet, ce concours permettait d'effectuer des recherches de contenus audiovisuelles très importantes. La première sélection internationale 1988-1990 a ainsi permis de présenter des films tels que des répétitions de Celibidache dirigeant la *Symphonie classique* de Prokofiev, un portrait de Barbara Hendricks, ou encore une production anglaise du *Château de Barbe-Bleue* de Béla Bartok. La deuxième partie du festival était consacrée à une rétrospective sur des thèmes musicaux comme les grands chefs d'orchestre (1992), les figures du compositeur (1996), ou les grands pianistes du XX^{ème} siècle (1998)[134]. D'emblée animée par la qualité technique des projections, la programmation de musique filmée, à travers CEI, se proclamait être « la préfiguration de la télévision musicale de demain »[135]. Etaient exclues de la programmation les simples retransmissions avec le public de concerts. Les concepteurs cherchaient en effet à créer un « nouveau pouvoir de fascination »[136] pour la musique en diffusant des archives intéressantes sur le plan visuel, tant dans les situations que dans l'esthétique. Cette biennale constitue donc un véritable rendez-vous pour les mélomanes, le public intéressé par la question de l'archive et les professionnels de l'audiovisuel. L'intérêt de cet événement était d'abord l'émulation créée par la compétition, notamment du côté du comité de sélection. Cette partie de CEI a malheureusement disparu depuis quelques années. Le programmateur n'est donc plus appuyé par les propositions émises lors de la compétition et doit redoubler d'originalité.

II. Une nouvelle formule du festival

La compétition de Classique en images terminée, le festival a perdu de son retentissement. Pourtant, cette partie du festival ne coûtait pas très cher, car les candidats envoyaient leurs films. Néanmoins, on a peut-être pensé que cette programmation perdait de son originalité, et ce qui apparaissait comme inédit ne semblait plus si nouveau après 2003. La programmation de musique filmée s'est donc renouvelée dans son ensemble, y compris avec CEI. En effet, le

[133] Annexe 10, entretien avec Christian Labrande.
[134] Annexe 8, programmation de musique filmée de 1989 à 2003, document interne.
[135] Dossier de presse, *Op.cit.*
[136] Id.

public de la musique filmée ne change pas beaucoup, on parle d'ailleurs souvent des « fans de Christian » pour parler du public de cette programmation. Le cycle « Clip&Clap » dont on a parlé précédemment[137], tente par exemple de participer à cette transformation en mêlant les esthétiques musicales, allant de la musique baroque à la musique pop américaine. Comme on l'a vu pour l'ensemble de la programmation de musique filmée, la tendance est d'inviter des artistes et des experts à venir commenter les œuvres présentées. Ceci est particulièrement vrai pour CEI, particulièrement pour l'édition 2012, puisque le cœur de cette série a été l'intervention de compositeurs contemporains. En effet, dans cet esprit d'apporter un regard extérieur au sein du Louvre, à l'image du cycle du « Grand Invité », Christian Labrande et Henri Loyrette se sont entendus pour consacrer la dernière édition du festival Classique en images aux compositeurs d'opéras contemporains, l'opéra étant un genre qui attire plus facilement le public selon le programmateur. Traiter de l'opéra était donc un bon moyen d'aborder la musique contemporaine au sein du Louvre et de continuer à susciter l'intérêt de l'archive en invitant sept compositeurs à venir proposer une série de « Cartes Blanches ».

Chapitre 2. L'auditorium du Louvre : une tribune pour les compositeurs contemporains le temps d'un festival

Section 1. L'intérêt artistique des cartes blanches au Louvre

Le musée du Louvre, en s'ouvrant à d'autres disciplines et à des réflexions sur son propre rôle, laisse entrer des voix discordantes et accueille des artistes à qui sont régulièrement proposés des cartes blanches. Ce procédé est une façon de montrer à des artistes que le Louvre est un lieu dans lequel ils peuvent créer en toute confiance et apporter un regard esthétique nouveau participant ainsi à la continuité de l'histoire de l'art.

I. Montrer la musique contemporaine dans toute sa diversité

Alors que l'opéra est un genre complet qui met d'accord l'ensemble des mélomanes, à en juger le succès des retransmissions d'opéra dans les complexes de cinéma[138], l'opéra contemporain est très peu connu. Ce genre « lié à une société élitiste déclinante a [pourtant]

[137] Partie I, chapitre 2, section 2, « Une conception inédite en ambitieuse de la programmation ».
[138] Cycles « Viva l'opéra », en direct de l'Opéra de Paris, dans les cinémas UGC.

connu un regain de vitalité, donnant lieu à une pluralité de formes musicales »[139]. Afin de faire d'en faire découvrir les œuvres majeures du XX^{ème} siècle, l'auditorium a invité sept compositeurs de nationalités et d'esthétiques dans série de cartes blanches. Au départ, la direction ne souhaitait donner carte blanche qu'à un ou deux compositeurs, mais après réflexion, Christian Labrande a décidé de les multiplier pensant que cela permettrait de montrer la variété de la création[140]. Les compositeurs Thomas Adès, Georges Aperghis, Philippe Boesmans, Pascal Dusapin, Peter Eötvös, Philippe Manoury et Kaija Saariaho ont donc présenté les œuvres phares des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles selon des choix personnels. Tous ces compositeurs ont écrit des opéras, mais tous n'ont pas été influencés par les mêmes courants esthétiques. Le principe des cartes blanches était d'ailleurs de permettre à ces compositeurs de présenter les opéras du XX^{ème} qui les ont particulièrement influencés dans leur travail. Outre la projection des opéras choisis par les compositeurs, le festival était organisé sous formes de rencontres avec les compositeurs afin qu'ils présentent leurs propres œuvres. Journalistes et spécialistes de l'opéra contemporain, Jean-Pierre Derrien, Pierre Flinois, Antoine Gindt, Hélène Pierrakos, Jean-Marc Proust et François Regnault ont confronté les invités aux films et archives.

Le compositeur belge Philippe Boesmans, dont l'esthétique est qualifiée de post-moderne tant elle dépasse le sérialisme[141], a fait le choix de présenter la production de François Roussillon de *Pelléas et Mélisande* de Debussy sous la baguette de Sir Eliot Gardiner, et un opéra particulièrement emblématique de la modernité, *Jenufa* de Janáček produit par le Arthaus en 1990. La compositrice finlandaise Kaija Saariaho, formée à l'Académie Sibelius d'Helsinki et spécialisée dans les nouvelles techniques instrumentales électroniques, a choisi de présenter l'oeuvre qui l'a le plus marquée dans le répertoire du XXème siècle : Saint François d'Assise d'Olivier Messiaen. Cette œuvre aurait beaucoup inspiré son premier opéra, *L'Amour de loin*, sur un livret d'Amin Maalouf. Cette spécificité de la composition électronique se retrouve dans le travail de Philippe Manoury[142] qui collabore toujours avec l'IRCAM[143]. Le travail de cette institution a d'ailleurs été mis en valeur au cours des séances grâce aux interventions de

[139] LABRANDE, Christian, éditorial de la brochure de Classique en images, « L'opéra et la modernité », de *Pelléas* à nos jours.
[140] Annexe 10, entretien avec Christian Labrande.
[141] Musique sérielle : musique qui abandonne les rapports hiérarchiques entre les notes (à la base de la musique tonale) pour utiliser l'ensemble des douze demi-tons de l'octave selon un ordre déterminé par le compositeur et appelé « série ».
[142] Annexe 12, « Carte blanche à Philippe Manoury », brochure de Classique en images.
[143] Institut de Recherche et Coordination Acoustique/musique, institution dédiée à la recherche et à la création musicale contemporaine, rattachée au Centre Pompidou

son directeur Franck Madlener. En effet, les quatre opéras de Manoury[144] ont tenté de révolutionner ce genre en utilisant les techniques de l'électroacoustique et de la vidéo. Il a choisi de présenter au public de l'auditorium deux œuvres marquantes, *Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss et *Wozzeck* d'Alban Berg, pour son attachement à la seconde école de Vienne. En passant du théâtre musical avec Georges Aperghis à l'électroacoustique avec Philippe Manoury, tous les compositeurs présents lors de cette biennale ont témoigné de la diversité de la création contemporaine, surtout lorsqu'elle s'attache à l'opéra, un genre qui avait connu son heure de gloire au XVIII^{ème} siècle, mais qui survit difficilement aujourd'hui notamment pour des raisons économiques. Ainsi, cette édition riche et ambitieuse de Classique en images a permis de donner la parole à sept compositeurs, pas forcément tous connus du public du Louvre et de faire connaître un art peu diffusé dont on parle peu. Cet événement de longue durée a développé les sujets en profondeur et a permis d'ancrer la thématique au cœur du musée. Une grande bannière suspendait d'ailleurs au-dessus de l'auditorium, titrée « La musique du XX^{ème} siècle à l'auditorium du Louvre ». Cet élément de communication faisait référence à toutes les séances de la saison consacrées à cette thématique. Le Louvre affichait ainsi clairement son soutien à une esthétique artistique, celle de la musique contemporaine.

II. Un double argument d'autorité

L'invitation faite à sept compositeurs pour venir témoigner au musée du Louvre de leur activité et de leurs choix esthétiques constitue une démarche doublement favorable. Le compositeur Philippe Manoury regrette le fait que « la place de la création musicale dans la presse écrite et audio-visuelle ne cesse de diminuer ». Selon lui, « si l'on ne participe pas à un "événement" quelconque, on a bien peu de chance de se voir offrir une tribune, une colonne ou un entrefilet »[145]. Ainsi, l'auditorium constitue une tribune pour les compositeurs contemporains ayant répondu présents. On l'a vu précédemment avec l'exemple de Wim Delvoye, l'inscription d'un artiste contemporain dans une institution de grande envergure comme le Louvre lui apporte une légitimité incontestable. Rappelons en effet que dans l'Ancien Régime, des expositions d'artistes contemporains étaient présentées dans le salon carré du Louvre. Selon Diderot, le goût de l'époque s'élaborait dans ces salons ouverts au

[144] Philippe Manoury a composé quatre opéras : *60è parallèle* (créé au Théâtre musical de Paris), *K...* (Opéra Bastille), *La Frontière* (Théâtre des Bouffes du Nord), et *La Nuit de Gutenberg* (Opéra du Rhin).
[145] www.philippemanoury.com : Introduction du blog de Philippe Manoury, rédigée le 10 janvier 2009.

public[146]. L'invitation à ces sept compositeurs renforce donc leur légitimité au sein du cercle de la musique contemporaine et au sein d'un plus large public. En effet, cette série de cartes blanches a permis de faire connaître ces noms auprès du public de la musique filmée et de l'auditorium en général, pas forcément féru de musique contemporaine. Par ailleurs, cet événement a été l'occasion de montrer des captations et des films très peu voire jamais diffusés. Philippe Manoury était par exemple très satisfait de pouvoir montrer un extrait de son opéra *K...*[147], qu'il a eu beaucoup de mal à diffuser après sa création. En permettant de diffuser des extraits des œuvres de sept compositeurs contemporains, le Louvre remplit sa mission de participer à la diffusion des artistes de son temps.

Si ces compositeurs bénéficient de l'image du Louvre en venant témoigner à l'auditorium, le Louvre bénéficie également de l'image d'un tel festival. En effet, une édition de Classique en Images consacrée à l'opéra et la modernité marque la ligne éditoriale de l'auditorium du Louvre et fait figure de résonnance pour l'ensemble du musée. En effet, les cartes blanches sur l'opéra du XX^{ème} siècle et la présentation des œuvres du XXI^{ème} siècle ont particulièrement du sens dans la démarche actuelle du musée du Louvre. Le thème de l'opéra et de la modernité fait en effet écho à la problématique du Louvre puisqu'on cherche ici à comprendre comment un genre aussi codé et marqué historiquement que l'opéra peut rejoindre les enjeux de son temps. Il en est de même pour le musée du Louvre, très marqué par l'image du palais et par son histoire, institution qui tente de s'inscrire dans des enjeux actuels mais non sans difficulté tant ses codes sont ancrés dans les esprits. Malgré cette tradition persistante, Henri Loyrette continue sa démarche en soutenant les artistes d'aujourd'hui comme les compositeurs de Classique en Images. Il apparait alors comme le protecteur de ces artistes aujourd'hui déconsidérés par d'autres. En effet, les compositeurs contemporains auraient de plus en plus de difficultés à trouver écho au sein de la société, ce qui ne fut pas toujours le cas. Il fut un temps où la musique contemporaine recevait la société de la haute société parisienne. C'est l'analyse qui est faite par Eric Tissier dans son ouvrage de recherche, *Etre Compositeur, être compositrice au XXI^{ème} siècle*[148]. L'auteur revient sur l'histoire du Domaine Musical, fondé en 1954 par Pierre Boulez grâce au soutien financier de Suzanne Tézenas. Le Domaine Musical fut pendant longtemps la seule association spécialisée

[146] Colloque « Le musée et la création contemporaine », *Op.cit*, p. 14.
[147] Philippe Manoury, *K...*, Orchestre de l'Opéra de Paris, dir. : Dennis Russel Davies, Mise en scène : André Engel, prod : Ircam/Centre Pompidou, 2003.
[148] TISSIER, Eric, *Etre Compositeur, être compositrice au XXIème siècle*, Paris, L'Harmattan, 2009, 353 p.

dans la diffusion de la musique d'avant-garde en France. L'idée était de « proposer lors d'une série de concerts les œuvres des jeunes générations de compositeurs et celles des Maîtres du début du XXème en relation avec des œuvres classiques »[149]. Durant les premières années du Domaine Musical, le public était nombreux[150], composé d'un noyau d'abonnés parmi lesquels figuraient essentiellement des artistes d'avant-garde et des personnes issues du monde des affaires. Certains de ces abonnés pouvaient même choisir de souscrire un abonnement d'honneur dix fois plus cher que l'abonnement de base. Ecouter les concerts du Domaine Musical donnait le sentiment d'appartenir à une élite. Selon Eric Tissier, malgré la complexité musicale des créations proposées, « il existait une adéquation entre les catégories esthétiques et socioculturelles de ce public ». Des valeurs étaient partagées par les compositeurs et les mécènes, comme « le refus de tout conservatisme, le désir de combattre pour la musique de son temps, et le sentiment d'appartenir à une certaine élite »[151]. Or, les activités du Domaine Musical se sont arrêtées en 1973 et le soutien financier pour la musique contemporaine se fait de plus en plus rare. D'après le compositeur Philippe Manoury, l'essoufflement de la musique contemporaine est en partie dû à la disparition du soutien privé. Selon lui, les grandes familles de mécènes ont disparu et ceux qui sont encore prêts à donner de l'argent préfèrent le consacrer à d'autres causes[152]. Le mécénat persiste dans le domaine de l'art plastique car ceux qui donnent de l'argent peuvent s'inscrire dans le marché de l'art en achetant et vendant des œuvres matérielles, ce qui n'est pas le cas des œuvres musicales. Ainsi, en donnant tribune à des compositeurs, Henri Loyrette reprend la figure du protecteur des artistes en défendant les valeurs des compositeurs contemporains. Cette démarche n'est pas seulement ponctuelle puisque des commandes sont régulièrement passées par le Louvre à des compositeurs contemporains comme Bruno Mantovani, Michael Levinas ou encore Philippe Manoury qui avait composé une pièce pour piano interprétée à l'auditorium du Louvre par Jean-François Heisser. Philippe Manoury a également été contacté pour intervenir lors de conférences d'initiation à l'auditorium du Louvre. Si le Louvre ne peut apporter un large soutien financier à la création musicale contemporaine, l'institution se charge d'offrir à ces artistes une tribune et de mettre leur travail sur le devant de la scène ponctuellement dans la programmation de l'auditorium.

[149] TISSIER, Eric, *Op.cit*, p. 41.
[150] Mille cinq-cents personnes étaient par exemple présentes lors de la première du *Livre d'Orgue* de Messiaen.
[151] TISSIER, Eric, *Op.cit*, p. 42.
[152] Annexe 11, Entretien avec Philippe Manoury.

Section 2. Une programmation propice aux décloisonnements

I. La musique contemporaine hors de sa sphère

Un événement consacré à l'opéra contemporain aurait pu se dérouler à la Cité de la musique, au CNSMDP[153] ou à l'Ircam, les trois lieux parisiens spécialisés de la musique. D'ailleurs, d'après Christian Labrande, « il y a toujours eu des résistances de la part de gens dans les ministères ou dans certaines institutions musicales qui voyaient cette programmation comme une concurrence de la part d'une institution qui agissait dans un domaine qui sortait de son pré carré »[154]. Or, l'ouverture des musées fait aujourd'hui partie de leur nature-même et la musique contemporaine a été invitée à sortir de sa sphère pour s'inscrire dans un musée désormais pluridisciplinaire. L'institution muséale et l'institution musicale s'ouvrent l'une à l'autre. On remarque que la diffusion de la musique contemporaine se fait presque exclusivement par le biais des concerts, un mode de diffusion privilégié par les compositeurs[155]. Avec Classique en Images, c'est une autre forme qui est proposée aux compositeurs, dans un lieu atypique. La programmation de musique filmée, telle qu'elle est conçue, permet d'apporter un supplément artistique à la forme classique que pourrait avoir une conférence dans un lieu comme l'Ircam. En effet, ces séances interrogent le passage à l'écran de l'opéra et ont également permis d'aborder des thèmes essentiels liés à la modernité du genre sous forme de « coups de projecteur » (L'opéra américain, l'opéra et la télévision et l'opéra anglais de Benjamin Britten) présentant des opéras filmés ayant marqué l'histoire du XX^{ème} siècle. Lorsqu'on interroge Philippe Manoury sur le bien fondé d'une carte blanche à l'auditorium du Louvre, il répond très favorablement. Il approuve l'idée d'Henri Loyrette de persévérer dans sa volonté de faire du musée du Louvre une « Maison des artistes vivants ». Selon lui, il est important que le Louvre conserve son aspect académique qui permette de contempler les œuvres du passé mais un événement tel que celui organisé par Christian Labrande « permet à la fois d'ancrer l'art contemporain dans l'histoire et de revitaliser l'art du passé. Ces œuvres gagnent une actualité qu'elles n'auraient peut-être pas si on ne les voyait que du point de vue historique »[156]. Il est donc enrichissant d'inviter des artistes contemporains à parler des œuvres du passé. Philippe Manoury rappelle l'initiative

[153] Conservatoire National de Musique et de Danse de Paris.
[154] Annexe 10, entretien avec Christian Labrande.
[155] TISSIER, Eric, *Op.cit*, p. 72.
[156] Annexe..., entretien avec Philippe Manoury.

très intéressante qui avait été prise par l'Ensemble Intercontemporain en collaboration avec le Musée d'Art Moderne de Paris. En effet, le compositeur travaillait auprès de l'orchestre et a participé à une série de concerts qui était donnée au musée le dimanche après-midi. Un des aspects intéressants de ces concerts gratuits était de toucher un public qui venait voir de la peinture. Au musée du Louvre, le mélange s'opère entre art classique et art contemporain. Dans cet exemple mentionné par Philippe Manoury, on observe un mélange entre art visuel et art sonore, « les gens viennent pour voir des choses et finalement ils en écoutent »[157]. Ce mélange entre les arts est également le cœur de la programmation de Christian Labrande au sein de laquelle « les communications entre les arts visuels et sonores sont en exacerbation »[158]. Philippe Manoury estime qu'il est important de savoir que des correspondances existent entre Monnet et Debussy ou que Baudelaire était intéressé par l'œuvre de Wagner, lui-même inspiré par Delacroix, « des réseaux se croisent, et effectivement, la meilleure manière de les mettre à jour, c'est de le faire dans des lieux qui invitent d'autres arts, comme les lieux de peinture qui invitent les musiciens »[159].

Néanmoins, cette initiative très ambitieuse du l'auditorium du Louvre n'a pas rencontré le succès escompté. La direction artistique s'attendait à une fréquentation relativement faible qui l'a effectivement été avec une moyenne de cent-quarante-trois spectateurs par séance[160], mais regrette le manque de retombées presse, autant dans la presse spécialisée que la presse généraliste. L'article le plus important paru dans la presse a été un article du Figaro portant le titre « L'opéra pour les nuls »[161]. Si l'auditorium s'est félicité de ce grand article d'une page, il n'en demeure pas moins que son titre n'était pas très révélateur de l'événement. En effet, si cette série de cartes blanches a permis à la musique contemporaine de sortir hors de ses murs, ce genre a conservé son réflexe d'extrême spécialisation durant le festival. Ces séances ne ressemblaient pas à des séances d'initiation et pouvaient paraître très difficile d'accès tant le propos était précis. La faible fréquentation était peut-être en partie due à la complexité du format. Il n'est en effet peut-être pas évident pour un public non aguerri de se rendre à plusieurs séances sachant que chacune d'elle a duré presque trois heures et les spécialistes chargés d'interroger les compositeurs ne se préoccupaient pas toujours de la compréhension du public. Néanmoins, Philippe Manoury rappelle à juste titre qu'un tel événement permet de

[157] Annexe 11, entretien avec Philippe Manoury.
[158] Id.
[159] Id.
[160] Bilan programmation musique contemporaine, document interne.
[161] HILLERITEAU Thierry, MERLIN, Christian, « L'opéra pour les nuls », *Le Figaro*, février 2012.

mélanger les publics, aspect très important pour lui en tant que compositeur : « Lorsqu'on donne la parole à des artistes contemporains uniquement dans des lieux qui produisent de l'art contemporain, il y a le risque d'avoir affaire à un public qui s'intéresse déjà à la musique contemporaine, et qui ne va rien découvrir, ou pas énormément. Tandis que lorsqu'on va dans des lieux qui ne sont pas spécifiquement dédiés à ça [...] avec un public qui n'est pas préparé à ça, là je pense qu'on peut toucher différemment les gens. On peut faire comprendre à certaines personnes que ce que l'on fait dans l'art contemporain est en fait beaucoup plus dans la continuité de ce qui s'est fait avant »[162]. Insérer son discours dans la programmation d'un lieu non spécialisé dans la musique permet donc aux compositeurs de toucher un public différent.

II. Toucher un public plus large

La sociologie du public de musique contemporaine a été étudiée par Pierre-Michel Menger. D'après l'auteur, on retrouve dans les caractéristiques de ce public « un haut de gré de familiarité avec la culture musicale savante, la détention d'un fort capital scolaire et l'appartenance de la majorité des auditeurs aux classes supérieures »[163]. La base sociologique est donc celle d'un public éduqué, spécialisé et souvent constitué de professionnels de la musique. Néanmoins, l'étude de Menger montre aussi que la majorité des auditeurs déclare « difficile » ou « très difficile » de distinguer les différents courants actuels de la musique savante. Malgré une forte sélection qui caractérise le mode de consommation de la musique contemporaine, la grande diversité des rapports à cette musique montre que son public ne s'assimile pas à une entité cohérente mais est au contraire constitué de divers groupes. Parmi ces groupes, même s'ils possèdent des caractéristiques socio-culturelles similaires, on pourrait penser que certains souhaiteraient appréhender la musique contemporaine d'une manière différente de ce qui est proposé dans les lieux spécialisés comme à l'Ircam, pour obtenir des clés de compréhension des œuvres. Classique en Images a donc été l'occasion de diversifier l'offre dans ce secteur en proposant un format original. Aller au Louvre écouter de la musique est un gage de qualité mais aussi une manière d'aller découvrir ce répertoire sous un nouveau regard. Face à l'essoufflement de ce genre artistique confronté au non renouvellement de son public, la diversification des formats par l'intervention des

[162] Annexe 11, entretien avec Philippe Manoury.
[163] MENGER, Pierre-Michel, *L'oreille spéculative, Consommation et perception de la musique contemporaine*, Revue Française de Sociologie, vol. 37-3, 1986, p. 448, in TISSIER, Eric, *Op.cit*.

compositeurs eux-mêmes apparaît comme une ouverture, une revitalisation. D'autre part, un tel événement est important pour les compositeurs dans la mesure où ils témoignent face à un public hétérogène, pas uniquement constitué de spécialistes. En effet, lorsqu'on interroge Philippe Manoury sur la pertinence de produire ce festival à l'auditorium, il répond qu'il est très satisfait d'y participer puisque cela permet de « mélanger les publics »[164]. Intervenir au Louvre est donc une bonne chose pour Philippe Manoury qui voit là l'occasion de décloisonner les publics. Classique en Images a permis à une partie du public peu connaisseuse de musique contemporaine de « se heurter à de l'inconnu »[165]. Selon le compositeur, la musique est aujourd'hui partout mais on l'écoute toujours de manière binaire et tonale. La découverte de la musique contemporaine se fait donc petit à petit par ce genre d'initiatives, en évitant la rupture avec le public.

Après l'arrêt du Domaine Musical, les années qui ont suivi se sont accompagnées d'un déclin de l'intérêt pour la musique contemporaine. Le public est aujourd'hui un cercle d'amateurs de plus en plus restreint. Christian Labrande remarque cependant que même si ce cercle a tendance à diminuer dans les milieux très spécialisés comme l'Ircam ou l'Ensemble Intercontemporain, on assiste à une diffusion plus subtile de la musique contemporaine dans de nombreuses programmations plus classiques. En effet, des lieux emblématiques comme la salle Pleyel n'hésitent pas à insérer des pièces plus contemporaines au sein des programmations. On peut alors avoir l'occasion d'écouter l'Orchestre National d'Ile-de-France jouant un programme réunissant des œuvres de Berlioz, Cherubini, Tchaïkovski, aux côtés d'une création de la compositrice Florentine Mulsant[166]. Cette tendance à insérer des œuvres contemporaines au sein des programmes plus classiques permet au public de découvrir progressivement un répertoire et d'habituer son oreille à d'autres modes de jeux. Par ailleurs, ce dialogue entre musique contemporaine et musique plus classique, « faisant émerger des séries de concerts mêlant Bach et Ligeti »[167], correspond à une adaptation de la demande d'un public de moins en moins spécialisé, et de plus en plus adepte de diversité. En effet, la théorie de « l'omnivore culturel » décrite par les Américains Peterson et Simkus en 1982 et reprise par Pierre-Michel Menger, montre que les classes supérieures diplômées ne se distinguent plus simplement par un goût particulier pour la musique savante, mais aussi par

[164] Annexe 11, entretien avec Philippe Manoury.
[165] Id.
[166] Concert prévu à la Salle Pleyel le 28 octobre 2012, dirigé par Enrique Mazzola.
[167] Annexe 10, entretien avec Christian Labrande.

un éclectisme de plus en plus marqué[168]. Les omnivores culturels s'intéressent donc à tous les courants de la musique savante, mais également au champ de la musique plus populaire. En effet, on assiste à un décloisonnement des arts savants et des arts populaires. La transformation des attitudes culturelles et la diversification des goûts sont le cœur de la nouvelle programmation de musique filmée à l'auditorium du Louvre avec le cycle « Clip&Clap ». La première séance présentait en effet « un dialogue inédit entre Antonio Vivaldi et David Guetta »[169] et cherchait à abolir les chapelles musicales. Ces programmes répondent donc au public des omnivores culturels qui s'intéressent à de nombreux courant et ont envie de découvrir de nouvelles esthétiques.

Ainsi, avec Classique en Images, l'auditorium du Louvre a donné tribune à des compositeurs leur permettant d'accroître leur reconnaissance et de faire émerger des enjeux d'actualités concernant leur profession vulnérable. Evoquer le thème de l'opéra et la modernité a permis de poser la question de la diffusion des œuvres contemporaines.

Chapitre 3. Réflexion sur la diffusion des œuvres de musique contemporaine

Section 1. Être compositeur au XXI^{ème} siècle

I. L'occasion d'un témoignage sur le métier de compositeur

Eric Tissier s'intéresse à la situation des compositeurs d'aujourd'hui à travers une perspective historique[170]. Après la rupture des compositeurs de la nouvelle Ecole de Vienne, avec Berg Webern et Schönberg, 1945 est l'année retenue par l'ensemble des ouvrages consacrés à la musique contemporaine pour marquer la naissance de ce mouvement. Des débats alimentent le mouvement comme la défense ou la condamnation du formalisme en musique. Des clivages apparaissent entre les compositeurs et parmi eux, de nombreux élèves d'Olivier Messiaen « considéraient que la musique ne devait rien exprimer de personnel et surtout dépasser les clivages nationalistes »[171], allant jusqu'à refuser tout compromis avec le public. Même si cet

[168] COULANGEON, Philippe, « La stratification sociale des goûts musicaux » Le modèle de la légitimité culturelle en question, *Revue française de sociologie*, 2003/1 Vol. 44, p. 3-33.
[169] Clip & Clap, une encyclopédie de la musique en images, communiqué de presse
[170] TISSIER, Eric, *Etre Compositeur, être compositrice au XXIème siècle*, Paris, L'Harmattan, 2009, 353 p.
[171] TISSIER, Eric, *Op.Cit*, p. 38.

éloignement du public n'est pas généralisable à l'ensemble de la profession, on peut remarquer qu'une large partie du public de la musique a peu l'occasion de connaître la manière dont travaillent les compositeurs. Les Cartes Blanches de Classique en Images ont ainsi permis de recueillir des témoignages sur le métier de compositeur. Les sept invités, grâce aux questions des spécialistes comme le philosophe et musicologue Jean-Pierre Derrien, ont apporté des explications concrètes sur l'élaboration d'une création, d'une commande d'opéra par exemple. Ainsi, le compositeur hongrois est revenu sur la création de son opéra *Trois Sœurs* qui a demandé six ans de travail. Il évoque ses difficultés et son travail sur l'adaptation du livret, inspiré de la pièce du même nom d'Anton Tchekhov. Chaque compositeur a pu évoquer le travail que demande l'écriture d'un opéra en termes de dramaturgie, de collaboration avec le metteur en scène, de travail sur la langue. Le choix de la langue s'est révélé important pour plusieurs compositeurs dont Peter Eötvös ou Philippe Boesmans qui n'ont pas osé choisir le hongrois et le français pour leurs opéras tant il serait difficile de se situer dans la lignée de Bartók ou Debussy. Chaque compositeur revient sur les procédés d'écritures musicales qu'ils privilégient. Philippe Manoury explique par exemple son travail au sein de l'Ircam et la manière dont il introduit l'électroacoustique dans ses œuvres comme *60^e Parallèle*. A l'aide de projections de schémas, d'extraits audio, d'extraits vidéos et d'explications sur le déroulement des étapes d'écritures et de collaborations artistiques, les compositeurs permettent au public de mieux appréhender leur travail et ainsi d'atténuer les ruptures qui peuvent demeurer entre les créateurs contemporains et un public plus large que celui des spécialistes. Le métier de compositeur est aujourd'hui mal connu. D'après certaines études dont celle d'Eric Tissier, on sait que la grande majorité des compositeurs ne sont pas des autodidactes et bénéficient d'un héritage culturel important. La formation initiale du compositeur induit une forte autonomie du champ de la musique contemporaine vis-à-vis des sanctions du public. Les compositeurs sont donc davantage jugés par les spécialistes et par leurs pairs.

II. Une situation de dépendance

À l'âge de trente-huit ans, Pierre Boulez écrit *Penser la musique aujourd'hui*[172]. Dans ce livre, le compositeur ne s'adresse qu'à ses pairs et se livre à une réflexion sur « sa » musique et non sur la musique. Cet ouvrage est le signe de la volonté permanente des compositeurs de

[172] BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Ed. Gallimard, 1987, 167. p.

justifier leur démarche. L'émergence d'un champ spécifique pour la musique contemporaine s'est accompagnée d'une lutte pour la légitimité artistique de ses représentants, conduisant à un « éclatement des courants esthétiques »[173]. Il s'avère très difficile pour les jeunes compositeurs qui sortent du conservatoire de se faire une renommée. La reconnaissance des pairs passe par la capacité à trouver des interprètes et des éditeurs. La concurrence est très forte dans ce cham et les jeunes générations doivent être capables de s'opposer aux anciennes, tout en devant se faire reconnaître par elles ». Les compositeurs sont donc sans cesse pris entre le suivi des grandes tendances de peur d'être disqualifiés ou la nécessité d'apporter une rupture pour apporter sa marque d'écriture. Cette reconnaissance des pairs est une des limites de l'accès de cette musique aux amateurs non spécialistes.

Pourtant, malgré cette progression de l'individualisme en lien avec une demande de reconnaissance, les compositeurs de musique contemporaine partagent des valeurs communes comme le « rejet catégorique de toutes formes de commercialisation de la musque »[174]. La musique contemporaine se détourne alors peu à peu des circuits de grande diffusion. Tout comme ce fut le cas de Schönberg à son époque, « cette nouvelle musique devait inventer ses propres circuits de diffusion »[175]. Cet élan a été trouvé au moment du Domaine Musical et de la multiplication des ensembles spécialisés, mais nous l'avons vu précédemment, la musique contemporaine a perdu de son souffle et n'est plus autant suivie par l'élite parisienne notamment. Les grands mécènes ont disparu le soutien à la création se fait de plus en plus rare. Face à la faible vente de disques[176] et au manque d'analyses économiques de la SACEM concernant le montant réel des droits impartis à la musique contemporaine, la survie de la musique contemporaine en France dépend aujourd'hui essentiellement du soutien de l'Etat.

Si on constate que la place de la musique contemporaine est marginale par rapport à l'ensemble de des pratiques culturelles des Français, on peut néanmoins souligner une certaine vitalité de la création musicale grâce à l'augmentation des commandes de l'Etat. Les rapports sont étroits entre le compositeur et le pouvoir économique et politique. Le compositeur a toujours eu besoin d'un soutien économique lié à la nature même de la chaîne de production musicale. La légitimation du soutien financier de l'Etat à travers le ministère de

[173] TISSIER, Eric, *Op.cit*, p. 40.
[174] Id.
[175] Id.
[176] Un article de Pierre Gervasoni, critique musical au *Monde*, nous apprend que dans les années 1990, sur 50 000 disques de musique classique vendus chaque mois dans une FNAC de province, 350 concernent la musique contemporaine. In TISSIER, Eric, *Op.cit*, p. 62.

la culture est apparue en 1985 : « De tout temps, l'Etat est intervenu dans le domaine musical soit pour imposer une forme d'art, soit pour faciliter le fonctionnement du marché. [...] Les structures du marché rejettent toute une partie des produits musicaux hors de la sphère marchande ; il y a inégalité d'opportunité dans les conditions d'accès au marché des différents produits musicaux, parce que, pour certains d'entre eux, le « test du marché ne joue pas » [Baumol et Bowen, Performing arts, New York, 1966]. Ce sont là autant d'arguments qui justifient économiquement l'intervention de l'Etat »[177]. La Commission d'attribution des commandes musicales gérée par la Direction Générale de la Création Artistique (DGCA) du ministère joue un rôle majeur dans la vie de la musique contemporaine en France. Les compositeurs dépendent fortement de cet arbitre quasi unique. Le Commission a par exemple décidé qu'il était impossible pour un compositeur d'obtenir des commandes deux années de suite. Avec l'arrivée de Maurice Fleuret[178] à la Direction de la musique en 1982, la politique de l'Etat s'est voulu pluraliste et a davantage privilégié la quantité à la qualité. Cette année-là, le nombre de commandes est passé de 75 à 124[179].

Les mécanismes de légitimation des compositeurs résident donc essentiellement dans la reconnaissance des pairs et dans le rythme des commandes passées par l'Etat par le biais de sa Commission d'attribution. Ces deux mécanismes agissent de façon mutuelle l'un sur l'autre puisque le jugement des pairs s'accentue avec le fonctionnement de la commission qui donne un caractère officiel à tout ce qu'elle nomme. Le compositeur qui n'a donc pas accès de son vivant aux moyens de production parce qu'il n'a pas la reconnaissance ni de ses pairs ni de l'Etat aura peu de chance de passer à la postérité. Peu de compositeurs parviennent en effet à s'imposant en obtenant des commandes régulières.

Enfin, les compositeurs qui ont témoigné lors de Classique en images ont aussi fait part de leur grande dépendance vis-à-vis des Maisons d'opéra. Le constat général est celui d'une certaine frilosité des acteurs du secteur qui ont du mal à élargir leur répertoire et à proposer des expériences nouvelles au public.

Le débat sur la reconnaissance des compositeurs de musique contemporaine fait également émerger la question de la diffusion des œuvres. Classique en Images a été l'occasion pour les invités de témoigner de leurs difficultés à transmettre leurs créations.

---

[177] *L'économie du domaine musical,* par le Bureau d'Information et de Prévisions Economiques, la Documentation française, Paris, 1985.

[178] Maurice Fleuret (1932-1990) : compositeur, journaliste et organisateur de festivals de musique contemporaine en France comme le festival Musica.

[179] TISSIER, Eric, *Op.cit*, p. 79.

Section 2. Une confrontation aux problèmes de diffusion

En préparant les séances du festival, l'équipe de production de Christian Labrande s'est retrouvée confrontée à des difficultés de négociation pour obtenir les droits de diffusion de certains extraits des œuvres des compositeurs invités. Chaque séance a été l'occasion de montrer que malgré la multiplication des vecteurs de communication et de la présence des caméras, il s'avère très difficile de visionner des œuvres des créateurs contemporains. Alors que la thématique cherchait à faire comprendre les mécanismes modernes qui s'infiltraient dans les nouvelles productions opératiques, elle a également été le moyen de comprendre que l'opéra rejoint parfois difficilement la modernité.

I. Difficultés juridiques

Parmi les éléments de définition de la musique contemporaine, on recense certaines valeurs comme le refus du fonctionnement commercial des circuits traditionnels de diffusion. Toutefois, cette idée à nuancer car les compositeurs ont besoin des circuits de diffusion pour exister et pour amener leur œuvres à la postérité, ce qui s'avère très difficile dans certains cas. Si l'on a soupçonné à une époque les compositeurs de privilégier le capital symbolique au capital économique, on peut dire aujourd'hui qu'ils souhaiteraient s'inscrire davantage dans les circuits de diffusion mais qu'ils s'en sentent souvent rejetés. Lors d'une réunion de préparation, Georges Aperghis expliquait par exemple qu'un de ses opéras qu'il avait créé à Lyon n'avait jamais pu être filmé pour des questions de propriété intellectuelle. Il n'a donc aucune trace visuelle de sa création. Les limites juridiques entravent de manière récurrente la diffusion des œuvres des compositeurs. Ces questions deviennent problématiques lorsque la protection des droits des uns limite la diffusion du travail des autres. Christian Labrande est intervenu lors de la Carte Blanche de Philippe Manoury pour évoquer ce « problème éminemment culturel ». Pour des questions de droit, il est parfois impossible de montrer les versions filmées dans les salles où sont produits les opéras. Il est possible d'en montrer seulement des courts extraits de trois ou quatre minutes. Ca a par exemple été le cas pour *La Nuit de Gutenberg* de Philippe Manoury. Seulement un court extrait a pu être diffusé dans l'auditorium du Louvre. Le compositeur précise que sur les quatre opéras qu'il a composés, dont certains ont eu beaucoup de succès, il ne peut en diffuser aucun. Pour *La Nuit de Gutenberg*, les droits n'avaient pas été négociés au préalable avec les chanteurs, il n'a donc pas été possible de diffuser de captation par la suite : « Si la négociation ne se fait pas au

départ, avec l'idée de la création d'un DVD par exemple, c'est impossible de diffuser votre pièce. Ca rappelle cette lettre de Strauss qui se plaignait que son opéra *Elektra* ne serait produit que vingt-six fois »[180]. L'exception de ce festival est celle des *Trois Sœurs* de Peter Eötvös qui a connu treize productions différentes. Cette situation est assez exceptionnelle dans la création contemporaine. Le programmateur a même pu choisir la production qu'il souhaitait montrer et a opté pour la version donnée au Théâtre du Châtelet en 1998 avec la mise en scène d'Ushio Amagatsu.

Le compositeur Philippe Manoury regrette ces problèmes de diffusion souvent liés à des réflexes syndicaux très forts des ensembles musicaux. Passer des années à créer un opéra pour qu'il ne soit jamais diffusé est en effet très regrettable. Le compositeur est régulièrement confronté à des problèmes de droits comme lorsqu'il a créé un monodrame au Théâtre d'Orléans. Il n'a pas pu toucher de droits sur son œuvre car il avait intégré un court extrait d'un air interprété par Ella Fitzgerald. Il a également eu des ennuis lors de l'écriture d'un opéra inspiré de l'histoire de *Citizen Cane*. On reprochait à Philippe Manoury et à Sandra Joxe, la librettiste, de faire trop de références à l'œuvre. Le projet a dû être abandonné.

Enfin, Philippe Manoury constate que la musique contemporaine disparaît progressivement des ondes radiophoniques, même de France Musique. Ni la télévision ni la presse ne parlent désormais de musique contemporaine. La situation est donc inquiétante pour ces compositeurs qui se demandent parfois s'ils vont pouvoir continuer à créer[181]. Eric Tissier propose d'ailleurs dans son ouvrage de créer des archives pour réunir l'ensemble des œuvres commandées par le ministre de la culture.

II. Vers un opéra moderne ?

Traiter des liens entretenus entre le genre de l'opéra et la modernité par l'intervention de compositeurs au musée du Louvre permet de placer l'écriture musicale dans une perspective historique. En effet, les compositeurs qui écrivent aujourd'hui des opéras, héritent de traditions historiques occidentales très fortes. Selon Philippe Manoury, il est très intéressant de « montrer comment cette tradition va arriver à des points de crispation, des blocages ». L'opéra a connu son heure de gloire aux XVIIIème et XIXème siècle et même si le genre connaît une certaine revitalisation aujourd'hui, il survit difficilement d'un point de vue économique. Par ailleurs, les ruptures esthétiques sont difficiles à apporter tant les traditions

[180] Annexe 11, entretien avec Philippe Manoury.
[181] Id.

sont fortes. L'opéra survit donc malgré de nombreuses contraintes à la fois financières, administratives mais aussi techniques. En effet, l'opéra a parfois du mal à rejoindre la modernité du fait du manque d'adaptation des Maisons d'opéra. Philippe Manoury fait partie de ces compositeurs qui cherchent à casser les codes de l'opéra, notamment dans la réception du public. Par l'introduction d'éléments électroacoustiques et par un travail de spatialisation du son, le compositeur revisite la réception de l'auditeur. Il est par exemple fasciné par le travail du metteur en scène Willy Decker notamment pour son adaptation de *Moïse et Aaron* d'Arnold Schönberg. Dans cette production, les gradins entourent la scène et les chanteurs s'immiscent dans le public. La dramaturgie de l'opéra est donc totalement repensée, en contradiction avec le rapport frontal traditionnel des théâtres à l'italienne. La difficulté de la diffusion de la musique contemporaine tient en partie du fait de certaines propriétés du matériau musical (technicité, virtuosité, spatialisation du son). Néanmoins, les problèmes techniques ne sont pas les seuls à entraver la diffusion de l'opéra moderne. Certains acteurs du secteur musical restent frileux et n'aident pas le genre de l'opéra à rejoindre la modernité. En effet, Philippe Manoury regrette par exemple le manque de coopération de la part de musiciens qui refusent qu'on les filme pendant les répétitions. Selon lui, les musiciens pourraient être plus souples en favorisant le travail de diffusion audiovisuelle. De même, la diffusion par le disque n'apparaît pas comme une solution dans la mesure où il limite les effets de spatialisation mais surtout parce qu'il est voué à disparaître. Selon Philippe Manoury, il serait intéressant de multiplier les DVD et de favoriser la diffusion sur Internet. Pour cela, il apparaît nécessaire de passer par un changement de mentalité des acteurs culturels, en commençant par les orchestres. D'après Philippe Manoury, la flexibilité des musiciens et des directeurs d'institutions musicales apparaît nécessaire « surtout avec Internet, le contrôle total est quasiment impossible, c'est tentaculaire. Aujourd'hui, tout est enregistré, donc on ne peut pas tout surveiller. Il faut que les mentalités changent et qu'on soit réaliste »[182]. Le genre de l'opéra semble donc avoir du mal à rejoindre la modernité. Classique en Images a permis de faire émerger ces aspects inhérents à la création contemporaine. On peut alors s'interroger sur le rôle de l'Etat dans la valorisation de la musique contemporaine. Dans son ouvrage, Eric Tissier propose plusieurs pistes comme le développement des pratiques en passant par l'enseignement des matières artistiques dans les programmes de l'éducation nationale ou le transfert en province des pôles d'enseignement et des institutions

[182] Annexe 11, Entretien avec Philippe Manoury.

musicales consacrées à la création contemporaine aujourd'hui massivement concentrées dans la région parisienne. L'Etat, grâce aux actions du Ministère de la Culture, « garderait des prérogatives de soutien aux événements exceptionnels notamment dans le domaine de l'opéra, qui pourrait dès lors faire l'objet d'une médiatisation à travers la diffusion sur les chaînes de télévision publiques »[183].

Ainsi, l'auditorium du Louvre a participé à la mise en valeur d'une création contemporaine peu connue du grand public. A l'image du musée du Louvre, le genre de l'opéra est très marqué par son passé patrimonial et ses traditions et rencontre certaines difficultés à rejoindre la modernité. A travers ces sept Cartes Blanches, l'auditorium a été l'espace de quelques semaines une tribune pour des compositeurs satisfaits de pouvoir présenter leur travail grâce à des extraits de films habituellement très peu voire jamais montrés au public. Par ailleurs, la présentation d'opéras qui ont marqué le XX^{ème} siècle par des compositeurs d'aujourd'hui dans un lieu comme le musée du Louvre permet d'une certaine manière d'inscrire ces œuvres dans l'histoire de l'art et de légitimer leur valeur artistique. Même si la fréquentation du festival n'a pas été très satisfaisante, un tel événement constitue une forte valeur symbolique et une marque essentielle du musée du Louvre, celle d'accompagner les créateurs de son temps.

[183] TISSIER, Eric, *Op.cit*, p. 312.

CONCLUSION

Ce stage de six mois au sein de l'équipe administrative de l'auditorium du Louvre a permis de faire émerger de nombreux axes de réflexion. D'un point de vue purement professionnel, cette expérience auprès de deux programmateurs aussi différents que Monique Devaux et Christian Labrande a été très enrichissante. La grande rigueur éditoriale et le fonctionnement interne très précis de la programmation des concerts m'ont permis d'acquérir une plus grande exigence musicale. En effet, mon sens de la critique musicale s'est beaucoup développé ainsi que ma connaissance du répertoire. Sans être directement impliquée dans la production des concerts, j'ai aujourd'hui une meilleure appréhension du secteur musical grâce à une intense observation. Il est en effet intéressant de comprendre le système des relations avec les agences artistiques et les maisons de disques lors de la fabrication de la saison musicale. Par ailleurs, la rédaction de ce mémoire m'a permis d'avoir une approche globale de l'institution dans laquelle j'ai été amenée à travailler en revenant sur des aspects historiques majeurs comme le projet Grand Louvre.

L'intérêt que j'ai porté à mon travail durant ces six mois, notamment pour certains projets comme l'élaboration des séances de Clip&Clap avec Christian Labrande, se manifestait dans un contexte parfois difficile à appréhender. En effet, les contraintes administratives du Louvre et le grand nombre de services ne facilitent pas la compréhension rapide de l'environnement de travail. Le manque de légitimité est également parfois difficile à gérer surtout lorsque les tendances apparaissent impossibles à inverser. C'est le cas par exemple des problèmes de communication entre les services. Bien que l'envie nous prenne de vouloir remédier à ces difficultés en instaurant un dialogue avec certains agents d'autres directions, le poids des habitudes et des règles administratives reprennent très vite le dessus.

J'ai conscience d'avoir effectué mon stage au sein d'une structure culturelle atypique. En effet, la rédaction de nombreux bilans de cycles ou de saisons est assez rare dans une salle de spectacles traditionnelle. Il est également intéressant d'observer le travail mené par la Direction du Développement et du Mécénat qui multiplie les enquêtes sur le public du musée et de l'auditorium. Le reproche que l'on fait souvent aux structures culturelles de ne pas

analyser en détails sa fréquentation ne peut pas être fait à l'auditorium du Louvre, même si ses outils ne sont pas toujours très performants.

L'autre aspect à noter quant à la gestion de l'auditorium est celui de ses contraintes budgétaires. En effet, le Ministère de la Culture impose une baisse du budget de 3% par an, ce qui contraint fortement les programmateurs de l'auditorium. Une crainte est ressentie par l'équipe de l'auditorium. En effet, si le musée décide de faire des économies de manière brutale, l'auditorium pourrait être le premier touché. Des transformations radicales se sont déjà produites comme au moment de la suppression du service de communication de l'auditorium, déplacé au sein de la DDM. Un changement de direction peut avoir des conséquences majeures sur le contenu du musée et sur la politique culturelle générale de l'établissement. Par ailleurs, le contrat de performance en vigueur qui lie le musée du Louvre au Ministère de l'économie et des finances énonce des objectifs de fréquentation. Cette relation contractuelle pourrait aboutir à la suppression d'événements comme l'édition de Classique en Images consacrée à l'opéra et la modernité qui n'a pas connu un très grand succès en termes d'audience. Si ce type d'événement est aujourd'hui soutenu par Henri Loyrette qui œuvre pour la diffusion des artistes contemporains, cela pourrait ne plus être le cas avec son successeur. D'autre part, l'auditorium, après plus de vingt ans d'activités, a aujourd'hui parfois du mal à développer des projets originaux qui suscitent autant d'intérêt qu'à l'ouverture de la salle. On peut percevoir dans l'attitude des programmateurs et des chargés de productions certaines craintes quant à la pérennité de leur activité. L'auditorium suscite aujourd'hui moins d'intérêt qu'auparavant, notamment de la part de la presse.

Pour ma part, je suis très satisfaite d'avoir participé à une programmation aussi originale que celle de la musique filmée. Toutefois, au regard des réflexions du programmateur, cette activité semble en danger au sein du Louvre dans la mesure où celle-ci a perdu de son aspect inédit avec la multiplication des supports de communication audiovisuelle qui permet à chacun d'être un découvreur d'archives, ainsi qu'avec la concurrence des cinémas privés pour la projection des opéras. Ces cinémas ont dépassé l'auditorium en capacités techniques. Alors que la salle était un modèle de qualité technique quelques années après son ouverture, celle-ci est aujourd'hui en retard par rapport à ce que demande les productions de spectacle vivant.

Toutefois, malgré les difficultés que traverse l'auditorium du Louvre aujourd'hui, il est important de noter le grand rôle que joue cette salle dans la rénovation de l'image du musée et

de son ouverture à de nombreuses disciplines. La création, l'art contemporain et les événements pluridisciplinaires ont pris leur place au sein du Palais.

Même si le spectacle vivant au musée du Louvre peut parfois être perçu comme une dynamique de saupoudrage, il s'avère néanmoins que l'institution poursuit l'élaboration de formules d'ouverture capables de faire entendre des voix parfois discordantes et d'apporter un regard novateur sur les collections d'un musée qui a besoin d'un nouveau souffle pour continuer à sortir de son image patrimoniale figée dans le temps.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

BEZOMBES Dominique (dir.), *Le Grand Louvre. Histoire d'un projet*, Paris, Grand Louvre, 1993, 215 p.

LACLOTTE, Michel, *Histoire des musées, Souvenirs d'un conservateur*, Paris, Editions Scala, 2003, 360 p.

LE CLEZIO, Jean-Marie G., *Ritournelle de la faim,* Ed. Gallimard, 2008, 212 p.

TISSIER, Eric, *Etre Compositeur, être compositrice au XXIème siècle,* Paris, L'Harmattan, 2009, 353 p.

BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Ed. Gallimard, 1987, 167. p.

MENGER, Pierre-Michel, *Le Paradoxe du musicien : le compositeur, le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine*, Ed. L'Harmattan, 2011, 395 p.

MENGER, Pierre-Michel, *Les Laboratoires de la création musicale : acteurs, organisations et politique de la recherche musicale*, Paris, La Documentation Française, 1989, 214 p.

Rapports et documents officiels

Rapport public thématique de la Cour des comptes : « Les musées nationaux après une décennie de transformation, 2000-2010 », mars 2011, 270 p.

Chiffres clés 2012 du Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études, de la prospective et des statistiques : les musées.

GAILLARD, Yann, Rapport d'information n° 384, session extraordinaire du Sénat de 2006-2007, fait au nom de la commission des Finances, du contrôle budgétaire et des comptes économiques de la Nation sur la tutelle du ministère de la culture sur le musée du Louvre,

l'Opéra national de Paris, la Bibliothèque nationale de France et la Cité des sciences et de l'industrie.

Décret n° 92-1338 du 22 décembre 1992 portant création de l'établissement public du musée du Louvre.

Documents internes au musée du Louvre

Rapport d'activités du musée du Louvre, 1988-1989, document publié.

Rapport d'activités du musée du Louvre 2010, document publié.
CHAGUIBOFF, Jean, MATHARAN, Judith, « L'auditorium du Louvre et ses publics, Enquête qualitative et quantitative », Plein Sens, avril 2006.

Dossier de presse *L'auditorium du Louvre : un véritable projet culturel*, Paris, musée du Louvre, 1989.

ROSENBERG, Pierre, éditorial de la brochure de la saison musique, 2000-2001

Préambule du Contrat de Performance du musée du Louvre recensant ses objectifs stratégiques pour la période 2006-2008.

Brochure de Classique en images – de *Pelléas* à nos jours, du 2 février au 1er avril 2012.

Brochures de la saison musique de l'auditorium du Louvre (2011-2012 et 2012-2013).

LABRANDE, Christian, éditorial de la brochure de Classique en images, « L'opéra et la modernité », de *Pelléas* à nos jours.

Bilan programmation musique contemporaine 2011-2012, document interne.

Articles et dossiers

SALMONA, Paul, « Le Louvre dans tous ses éclats : L'aventure de l'auditorium », *Revue des deux mondes*, septembre 1999, p. 77-83.

« Auditorium du grand Louvre », Actualité de la scénographie, n°45, 1989.

MONSAINGEON, Guillaume, « Un auditorium, pour quoi faire ? », *La revue du Louvre et des musées de France*, n°2, 1989, p. 70-71.

LEBKIRI, Johanna, « Spectacles vivants dans les musées, un mariage d'amour – quand les grands musées développent les croisements entre les arts », Culture.gouv n°149, juin 2007.

COULANGEON, Philippe, « La stratification sociale des goûts musicaux » Le modèle de la légitimité culturelle en question, *Revue française de sociologie*, 2003/1 Vol. 44, p. 3-33.

TUBEUF, André, « L'oreille, l'œil et la bouche » Quand le Louvre se met en musique, *Le Point*, 1998.
PASCAL, Michel, « L'oreille, l'œil et la bouche » Quand le Louvre fait son cinéma, *Le Point*, 1998.

SALMONA, Paul, « L'essor des auditoriums de musées », publié dans *Universalia*, supplément annuel 2006 de l'*Encyclopaedia Universalis*.

Actes du 7è colloque interdisciplinaire, *Le musée et la création contemporaine*, musées de Sens CEREP, 2-3 juillet 2010, Editions Obsidiane – les trois P, 2011.

L'économie du domaine musical, par le Bureau d'Information et de Prévisions Economiques, la Documentation française, Paris, 1985.

HILLERITEAU Thierry, MERLIN, Christian, « L'opéra pour les nuls », *Le Figaro*, fév 2012.

MENGER, Pierre-Michel, *L'oreille spéculative, Consommation et perception de la musique contemporaine*, Revue Française de Sociologie, vol. 37-3, 1986

Sites Internet

www.louvre.fr
www.musee-orsay.fr/fr/evenements/musique
www.louvrelens.fr
www.philippemanoury.com

Table des matières

INTRODUCTION 6

PARTIE I. L'entrée du spectacle vivant au musée du Louvre : le projet culturel de l'auditorium 15

Chapitre 1. Les enjeux de l'introduction du spectacle vivant au musée du Louvre 16

Section 1. La création de l'auditorium du musée du Louvre : une volonté de décloisonner les publics 17

I. Une porosité possible entre les publics 17

II. Fidéliser un public de proximité : La reconquête du public parisien 19

Section 2. Introduire au musée du Louvre des propositions culturelles différentes de ses activités traditionnelles 22

I. La naissance d'une saison de concerts 22

II. L'entrée du cinéma sur l'écran de l'auditorium 25

Chapitre 2. Une salle pluridisciplinaire unique en son genre 27

Section 1. Se distinguer face à l'essor des auditoriums 28

I.La programmation musicale : comparaison avec l'auditorium du musée d'Orsay ... 28

II. Un lien indéniable lien avec le musée 31

Section 2. Une conception inédite et ambitieuse de la programmation 34

I. Des programmes transversaux et une qualité « Louvre » toujours exigée 34

II. L'art contemporain présenté par l'auditorium 36

Chapitre 3. L'instauration concrète d'un dialogue entre l'art du passé et l'art contemporain 38

Section 1. Accompagner l'activité du musée par l'introduction d'un regard multiple 38

I. L'auditorium : un lieu de débat sur le rôle du musée 39

II. La relation entre l'institution du musée du Louvre et les artistes 41

Section 2. Le Louvre en questionnement : comment penser le musée du XXI^{ème} siècle ? 42

I. Le Louvre Lens, « une chance pour le Louvre » 42

II. Le risque d'un abandon réflexif au profit du Louvre Lens 43

PARTIE II : L'auditorium du musée du Louvre : un jeu de poupées russes 46

Chapitre 1. Les orientations successives de l'auditorium et sa place au sein du musée 47
Section 1 : L'auditorium : une goutte d'eau dans le musée ? 47
I. Des chiffres parlant 47
II. La place de la DAMC 49
Section 2. Tensions entre entité muséale et autonomie intellectuelle 50
I. Les différentes phases de développement de l'auditorium 50
II. Des transformations majeures à partir de 2003 52
Chapitre 2 : Les difficultés d'inscrire les activités de l'auditorium dans un une institution muséale de grande envergure 53
Section 1. Un carcan administratif 54
I. Deux logiques d'actions 54
II. Rigueur administrative et budgétaire 56
Section 2. Une marque « Louvre » souvent difficile à dépasser 57
I. Le Louvre : un gage de moralité 57
II. Limiter les valeurs transgressives de l'art contemporain 58
Chapitre 3. Une entité pluridisciplinaire redoutant la transversalité 59
Section 1. Des programmations cloisonnées 59
I. Des programmateurs autonomes 60
II. Une hiérarchisation des postes 61
Section 2. Des directions cloisonnées 62
PARTIE III. Soutenir la création dans une institution patrimoniale : l'exemple de l'édition 2012 du festival Classique en images 64
Chapitre 1. Classique en images : l'initiative d'une programmation originale, la musique filmée 65
Section 1. La musique filmée : une programmation inédite au cœur du projet de l'auditorium 65
I. À la découverte d'images inédites 66
II. Un renouveau avec la direction d'Henri Loyrette 67
Section 2. Classique en images : créer les archives de demain 67
I. Le concept du festival 67
II. Une nouvelle formule du festival 68

Chapitre 2. L'auditorium du Louvre : une tribune pour les compositeurs contemporains le temps d'un festival 69
Section 1. L'intérêt artistique des cartes blanches au Louvre 69
I. Montrer la musique contemporaine dans toute sa diversité 69
II. Un double argument d'autorité 71
Section 2. Une programmation propice aux décloisonnements 74
I. La musique contemporaine hors de sa sphère 74
II. Toucher un public plus large 76
Chapitre 3. Réflexion sur la diffusion des œuvres de musique contemporaine 78
Section 1. Être compositeur au XXI^{ème} siècle 78
I. L'occasion d'un témoignage sur le métier de compositeur 78
II. Une situation de dépendance 79
Section 2. Une confrontation aux problèmes de diffusion 82
I. Difficultés juridiques 82
II. Vers un opéra moderne ? 83
CONCLUSION 86
Bibliographie 90
Table des annexes 96
Annexes 97

TABLE DES ANNEXES

ANNEXE 1 : Couverture de la brochure du festival Classique en Images 2012 : l'opéra et la modernité 96
ANNEXE 2 : Trimestriel du musée du Louvre, automne 2011 : annonce des séances du cycle Clip&Clap, programmation musique filmée 97

ANNEXE 3 : Trimestriel du musée du Louvre annonçant des séances organisées dans le cadre du cycle « Duos éphémères », Carte blanche à Oxmo Puccino. 98
ANNEXE 4 : Trimestriel du musée du Louvre annonçant le cycle du Grand Invité de la saison 2011-2012 : Le Louvre invite Jean-Marie G. Le Clézio 99

ANNEXE 5 : Trimestriel du musée du Louvre annonçant les événements en lien avec l'art contemporain 100

ANNEXE 6 : Couverture « Le Louvre invite J-M. G. Le Clézio, *Télérama* 101

ANNEXE 7 : Organigramme général du musée du Louvre 102

ANNEXE 8 : Programmation de musique filmée de 1989 à 2003 103
ANNEXE 9 : Entretien avec Sophie Walter, DDM 104
ANNEXE 10 : Entretien avec Christian Labrande, programmateur musique filmée 112
ANNEXE 11 : Entretien avec le compositeur Philippe Manoury 116
ANNEXE 12 : Classique en Images 2012, Carte blanche à Philippe Manoury..... 121