



**La Philharmonie de Paris**  
*Les pouvoirs publics et la question symphonique  
parisienne (1995 à 2011)*

Capucine JAUSSAUD

*Mémoire de 4e année*

*Séminaire : Histoire de la France au XX<sup>e</sup> siècle*

Sous la direction de : Gilles Richard

**2010 - 2011**

## *Remerciements*

Je tiens à adresser toute ma reconnaissance à monsieur Richard pour son soutien sans faille, sa patience et la confiance qu'il nous a accordé durant cette année.

Je remercie ensuite particulièrement les différentes personnes qui ont accepté de me recevoir : Laurent Bayle, Patrice Januel, Clément Bodeur-Crémieux, Florence Alibert, François-Xavier Roth et Thierry Beauvert. En espérant que ce travail soit à la hauteur de leur générosité.

Je remercie également Brigitte Lebhar qui m'a permis d'accéder aux archives de l'OPPIC, Denis Bouez, ancien altiste de l'Orchestre de Paris, ainsi que Marc Dumont, producteur à France-Musique. Leur aide fut précieuse.

Un grand merci enfin à mes parents, à Hervé, Quentin, Nicolas, Morgane, Manon, Marion et Fiona, pour leur soutien, leur présence et leurs encouragements.

# Sommaire

---

Introduction.....	5
Chapitre 1.Mutations de la vie musicale française depuis le XVIIIè siècle.....	12
Chapitre 2.Une situation symphonique préoccupante à Paris.....	35
Chapitre 3.De 1995 à 2005 : l'introuvable décision politique .....	58
Chapitre 4.La concrétisation du projet : la Philharmonie de Paris, entre espoirs et difficultés.....	98
Conclusion .....	129

## Table des abréviations

---

AFO : Association Française des Orchestres

CNR : Conservatoire National de Région

CNSM : Conservatoire National Supérieur de Musique

CNSMDP : Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris

EMOC : Établissement public de maîtrise d'ouvrage des travaux culturels

IRCAM : Institut de recherche et de coordination acoustique/musique

MC2 : Maison de la culture de Grenoble

ONDIF : Orchestre national d'Île-de-France

ONF : Orchestre national de France

OPPIC : Opérateur du patrimoine et des projets immobiliers de la culture

OPRF : Orchestre philharmonique de Radio-France

ORTF : Office de radiodiffusion-télévision française

PCF : Parti communiste français

PS : Parti socialiste

RPR : Rassemblement pour la République

TAP : Théâtre-auditorium de Poitiers

UDF : Union pour la démocratie française

UMP : Union pour un mouvement populaire

# Introduction

---

À Paris, sous la pluie du mois d'août 2010, je parcourais quelques jours durant, les quelques mètres qui séparaient la bouche de métro, arrêt Ivry-sur-Seine, de la Manufacture des œillets, ancienne industrie des porte-plume de la banlieue parisienne, où répétaient les musiciens des Siècles, orchestre dirigé par François-Xavier Roth et au sein duquel j'effectuais un stage.

En septembre 2010, je téléphonai à mon frère, violoniste intermittent du spectacle, qui m'évoquait les difficultés des orchestres pour lesquels il travaillait à trouver des lieux de répétitions convenables et des salles de concerts adaptées à la musique symphonique.

À la fin du mois de septembre 2010, j'achevai un mémoire d'histoire contemporaine traitant de la construction de la Cité de la musique à Paris.

Ces trois temps finirent par résonner entre eux. À Paris, je m'étonnai de voir une formation travailler dans ce lieu, éloigné, immense, sonore. J'étais également parfois surprise de la tension qui régnait lorsqu'on apprenait qu'une salle de répétition n'était finalement pas disponible pour l'orchestre. Au téléphone, je comprenais que les conditions de travail n'étaient effectivement pas optimales, quand bien même les salles de la capitale étaient magnifiques, et pour moi, mythiques. Quant au mémoire, j'y découvrais que dès 1979, la Cité de la musique était avant tout un grand auditorium, finalement abandonné par les pouvoirs publics. Aussi, il ne faisait plus de doute : la question de la vie symphonique à Paris devait être interrogée. Alors qu'en tant que mélomane, les noms de Pleyel, Châtelet, Champs-Élysées, Mogador ou Gaveau me laissaient rêveuse, j'apercevais progressivement l'envers du décor : acoustique remise en question, inadaptation des salles aux formations symphoniques et impossibilité de travailler sur les lieux de concert, autant de défauts que la capitale réservait à ses musiciens, sans que son public ne le remarquât pour autant. Alors que j'avais appris qu'une grande salle de concert était justement en construction sur le terrain de la Cité de la musique, je commençai à m'interroger quant aux liens qui pouvaient exister entre la décision de bâtir cette grande salle « haute-technologie » et les problèmes rencontrés par les formations de la capitale. Je découvrais pourtant que le chantier n'avait pas encore démarré, ou, disons plutôt que, seuls, les travaux de terrassement avaient été achevés. Partout je lisais que la situation était bloquée, depuis déjà des mois, et que l'État ne donnait plus signe de vie à ce sujet. En trente ans, malgré les conditions d'accueil des orchestres, que s'était-il passé pour que ce grand auditorium ait systématiquement été repoussé, reporté ? Il me semblait là qu'il y avait une histoire à écrire, à reprendre, à retrouver.

Si le choix de travailler sur la Philharmonie de Paris fut un heureux hasard de circonstances, alliant mes réflexions, le vécu de mes proches et une réalité publiquement dénoncée,

il correspondait à l'origine à la volonté de concilier ma passion pour la musique « classique », l'ambition de bientôt travailler à son développement et ma formation à l'I.E.P. de Rennes. Or, la Philharmonie de Paris s'avérait être tout à fait compatible avec ces objectifs : à la fois analyse des choix politiques et approfondissement de ma connaissance de l'organisation et des difficultés de la vie musicale parisienne, je liais, et c'était essentiel pour pouvoir se lancer dans cette grande entreprise que fut le mémoire, mes goûts personnels et ma formation.

Bien sûr, pour des raisons évidentes de temps, il était un peu ambitieux de vouloir reprendre depuis 1979 l'histoire tortueuse de cette Philharmonie. Or, après avoir un peu tâtonné, l'année 1995 se révélait être un bon point de départ de cette étude, et ce pour différentes raisons. L'inauguration de la Cité de la musique qui avait eu lieu cette même année était l'occasion pour les journalistes de revenir sur les différentes étapes de sa construction, rappelant par là même l'abandon de la salle symphonique de ce qui n'était plus lors, pour certains, qu'un village<sup>1</sup>. Les revendications n'étaient donc pas éteintes alors que l'ère socialiste, et avec, les grands travaux présidentiels, semblaient s'achever. Quelques mois après, en effet, et toujours en 1995, François Mitterrand laissait sa place à Jacques Chirac, candidat du parti du Rassemblement pour la République (RPR) dans un contexte de forte remise en question de la politique culturelle menée durant les années 1980. L'arrivée d'une nouvelle équipe gouvernementale mettait à jour, grâce aux journalistes notamment, les différentes difficultés rencontrées par la société française en 1995, et parmi celles-ci, la situation traversée par la vie musicale parisienne. Je découvris alors que ce que j'avais entendu et vu quelques mois plus tôt n'était pas inédit et que cela faisait de nombreuses années que les orchestres de la capitale réclamaient de meilleures conditions de travail. Dans ce contexte, la référence à l'auditorium symphonique abandonné quelques années auparavant ne cessait de ressurgir. L'année 1995, en tant que symbole de la rupture entre deux périodes, me semblait donc intéressante à exploiter. Finalement l'étude de cette longue prise de décision me mena dans un premier temps au mois de mars 2006, lorsque le ministère de la Culture et la Ville de Paris annonçaient enfin le lancement du chantier de la salle de concert. Cependant, rien ne semblait plus fragile et je décidai de poursuivre mes recherches jusqu'à 2010, ayant lu qu'en effet le chantier, interrompu, faisait l'objet de nombreuses remises en question. En novembre 2010, Nicolas Sarkozy réaffirmait à nouveau son soutien pour la Philharmonie qui pouvait alors redémarrer, preuve qu'un grand chantier ne se résumait que rarement à une seule et unique prise de décision mais plutôt à une multitude. Aussi avais-je décidé de faire l'histoire des décisions à l'origine du lancement de ce grand chantier culturel.

Au fil de mes lectures toutefois, je remarquais la singularité du projet de la Philharmonie de

---

1 LEBLE Christian « Une cité qui n'est plus qu'un village » *Libération*, 12-01-1995

Paris. Alors que les grands chantiers étaient définis régulièrement par la conception qu'avait imposée François Mitterrand, et qui, reprise par Maryvonne de Saint-Pulgent, était réduite au respect de trois critères principaux, à savoir « *une architecture exceptionnelle, une institution culturelle à vocation internationale et la marque personnelle du chef de l'État* »<sup>2</sup>, l'auditorium parisien, bien que respectant les deux premières conditions, semblait s'éloigner de la troisième. Impulsé par Dominique de Villepin, alors que celui-ci n'était que le Premier ministre de Jacques Chirac, en 2005, il est aujourd'hui porté par Nicolas Sarkozy. Or, si la Philharmonie de Paris n'est pas épargnée par une certaine récupération présidentielle, la personnalisation de la décision, elle, n'est pas envisageable. En effet, les débats ayant eu lieu dans un contexte de profonde remise en cause de la suprématie parisienne dans le budget de la Culture, la Ville de Paris, ainsi que la Région furent très tôt appelées à s'associer au projet symphonique. Finalement portée à parts égales entre le ministère de la Culture et l'Hôtel de Ville, investissant chacun plus de 45% du montant global des travaux, la Philharmonie de Paris eut une histoire largement marquée par la relation qu'entretint les deux autorités de tutelles de l'Orchestre de Paris. C'est pourquoi je choisis finalement de m'attacher plus particulièrement à l'analyse de l'évolution de la collaboration de ces deux acteurs publics dans le processus décisionnel, prisme par lequel je vous invite à lire ce travail.

Avant de présenter les sources auxquelles j'ai eu recours pour mener à bien ce mémoire, je souhaiterais faire un rapide point sur le terme « symphonique ». Employé à de nombreuses reprises dans cette étude, il convient de ne pas faire l'amalgame entre d'un côté la forme musicale et de l'autre la formation instrumentale, quand bien même l'évolution des deux termes se nourrit mutuellement des transformations traversées par chacun. Pour ce faire, j'aurai recours à la définition du mot « symphonique » lui-même livrée dans le *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, dirigé par Denis Arnold<sup>3</sup>. Le terme « symphonique » apparut dès le XVI<sup>e</sup> siècle et désignait uniquement à cette époque une musique pour ensemble. Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, employé pour qualifier une pièce instrumentale placée en début ou au milieu d'une œuvre vocale, il fut associé aux ouvertures d'opéras puis, alors que la durée des œuvres s'allongeait, se structura en trois mouvements. Avec la naissance du concert public au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle la symphonie devint l'œuvre jouée par des formations de plus grande envergure, à l'instar des symphonies de Wolfgang Amadeus Mozart ou de Joseph Haydn qui réunissaient jusqu'à plus de cinquante musiciens. Le véritable tournant opéré par la forme symphonique fut cependant lié à la personnalité de Ludwig van Beethoven. Ce dernier lui donna une toute autre dimension, tant d'un point de vue temporel que

---

2 Citée dans POISSON Georges *Les grands travaux des Présidents de la V<sup>e</sup> République : de Charles de Gaulle à Jacques Chirac*, Paris, Parigramme, 2002, 195p

3 ARNOLD Denis sous la direction de, *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Robert Laffont, 1988, traduit de l'anglais, PÂRIS Marie-Stella

d'un point de vue spatial puisqu'une symphonique pouvait atteindre les 50 minutes et faisait un usage accru des instruments à vents. Avec Gustav Mahler, la définition de la symphonie évolua une fois encore, intégrant parfois jusqu'à des chœurs et des solistes, à l'instar de la « Symphonie des Mille » composée en 1907. Le développement de ce genre s'atténa finalement quelque peu, notamment à cause des conséquences des deux guerres mondiales que traversèrent l'Europe. En effet il était devenu impossible, économiquement parlant, pour les programmeurs de présenter de telles œuvres, les dépenses nécessaires à leur exécution étant largement supérieures aux bénéfices qu'il était possible de récolter par la simple présence du public. Aussi, le sens du terme symphonie se perdit peu à peu. Alors que la forme musicale était, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, liée au développement des formations instrumentales, la symphonie reprit sa signification originelle et l'imprécision qui la caractérisait au XVI<sup>e</sup> siècle. Aussi, nous n'appellerons « symphonique » dans ce travail qu'un orchestre composé des quatre familles d'instruments, à savoir les cordes, les bois, les cuivres et les percussions, et laisserons de côté la forme musicale symphonique, les orchestres symphoniques pouvant aussi bien s'exécuter dans des œuvres concertantes, et même lyrique – aspect que nous ne développerons pas pour autant dans le corps de ce mémoire.

Pour mener à bien ce travail, il m'a semblé pertinent de recourir à la fois aux sources écrites et orales. Mes sources écrites provinrent en grande majorité de la presse, notamment de la presse généraliste et de la presse musicale. En effet, plus que de simples narrateurs, les journaux participent largement, de mon point de vue, aux débats d'idées. Grâce à leur influence et leur capacité à mettre en exergue les problèmes publics, ils sont de véritables acteurs du processus décisionnels. *Le Monde* dont j'ai souvent apprécié la qualité des analyses en matière culturelle et réputé pour défendre une certaine neutralité politique fut ma source de référence. Consultés depuis janvier 1995, mois de l'inauguration de la Cité de la musique sur le site de la Villette, jusqu'à mars 2011, date de la reprise du chantier de la Philharmonie de Paris, les articles consultés puis fichés furent en grande majorité écrits par trois journalistes, également critiques musicaux et largement acquis à la cause de la salle symphonique : Alain Lompech, Renaud Machart et Marie-Aude Roux. Une fois cette première partie du travail achevée, le terrain était défriché et il s'agissait surtout de trouver dans *Libération* ou *Le Figaro* les éléments manquants, complétant ma réflexion et ma connaissance du sujet. Je lis donc *Libération* de janvier 1995 à mars 2011, l'essentiel des articles étant écrit par Éric Dahan, tandis que les archives en ligne du *Figaro*, seulement disponibles à partir de 1998, mettaient en avant les analyses de Jacques Doucelin et Christian Merlin.

Afin de m'imprégner un peu mieux de l'univers musical sur lequel je travaillais, je décidai de dépouiller un par un à la bibliothèque des Champs-Libres de Rennes, les mensuels musicaux *Diapason* (de septembre 1998 à mars 2011) et *Le Monde de la Musique* (de janvier 1994 à avril

2009), deux références dans le milieu artistique. Obligée de scruter page après page la mention de la salle de concert symphonique, je me penchais sur des articles qui, par recherche par mots-clefs, m'auraient très certainement échappés, à l'instar des billets portant plus sur les anecdotes de la vie symphonique parisienne. En effet, tout en étant purement factuels, ils permettaient de saisir l'état d'esprit régnant au sein des différents orchestres de la capitale durant la période étudiée. Les grands dossiers réalisés sur les questions acoustiques, sur les grands auditoriums dans le monde, sur les personnalités musicales ou encore sur les difficultés rencontrées par les formations symphoniques m'offrirent la possibilité surtout d'élargir ma réflexion. La consultation des deux magazine fut d'autant plus intéressante que les deux « protagonistes » principaux de mes recherches étaient en désaccord quant à la question de l'auditorium manquant à Paris. Tout en reconnaissant que la capitale manquait cruellement de lieux où les orchestres pouvaient s'épanouir, Ivan A. Alexandre, mordant chroniqueur du *Diapason*, était formellement opposé à l'idée de construire un tel équipement à la Villette, près de la Cité de la musique tandis que Nathalie Krafft, éditorialiste au *Monde de la Musique*, en était au contraire l'un de ses plus fervents soutiens. Cependant, il s'agit là de ne pas être catégorique, la position de ces deux journalistes n'étant pas nécessairement la position défendue par le journal, ce qui était notamment vrai pour Ivan A. Alexandre.

Il s'agissait par la suite de développer un peu plus les références données par ces articles, ou, dit autrement, de remonter à la source de mes propres sources. Si cela se solda parfois par des échecs, les journalistes ayant accès à des documents que je n'avais bien sûr pas la possibilité d'étudier, cela me permit de retrouver peu à peu les conférences de presse et les discours des principaux acteurs de l'histoire de cette Philharmonie de Paris, les séances de discussion à l'Assemblée Nationale ou encore au Sénat mais également, et surtout, les rapports établis à la demande des différents ministres, marquant à la fois la persistance du projet et son relatif immobilisme. Si certains étaient accessibles sur internet, quelle ne fut pas ma surprise de constater que les versions papiers dont disposait l'Opérateur du patrimoine et des projets immobiliers de la culture (OPPIC) maîtrise d'ouvrage attitrée des grands travaux du ministère de la Culture, n'étaient pas systématiquement les mêmes. Si le contenu global ne variait pas, les annexes des travaux y étaient souvent manquantes en format numérique, venant pourtant étayer les propos des rapporteurs. D'autres études n'étant disponibles que par voie des archives, je me déplaçai donc au siège de l'Opérateur du patrimoine et des projets immobiliers de la culture (OPPIC), à Paris, malheureusement un peu trop contrainte par le temps que l'archiviste elle-même pouvait m'accorder. Cela me permit cependant de mettre la main sur deux rapports, introuvables jusque là, que j'exploitai aussi rapidement que possible.

Mes sources orales furent pour le moins essentielles. Si l'étude des journaux avait été fondamentale, tant pour les faits que j'y relevais que pour l'analyse qu'il était possible de faire quant

à leur position et leur poids dans le débat, ce fut la rencontre de quelques uns des principaux protagonistes de l'histoire de la Philharmonie de Paris qui permit de donner réellement corps à ma réflexion concernant la manière dont je pouvais mener ce travail. En effet, l'analyse d'un processus décisionnel, aussi complexe fût-il du fait de la longueur des négociations et de l'inédit du partenariat entre la Ville de Paris et l'État, réclamait bien de prendre connaissance de l'ensemble des relations qu'entretenaient les deux autorités en charge de ce dossier. Au delà des faits qu'il était nécessaire de maîtriser, il s'agissait bien de comprendre ce qui n'avait pas été dit, ce qui avait été vécu et de surtout cerner les rationalités propres à chaque entité du projet, sans que l'exhaustivité n'ait pourtant été atteinte à ce jour. Je rencontrai sur un peu moins de deux semaines l'ensemble des personnalités desquelles j'avais réussi à obtenir un rendez-vous. Parmi elles, trois personnalités directement impliquées dans le chantier de la Philharmonie de Paris m'accordèrent un entretien, et, en premier lieu, Laurent Bayle, directeur général de la Cité de la musique depuis décembre 2001. Principal moteur du lancement de l'auditorium symphonique notamment depuis le début des années 2000, il était un acteur incontournable de l'évolution du processus décisionnel et son apport fut tout à fait majeur notamment concernant les causes conduisant aux blocages caractérisant la période 1995-2005. Je pénétrai également les bureaux du futur auditorium, accompagnée par Patrice Januel, directeur général de l'association Philharmonie de Paris, chargée de la maîtrise d'ouvrage du chantier. Habitué à manœuvrer ce type d'opération, puisqu'il avait été quelques temps auparavant responsable de la rénovation du Centre Pompidou puis de la construction du Quai Branly, il fut particulièrement éclairant sur les questions concernant le rapport entre la Mairie et l'État sur le projet et la difficulté parfois de gérer ce nouveau type de partenariat. Enfin, je rencontrai Clément Bodeur-Crémieux, chef du bureau de la musique à la Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris et chargé du dossier de la Philharmonie de Paris depuis 2008. Si j'ai souvent regretté ne pas avoir eu la possibilité de rencontrer son pendant du ministère de la Culture, ainsi que l'un de ses prédécesseurs, connaître la position de l'Hôtel de Ville sur ce chantier, la façon dont il s'organisait était des plus intéressants. Trois autres entretiens me furent accordés, moins directement rattachés à la question de la Philharmonie, mais pour autant, essentiels. Florence Alibert, directrice des publics, de la communication et du mécénat de l'Orchestre de Paris me reçut afin de discuter notamment de l'appréhension de leur auditoire traditionnel face à l'arrivée de cette nouvelle salle de concert dans le paysage symphonique parisien. Arrivée en 2004, elle était également le témoin des difficiles années de nomadisme traversées par l'Orchestre entre 2002 et 2006, touchant là un point essentiel de mon sujet. Je retrouvai également Thierry Beauvert, ancien directeur de la musique de Radio-France qui était désormais directeur de projet auprès de la direction générale, notamment responsable des travaux relatifs à la construction d'un nouvel auditorium à la Maison de la Radio. Enfin, François-Xavier Roth, chef d'orchestre exerçant à la fois en France et à l'étranger, me reçut

afin de discuter de la position de Paris en termes musicaux par rapport aux autres capitales européennes, tant dans l'histoire qu'à l'époque actuelle. Tous très riches en termes de contenu, ces entretiens me permirent de cerner avec plus d'acuité, et de l'intérieur, la réalité des relations entretenues entre les principaux organes chargés du dossier depuis 1995. Il est cependant évident, que le fait de n'avoir rencontré personne du ministère de la Culture est un manque dans ce mémoire. Cela me fut imposé, à la fois par le manque de temps des acteurs de la rue de Valois, et par mon impossibilité à multiplier les allers-retours à Paris.

Ce mémoire est découpé en quatre chapitres distincts. Le premier tentera de replacer la question de l'auditorium parisien au sein d'une histoire plus longue, le concert public et le développement des salles destinées à cet effet n'étant pas une réalité a priori mais bien une construction dans le temps de la société. Il permettra également de revenir sur les origines de l'organisation symphonique française, mais surtout, sur les prémices du projet de l'auditorium à Paris. Le second chapitre traitera des difficultés rencontrées par les orchestres symphoniques de la capitale dans les années 1990 et 2000, bases mêmes de la revendication en faveur de la construction d'une nouvelle salle. Toutefois, et je souhaite reprendre ici les propos de Noémi Duchemin et d'Anne Veitl, « *le constat largement partagé qu'une situation sociale nécessite des mesures d'urgence suffit rarement à provoquer la mise en œuvre d'une politique* »<sup>4</sup>, ce qui fera l'objet de mon troisième chapitre. En effet de 1995 à 2005, malgré la dégradation de la situation à Paris, aucune décision ne fut définitivement arrêtée concernant la construction ou non de l'auditorium. Il s'agit donc de comprendre les causes des différents blocages, quand ceux-ci peuvent être du moins rationalisés, qui minèrent cette question symphonique. Enfin, mon dernier chapitre, s'ouvrant sur le lancement officiel de la Philharmonie de Paris, salle de concert jouxtant la Cité de la musique, marquera combien le processus décisionnel que l'on pourrait pourtant croire achevé du fait des déclarations de mars 2006, était encore en marche, pesant comme une menace sur le chantier de la Villette.

---

4 DUCHEMIN Noémi et VEITL Anne *Maurice Fleuret : un politique démocratique de la musique, 1981-1986*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2000, p29

## Chapitre 1. Mutations de la vie musicale française depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle.

Alors que la construction des salles symphoniques se généralisait partout en Europe et dans le monde dès la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la France, qui avait pourtant activement prit part au développement des formes musicales à l'origine de cet engouement et du concert public dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, restait en marge de ce mouvement. Si la préférence de la population pour le théâtre lyrique revint de nombreuses fois pour expliquer une telle situation, l'inertie politique en faveur de la musique -tout genres confondus- jusqu'à la fin des années 1960 prouvait cependant qu'elle n'était pas au centre des préoccupations ministérielles, expliquant sûrement le retard français. Le plan Landowski dans les années 1970 vint enfin prendre en compte la réalité du travail des musiciens et l'idée de construire une grande salle de concert à Paris fit son chemin. Les grands travaux de François Mitterrand donnèrent peu à peu corps à ce projet, décidant d'établir, conformément au projet de Valéry Giscard d'Estaing, un auditorium sur le site des anciens abattoirs de la Villette, dans le XIX<sup>e</sup> arrondissement. Pourtant, les arbitrages budgétaires imposés par le tournant de la rigueur au début des années 1980 obligèrent à abandonner une partie du chantier de la Cité de la musique, sans pour autant pouvoir jamais justifier la pertinence d'un tel choix.

### *I. La naissance du concert public et le développement des salles de concert en Europe*

Si le théâtre a laissé ses marques depuis l'Antiquité, le concert, entendu, selon la définition du dictionnaire musical de Marc Honegger comme le regroupement d'un « *auditoire spécialement réuni en vue d'écouter un programme prévu à l'avance* »<sup>5</sup> lui, ne devint une pratique artistique que beaucoup plus tardivement. La musique, accompagnant généralement les différentes étapes de la vie des Cours européennes, ou des cérémonies religieuses, faisait plutôt corps avec le quotidien. Peu à peu pourtant, s'organisèrent la tenue de représentations privées, qui, selon la définition donnée plus haut pouvaient être considérées comme des concerts. Mais le concert public, c'est-à-dire ouvert à tous, en échange par exemple de l'achat d'un billet, ne connut son essor qu'à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, parallèlement au développement de la bourgeoisie en Europe et de l'évolution des formes musicales, et, puisque c'est cela qui nous intéresse, symphoniques. Dans ce cadre, de nombreuses salles furent peu à peu réservées à ces formations instrumentales dans les

5 Entrée « Concert » de François Lesure in HONEGGER Marc *Dictionnaire de la musique* « Science de la musique », Bordas (coll : M. Honegger), 1976, p 237

grandes villes, et à partir du début du XX<sup>e</sup> siècle, grâce aux progrès techniques et économiques, les auditoriums symphonique se développèrent, offrant à la musique symphonique les possibilités de son épanouissement. La France, et même Paris, malgré des initiatives intéressantes, resta en marge de cet âge d'or musical.

## A. De la représentation privée au concert public : des usages de la musique jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle

L'écoute de la musique avant la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle pouvait se caractériser par trois éléments : l'absence de frontière clairement définie entre interprètes professionnels et amateurs, l'ancrage de la musique au sein de la vie quotidienne, et le lien tenu entre musique et architecture. Aussi, dans ce cadre, le concert public n'était que très peu développé dans l'Europe de l'avant XIX<sup>e</sup> siècle. Quelques exceptions cependant annonçaient déjà son essor futur.

La musique dite « savante » rythmait, avant la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les cérémonies quotidiennes de l'aristocratie européenne et du clergé, jouissant tous deux, du privilège d'être à l'origine de l'organisation de concerts privés<sup>6</sup>. L'attachement de Louis XIV aux arts en est un excellent exemple : grand mélomane, le Roi Soleil insistait pour que des œuvres musicales accompagnassent les différents moments de sa journée : chasse, souper, promenades ou encore Conseil. Les « appartements », sortes de réunions intimes organisées par le Roi dans ses salons, permettaient de présenter les créations des compositeurs de la Cour. L'Église, intervint également largement dans le développement de la musique avant le XIX<sup>e</sup> siècle et de nombreux musiciens étaient embauchés par les services ecclésiastiques pour accompagner les offices religieux. En tant que chefs de chœur, organistes ou chefs de chapelle, ils avaient pour mission, à l'instar de Jean-Sébastien Bach, de fournir à chaque messe une nouvelle partition, expliquant par là même, l'incroyable quantité de cantates que ce dernier laissa après sa mort.

Aussi, la musique était-elle avant tout le fruit d'une étroite relation liant d'un côté un compositeur et de l'autre son mécène, qu'il fût issu de la noblesse ou du clergé. Or, cela signifiait deux choses. Tout d'abord, que la musique avait été écrite à la même époque qu'à celle durant laquelle elle était jouée, et qu'il n'était pas question, lors de ses représentations, de faire valoir un quelconque patrimoine artistique. La musique était là pour accompagner la vie, elle allait avec la vie. Or, cela n'était pas qu'un simple détail : de fait, la musique ne pouvait qu'être destinée au lieu dans laquelle elle était écoutée. En effet, lié à un homme ou à une institution, le compositeur

---

6 Les éléments qui suivent, étayés par des exemples personnels proviennent de : BODEKER Hans-Erich, VEIT Patrice, WERNER Michael sous la direction de, *Le concert et son public, mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2002

n'écrivait que pour une occasion et pour un lieu, que ce soit une église, une chapelle, une cathédrale, ou encore un salon, une salle de bal. Aussi, techniquement, la musique était-elle adaptée à l'ambiance acoustique, l'instrumentation tenant compte des lieux pour lesquels l'œuvre avait été écrite.

Par conséquent, le concert public n'était que peu développé avant la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : soit réservé à une certaine élite sociale, soit associé à un événement religieux et quotidien, le fait de se déplacer pour écouter uniquement de la musique n'était pas encore inscrit dans les mœurs du peuple. Et, de même, aucune salle n'était spécifiquement destinée à accueillir de la musique, le compositeur écrivant pour le lieu qui l'accueillait. Cependant, de nombreux signes, dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, annonçaient déjà le développement futur du concert public.

Ce fut en Angleterre, à la Taverne de la Mitre<sup>7</sup>, que les premiers concerts publics, c'est-à-dire, ouverts à tous en échange d'un droit d'entrée, se déroulèrent. Peu à peu, face à l'accroissement du nombre de spectateurs, les autres tavernes firent de même et les concerts publics connurent en quelques années un bel essor. John Banister, violoniste londonien, fut considéré comme le premier organisateur de concert public, annonçant dès 1672 par la voie de presse qu'il organisait des représentations musicales chez lui, tous les jours et à la même heure. Rapidement débordé, il dut déplacer son activité vers de plus grandes salles. Naquit ainsi la nécessité de disposer de lieux suffisamment importants pour accueillir le public de la musique. Cependant, l'Angleterre fit toujours figure d'exception, sur le plan musical. Sur le continent, il fallut attendre presque un siècle, malgré quelques exceptions, pour qu'un tel mouvement se mît en marche, initié à Hambourg avec la construction en 1761 du Konzert Saal auf dem Kamp. Dans la plupart des autres villes allemandes ou d'Autriche-Hongrie, les concerts étaient donnés dans n'importe quelle grande salle disponible. À Vienne par exemple, ce fut la Redoutensaal, appartenant au palais de la famille des Habsbourg, qui tint lieu de salle de concert. Elle était toutefois également destinée aux représentations théâtrales et lyriques et faisait office de salle de bal et de réunions.

Ce ne fut qu'à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle que de réels changements concernant le concert public purent être remarqués, caractérisés essentiellement par l'essor de la philosophie des Lumières et de la bourgeoisie européenne.

---

7 Les éléments suivants proviennent de : FORSYTH Michael *Architecture et musique : l'architecte, le musicien et l'auditeur, du 17<sup>e</sup> siècle à nos jours* Liège : Pierre Mardaga, 1985, 360p

## B. L'essor du concert moderne au XIX<sup>e</sup> siècle

A partir du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, le concert public se généralisa, marqué par les profondes mutations de la société européenne. Ceci se traduisit notamment par la construction de nouvelles salles destinées à l'accueil de la musique.

### 1. Les causes de cette évolution

Toutes les dimensions de la vie musicale connurent de profonds changements à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces évolutions furent déterminées par les bouleversements sociaux et économiques que l'influence de la philosophie des Lumières, des idées de la Révolution Française et l'essor de l'industrialisation en Europe, provoquèrent.

Il convient tout d'abord de s'intéresser à la progressive constitution du public des concerts, élément clef de l'ouverture de salles de concerts prévues à leur épanouissement. Le développement de la conscience bourgeoise dès le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle puis leur passage au statut de classe sociale dominante constituèrent un fait marquant de cette époque, expliquant, entre autres, l'évolution du concert moderne. Cherchant à transgresser l'ordre politique établi, la bourgeoisie se mobilisait en effet pour faire émerger un espace public basé sur les vertus de l'art et de l'esprit, ultimes instruments de l'émancipation personnelle. Dans ce contexte, les critiques musicales firent leur apparition et devinrent, grâce à l'essor de la presse, de véritables médiateurs entre le public et le compositeur.

De même, l'enrichissement des élites industrielles et commerciales fit évoluer les modèles culturels. En effet, de nouvelles formes d'appropriation de la musique se développèrent, confirmées par la hausse de la pratique instrumentale, pourtant autrefois réservée à l'élite aristocratique. Ainsi, facilitée par une industrialisation réduisant la pression sur les prix des instruments à partir des années 1850, de plus en plus d'enfants de familles des nouvelles classes moyennes apprirent à jouer d'un instrument<sup>8</sup>.

En outre, l'amélioration de l'accès à l'éducation, permit une plus large sensibilisation à la musique, renforcée par la volonté de certaines villes de dispenser de véritables cours d'éducation musicale. Ce fut le cas de Paris qui, en 1833, décida d'introduire dans toutes les écoles communales la pratique du chant choral. En 1836, des cours du soir gratuits invitant les ouvriers et les élèves à chanter sous les préaux des établissements scolaires, furent à l'origine des sociétés de chorales plus connues sous le nom d'Orphéon. Entre 1848 et 1870, cette institution rencontra un vif succès auprès

---

8 Ces éléments proviennent de : BODEKER Hans-Erich, VEIT Patrice, WERNER Michael *Op. Cit.*

de la population et les « concerts populaires », aux prix imbattables, lancés en 1861 par le chef d'orchestre Jules Padeloup et bientôt suivis par Édouard Colonne et Charles Lamoureux, ne démentirent pas non plus le penchant musical des Français, accueillant jusqu'à 4000 spectateurs à chaque représentation. Aussi, le développement de la pratique vocale et instrumentale offrit au concert public les conditions idéales de son épanouissement<sup>9</sup>.

En parallèle de ces évolutions, la musique, elle-même, traversait depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, de grands bouleversements, contribuant de la même façon au développement du concert public et à l'ouverture de salles spécifiquement destinées à cet effet. La remise en cause des privilèges aristocratiques et ecclésiastiques et le développement de la propriété intellectuelle participèrent de l'émancipation progressive des compositeurs. À partir de ce moment-là, deux mouvements inextricables étaient en marche. Tout d'abord, l'accroissement du public, présenté brièvement un peu plus haut, exigeait la tenue des concerts dans des lieux toujours plus grands. Or, les œuvres des siècles précédents, plus légères d'un point de vue de l'instrumentation, étaient tout à fait injouables dans ces immenses salles. Pour reprendre un exemple développé par Michael Forsyth<sup>10</sup>, un orchestre de 21 musiciens interprétant, sur instruments baroques et devant 3000 personnes, une symphonie de Joseph Haydn n'avait pas le même impact sur le public que l'interprétation de cette même œuvre, à laquelle on aurait rajouté quelques musiciens. En effet, la grandeur des salles créées au XIX<sup>e</sup> siècle ne correspondant pas aux lieux pour lesquelles J. Haydn, avait écrit ses partitions, réclamait des ajustements dont le but était de redonner à la composition sa puissance à la fois sonore -remplissant ainsi de tels volumes, visuelle -les musiciens étant présents nombre suffisant par rapport au public, et émotionnelle -provoquées par l'ampleur des vibrations.

Cependant, si l'essor du concert public et l'agrandissement des salles dans lesquels ils se déroulaient firent évoluer les compositions musicales, l'inverse fut également vrai. Les compositeurs, à la recherche de nouvelles colorations de son, enrichirent d'eux-mêmes l'instrumentation de leurs œuvres, Aussi, chaque section de bois fut progressivement augmentée, suivie, dans un souci évident d'équilibre, par les pupitres des cordes, au sein desquels on renforçait par ailleurs la présence de la harpe. Les percussions de leur côté, acquièrent une plus grande importance et les cuivres se multiplièrent, soutenus par les progrès de la facture instrumentale. L'orchestre dit « romantique » était né, outil privilégié de compositeurs tels que Hector Berlioz, ou Richard Wagner. Ces changements de dimension rendaient ainsi impossible l'exécution des symphonies du XIX<sup>e</sup> siècle dans les lieux autrefois réservés à la musique, à savoir les églises ou les

---

9 L'ensemble de ce paragraphe était issu de l'intervention de SCHNAPPER Laure « La naissance du concert moderne au XIX<sup>e</sup> siècle » in Association Française des Orchestres, *Orchestres au présent*, Actes du 1er Forum international des orchestres français, 16 et 17 mai 2001, à Paris, p 32-35

10 FORSYTH Michael *Op. Cit.*, p 39

salons.

Par conséquent, l'intensification sonore des orchestres et l'accroissement du public potentiel participèrent tous deux d'un même mouvement favorable à l'édification de lieux spécifiquement destinés aux concerts publics. Et de fait, le XIX<sup>e</sup> siècle fut bien l'époque du développement des salles symphoniques en Europe.

## 2. Le développement des salles de concert en Europe

Face à la popularité des concerts, certains entrepreneurs privés construisirent dans les grandes villes européennes de nouvelles salles destinées spécifiquement à la musique. Parfois, comme ce fut le cas en Angleterre par exemple, la pression était telle que ce furent les services communaux qui prirent en charge cette question. Certains orchestres, enfin, à la recherche de leur propre salle, se mirent également en quête de fonds suffisants pour l'édifier, à l'instar de l'Orchestre Philharmonique de Vienne, à l'origine de la très connue Grosser Musikverein Saal ouverte en 1870<sup>11</sup>.

Les salles construites durant cette période se basaient sur le modèle dit de « la boîte à chaussures ». D'une forme rectangulaire, elles étaient avant tout fonctionnelles, souvent peu larges mais hautes de plafond. Architecturalement, elles dérivèrent des salles de bal des palais, lieux traditionnels des concerts privés datant de l'époque du mécénat aristocratique et royal. Adaptée à la puissance sonore des nouveaux orchestres, c'est-à-dire plus réverbérantes, elles pouvaient accueillir jusqu'à 2000 personnes. Outre l'exemple cité précédemment, les deux salles emblématiques du XIX<sup>e</sup> siècle furent sans conteste le Gewandhaus de Leipzig, en Allemagne, inaugurée en 1884 et le Concertgebouw d'Amsterdam, aux Pays-Bas, ouverte en 1888<sup>12</sup>.

Le développement de ces lieux dans les grandes villes européennes permit d'institutionnaliser le concert public<sup>13</sup>. Jusque dans les années 1870, en France, un concert était constitué d'une dizaine de « numéros » et alternait systématiquement musique vocale et musique instrumentale. En effet, à cette époque, il était encore rare de présenter uniquement des œuvres pour orchestres seuls, ceci étant très certainement lié aux actions de sensibilisation qui avaient été mis en place durant les décennies antérieures, faisant la part belle aux pratiques vocales. En outre, alors que la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle avait fait perdurer l'inclination des mélomanes en faveur de la musique « vivante », l'autre moitié offrit aux œuvres les plus vieilles d'être redécouvertes, étudiées et travaillées à nouveau, du fait notamment de la baisse du nombre de

---

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

13 SCHNAPPER Laure *Op. Cit.*

nouvelles compositions à partir des années 1870. Enfin, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le concert était devenu une cérémonie dont le déroulement était connu : l'intervention du public était codifiée, les applaudissements ne pouvant par exemple interrompre l'œuvre, tandis que les déplacements sur scènes des différents acteurs du concert avaient été eux aussi ritualisés. Ainsi fixé, il ressemblait à celui que nous connaissons aujourd'hui.

Aussi, le XIX<sup>e</sup> siècle vit naître le concert moderne, fruit de l'alliance entre les transformations sociales et économiques des pays européens et la créativité des musiciens. Fort de cet engouement pour le concert public, les salles de concerts, qui s'étaient déjà multipliées le siècle précédent, ne cessèrent de se développer tout au long du XX<sup>e</sup> siècle.

## C. Le XX<sup>e</sup> siècle ou l'âge d'or des auditoriums symphoniques

Grâce à la naissance de l'acoustique moderne au début du XX<sup>e</sup> siècle, de formidables progrès devinrent possibles, permettant le développement des auditoriums un peu partout dans le monde. En France, pourtant, mise à part la salle Pleyel destinée spécifiquement à la musique symphonique, resta en marge de cet incroyable dynamisme.

### 1. Un épanouissement sans précédent

L'essor des salles de concert au XX<sup>e</sup> siècle fut largement lié à deux événements : le développement de l'acoustique moderne grâce aux travaux de Wallace Clement Sabine et de Dankmar Adler et l'émergence des techniques d'enregistrement, réclamant de mettre en place un nouveau « pacte d'écoute » entre le public et les interprètes lors des concerts<sup>14</sup>.

Le développement de l'acoustique moderne fut un élément essentiel du XX<sup>e</sup> siècle. Alors que les salles de concert s'agrandissaient, multipliant les défauts acoustiques, le pari était lourd à tenir pour les architectes répondant à la forte demande du public. En effet, les lois de l'acoustique étaient, encore au XIX<sup>e</sup> siècle, bien imprécises, bien que quelques individus se fussent penchés sur la question, à l'instar d'Athanase Kircher au XVII<sup>e</sup> siècle, ou John Scott Russell au XIX<sup>e</sup>, sans résultats probants. Or, la question, loin d'être totalement réglée aujourd'hui, connut de grandes évolutions durant le XX<sup>e</sup> siècle. Les recherches de Wallace Clement Sabine comme celles de Dankmar Adler, pourtant différentes d'un point de vue scientifique, formèrent selon Michael Forsyth « *les racines d'où part[irent] les branches de la conception de la salle de concert du 20<sup>e</sup>*

---

14 L'ensemble des paragraphes suivants sont issus de FORSYTH Michael, *Op. Cit.*

siècle »<sup>15</sup>. Si le premier fut à l'origine d'une formule mathématique, calculant le temps de réverbération d'une pièce en fonction de son volume et du niveau d'absorption de ses composantes, le second, pensa l'acoustique à partir de graphiques mettant en évidence la direction prise par le son en fonction des obstacles rencontrés. Or, C. W. Sabine conçut à la suite de ses travaux le Boston Symphony Hall, aux Etats-Unis, qui fut un succès incontestable et D. Adler eut une forte influence sur le chantier de la salle Pleyel, à Paris, qui, avant le terrible incendie qui la ravagea, bénéficiait d'une excellente réputation acoustique. Ces deux modèles bien que révélant l'extrême difficulté de prévoir la qualité du son, servirent de point d'appui à l'essor des auditoriums dans le monde.

L'acoustique intervint également, par la suite, pour pallier différents problèmes liés au développement de la musique. Le premier fut l'évolution progressive du répertoire musical. Alors que les salles du XIX<sup>e</sup> siècle étaient particulièrement adaptées à l'interprétation des œuvres romantiques, du fait d'une grande réverbération, elles s'avéraient moins appropriées à la musique du XX<sup>e</sup> siècle, et bien sûr, tout à fait incompatibles avec celle du XVIII<sup>e</sup> siècle. Or, je l'ai déjà évoqué, le répertoire symphonique s'était élargi et il était important qu'au cours d'une même soirée, une symphonie de J. Haydn pût être entendue, précédant un concerto pour piano de Piotr Ilitch Tchaïkovsky ou une œuvre pour orchestre de Claude Debussy, sans que la qualité d'écoute n'en pâtît pour autant. L'acoustique des salles devait résulter alors d'un compromis permettant d'accueillir toutes ces esthétiques musicales, tâche à laquelle s'attelèrent les acousticiens. Aussi, comme le remarqua justement Michael Forsyth, « *si depuis longtemps, les normes architecturales [s'étaient] imposées à la musique et [avaient] eu jusqu'ici une influence sur le style musical (...) les constructions commençaient à s'adapter à la musique, si bien que l'influence commençait à agir en sens inverse* »<sup>16</sup>. La seconde évolution de la musique fut le développement des phonographes, puis à partir des années 1960, des techniques d'enregistrement. Michael Forsyth dit à ce propos que « *le public [était] devenu de plus en plus conscient de la qualité du son et de l'atmosphère acoustique en matière de musique [...] deven[ant] pour l'auditeur une référence selon laquelle il jug[eait] de la qualité acoustique d'une salle de concert* »<sup>17</sup>. Ainsi, là encore, la science de l'acoustique dut se mettre au service d'une meilleure écoute possible, et il était de plus en plus difficile de construire un auditorium sans prendre en compte cette nouvelle exigence venant du public. Mais, outre l'importance de l'acousticien, l'architecte eut également un rôle à jouer dans l'essor des salles de concert.

En effet, l'emploi généralisé du tourne-disque obligea également le maître d'œuvre à chercher comment recréer un lien nouveau entre les interprètes et le public. Aussi, mit-il progressivement l'accent sur l'importance de l'aspect visuel de la musique, « *en favorisant un*

---

15 *Ibid*, p 248

16 *Ibid*, p 278

17 *Ibid*, p 286

*contact aussi étroit que possible avec les musiciens* »<sup>18</sup>. En effet, alors que les impératifs de rentabilité économique poussaient à augmenter systématiquement les capacités d'accueil des salles de concerts, le modèle dit « de la boîte à chaussures », paraissait moins pertinent. Si ses qualités acoustiques étaient soulignées, la distance qu'elles imposaient entre le dernier spectateur et le chef d'orchestre fut rapidement jugée inadaptée pour établir un véritable contact visuel. C'est pourquoi Hans Scharoun, architecte allemand, décida de construire la Philharmonie de Berlin en plaçant la scène au centre du public. Ouverte en 1963, son inauguration fit date : malgré le désavantage lié à la situation de l'auditeur placé derrière l'orchestre, du fait de la forme directionnelle de nombreux instruments, elle constitue encore aujourd'hui une référence en matière d'auditorium.

De nombreuses salles furent bâties par la suite, adoptant un plan plutôt semi-circulaire, permettant de lier à la fois continuité visuelle et bonne balance sonore pour l'ensemble du public. Un pays pourtant resta en marge de cet essor : la France.

## **2. La France, un pays en retrait de cette dynamique**

La France, bien que de tradition plus latine, pouvait elle aussi s'enorgueillir de sa richesse symphonique. Pourtant, alors que la spécialisation des salles s'était partout progressivement imposée, la musique continuait à se jouer dans l'hexagone dans les théâtres lyriques, excepté à Paris où la salle Pleyel bénéficia durant de longues années d'une aura particulière. Il convient ainsi de broser rapidement un portrait de la capitale française, et de rappeler, dans les grandes lignes, l'historique de la salle Pleyel.

Malgré une préférence pour l'opéra, remarquée par de nombreux observateurs de la vie musicale, la France ne peut nier pour autant la présence d'une forte tradition symphonique dans son histoire. Outre l'émergence des Concerts Spirituels dès 1725, la naissance de la Société des concerts du Conservatoire en 1828 par François-Antoine Habeneck, fut particulièrement importante. Considérée comme l'une des plus anciennes formations symphoniques d'Europe, elle participa activement à la diffusion des œuvres de Ludwig van Beethoven, en France, poussée par sa volonté de faire connaître les œuvres nouvelles du répertoire symphonique étranger et français. De même, les compositeurs français ayant écrit pour grand orchestre ne manquaient pas, à l'instar de Georges Bizet, Hector Berlioz, Claude Debussy, Maurice Ravel, Gabriel Fauré ou encore de Camille Saint-Saëns. Malgré ce constat, il n'y eut jusqu'en 1927 aucune salle destinée spécifiquement aux concerts symphoniques, à proprement parler, à Paris et Michael Forsyth remarquait à ce propos qu'« *en France, en effet, les concerts se [tenaient] souvent dans les théâtres* »<sup>19</sup> ajoutant qu'il en était

---

<sup>18</sup> *Ibid*, p288

<sup>19</sup> *Ibid*, p84

de même au moment de l'écriture de son ouvrage, en 1985. La salle Pleyel, construite en 1927, aussi, fit longtemps figure d'exception dans ce désert d'infrastructure français.

Un peu avant sa mort, le compositeur d'origine autrichienne, Ignace Pleyel, confia à son fils, Camille, la manufacture de piano qu'il avait créé au début du XIX<sup>e</sup> siècle à Paris<sup>20</sup>. Celui-ci, remarquant qu'il n'y avait pas de salles de concert dans la capitale française, fit l'acquisition en 1834 d'un terrain sur lequel il envisageait de rassembler l'atelier de fabrication des pianos et un petit auditorium d'environ 500 places dont le but serait de mettre en valeur la grandeur des pianos et la virtuosité de ses invités. Le lieu ouvrit en 1839. À la mort de Camille Pleyel, son associé, Auguste Wolff, prit la suite de l'entreprise familiale, auquel succéda ensuite Gustave Lyon. Ce dernier se mit alors à la recherche d'un endroit suffisamment grand pour y créer une sorte de centre musical abritant, entre autres, plusieurs salles de concerts et des studios pour la musique. Il acheta une parcelle de terrain donnant sur le 252 rue du Faubourg Saint-Honoré et, grâce à l'aide des architectes Jean Marcel Auburtin, Jean-Baptiste Mathon et André Granet, il fit bâtir un auditorium de 3000 places, auquel il adjoignit deux salles de plus petite capacité : la salle Chopin, de 500 places et la salle Debussy, de 150 places. Inaugurée en 1927 par l'orchestre de la Société des concerts du Conservatoire, la salle Pleyel devint rapidement l'un des plus prestigieux lieux de concert du monde. Le sort réservé à la salle fut cependant tragique puisqu'elle fut dévastée par un incendie dès le mois de juillet 1928. Si la structure resta intacte, l'acoustique initiale ne fut jamais récupérée totalement : les tentures appliquées sur les parois des murs et qui jouaient un rôle essentiel en terme d'équilibre acoustique furent supprimées pour des questions de sécurité, ayant largement participé à la propagation des flammes. Cependant, les plus grands orchestres continuèrent de s'y produire, contribuant ainsi à faire perdurer le succès de la salle, et de nombreuses manifestations la firent progressivement sortir du seul cadre de la musique classique, en s'ouvrant notamment au jazz. En 1934, elle devint la propriété du Crédit Lyonnais, suite à la faillite de Gustave Lyon, accablé par les dettes contractées pour les travaux puis la rénovation de l'auditorium. Face aux progrès de l'acoustique et le développement du phonographe, cependant, la salle Pleyel révéla rapidement ses limites. Malgré de nombreux chantiers en vue de l'amélioration de l'acoustique, cette question resta pendante tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, ni les travaux entrepris en 1957 en 1961, ni ceux de 1981, précédant l'accueil en résidence de l'Orchestre de Paris, ne parvinrent à redonner à la salle Pleyel son prestige originel. Dans le même temps, le développement des règles de sécurité et les normes en matière de confort contribuèrent à baisser considérablement sa jauge : alors qu'elle comptait 3000 places en 1927, elle n'accueillait plus que 2400 personnes dans les années 1990 tandis que les travaux entrepris en 2006 réduisirent une nouvelle fois le nombre de fauteuils

---

20 L'ensemble des informations concernant la salle Pleyel proviennent de MARION Arnaud *Pleyel, une histoire tournée vers l'avenir*, Édition de la Martinière, 2005, 159p

disponibles à 1920. Cependant, seule salle destinée aux concerts symphoniques à Paris elle continuait à recevoir les plus grandes formations artistiques, à l'instar du Philharmonique de Berlin.

Aussi, malgré une tradition symphonique forte et une participation notable de Paris au développement des concerts publics en Europe, la France privilégia la construction de lieux polyvalents, destinés à accueillir sans distinction théâtre, musique et danse. Elle s'écarta progressivement du mouvement à l'œuvre sur le vieux continent agissant, lui, en faveur d'une plus grande spécialisation des lieux de spectacle. Si cela put être imputé à une inclination française plus marquée pour l'opéra, l'absence de réelle politique en faveur de la musique avant le début des années 1970, constitue un facteur d'explication intéressant. En effet, l'absence de prise en compte des spécificités de la musique voire même l'absence de la préoccupation de l'État pour son fonctionnement, put conduire les décideurs à préférer le développement de salles sans identité musicale revendiquée.

## ***II. La politique musicale française depuis 1959***

En 1959, sous la présidence de Charles de Gaulle, André Malraux devenait ministre d'État chargé des Affaires Culturelles. Malgré une situation symphonique difficile en France, ce ne fut qu'en 1966 qu'un véritable plan en faveur de la musique fut lancé par Marcel Landowski, marquant la naissance de la politique musicale française.

### **A. Le contexte de l'avant-Landowski : une situation symphonique dénoncée**

Avant la prise en charge de la question symphonique par Marcel Landowski, la situation musicale française était préoccupante. Jusque dans les années 1960, l'intervention étatique dans ce champ artistique s'était limité au financement de quelques institutions publiques comme l'Opéra de Paris, depuis 1669 ou le Conservatoire de Paris, depuis 1795 et concernaient quelques orchestres à l'instar de la Société des concerts du Conservatoire et les formations de l'Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF). Cet organe de l'État en comptait quatre à Paris : l'Orchestre national de France, né en 1934 sous la volonté du ministre des PTT, Jean Mistler, l'Orchestre philharmonique de l'ORTF, créé trois ans plus tard, suivi de près par l'Orchestre lyrique et l'Orchestre de chambre. En province, l'ORTF embauchait également des formations de Lille, de Nice et de Strasbourg. En dehors de ces institutions et de ces formations, rencontrant elles-mêmes des difficultés, la musique était absente des subventions accordées par l'État à la culture et les villes de province soutenaient

avec difficultés leurs ensembles instrumentaux.

Or, dans les années 1960, la situation symphonique française traversait de pénibles moments. Les conditions de travail des musiciens professionnels se dégradaient et la précarité de leur métier ne cessait de s'accroître tandis que les perspectives offertes par le marché de l'emploi se réduisaient<sup>21</sup>. Ceci était d'autant plus préoccupant que la France comptait un orchestre seulement pour trois millions d'habitants alors que la moyenne européenne était plutôt de l'ordre d'un orchestre pour 500 000 personnes. En outre, la qualité des formations était instable et certaines d'entre elles n'étaient pas permanentes. En 1965, la situation s'aggrava un peu plus puisque les trois orchestres de province de l'ORTF furent supprimés, amplifiant davantage le malaise des musiciens. Paris même n'était pas épargnée par cette crise : les trois grandes associations symphoniques parisiennes, Padeloup, Colonne et Lamoureux rencontraient des difficultés financières importantes, au même titre que la Société des concerts du Conservatoire, qui, malgré la subvention de l'État ne pouvait rémunérer ses interprètes. Aussi, ne touchant pas de salaires, ses musiciens se voyaient dans l'obligation de diversifier leurs activités, délaissant peu à peu les répétitions de la Société. En outre, si une quarantaine de succursales du Conservatoire de Paris avaient été ouvertes en province, le manque d'écoles municipales permettant de développer l'accès à la pratique musicale était à déplorer. De leur côté, les compositeurs contemporains, abandonnés par le public et l'État réclamaient plus de reconnaissance pour leur travail. Or, ce fut notamment grâce à la presse généraliste que les déboires rencontrés par les milieux musicaux trouvèrent un écho au sein des services de l'État. A. Veitl et N. Duchemin, à ce sujet, soulignèrent notamment l'importance du rôle joué par Maurice Fleuret, critique musical au *Nouvel Observateur*, ainsi que l'activisme des compositeurs les plus avant-gardistes soutenus par certains musiciens.

La situation était d'autant plus insoutenable que le développement de la radio et du disque permit une diffusion sans précédent de la musique classique. Aussi, pour faire face à cette situation, André Malraux lança en 1962 une commission nationale chargée d'étudier les problèmes traversés par les musiciens. Ses conclusions seront le point de départ des réflexions menées par M. Landowski, pour l'établissement de son plan de dix ans.

## B. Le plan Landowski : la naissance de la politique musicale française

Si le plan Landowski marqua la preuve du volontarisme de l'État en faveur de la musique, il prouva également à quel point la situation de ce champ artistique était dégradée. En effet, la singularité du plan lancé en 1969 par rapport à la traditionnelle politique d'action culturelle menée

21 Sauf précisions, l'ensemble de la partie portant sur le plan Landowski est issu de : DUCHEMIN Noémi et VEITL Anne *Op. Cit.*

par A. Malraux<sup>22</sup>, soulignait combien la situation musicale de la France nécessitait, avant tout autre engagement de la part de l'État, d'être profondément renouvelée. Entre 1969 et 1981, de nombreux orchestres, écoles et conservatoires furent créés, symboles d'une véritable politique d'aménagement musical du territoire.

## 1. L'originalité du plan Landowski au regard de la politique culturelle générale

Pour faire face aux difficultés rencontrées par le milieu musical, A. Malraux, secrétaire d'État chargé des Affaires Culturelles depuis 1959, désigna tout d'abord une « commission nationale pour l'étude des problèmes de la musique ». Lancée en 1962, elle mit deux ans à rendre un rapport qui, bien que particulièrement fourni, fut jugé « *insuffisant* »<sup>23</sup> par Maurice Fleuret lui-même. Mais surtout, malgré la tenue de cette commission et la rédaction de ce rapport, la situation musicale n'avait pas évolué en France et il devenait urgent qu'une décision fût prise. Aussi, au début du mois de mai 1966, A. Malraux annonça la mise en place d'une politique musicale privilégiant la reconstruction et la revitalisation des systèmes professionnels et spécialisés de diffusion et d'enseignement. Il informa dans le même temps avoir créé un Service de la musique au sein de son ministère, à la tête duquel il plaça un compositeur, Marcel Landowski. Comme le fit remarquer A. Veitl, cette décision fit figure de rupture avec la politique traditionnellement menée par le secrétaire d'État chargé des Affaires Culturelles<sup>24</sup>. En effet, l'action que développait A. Malraux depuis 1959 était avant tout destinée à faciliter la rencontre entre d'un côté le public, et de l'autre les œuvres du patrimoine. Or, sa déclaration signalait qu'au contraire, la musique bénéficierait d'un traitement spécifique, s'occupant là plus particulièrement des problèmes liés à la situation professionnelle des musiciens et de l'état des institutions traditionnelles. L'inscription d'un tel plan à l'agenda politique du ministère des Affaires Culturelles n'était cependant pas du goût de tous et, tout au long du printemps 1966, Marcel Landowski et Pierre Boulez s'affrontèrent sur ce sujet.

Pierre Boulez défendait, en effet, une conception tout à fait différente de celle qui avait été finalement choisie par A. Malraux et qui allait être portée par M. Landowski. Fustigeant la nomination d'un compositeur à la tête d'un service administratif, il reprochait au ministre de chercher à séparer la musique de l'action culturelle et appelait au contraire à décloisonner les pratiques artistiques. Or, si M. Landowski n'était pas en profond désaccord avec cette position, il rappela à son confrère que le plan proposé par A. Malraux était une simple étape préalable à l'action culturelle qui serait mise en place par la suite. La fin du printemps 1966 s'accompagna d'un

22 VEITL Anne « Des politiques et des musiques » p137-148 in POIRRIER Philippe sous la direction de, *Politiques et pratiques de la culture*, La Documentation française, (coll :Les Notices), 2010, 304 p.

23 Maurice Fleuret « la guerre des musiciens » 4 mai 1966, citée dans DUCHEMIN N., VEITL A. *Op. Cit.*

24 *Ibid.*

relatif apaisement de la situation. Tandis que Pierre Boulez annonçait qu'il cessait toute collaboration avec « *ce qui, de près ou de loin, en France et à l'étranger, dépend[ait] de l'organisation officielle de la musique* »<sup>25</sup>, le nouveau directeur de la Musique s'attela à sa lourde tâche, et en 1969, le « Plan de dix ans pour l'organisation des structures musicales françaises » était prêt à être lancé.

## 2. Les étapes du plan et ses acquis

Démarré en 1969, le plan Landowski permit à la musique de connaître un nouvel essor en France. Porté initialement par son fondateur, le plan de dix ans fut une véritable œuvre collective : repris par Jean Maheu en 1974, il fut achevé durant les deux dernières années du mandat de Valéry Giscard d'Estaing par Jacques Charpentier. Son objectif était d'offrir à chacune des régions musicales définies par M. Landowski, un conservatoire de musique, un orchestre, un théâtre lyrique et une structure administrative chargée de coordonner les actions sur le territoire. Pour l'ensemble de la France, les chiffres à atteindre étaient les suivants : 6 conservatoires nationaux supérieurs de musique (CNSM), 27 conservatoires nationaux de régions (CNR), 36 écoles nationales de musique, et 72 écoles agréées. Cette organisation, fondée sur un schéma pyramidal, permettait d'allier à la fois démocratisation culturelle, par l'ouverture de l'enseignement musical au plus grand nombre, et recherche de l'excellence, avec le développement de formations prestigieuses et élitistes. Basé sur le principe de la décentralisation musicale -ou plutôt de la déconcentration, comme le firent remarquer A. Veitl et N. Duchemin- chacune des régions devait pouvoir rivaliser avec Paris d'un point de vue qualitatif. Enfin, le plan Landowski prévoyait la formation de trois types d'orchestres en fonction du nombre d'habitants des villes dans lesquelles ils s'implanteraient. Aussi, lorsqu'une ville était classée catégorie A, recensant alors plus de 150 000 habitants, elle était tenue d'accueillir un orchestre d'au moins 65 musiciens, tandis qu'une ville de catégorie B disposerait d'un orchestre « Mozart », comptant à peine une quarantaine de musiciens, et qu'une ville de catégorie C, en dessous de 120 000 habitants, se verrait attribuer un orchestre de chambre. Un peu plus de dix ans furent nécessaires pour mettre en place ce Plan, qui, s'il n'atteignit pas tous ses objectifs et connut quelques difficultés, permit un véritable renouvellement de la vie musicale en France.

En 1979, si les résultats étaient légèrement inférieurs à ceux estimés à l'origine du Plan, on comptait tout de même deux CNSM, 26 CNR, 40 écoles nationales et 24 écoles agréées, et les effectifs, en forte hausse, soulignaient la réussite du projet. De même, 18 orchestres avaient été créés, dont 14 en province, et parmi eux, l'Orchestre national des Pays de la Loire, l'Opéra du Rhin, l'Orchestre de Lille, de Lorraine, de Canne-Provence-Alpes-Côtes-d'Azur. Les orchestres parisiens

---

25 Déclaration de Pierre Boulez dans *Le Nouvel Observateurs*, mai 1966, cité par DUCHEMIN Noémi et VEITL Anne *Op. Cit.*, p38

eux aussi connurent de nombreux changements : suite à l'éclatement de la société radiophonique, les orchestres Philharmonique, Lyrique et de chambre de l'ORTF, furent rassemblés au sein de l'Orchestre Philharmonique de Radio-France ; tandis que l'Ensemble intercontemporain voyait le jour et que l'orchestre de la Société des concerts du Conservatoire était remplacé par l'Orchestre de Paris. Créé en 1967 en marge du Plan Landowski, et subventionnée par la Ville de Paris à hauteur de 40% et l'État, pour les 60% restants, cette nouvelle formation avait pour principales missions de représenter le prestige musical français à l'étranger, et d'animer la vie symphonique à Paris et en région parisienne<sup>26</sup>. Enfin, si, le recrutement s'était durci du fait de l'organisation obligatoire de concours, les salaires eux, augmentaient et le nombre de musiciens professionnels s'accroissaient.

Le plan Landowski, d'un point de vue artistique fut donc une réussite. Il permit une amélioration notoire de la qualité des orchestres qui jouissaient désormais d'un rayonnement non seulement local mais régional, national, voire même international quand ceux-ci se déplaçaient à l'extérieur de l'hexagone. Le bilan financier était moins enthousiaste cependant. En effet, les communes supportèrent, durant les premières années, la grande majorité du poids des nouvelles dépenses provoquées par la hausse des salaires et des effectifs, l'État ne parvenant pas à assumer les charges qui lui incombait et les régions rechignaient également à participer au tiers restant, du fait du peu de déplacement des orchestres en dehors de leur ville-centre et de leur incapacité à développer des infrastructures suffisamment importantes pour les accueillir<sup>27</sup>.

Ainsi, les années 1970 marquèrent l'entrée de la musique au sein du ministère de la Culture. Le Service de la musique, mis en place en 1966, fut transformé dès 1970 en Direction de la musique, soulignant l'inscription de la politique musicale de l'État dans la durée. Le même volontarisme caractérisa également les années 1980, bien que Maurice Fleuret décidât d'étendre l'action de sa direction à toutes les musiques.

## C. Les années 1980 : le renouvellement de la politique culturelle.

Grâce au plan Landowski, la musique devint peu à peu, en France, un véritable fait de société : la pratique instrumentale était en hausse tandis que les techniques d'enregistrement et les moyens audiovisuels en facilitaient la diffusion. Cependant, tout en reconnaissant l'évidente croissance de la demande musicale, le rapport Moreau vint souligner l'importance des chantiers qu'il restait à entreprendre dans ce domaine. Publiée et adoptée par le Conseil Economique et

---

26 REYNAUD Cécile sous la direction de, *L'Orchestre de Paris, de la Société des concerts du Conservatoire à l'Orchestre de Paris, 1828-2008*, Éditions du Patrimoine, 2007

27 TALIANO-DES GARETS Françoise *Les métropoles régionales et la culture*, La documentation française, 2007, p157-161

Social en 1980, l'étude concernant les « perspectives de la musique et du théâtre lyrique en France » fit rentrer la question musicale dans la campagne électorale de 1981<sup>28</sup>. Inégalités d'accès à la musique, faiblesse du nombre de professeurs diplômés, écarts de salaires entre les musiciens d'orchestres parisiens et provinciaux, précarité de la situation des compositeurs contemporains, furent autant de thèmes abordés par le rapport Moreau, réclamant la poursuite d'une politique musicale volontariste. L'effort du ministère de la Culture dans ce domaine ne fut pas des moindres, notamment entre 1981 et 1986, période durant laquelle Maurice Fleuret était à la tête de la Direction de la musique.

L'arrivée de François Mitterrand au pouvoir en 1981 marqua le début du renouvellement de la politique culturelle française. Le nouveau Président de la République, en décidant de placer la culture au cœur de son projet politique, permit un incroyable épanouissement des arts en France. En témoignèrent par exemple, sa décision de doubler la dotation budgétaire du ministère en charge des questions culturelles, de maintenir cet effort malgré le retour de la rigueur en 1983 et bien sûr, de lancer ses grands travaux. Ce volontarisme ne fit pas défaut à la politique musicale. Jack Lang, désormais ministre de la Culture décida de nommer au poste de Directeur de la musique et de la danse, Maurice Fleuret, témoignant bien de la volonté de placer la musique au centre de sa politique culturelle. En effet, compositeur et critique musical attiré du Nouvel Observateur, Maurice Fleuret était devenu au fil du temps un acteur majeur de la vie musicale et de la réflexion qui l'accompagnait. Défenseur de Pierre Boulez lors du conflit qui l'opposa à Marcel Landowski, il s'était également insurgé contre l'action culturelle menée par Jacques Charpentier entre 1979 et 1981. Aussi, la forte personnalité de Maurice Fleuret laissait présager de grands changements au sein du ministère de la Culture.

Bénéficiant d'un budget en constante augmentation à partir de 1981<sup>29</sup>, le nouveau directeur de la musique et de la danse eut à cœur de développer trois axes, jugés selon lui essentiels à l'approfondissement de la politique musicale française : la reconnaissance des pratiques culturelles jusque là jugées mineures, l'aide et le soutien à la création, et enfin l'approfondissement de la décentralisation musicale. Maurice Fleuret chercha en effet à agir sur tous les fronts, tentant de décroiser au maximum les différentes pratiques musicales et, ainsi, de supprimer les hiérarchies existantes entre, d'un côté la musique savante, et de l'autre, les musiques actuelles et populaires. Aussi, œuvrant en faveur du développement des pratiques amateurs, il participait de l'épanouissement des chorales, des harmonies, et des fanfares dans les villes, tout en reconnaissant une valeur artistique aux musiques traditionnelles, au jazz, au rock ou encore à la variété. Symbolisée par la création de la fête de la musique en 1982, cette politique fut bien celle qui eut le

---

28 DUCHEMIN N., VEITLA., *Op. Cit.*, p74-76

29 De même, l'ensemble des informations concernant la politique musicale sous F. Mitterrand : DUCHEMIN N., VEITLA., *Op. Cit.*, p88-145

plus de résonance au sein de la société. Le secteur de la musique contemporaine fut également privilégié sous le mandat de cet ancien critique qui considérait que la création artistique était avant tout l'expression d'une société en éveil. Face à une relative incompréhension de cette musique par le public, le soutien de la création par l'État était une condition sine qua non de sa survie. Tout en reprenant les mesures auxquelles les pouvoirs publics recouraient traditionnellement pour pallier les difficultés rencontrées par ce secteur, à savoir la commande d'œuvres et l'aide financière aux festivals, Maurice Fleuret intervint à la fois au niveau de la composition, de l'exécution et de la diffusion des œuvres nouvellement créées. Enfin, alors que les lois de décentralisation de 1982 accordaient une place restreinte à la culture, la direction de la musique œuvra en faveur d'une plus grande territorialisation des politiques artistiques. Ce point était particulièrement important pour Maurice Fleuret qui, quelques années auparavant, avait justement dénoncé la mise en place du plan Landowski, négligeant, selon lui, les spécificités des territoires<sup>30</sup>. Pour ce faire, il appela au développement d'une politique musicale adaptée aux conditions sociales de chaque entité géographique, instaurant par exemple la mise en place de transports collectifs entre les lieux de concerts et les zones rurales.

Aussi, quand bien même s'était-elle ouverte à d'autres formes musicales, la politique culturelle menée dans les années 1980 faisait montre de la même volonté d'approfondir les liens entre l'art et la société. Les grands travaux de François Mitterrand, ne furent pas étrangers non plus à cette dynamique. Placées sous la tutelle de la rue de Valois, les nouvelles institutions alors en construction développèrent considérablement l'offre culturelle, notamment parisienne, et marquèrent l'importance de la vie artistique en France. Ce fut dans ce contexte que la Cité de la musique vit le jour.

### ***III. Le projet du grand auditorium au cœur des questionnements de la politique des grands travaux***

À la fois université musicale, lieu de diffusion mais également de découverte, la Cité de la musique telle que nous la connaissons aujourd'hui est bien différente de ce qui avait été imaginé hier, alors qu'elle trouvait sa place au sein de la politique des grands chantiers culturels lancés par F. Mitterrand.

---

30 Lettre ouverte à J. Charpentier par M. Fleuret 29 janvier 1979, citée dans DUCHEMIN N., VEITLA., *Op. Cit.*, p51

## A. Brève présentation de la Cité de la musique

La Cité de la musique ouvrit officiellement ses portes au public le 10 janvier 1995. Située au cœur du XIX<sup>e</sup> arrondissement, en lieu et place des anciens abattoirs de la Villette dont les activités avaient cessé depuis 1974, elle était le résultat de dix années de travail pour Christian de Portzamparc, son architecte. Lancée une première fois par Valéry Giscard d'Estaing en 1979, ce fut Jack Lang deux ans plus tard qui reprit le projet pour le soumettre à François Mitterrand, prenant rapidement place dans le cadre de ses grands chantiers culturels. Coûtant au finalement un peu plus d'un milliard de francs, la Cité fut le septième budget investi sur le site de la Villette.

Elle rassemble aujourd'hui, de part et d'autres de la Fontaine aux Lions, les activités de perfectionnement, de diffusion, et de découverte de la musique. Deux pôles et non pas un seul comme il est courant de l'entendre, constituent, en effet, la Cité de la musique. À l'ouest de la Fontaine, s'il est autonome d'un point de vue juridique, le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP), n'en appartient pas moins au grand complexe musical. Aussi, si à l'Ouest, les futurs grands musiciens continuent de se former, à l'Est, c'est le futur public que la Cité de la musique tente d'approcher et ce grâce au développement de ses activités pédagogiques, de son musée de la Musique, des lieux de documentation et d'information, et bien sûr, d'une salle modulable, à l'excellente acoustique, d'environ 900 places.

Au cœur du Parc de la Villette, la Cité de la musique participe au projet plus général du décloisonnement des cultures. Comme le dit Jack Lang lors de son discours d'inauguration du CNSMDP en 1990, le site de la Villette « *symbolise la réconciliation de deux cultures, souvent artificiellement séparée [en France] : la culture scientifique et technique, et la culture artistique* »<sup>31</sup>, puisque située à quelques pas de la Cité des sciences. De même, l'accueil de l'Ensemble intercontemporain comme formation résidente à la salle modulable, la volonté d'offrir une nouvelle approche de la musique, et la proximité du Zénith de la Villette fait de la Cité de la musique, un temple de la découverte et de l'ouverture aux différentes esthétiques artistiques.

Pourtant, malgré le succès de la Cité à Paris, une ombre pèse sur son histoire. En effet, un grand auditorium symphonique avait été imaginé à l'origine du projet. Or, objet de débats sans fin, l'absence d'une grande salle de concert dans ce temple consacré à la musique, ternit quelque peu ses ambitions.

---

31 Discours d'inauguration du CNSMDP par Jack Lang, Paris, décembre 1990

## B. La question de l'auditorium : le serpent de mer de la vie musicale française

Le projet de la Cité de la musique, tel qu'il avait été imaginé originellement, comportait un grand auditorium destiné à la musique symphonique. Or, le dit « tournant de la rigueur » que traversa la France au début des années 1980 obligea le gouvernement à réaliser certains choix, repoussant ainsi la construction de cet élément central du grand complexe. Mais, la salle de concert de la Villette, qui ne fut jamais clairement abandonnée par les pouvoirs publics, ne cessa, jusqu'en 1995, de plaider sa cause, en vain.

### 1. L'auditorium, pierre angulaire du projet de la Cité de la musique entre 1979 et 1982

Si la pyramide du Louvre, la Bibliothèque nationale de France, l'Institut du Monde Arabe, l'Opéra-Bastille, le Musée d'Orsay et la Cité de la musique ont en commun d'avoir été bâtis sous F. Mitterrand, ils n'en furent pas tous, pour autant, issus de sa seule imagination. Ce fut le cas des deux derniers exemples sus-cités, dont la paternité revient de plein droit à son prédécesseur, Valéry Giscard d'Estaing. En 1979, Isabelle de Lasteyrie de Saillant, sœur et conseillère culturelle du Président de la République, rentra, impressionnée, de sa visite du Lincoln Center de New York, un prestigieux complexe musical construit dans les années 1960 aux Etats-Unis. Or, dans le même temps, Valéry Giscard d'Estaing, cherchant à revaloriser les anciens abattoirs du site de la Villette, venait de lancer un concours en vue d'y construire la future Cité des Sciences. Aussi, prit-il acte de l'enthousiasme de sa sœur et esquissa, de concert avec Michel d'Ornano, son ministre de la Culture, l'idée d'y installer un auditorium et une école de danse.<sup>32</sup>

À la suite des élections présidentielles de 1981, Jack Lang proposa à F. Mitterrand d'élargir le projet et de créer une Cité internationale de la musique, empruntant les termes employés par Maurice Fleuret. Lors de la première conférence de presse consacrée aux Grands Travaux, le 24 septembre 1981, Jack Lang annonça publiquement vouloir y rassembler « *un opéra, un auditorium géant, un conservatoire, des salles de concert et de musique, des classes et studios d'étude, le musée instrumentale hérité de la rue de Madrid, une médiathèque, des logements étudiants et même des luthiers, libraires et disquaires* »<sup>33</sup>. Cet audacieux projet fut tout de suite encouragé par les milieux musicaux de la capitale et dès le mois de mars 1982, Jean-Pierre Guillard, administrateur de l'Orchestre de Paris, pilotait la « mission musique » au sein de la maîtrise d'ouvrage de l'Etablissement Public du Parc de la Villette. Au mois de mai 1982, la Cité de la

32 POISSON Georges *Op. Cit.*

33 Conférence de presse, 24 septembre 1981, citée par POISSON Georges *Op. Cit.*

musique se précisait, et la volonté d'offrir au XIX<sup>e</sup> arrondissement deux salles de concert de 2500 et de 1500 places était à nouveau soulignée<sup>34</sup>.

Cependant, malgré les annonces successives, le programme du concours d'architecture attendit le début de l'année 1984 pour être dévoilé, mettant à jour les nombreux conflits, et parmi ceux-ci la construction de l'auditorium, empêchant la mise en œuvre du projet. Le retour de la rigueur en France et la nécessité d'opérer des choix parmi les grands travaux renvoya aux calendes grecques la grande salle de concerts de 2500 places, grande oubliée de la consultation nationale de janvier 1984.

## **2. Tournant de la rigueur et remise en cause de l'auditorium symphonique**

L'état de grâce fut de courte durée après l'élection de F. Mitterrand à la tête du pays : le 4 octobre 1981, la France était acculée à la dévaluation. Le retour de la rigueur faillit annuler l'intégralité du projet de la Cité de la musique. Pourtant sauvée de justesse, la Cité de la musique n'en était pas sortie indemne. Le grand auditorium, base même du projet giscardien, était abandonné.

En janvier 1984, la consultation nationale auprès des bureaux d'architectes fut lancée par la maîtrise d'ouvrage du Parc de la Villette. Le projet définitif, enfin dévoilé, comprenait le conservatoire, une salle de concert de 1000 places, une galerie des instruments et des locaux réservés aux actions pédagogiques. La grande salle symphonique cependant, laissait ses empreintes là aussi. Il fut en effet demandé aux architectes en lice de transcrire en « plan-masse », c'est-à-dire en situation et en volume, et suivant le modèle de la Philharmonie de Berlin, la création future d'un auditorium de 2500 à 2600 places, en vue de sa réalisation ultérieure. En mai 1984, six projets furent sélectionnés et en août 1985, Christian de Portzamparc remportait le marché de la maîtrise d'œuvre, portant uniquement sur la première phase du chantier<sup>35</sup>.

Ainsi, sacrifié sur l'autel de la rigueur, le futur du grand auditorium de la Cité de la musique était pour le moins ambigu. Ni abandonné, ni même promis, les pouvoirs publics brouillèrent de 1985 à 1995 l'espoir de voir un jour sortir de terre la salle de concert symphonique qui faisait tant défaut à Paris.

---

34 DUCHEMIN N., VEITLA., *Op. Cit.*

35 Mission interministérielle des grands travaux, *Etude pour la construction d'une salle de grand format et de son foyer d'information à la Cité de la Musique*, septembre 2007

### 3. 1985-1995 : dix ans de tergiversations autour de la question de l'auditorium

Sous François Mitterrand, aucune décision ne fut prise concernant le grand auditorium, alors que les travaux sur le site de la Villette continuaient à avancer. Pour autant, de nombreuses voix se firent entendre entre 1985 et 1995, réclamant la construction de cette salle symphonique pour Paris.

Il s'agit là simplement de donner quelques exemples signalant la survie du projet de l'auditorium. Olivier Chevrillon, ancien directeur de la revue *Le Point*, fut chargé en 1986 de rédiger un rapport concernant la construction de l'Opéra Bastille. Tout en fragilisant le projet de la Cité de la musique en marquant sa préférence pour la transformation de l'Opéra en un « *domaine de la musique* »<sup>36</sup>, il plaidait pour l'édification au sein de ce nouveau complexe, d'un grand auditorium, certain que l'absence d'un tel lieu porterait tôt ou tard préjudice à la vie musicale parisienne. De même, en 1993, l'Etablissement Public du Parc de la Villette commandait à Christian de Portzamparc, l'architecte de la Cité de la musique, de nouvelles esquisses d'une potentielle salle de concert symphonique de 2500 à 2600 places, marquant ainsi la volonté de relancer un projet trop rapidement abandonné<sup>37</sup>. Jack Lang lui-même lors d'une conférence de presse consacrée aux futures activités de la partie Est de la Cité de la musique déclara : « *cette grande salle de concerts sera le couronnement de la Cité de la musique. Elle devra être réalisée ; et l'être par Christian de Portzamparc* »<sup>38</sup>. L'emploi du futur et des termes exprimant l'obligation dans son discours semblaient remettre le projet sur les rails. Rien n'était pour autant décidé et le ministre de la Culture dut céder sa place à Jacques Toubon après que la gauche eut perdu les élections législatives de 1993. Malgré une étiquette politique différente, ce dernier ne mit pas pour autant en cause les propos de son prédécesseur. Malgré son immobilisme sur ce sujet, il manifesta à deux reprises son soutien à la question de l'auditorium de la Villette. Le 18 octobre 1994, il insistait en effet sur « *l'utilité qu'il y a[vait] de doter Paris d'une grande salle de concerts [à la Villette]* »<sup>39</sup> et, quelques mois plus tard, en mai 1995, il réaffirmait cette position, déclarant qu'il fallait décider de sa construction dans les cinq ans à venir.

---

36 Rapport Chevrillon, extraits publiés par ROUX (de) Emmanuel, « Le rapport de M. Chevrillon sur l'opéra de la Bastille » *Le Monde* 10-07-1986

37 Mission interministérielle des grands travaux, *Op. Cit*

38 Conférence de presse de Jack Lang, citée par Alain LOMPECH « Un orchestre à la Villette » *Le Monde*, 20-02-1993

39 Conférence de presse de Jacques Toubon, citée par Alain LOMPECH « Présentant la salle de concert de la partie Est de La Villette M. Toubon souhaite " une relation sociale entre les citoyens et la musique " » *Le Monde*, 20-10-1994

Pourtant, rien n'y faisait, et en 1995, la Cité de la musique était encore « unijambiste »<sup>40</sup>. Sur le banc des accusés, se tenaient côte à côte, l'Opéra Bastille et la salle Pleyel.

Le grand auditorium n'avait pas été le seul équipement, initialement prévu dans le grand projet de la Cité de la musique, à disparaître. L'opéra, annoncé pourtant lors de la première conférence de presse consacrée aux grands travaux, fut progressivement transféré, en 1982, sur la place de la Bastille, au carrefour entre le IV<sup>e</sup>, le XI<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Or, pour certains observateurs de la vie musicale, le projet de l'Opéra-Bastille n'eut de cesse de freiner la possible édification du grand auditorium de la Cité et participa de la fréquente remise en question de la pertinence de la Cité elle-même. Christian Leble par exemple, journaliste à *Libération* raconta que « [c'était] l'opéra populaire, l'autre grand chantier musical, qui a[vait] abîm[é] la Cité de la musique »<sup>41</sup>, monopolisant à la fois les budgets et les énergies. Or, en effet, caractérisé de peu mélomane, peut-être était-il excessif pour François Mitterrand, de défendre deux grands chantiers musicaux, réduisant la Cité en simple village, pour reprendre le titre de l'article de *Libération*. En effet, si l'Opéra-Bastille rencontrait également de nombreuses difficultés, il était un véritable symbole présidentiel, devant être inauguré lors des célébrations du bicentenaire de la Révolution Française, ce dont ne pouvait se targuer, bien sûr, la Cité de la musique.

La salle Pleyel de son côté, fut également pointée du doigt par Christian Leble. En effet, tandis que les débats faisaient rage sur la question d'édifier ou non un grand auditorium à la Cité de la musique, la salle du VIII<sup>e</sup> arrondissement subissait une nouvelle vague de travaux de rénovation. Entrepris en 1981 par le Crédit Lyonnais, propriétaires, ces derniers avaient pour objectif d'améliorer tant l'acoustique que l'esthétique du lieu. Bien qu'insuffisants pour redonner à la salle le prestige de ses premières années, le journaliste de *Libération* affirma que les défenseurs de la salle symphonique n'auraient pas eu, de fait, « la possibilité de vraiment crier misère »<sup>42</sup> durant les années 1980.

Aussi, en 1995, alors que la Cité de la musique était inaugurée et que la plupart des grands travaux culturels étaient achevés, aucun projet de salle de concert symphonique n'avait été projeté dans l'avenir, et la déclaration de J. Toubon arrivait alors que celui-ci quittait justement le ministère de la Culture, remettant aux mains de son successeur le devoir de porter ce chantier. Or à Paris, la situation des orchestres était préoccupante et l'absence d'auditorium moderne, dont l'acoustique ne pouvait être remise en cause et permettant un vrai travail de précision aux musiciens, pesait injustement sur les conditions d'exécution du métier d'interprète. C'est pourquoi, de 1995 à 2005, les défenseurs du projet ne cessèrent de lutter pour voir s'ériger sur le site de la Villette le temple de

---

40 Terme employé initialement par Pierre Boulez, passé dans le langage courant

41 LEBLE Christian *Op. Cit.*

42 *Ibid.*

La Philharmonie de Paris

Capucine JAUSSAUD

la musique promis en 1979.

## Chapitre 2. Une situation symphonique préoccupante à Paris

Olivier Chevrillon, ancien directeur du journal *Le Point*, en présentant son rapport sur l'édification d'un Opéra à la Bastille, remarquait : « *Paris n'a pas de grande salle de concert soutenant la comparaison avec celles de Londres, Berlin ou New York. Ce manque se fera sentir dans les années qui viennent* »<sup>43</sup>. Et il avait vu juste. Les années 1990 et 2000 furent en effet marquées par une profonde crise de la situation musicale parisienne qui, selon certains de ses observateurs, pouvait être imputable à l'absence d'un tel lieu. Mais, face à cette situation déliquescence, l'appel à la construction d'un nouvel auditorium ne faisait pas l'unanimité.

### *I. La situation musicale parisienne en déliquescence*

La sérieuse crise des orchestres symphoniques parisiens exerça une pression d'autant plus forte qu'elle surgit dans un contexte mondial d'incroyable développement de nouvelles salles de concert.

#### A. La situation des orchestres parisiens

Les années 1990 et 2000 furent particulièrement difficiles pour les orchestres symphoniques de la capitale. En effet, alors que les musiciens essayaient de nombreuses critiques et constataient l'ampleur de la désaffection des publics, ils formulaient de violentes critiques à l'encontre des conditions d'exercice de leur activité, appelant à la réorganisation du paysage symphonique parisien.

##### 1. D'implacables critiques des orchestres parisiens

Nous avons déjà rencontré ou du moins évoqué, lors du premier chapitre de ce mémoire les orchestres symphoniques présents au sein de la capitale française. Cette dernière compte, stricto sensu, cinq orchestres symphoniques : l'Orchestre de Paris, les deux orchestres de la Maison de la Radio : l'Orchestre National de France (ONF) et l'Orchestre Philharmonique de Radio-France (OPRF), et l'Orchestre National de l'Opéra de Paris, dont il ne sera cependant pas question puisque dévolu essentiellement aux productions lyriques. Depuis 1974, la région Île-de-France dispose elle

---

43 Rapport Chevrillon, cité par ROUX (de) Emmanuel, *Op. Cit*

aussi de son orchestre, l'Orchestre National d'Île-de-France (ONDIF), qui réalise les trois quarts de ses concerts en dehors de Paris intra-muros. Il ne faut pas non plus oublier les orchestres associatifs, au nombre de trois (les orchestres Lamoureux, Colonne et Padeloup), mais qui ne seront abordés qu'en surface dans cette étude puisque le nombre de représentations qu'ils assurent par an -une dizaine chacune- est relativement minime par rapport aux autres formations et qu'ils sont, en outre, des lieux de professionnalisation des jeunes interprètes. Aussi, bien qu'étant essentiels à la démocratisation musicale et rencontrant de grandes difficultés durant les années 1990 et 2000, leur projet ne repose pas sur la même quotidianité.

Or, il se dégage de la période étudiée qu'une importante vague de reproches, reposant à la fois sur les aspects quantitatifs et qualitatifs de l'organisation musicale parisienne, furent exprimés à l'encontre de ces formations instrumentales.

Il faut bien comprendre ici que les formations citées plus haut l'ont été au nom de leur appartenance au groupe des orchestres symphoniques. D'autres ensembles instrumentaux concurrencent évidemment l'offre musicale parisienne : l'Ensemble intercontemporain, l'Ensemble orchestral de Paris et les nouvelles formations spécialisées (Arts Florissants, Talens Lyriques...). Or, tous participèrent de l'émergence d'une question centrale dans les années 1990 et 2000 : y a-t-il trop d'orchestres à Paris ? En réalité, une réponse à la question fut vite donnée. Comme le fit remarquer l'Association Française des Orchestres (AFO) en 2006 : « *une telle concentration est à la juste proportion de la réalité démographique de l'Île-de-France qui concentre un cinquième de la population du pays* »<sup>44</sup>. Aussi, était plutôt mis en cause l'absence de coordination des salles programmant des concerts symphoniques et qui entraînait par là même de nombreux doublons au sein des programmations des principales salles de concert.

Mais, l'une des raisons de cette interrogation semblait également résulter de la position particulière qu'occupait Radio-France, propriétaire de deux orchestres symphoniques. À l'origine l'ONF et l'OPRF avaient été affectés à différentes missions. Alors que l'ONF prenait en charge les représentations du « grand répertoire », l'OPRF, quant à lui, plus malléable puisque issu de la réunion de différentes formations instrumentales, était destiné à la promotion de la musique dite « contemporaine ». Or, de nombreuses voix leur reprochèrent d'avoir fait disparaître ces distinctions et de jouer alors sur le même terrain. Thierry Beauvert m'expliqua, lors de notre rencontre, qu'en effet, Marek Janowski, chef d'orchestre allemand et directeur musical de l'Orchestre Philharmonique de 1988 à 2000, avait en quelque sorte détourné l'orchestre de sa mission première pour lui permettre d'interpréter les grandes œuvres du répertoire symphonique. Cette décision, vivement critiquée, contribua à l'établissement d'une « *concurrence parfois*

---

44 Propos recueillis par FAUCHET Benoît « Orchestres parisiens : le trop plein ? » *Diapason* n° 537, juin 2006

*frontale* »<sup>45</sup> entre les deux phalanges de la radio, d'autant plus qu'elle conféra à l'OPRF « *beaucoup de légitimité et d'assurance au niveau international* ».

Mais les critiques furent également violentes d'un point de vue qualitatif. Il faut tout d'abord faire le constat que les orchestres français n'apparaissaient dans les têtes de liste d'aucun des grands classements internationaux, à l'instar des classements du magazine anglais Gramophone. Pierre Boulez confia à ce propos dans *Le Monde* en 1997, que les étrangers « *fai[saient] volontiers remarquer qu'avec le budget dont la vie musicale [française] dispos[ait] dans son ensemble, le niveau artistique devrait être au plus haut* »<sup>46</sup>. À cet argument purement financier, on peut également y ajouter qu'il existe sur le sol français de deux établissements de haute exigence, les CNSM de Paris et de Lyon, par lesquels passèrent certains des plus grands virtuoses de ce siècle, à l'instar de Christian Ferras et de Jacques Thibaud. Si je rencontrai plusieurs explications de ce phénomène dans mes lectures et mes rencontres, l'une d'entre elles, revenue à plusieurs reprises, retint particulièrement mon attention : l'individualisme des français, à l'origine de deux critiques majeures, l'indiscipline des musiciens de l'hexagone et les difficultés à faire sonner l'orchestre comme un seul corps. Les cas d'indisciplines ou de violents désaccords entre un orchestre et son chef ne furent pas rares durant la période étudiée. *Le Monde de la Musique* en novembre 1995, par exemple, se fit l'écho de l'annulation d'un concert de l'ONF par le chef, Guennadi Nikolaïevitch Rojdestvenski, et la pianiste soliste, Viktoria Postnikova, qui affirmèrent que « *la notion de discipline [...] fai[sait] totalement défaut aux musiciens* »<sup>47</sup>. Si l'on peut retrouver ici la verve revendicatrice française, elle eut pour principale conséquence la désaffection des grands chefs, notamment dans un contexte où ceux-ci se faisaient plus rares, privant les orchestres de conseillers musicaux d'excellence. Mais l'individualisme des musiciens n'est pas le seul corollaire d'une vision essentialiste des français : il peut également être expliqué par la formation des instrumentistes. En effet, l'enseignement musical français est basé avant tout sur une pratique individuelle. Tous les débutants s'initient en classe, seuls avec un professeur. Ce n'est qu'après une période assurant une relative maîtrise de son instrument que l'enfant est autorisé à entrer dans un ensemble, de type orchestre à cordes ou orchestre symphonique. C'est à ce titre que François-Xavier Roth me confia lors de notre entrevue que « *la formation d'un musicien, dans l'absolu d[evait] être basée sur une seule chose : jouer ensemble ! Et [qu']une des spécificités de l'enseignement de la musique en France, c'[était] l'inverse de ça* ». Ainsi, la pratique orchestrale est considérée plus souvent comme une activité annexe plutôt qu'une formation à part entière. Le problème est que cette situation

45 Propos recueillis par Benoît FAUCHET, *Ibid.*

46 BOULEZ Pierre « Malentendus et malentendants » *Le Monde*, 15-07-1997

47 Entretien avec François-Xavier Roth

48 KRAFFT Nathalie « Orchestre national de France : concert annulé » *Le Monde de la Musique* n°193, novembre 95

semble se poursuivre sur les lieux de formation des musiciens professionnels, préparant plutôt au métier de soliste que de tuitiste, du fait de leur connotation élitiste. Ainsi, un dossier du *Monde de la Musique* d'avril 2003 faisait remarquer que le CNSM de Paris, par exemple, produisait encore un très grand nombre de solistes instrumentaux par rapport aux autres pays du monde<sup>49</sup>. Aussi, Bernard Haitink, ancien directeur musical de l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam déclarait : « *les musiciens français sont d'excellents techniciens. Le problème est de les faire jouer comme un seul homme en dépit de leurs qualités individuelles* »<sup>50</sup>, mettant ainsi en exergue l'importance pour un orchestre de construire une sonorité d'ensemble.

Cependant, l'individualisme et la défiance des musiciens envers l'autorité n'étaient pas les seules raisons de la désaffection des plus grands chefs. Ceux-ci se montrèrent en effet particulièrement critiques de la situation musicale française fustigeant l'absence d'une salle de concert digne d'une capitale comme Paris et soulignant la nécessité d'un tel équipement, outil de travail nécessaire à la maturation de tout orchestre. Ainsi, en 2002, alors que l'Orchestre de Paris fut amené à quitter la salle Pleyel pour s'installer provisoirement au Théâtre Mogador, pour des raisons que nous reverrons, Christophe Eschenbach, directeur artistique de l'ensemble symphonique depuis 2000, annonça qu'il n'excluait pas de quitter l'orchestre avant la fin de son mandat, si aucune décision n'était prise concernant la construction d'un auditorium à Paris. Par conséquent, plus encore que les problèmes liés au mauvais caractère des Français ou au mode d'enseignement de la musique, l'absence de conditions de travail adaptées se révélait être un véritable frein à la qualité de la vie symphonique parisienne.

## 2. Des conditions de travail non-adaptées

En 1995, ce n'était pas tant des lieux pour écouter de la musique qu'il manquait à Paris, mais bien de lieux réservés à l'accueil des formations symphoniques, ce qui sont deux choses foncièrement différentes. Si la salle du Théâtre national de l'Opéra-Comique, dite « salle Favart », la salle Gaveau, et les auditoriums du musée d'Orsay et du Louvre, par exemple, proposaient déjà bien une programmation musicale, celle-ci était avant tout basée sur la proposition de concerts de musique de chambre ou de récitals, pour des raisons à la fois économiques et acoustiques. Seul l'Ensemble intercontemporain eut la chance en 1995 de voir s'attribuer sa propre salle de concert, la salle modulable de la Cité de la musique. Reconnue comme disposant d'une bonne acoustique, sa jauge était cependant considérée, dans les débats sur la nécessité d'un auditorium parisien, comme

49 BELLAMY Olivier « Enseignement de la musique : le grand chambardement » *Le Monde de la Musique* n°275, avril 2003

50 GAD Georges, SZERSNOVICZ Patrick « Bernard Haitink, envers et contre tout » *Le Monde de la Musique* n°171, novembre 1993

trop petite (autour de 900 places) pour accueillir de grandes phalanges internationales. En effet, le ratio évalué entre le coût du concert, souvent élevé dans le cadre de la musique symphonique -à la fois fonction de la renommée de l'orchestre et du nombre de musiciens sur scène- et les places disponibles semblait être déséquilibré, à moins de faire payer les places au prix fort et de sacrifier ainsi toute politique tarifaire en faveur des publics. Pour cette même raison, la salle « Olivier Messiaen » à la Maison de la Musique, ne pouvait être considérée comme un lieu sérieux d'accueil de la musique symphonique. Il faut rappeler que cette salle, construite dans les locaux de Radio-France, avait comme ambition première de donner un lieu acoustiquement satisfaisant pour l'enregistrement d'émissions musicales. Sa jauge permettait avant tout, selon le journaliste de *Libération*, Christian Leble « *d'accueillir un public minimum pour que les orchestres ne jouent pas "en studio", devant un mur* »<sup>51</sup>. Quant aux deux salles des opéras de la capitale, Garnier et Bastille, elles étaient réservés quasi-exclusivement aux productions lyriques. Restaient alors pour les formations parisiennes, invitées, ou encore associatives, la salle Pleyel, le Théâtre du Châtelet et le Théâtre des Champs-Élysées, trois lieux sur lesquels il est pertinent de se pencher dans le cadre de ce travail. La salle Pleyel accueillit en tant qu'orchestre résident, l'Orchestre de Paris de 1980 à 2002, et renouvela son contrat par la suite, pour les saisons allant de 2006 à 2012 tout en permettant à l'Orchestre Philharmonique de Radio-France d'y produire la grande majorité de ses concerts. Le Théâtre des Champs-Élysées, de son côté, était lié notamment à l'Orchestre National de France, cependant jamais reconnu résident du complexe artistique. Ces deux salles recevaient en outre les orchestres associatifs et l'Ensemble orchestral de Paris. Or, elles ne permettaient pas un travail de bonne qualité de la part des formations, tant d'un point de vue acoustique que organisationnel. C'est sur cette dénonciation qu'une partie de l'argumentaire en faveur d'une salle de concert à Paris reposa.

La question de l'acoustique est éminemment centrale dans le travail du musicien, et surtout d'un orchestre. En effet, beaucoup de formations étrangères, comme l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam ou le Philharmonique de Berlin sont liés historiquement à une salle, et y développent leur identité sonore, marquant l'importance de la fusion entre un ensemble et un lieu de répétition et de concert. C'est pourquoi Christophe Eschenbach, réclamait pour l'Orchestre de Paris une solution, rappelant qu'elle « *conditionn[ait] toute [leur] progression et la qualité même de la sonorité* »<sup>52</sup>.

Or, mise à part la salle Pleyel reconnue comme la seule salle destinée réellement à la musique symphonique, non sans controverses cependant, les deux autres établissements cités étaient des théâtres, c'est-à-dire des salles dévolues au spectacle (théâtre, ballet, productions

---

51 LEBLE Christian, *Op. Cit*

52 Propos recueillis par Rémy LOUIS « À nous deux Paris » *Diapason* n°478, février 2001

lyriques). Ainsi, le Théâtre des Champs-Élysées comme le Théâtre du Châtelet étaient vivement critiqués quant à leur acoustique. Le chef d'orchestre Kurt Masur, directeur musical de l'ONF à partir de 2002, s'exprimait à ce sujet dans le mensuel musicale *Diapason* : « *j'aime beaucoup le Théâtre des Champs-Élysées mais ce n'est qu'un théâtre et une certaine imagination sonore n'est possible que dans une vraie salle de concert* »<sup>53</sup>. « *Ce n'est qu'un théâtre* » : ceci en dit long sur les reproches qui sont adressés à ces établissements. Concrètement, une salle de spectacle se devant d'être plus « sèche » acoustiquement parlant, afin de conserver la précision, entre autres, de la diction, elle est synonyme, pour les orchestres, de sécheresse et d'un manque de « rondeur » des harmonies, empêchant les grandes symphonies de sonner aussi intensément qu'elles le pourraient. Malgré leurs nombreux efforts pour pallier ce défaut, ces deux théâtres n'échappèrent pas à la permanence de ces critiques, durant la période étudiée. À l'été 2005, le Théâtre des Champs-Élysées entamait par exemple des travaux visant l'amélioration de la qualité de son acoustique, remplaçant la moquette par du parquet en chêne et débarrassant la cage de la scène du revêtement qui étouffait les harmonies les plus aiguës. Kurt Masur, réitéra cependant ses critiques en affirmant à *Diapason* une fois encore : « *J'apprécie les progrès acoustiques obtenus au Théâtre des Champs-Élysées mais il reste un théâtre* »<sup>54</sup>. La salle Pleyel ne fut pas exempte de reproches non plus, notamment avant sa fermeture entre 2002 et 2006, période durant laquelle de profondes rénovations furent entreprises. Acousticiens comme chefs d'orchestre dénonçaient la dureté du son du fait, là aussi, d'un temps de réverbération trop court. D'autres observations, non moins importantes, portaient aussi sur les mauvaises conditions d'écoute mutuelle des musiciens sur scène, les cuivres écrasant les cordes, empêchant, par là même, le développement d'une sonorité d'ensemble satisfaisante<sup>55</sup>. Cependant, les critiques ne furent jamais unanimes à ce sujet. Du moins, la salle Pleyel apparut souvent comme la moins mauvaise des salles de la capitale, comme peut en témoigner la disparition de l'Orchestre Philharmonique de Berlin de la scène musicale parisienne entre 2002 et 2006, soit durant sa fermeture, élément considéré comme preuve même de la mauvaise qualité des autres lieux d'accueil de la musique : « *Quant au Philharmonique de Berlin, durant la fermeture de Pleyel, il a préféré tout simplement s'abstenir de venir* »<sup>56</sup>. Les problèmes acoustiques se révélaient d'autant plus préoccupants que le manque de salle strictement destinées à la musique symphonique obligeait souvent les musiciens à ne répéter qu'une à deux fois sur le lieu même du concert, empêchant par là même toute possibilité de s'habituer aux conditions sonores. Cette question, plutôt liée à l'organisation du concert dans la capitale fut également centrale dans la défense de la construction d'un auditorium.

---

53 Propos recueillis par Rémy LOUIS, *Diapason* n° 497, novembre 2002

54 Propos recueillis par Rémy LOUIS, *Diapason* n° 560, juillet-août 2008

55 BASTIANELLI Jérôme « Les mystères de l'acoustique » *Diapason* n° 534, mars 2006

56 PIEL Jean-Marie, éditorial, *Diapason* n° 526, juin 2005

Ainsi, de bonnes conditions de travail pour les musiciens ne relevaient pas uniquement de la question acoustique. Georges Gad, critique musical pour *Le Monde de la Musique* rappelait, à l'occasion d'une grande tournée au Japon de l'Orchestre de Paris, qu'un « *grand orchestre a[vait] besoin pour s'épanouir de grandes salles, autant sur le plan acoustique que sur celui des facilités techniques* »<sup>57</sup>. Cette phrase mettait en évidence l'importance d'un lieu de travail fixe pour une formation instrumentale, et dénonçait les conditions de travail auxquelles les musiciens parisiens devaient pourtant se soumettre. L'absence de résidence permanente pour les deux orchestres de Radio-France et de la région Île-de-France, l'impossibilité de répéter sur les lieux du concert du fait de plannings trop serrés dans des espaces pluridisciplinaires, l'absence des bureaux administratifs et des bibliothèques de partition sur les lieux de représentation, étaient entre autres, les principales difficultés rencontrées par les musiciens.

Les orchestres de la Maison de Radio sont particulièrement intéressants à étudier dans ce sens. En mars 1995, dans un article consacré à l'ONF dans *Le Monde de la Musique*, un musicien, excédé, s'exprimait : « *cela fait quinze ans que l'on demande un foyer pour pouvoir travailler. Personne ne semble s'en soucier* »<sup>58</sup>. En effet, l'ONF qui se produisait essentiellement au Théâtre des Champs-Élysées, se voyait dans l'obligation de répéter dans les locaux de la Radio, dans le XVI<sup>e</sup> arrondissement. Or, lorsque deux répétitions étaient espacées de quelques heures, tous les musiciens regrettaient de n'avoir à leur disposition quelques loges pour travailler leur instrument. Cela s'ajoutait bien sûr à l'impossibilité de répéter dans les mêmes locaux que ceux du concert, n'étant pas une formation reconnue comme résidente du théâtre.

De la même façon, la mobilité des orchestres entre leurs salles de répétitions et les salles où ils se produisaient était également considérée comme un handicap. S'il est évident qu'un orchestre n'est pas amené à jouer systématiquement dans les mêmes salles, et c'est là bien sûr la spécificité des tournées, les orchestres que nous étudions sont avant tout des orchestres permanents, qui, en dehors des tournées, élaborent une programmation annuelle et jouent semaine après semaine dans les mêmes salles. Alors qu'il était important pour eux de bénéficier d'un certain confort et de facilités organisationnelles, c'était bien le contraire qu'ils devaient assumer, la division entre les locaux administratifs et les musiciens rendant, par exemple, plus difficile la communication et le lien entre les deux entités, pourtant intrinsèquement liées.

Face à ces difficultés, les musiciens parisiens, jouissant malgré tout d'une plus grande renommée que leurs collègues de province, pâtissaient des difficiles conditions de travail dans

---

57 GAD Georges « La formule magique » *Le Monde de la Musique* n°228, janvier 1999

58 DUPUY Emmanuel « Un jour avec l'ONF » *Le Monde de la Musique* n°186, mars 1995

lesquels ils devaient exercer. C'est d'autant plus vrai pour l'Orchestre de Paris, qui, malgré une stabilité apparente à la salle Pleyel, avait connu de longues périodes de nomadisme. En effet, l'orchestre avait été tour à tour accueillie à la Gaîté Lyrique entre 1967 et 1970, au Théâtre des Champs-Élysées entre 1970 et 1975, au Palais des Congrès entre 1975 et 1981, à la salle Pleyel par la suite, et, de 2002 à 2006, à la salle Mogador<sup>59</sup>. L'incapacité des tutelles, le ministère de la Culture et la Ville dans ce dernier cas, à offrir de bonnes conditions de travail aux orchestres était souvent pointée du doigt. En témoignait par exemple, le titre de l'article publié dans *Le Monde* « *Les orchestres parisiens incompris par leur tutelle* »<sup>60</sup> d'Alain Lompech en décembre 1995, au sujet de la construction d'un nouvel auditorium à Paris. La situation des musiciens était d'autant plus compliquée qu'ils se sentaient également incompris du reste de la société. En novembre 1998 par exemple, N. Krafft, relatant une grève menée par les orchestres parisiens suite à la remise en cause de l'abatement fiscal dont ils avaient droit jusqu'alors, écrivait que ces artistes-interprètes avaient « *mauvaise réputation auprès du public qui [avait] tendance à considérer leurs revendications comme des caprices d'enfants gâtés* »<sup>61</sup>, tout en défendant la légitimité de leur protestation. Les orchestres traversaient alors une grave crise morale, renforcée par la crainte d'une mort annoncée du concert classique.

### 3. La question de la désaffection du public

L'avenir de la musique symphonique semblait en effet compromis, et ce pour diverses raisons. Cependant, l'une des causes les plus prégnantes dans les années 1990 fut la prise de conscience d'une importante désaffection du public, notamment du fait d'un vieillissement de celui-ci. Le rapport Larquié, concernant « *l'éventuelle construction d'une salle de concert dédiée à la musique symphonique à Paris* »<sup>62</sup> rendu en février 1999 et sur lequel nous reviendrons plus amplement dans le chapitre suivant, se faisait par exemple l'écho des pratiques culturelles des français. Il indiqua que le nombre de personnes ayant assisté à un concert classique durant les douze derniers mois et âgé de plus de quarante ans avait augmenté, de 12 à 22 % entre 1973 et 1997, groupe au sein duquel les plus de soixante ans se distinguait particulièrement, passant de 5 à 10%, tandis que le taux des plus jeunes s'était effrité. Le rapport conclut donc sur ce point que le public stagnait et vieillissait tandis que la vie musicale ne cessait, elle, de s'enrichir. L'origine sociale et géographique du public du concert classique posait lui aussi problème. Le rapport Larquié, dans la même analyse remarquait que le nombre de personnes habitant en banlieue venue

59 REYNAUD Cécile sous la direction de *Op. Cit.* p 109

60 LOMPECH Alain « Les orchestres parisiens incompris par leur tutelle » *Le Monde* 02-12-1995

61 KRAFFT Nathalie « Musiciens abattus » *Le Monde de la Musique* n°226 novembre 1998

62 LARQUIÉ André et BARROY Daniel « Actualisation des données relatives à la réalisation d'un auditorium symphonique à Paris » février 1999

voir un concert classique durant les douze derniers mois s'était érodé entre 1989 à 1997, passant de 15% à 10%, tandis que les habitants de Paris intra-muros voyaient leur taux se stabiliser autour de 27% sur la même période. Une étude de remplissage du Théâtre des Champs-Élysées réalisée entre 2005 et 2006 pour la direction de la musique de Radio-France permettait également de mettre en évidence la provenance géographique du public des orchestres<sup>63</sup>. Il en ressortait que 57% du public des concerts provenaient des arrondissements les plus aisés de la capitale et proches du théâtre (le VII<sup>e</sup>, VIII<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup>), auquel s'ajoutait la présence renforcée de la population des deux départements proches de cette zone, les Hauts-de-Seine (92) et les Yvelines (78). En outre, l'étude de remplissage faisait remarquer que les places vendues le plus rapidement étaient les places dites de première catégorie, atteignant 180 euros par soirée. Enfin, selon l'étude des pratiques culturelles de 1997 sur laquelle s'appuya A. Larquié, 27% des personnes interrogées, ayant répondu et ayant assisté à un concert classique au moins une fois durant les douze mois précédant l'enquête, provenaient de la catégorie des CSP+ rassemblant, pour information les chefs d'entreprises, les cadres, les professions intellectuelles supérieures, ou encore les artisans et les commerçants. Il était donc possible de conclure que le public du concert classique, loin de se démocratiser était, bien au contraire, un public vieillissant, provenant des couches sociales les plus aisées de la population et géographiquement favorisées.

L'analyse des jauges est également intéressante, afin de montrer dans quelle mesure la désaffection du public était un fait vérifié, tangible dans la société entre les années 1990 et 2000. Le rapport d'A. Arnaud, « l'offre musicale en France »<sup>64</sup>, dont le rapport Larquié donnait les conclusions, observait qu'en 1997, six mille spectacles de musique avaient été proposés dans la capitale dont deux cent soixante-dix concerts de musique symphonique et trois cent représentations lyriques. A. Arnaud calculait que cela représentait quatre cent mille places disponibles pour le concert symphonique, sur lesquels deux cent cinquante mille avaient effectivement été occupées, portant le taux de fréquentation à 60% de la capacité maximum de la salle, tandis que sur les six cent mille fauteuils proposés par l'opéra, cinq cent cinquante mille avaient été occupés, atteignant là les 90%. Dans la même étude, l'auteur évaluait les taux de fréquentation des différents orchestres dont il est question dans ce mémoire : en 1997, l'Orchestre de Paris connut un taux de fréquentation moyen de 65% à Pleyel, chiffre qui sembla se maintenir les années suivantes puisqu'il fut sensiblement le même lors des estimations publiées par le journal *Libération* en 1999<sup>65</sup>. Ces données permettaient de mettre en évidence le moindre attrait de la musique symphonique par

---

63 MOUSSARD-DUPIN Camille « Étude du remplissage du Théâtre des Champs-Élysées en 2005-2006 » pour la Direction de la musique de Radio-France en annexe de SALZMANN J-M, *Le nouvel auditorium de Radio-France : quels défis pour 2012 ? Les enjeux artistiques, économiques et managériaux*. Mémoire de IMPGT, 2007

64 ARNAUD A. « L'offre musicale en France » 1997, cité dans par LARQUIÉ A. et BARROY D. *Op. Cit.*

65 DAHAN Eric « Pour financer, l'État exige des résultats » *Libération*, 19-10-1999

rapport à l'opéra, et d'annoncer la mort future du concert classique. Cependant, ce relatif déclin de la musique symphonique pouvait s'expliquer de différentes manières.

Nous avons déjà mis en évidence la préférence des français pour les productions lyriques. À cela, il faut également ajouter que les personnes intéressées par la musique classique ne sont pas attirées uniquement par la musique symphonique. Or, les occasions d'écouter de la musique de chambre, de l'opéra, d'aller voir un ballet, ou d'assister à un récital ne manquent pas à Paris. Toutes ces activités ont bien sûr leur propre public, mais il faut bien reconnaître que ces tendances au sein de la musique se font concurrence.

Il faut également relever l'importance que prirent les nouvelles technologies dans la diffusion de la musique. En effet, l'émergence et la popularité du disque dès la fin des années 1980 puis, par la suite, le développement des formats numériques comme le MP3, dans les années 2000, acquis à des coûts rapidement amortis furent érigés en facteur d'explication de la baisse de fréquentation des concert symphonique. Le mélomane bénéficia à partir de ce jour à la fois d'excellentes conditions acoustiques, notamment grâce au développement des chaînes hi-fi, et d'un confort d'écoute assuré<sup>66</sup>. Il faut ajouter que les théâtres dans lesquels se produisent les orchestres symphoniques pratiquent une tarification échelonnée en fonction de zones établies, et qui varie en fonction de différents critères, dont celui de la visibilité. Le rapport Larquié soulignait à ce propos que les théâtres des Champs-Élysées et du Châtelet n'étaient en mesure de proposer qu'aux deux tiers de la salle une bonne visibilité et une écoute convenable<sup>67</sup>. Dans ces conditions, l'hypothèse d'une relative substitution de l'écoute au concert semblait en effet pertinente, notamment en ce qui concernait les publics curieux et non fidélisés, pour lesquels payer une place qui bénéficierait de conditions optimum d'écoute serait inconcevable. En effet, comme me le faisait remarquer Florence Alibert, directrice des publics, de la communication et du mécénat de l'Orchestre de Paris, « *Paris est la capitale européenne où les concert symphonique sont les plus chers* ». Ainsi, tandis que de nombreuses controverses existaient autour de l'impact réel d'une politique tarifaire sur la démocratisation culturelle, le rapport Larquié soulignait la double élasticité de la demande parisienne de musique, jugée à la fois « *sensible à la qualité* » et « *très sensible au prix* »<sup>68</sup>. Il était donc difficile de remettre en cause la substitution opérée par l'émergence des supports enregistrés puis des médias audiovisuels, accessibles au moindre coût sur la désaffection des concerts musicaux.

Le désamour du public pour la musique symphonique fut très certainement renforcé par l'absence, au sein des formations, de réelle prise en charge du développement de son auditoire, sans

---

<sup>66</sup> LARQUIÉ André, BARROY Daniel, *Op. Cit.*, p 6

<sup>67</sup> *Ibid.*, p 11

<sup>68</sup> *Ibid.*, p 6

que la responsabilité ne pût cependant peser sur leurs seules épaules. L'absence de lieux associant accueil du public et qualités acoustiques fut l'un des leitmotiv de Pierre Boulez, soulignant par là même la pertinence du projet d'auditorium à la Cité de la musique. Dans un article publié dans *Le Monde*, le chef d'orchestre comparait les salles de concert à des restaurants, en raison de leurs horaires d'ouverture et de fermeture identiques, et soulevait la nécessité de moderniser le concert classique, dont la tradition semblait ne pas avoir évolué depuis le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>69</sup>. Il réclamait, à ce titre, la mise en place de dispositifs permettant la création d'un environnement approprié à la découverte des œuvres, comme le développement de médiathèques, ou d'espaces réservés à la rencontre entre les publics et la musique symphonique. Il appelait enfin à la nécessaire prise en compte « *d'une part,[de] l'intimidation par rapport au savoir et, d'autre part, [de] l'apport de l'interactivité dans la rencontre du savoir* »<sup>70</sup>. Or, un problème persistait à Paris, du fait des lieux prenant alors en charge la musique symphonique. En effet, tant les théâtres lyriques parisiens que la salle Pleyel accueillait de nombreuses productions faisant cohabiter sur de courtes périodes plusieurs formations artistiques. Ces programmations empêchaient notamment le développement de formes originales et moins rigides de concert ou de rencontres entre les publics et les orchestres de la capitale. Les formations furent donc en partie impuissantes face à la désaffection témoignée par le public, impuissance scellée par l'impossibilité d'agrandir les lieux dans lesquels ils travaillaient en vue d'un projet réformateur. Les orchestres associatifs quant à eux, dont l'une de leurs missions était de participer à la démocratisation du concert classique, furent confrontés tour à tour à de violentes difficultés financières. Après avoir salué les excellents taux de remplissage des concerts de l'orchestre Lamoureux, l'efficacité de la politique menée envers le jeune public, et la programmation innovante proposée, Jacques Doucelin, faisait état des graves problèmes économiques que la formation tentait de surpasser<sup>71</sup>. En 2005, la Société Générale devait, comme il avait été prévu, cesser de financer une partie de ses activités et il était urgent que la Ville de Paris ou que l'État apporte une aide pécuniaire afin que l'orchestre, âgé de plus d'un siècle, pût poursuivre ses missions de formation auprès des jeunes professionnels et de développement du public. Comme Colonne et Padeloup, l'orchestre Lamoureux, qui s'autofinçait à hauteur de 50%, soit quatre à cinq fois plus que les grands orchestres nationaux, proposait des concerts à moins de cinq euros pour les moins de 25 ans, sans faire d'économies pour autant sur la qualité des prestations.

Ainsi, force est de constater que la situation musicale symphonique à Paris était réellement difficile dans les années 1990 et 2000. Or, la construction ou l'aménagement d'une nouvelle salle de concerts, destinée spécifiquement à la musique symphonique était pour certains la réponse à ces

---

69 BOULEZ Pierre « Une salle de concert digne du XXI<sup>e</sup> siècle » *Le Monde*, 25-03-1999

70 *Ibid.*

71 DOUCELIN Jacques « Lamoureux au bord du gouffre » *Le Figaro*, 12-03-2005

nombreuses difficultés, d'autant plus que la pression internationale en matière d'équipement symphonique était à son comble durant cette même période.

## B. La construction de nouveaux temps modernes de la symphonie au niveau mondial et la pression exercée sur Paris

Depuis les années 1980, de multiples salles de concert symphonique furent bâties dans le monde, symboles de la modernité urbaine, du développement et du soutien des pratiques musicales au niveau mondial. Largement relayé par la presse française, ce mouvement exerça une pression certaine sur les décideurs politiques.

### 1. La course mondiale à l'équipement symphonique

« Depuis cinq ans [...] une frénésie de construction s'[était] emparée de nombre de ville »<sup>72</sup> déclarait P. Galonce en 2003 dans *Le Monde de la Musique*. En effet, les années 1990 et 2000 virent émerger des centaines de salles de concerts, spécialement conçues pour l'accueil de formations symphoniques et considérées comme de véritables bijoux acoustiques. La Sala Sao Paulo, au Brésil en 1999, the Sibelius Hall à Lahti (Finlande) en 2000, l'auditorium de Lucerne et la Philharmonie de Luxembourg en 2000 également, l'auditorium de Rome en 2002, the Verizon Hall à Philadelphie et the Walt Disney Hall à Los Angeles en 2003, le Mariinsky de Saint Pétersbourg en 2006, ou encore l'auditorium de Copenhague ouvert en 2009 furent autant d'exemples prouvant l'essor de ces nouveaux temples modernes de la musique. Ce qu'il est toutefois important de noter, c'est que l'édification de ces lieux musicaux n'était pas uniquement le fait de pays de tradition symphonique. Laurent Bayle, directeur général actuel de la Cité de la musique, releva ce détail dans un rapport rédigé en 2001<sup>73</sup> précisant que la France faisait figure d'exception. Il rappela que l'histoire de la musique occidentale était marquée par une ligne de séparation nette, partageant d'un côté les pays dits de tradition romane, plutôt tournés vers la musique vocale et lyrique, et de l'autre, les pays de tradition germanique, plus profondément marqués par la musique instrumentale, soulignant « [qu']il y a[vait] quelques décennies encore, la carte européenne des salles de spectacle demeurait assez significative de cette divergence d'intérêt »<sup>74</sup>. C'est pourquoi, selon lui, la France pouvait se vanter de la qualité de ses théâtres, mais non de leurs équipements en faveur de la musique instrumentale. Or, L. Bayle rapportait dans cette même étude « la volonté nette de briser cette ligne historique de démarcation »<sup>75</sup> de la part de certains pays, comme

72 GALONCE Pablo « Les nouvelles cathédrales du son » *Le Monde de la Musique* n°281, novembre 2003

73 BAYLE Laurent, « Rapport de synthèse » avril 2001

74 *Ibid.* p 8

75 *Ibid.* p 8

l'Espagne, appelant Paris à faire de même.

L'exemple du « Plan national des auditoriums » développé par l'Espagne à la mort de Francisco Franco, dans les années 1980, est tout à fait intéressant puisqu'il met à jour la croyance dans le milieu culturel du pouvoir de l'offre sur la demande. Les lignes suivantes sont le résumé de l'intervention au cours d'une rencontre organisée par l'AFO en 2003 de José-Manuel Garrido, l'un des initiateurs de ce plan<sup>76</sup>. Durant le XX<sup>e</sup> siècle, l'Espagne ne disposait que de peu de salles de concert et l'offre musicale restait essentiellement concentrée à Madrid et à Barcelone. À la mort du dictateur, la transformation du Teatro Real en opéra alors qu'il était le lieu de résidence des musiciens de l'Orchestre national d'Espagne conduisit à construction d'un nouveau lieu à même de les accueillir. Dans un contexte de progressive mise en marche de la décentralisation, le plan national des auditoriums était lancé, appelant chacune des autorités locales à participer à son financement, en fonction de leur situation économique. Plus d'une trentaine de salles virent le jour et même les villes secondaires purent se vanter de disposer d'un auditorium de plus de 1500 places. Ceci engendra la création de nombreux orchestres, d'un nouveau public espagnol et, par mimétisme, de d'autres salles, sous l'impulsion d'une étroite collaboration entre régions et municipalités. La conclusion que J-M. Garrido tira lors de cette rencontre me parut intéressante. Il affirma en effet que « *les politiques culturelles ne [devaient] pas se limiter à satisfaire des besoins identifiés a priori* » et qu'il « *[avait] été démontré que l'existence d'un auditorium proposant une programmation régulière à une population déterminée [créait] d'elle même une demande que, parfois, on ne soupçonnait pas* »<sup>77</sup>.

Cette situation forçait inévitablement la comparaison : les journaux spécialisés, comme *Diapason* et *Le Monde de la Musique* profitèrent de cette frénésie constructrice pour lancer quelques remarques cinglantes sur la pauvreté de la situation parisienne en terme d'équipement symphonique. Ainsi, dans un article consacré aux salles de concert japonaises qui avaient fleuri entre 1980 et 2000, Georges Gad écrivait qu'« *au lieu des salles polyvalentes façon Palais des sports, pain quotidien de presque toutes les formations françaises, il y a[vait] au Japon des salles conçues pour la musique qui n'[étaient] ni des opéras ni des théâtres déguisés en salles de concert* »<sup>78</sup>. C'est pourquoi n'était-il pas vain de penser que les journaux pouvaient jouer un rôle relativement important quant aux pressions exercées sur les décideurs politiques. L'exception parisienne était d'autant plus critiquée qu'en France, les collectivités locales lançaient elles aussi un mouvement en faveur de la construction d'auditoriums sur leur territoire.

---

<sup>76</sup> *L'orchestre dans la ville*, Actes du 2<sup>e</sup> Forum international des orchestres français (26 et 27 juin 2003), Association Française des Orchestres, p73-85

<sup>77</sup> *Ibid.* p 75

<sup>78</sup> GAD Georges « La formule magique » *Op. Cit.*

## 2. Une impulsion également nationale

L. Bayle présenta souvent la naissance de la Philharmonie de Paris comme un 'élément venant parfaire le paysage symphonique français mettant ainsi en évidence le dynamisme des collectivités de l'hexagone des années qui précédèrent la décision parisienne. Il écrivit en effet que « *le paysage des infrastructures culturelles françaises connai[ssait] depuis quelques années de profondes mutations* »<sup>79</sup>. En effet, depuis les années 1980, quelques salles de grande qualité tant d'un point de vue acoustique qu'esthétique -deux éléments clefs- naquirent en France. En 1978, par exemple, le maire de Metz, Jean-Marie Rausch, avait souhaité transformer l'ancien bâtiment militaire de l'Arsenal en un luxueux complexe culturel, comprenant notamment une grande salle de concert de plus de 1300 places. Le concours d'architecture fut lancé en 1983 et le bâtiment, inauguré en 1989. Le parrain de la salle, Mstislav Rostropovitch, violoncelliste de renommée internationale, déclara lors de son ouverture le 26 février : « *cette maison a une acoustique fantastique, des proportions idéales pour la musique et une atmosphère que je trouve exceptionnelle* »<sup>80</sup>. L'histoire lui aura donné raison puisque, cette salle est utilisée depuis, pour la réalisation de nombreux enregistrements, témoignant ainsi de la qualité sonore du lieu. D'autres exemples prouvèrent le dynamisme des villes françaises et leur volonté de doter les orchestres de lieux de travail adaptés : ce fut le cas de Dijon, où fut inauguré en 1998 un auditorium de plus de 1600 places ; de Grenoble avec, en 2004, la mise en route d'un vaste chantier de requalification du MC2 (Maison de la culture de Grenoble) dans laquelle fut accueillie en résidence la formation des Musiciens du Louvre ; ou encore de Poitiers, qui, grâce à la construction de son Théâtre Auditorium (TAP) en 2008 pouvait se permettre de recevoir des formations d'une centaine de musiciens et de choristes. Toutes ces initiatives étaient par ailleurs le fruit de décisions municipales, soutenues par le ministère de la Culture, dans des proportions qui restaient cependant relativement faibles, notamment lorsqu'elles sont comparées aux dépenses réalisées pour les équipements culturels parisiens, sur lequel nous reviendrons plus tard. Pour exemples, l'auditorium de Dijon coûta 335 millions de francs et ne fut supporté par l'État qu'à hauteur de 80 millions, soit un peu moins du quart du prix total, tandis que le T.A.P ne fut soutenu qu'à 18% du montant final. Si certains appelèrent à relativiser ces initiatives rappelant qu'elles ne devaient pas « *dissimuler la situation problématique pour l'ensemble du pays* »<sup>81</sup> des équipements musicaux, elles furent saluées et renforcèrent la fracture Paris/province, en faveur de la province, cette fois-ci. Un ouvrage du musicologue François Lesure, paru en 1999 sous le titre *Dictionnaire musical des villes de province* fit l'objet de quelques lignes de publicité dans le magazine *Le Monde de la Musique*.

79 BAYLE Laurent, « La naissance de la Philharmonie » publié sur le site de la Philharmonie de Paris

80 Informations disponibles sur le site internet de l'Arsenal de Metz

81 FAUCHET Benoît « Orchestres parisiens, le trop plein? » *Op. Cit*

L'initiative de l'auteur y était saluée puisqu'elle permettait de rendre caduque, selon le rédacteur du billet, « *l'éternel jugement "bon bec que de Paris"* »<sup>82</sup> concernant la musique.

Ainsi, les constructions en chaîne au niveau national et international, reprises par les journaux spécialisés et généralistes contribuèrent à faire de Paris, le parent pauvre mondial de la musique. C'était une situation d'autant plus difficile à accepter que la capitale française avait toujours bénéficié d'une image positive par rapport aux arts et à la culture.

### 3. Quid de « Paris, capitale artistique » ?

Face à l'urgence de la situation musicale des formations parisiennes et les pressions exercées du fait de la médiatisation des expériences étrangères, l'absence de décisions en faveur de la construction d'un équipement moderne destiné à la musique symphonique fut souvent décriée. Mais c'était évidemment à cause de l'image traditionnelle véhiculée par Paris, comme capitale des arts et de la culture, que la situation semblait intenable. « *Que Paris, ville-capitale, n'ait pas d'auditorium symphonique [...] c'est un énorme problème* »<sup>83</sup>, déclarait Philippe Fanjas, alors directeur de l'AFO ; « *Il est honteux qu'une ville comme Paris, qui abrite le Louvre ou le Musée d'Orsay, qui a eu l'idée de faire clignoter la Tour Eiffel la nuit, soit pas fichue de construire en son cœur, la grande salle de concert qui se mesurerait à ces bâtiments historiques [...] C'est cela, la honte ! Vraiment !* »<sup>84</sup>s'exclamait, agacé, Kurt Masur alors que s'achevait son contrat avec l'ONF.

Ces réactions semblaient vouloir marquer l'absurdité de la situation. Si les dépenses réalisées dans le cadre des grands chantiers de F. Mitterrand avaient renforcé l'idée que la capitale française était une vraie capitale artistique, ce statut n'était pas nouveau. Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, le centre artistique européen s'était peu à peu déplacé de l'Italie à la France, et Paris avait été érigée en capitale de la modernité et de l'innovation culturelle : les artistes, s'ils n'y étaient pas nés, venaient s'y former ou s'y représentaient dans le cadre de tournées ou de voyages. Si ceci fut surtout remarqué concernant la peinture, la capitale de l'hexagone était un incroyable vivier intellectuel et artistique, rassemblant, notamment, de nombreux compositeurs, qu'ils soient de passage ou installés en France. Ce fut le cas par exemple de Frédéric Chopin, Franz Liszt, Richard Wagner, Edvard Grieg, ou encore Igor Stravinsky, qui rejoignirent ainsi Hector Berlioz, Camille Saint-Saëns, Maurice Ravel ou encore Claude Debussy, pour ne citer qu'eux. En outre, connue pour subventionner autant que possible les activités artistiques, notamment à Paris, la France faisait pâle figure à côté de ses voisins espagnols, italiens mais surtout anglais et allemands. L'absence d'un auditorium à la hauteur de la tradition culturelle de l'hexagone apparaissait donc comme une

---

82 Brève parue dans *Le Monde de la Musique* n°236, octobre 1999

83 « 3 questions à Philippe Fanjas », *Diapason* n°526, juin 2005

84 Propos recueillis par Rémy Louis, *Op. Cit*

anomalie. Forte de cette reconnaissance internationale, il était en effet impensable que la capitale ne se dotât pas rapidement d'une salle de concert, permettant à la fois d'assurer un plus grand rayonnement à ses phalanges locales et de pérenniser son image de capitale artistique. La défense était d'autant plus pertinente que Paris était l'une des premières destinations touristiques dans le monde, assurant par là même une forte visibilité de la décision.

Crise parisienne de la musique symphonique tout d'abord, désaffection de son public ensuite, et édification de temples du concert classique partout dans le monde : force est de constater que la pression sur les décideurs politiques concernant la construction d'un nouvel auditorium à Paris était forte. De nombreuses voix s'élevèrent cependant contre ce projet, malgré les arguments défendus favorables au lancement du chantier.

## ***II. Des appels controversés à la construction d'un nouvel auditorium***

La question de l'auditorium parisien ne cessa de diviser les mélomanes et décideurs en deux camps opposés, qui, nous le verrons par la suite, ne pourraient être classés en fonction des traditionnelles distinctions politiques. Les objections aux différentes suggestions proposées furent nombreuses, notamment contre le projet de construction de cette salle symphonique à la Cité de la musique. Cependant, la persistance de la référence à ce lieu, la présentait comme réponse à l'ensemble des maux musicaux parisiens.

### **A. Des solutions contestées**

Il convient de distinguer deux types d'oppositions au projet de salle de concert à Paris. Certains se prononcèrent à l'encontre de toute entreprise visant l'ajout d'un quelconque lieu supplémentaire destiné à la musique dans la capitale. D'autres, au contraire s'exprimèrent plus spécifiquement contre la localisation de cette salle à venir, rejetant toute référence à la Cité de la musique.

#### **1. Les oppositions à la question d'un nouveau lieu dédié à la musique symphonique**

De nombreuses personnes se déclarèrent contre toute mise en place d'un nouveau lieu dédié à la musique symphonique. Plusieurs arguments étaient invoqués pour défendre cette position.

Le public constitua par exemple, une partie des opposants au projet. En effet, comme le résumait Florence Alibert lors de notre rencontre, en prenant l'exemple du cas de l'Orchestre de Paris : « *le public ne voit pas les difficultés que peut avoir un orchestre à habiter salle Pleyel* ». Ceci était dû, selon L. Bayle à des raisons qu'il nommait lui même « *psychologiques* »<sup>85</sup>. La musique apparaît souvent comme une pratique ne nécessitant que peu de matériel et de ce fait souple dans sa représentation : il n'est pas rare de voir par exemple des ensembles instrumentaux se produire en plein air ou dans des églises, notamment lors des festivals. Chaque instrumentiste disposant de son instrument, le reste du décor peut tout à fait rester rudimentaire : chaises, pupitres, estrade éventuellement pour le chef d'orchestre. Aussi le concert ne nécessite pas systématiquement de mise en scène, de décor ou de jeux de lumières, tous ces éléments qui rendent parfois des productions lyriques plus difficiles à déplacer, et le musicien est ainsi supposé s'adapter aux conditions dans lesquelles il doit se produire. Suivant ce raisonnement : pourquoi donc les orchestres de la capitale réclamaient-ils donc une nouvelle salle de concert à Paris ? Cette opposition du public lui-même, nous renvoie évidemment au sentiment des musiciens d'être incompris, tant par leurs tutelles, que par leur propre auditoire. L'importance que ce dernier accorde aux hauts lieux musicaux est également un argument qui fut avancé lors de mes entretiens. En effet, la France est avant tout définie par une forte présence de lieux polyvalents, comme l'usage des théâtres lyriques en témoigne. L. Bayle considèrait à ce propos que l'attachement du public au théâtre en France, en tant que lieu justement pluridisciplinaire et de reconnaissance sociale, était également une des causes « *psychologiques* »<sup>86</sup> à l'origine du blocage du débat. C'était également ce que soulignait Michael Forsyth, qui remarquait à propos d'une salle de théâtre « *que les galeries principales ne possèd[ai]ent pas de loges, car la société française, contrairement à l'Italie, ne recherch[ait] pas l'intimité puisque l'objectif était de "voir et d'être vu"* »<sup>87</sup>. De plus, ces lieux avaient joué un rôle important dans le développement de la musique en France. Dominique Meyer, directeur général du Théâtre des Champs-Élysées entre 1999 et 2010, évoqua ainsi l'importance pour une salle de concert d'avoir été « *le témoin d'un moment important* »<sup>88</sup> et rajouta à ce propos que « *lorsque vous dites à un jeune chef qu'il était dans l'endroit où a été créé Le Sacre du Printemps [d'Igor Stravinsky, ndlr], ça compte* ». Il mettait ainsi en évidence l'importance pour les musiciens du monde entier de se produire dans des lieux historiquement forts. F. Alibert, de son côté, rattacha ce constat au public et affirma que l'Orchestre de Paris s'était rendu compte lors de son déménagement à Mogador que dans la démarche du public de se rendre à un concert, le lieu était extrêmement

---

85 Propos recueillis par R. MACHART et M-A. ROUX « Paris aura-t-elle son auditorium au XXI<sup>e</sup> siècle ? » *Le Monde*, 30-11-2002

86 *Ibid.*

87 FORYSTH Michael *Op. Cit* p 172

88 Propos recueillis par Marc ZISMAN « Rencontre avec Dominique Meyer du Théâtre des Champs-Élysées » sur le site internet musical *Qobuz*, 23-10-2007

important. Or, tant la salle Pleyel que le Théâtre des Champs-Élysées pouvaient se vanter d'un héritage musical remarquable. Coutumier de cette situation, le public parisien ne voyait pas d'un bon œil la remise en cause de ce qui était érigé comme une tradition parisienne, intouchable. Le public trouva un appui parmi ceux qui, à l'instar de Wilhelm Furtwangler, déclaraient que « *les salles avec les meilleures acoustiques [étaient] d'abord celles qui accueill[aient] les meilleures interprétations* »<sup>89</sup> renvoyant ainsi les débats relatifs à la nouvelle salle de concert à Paris pour les orchestres au rang de simples prétextes expliquant la mauvaise presse des musiciens.

De nombreux observateurs de la vie musicale s'interrogeaient également sur le sujet, concernant justement la question de la désaffection du public de la musique symphonique. Face à la baisse de la demande de la part du public, pourquoi créer un nouvel espace réservé à la musique ? Aussi, beaucoup déclarèrent que le projet était une folie : pour des raisons économiques, la jauge du nouveau lieu dépasserait de quelques centaines de places les jauges des lieux déjà ouverts à cette époque, venant s'ajouter à une offre déjà abondante. Le public était-il une réalité extensible<sup>90</sup> ? Ces doutes perturbèrent le débat concernant l'auditorium parisien.

Mais les craintes les plus vives furent exprimées par les acteurs de la vie symphonique parisienne, entendez par là les producteurs musicaux. Deux types de producteurs s'exprimèrent à ce sujet, les directeurs des institutions publiques ou privées de la capitale, craignant de perdre le monopole d'accueil de certaines formations artistiques, et les producteurs indépendants (Jeanine Roze, Jean-Pierre Le Pavec, André Furno...), de loin les plus affolés par l'idée d'une nouvelle salle de concert à Paris. En effet, la création d'un grand lieu public réservé à la musique, qui -tel que les débats le laissaient présager- sous tendait de nombreuses difficultés à venir pour ces acteurs majeurs du dynamisme de la vie musicale parisienne. Ces derniers exprimèrent leur crainte de voir les plus grandes têtes d'affiches (orchestres de renommée internationale, grands chefs d'orchestres et solistes) être happées par l'auditorium, du fait d'une politique tarifaire intéressante, permise par le financement au moins étatique de l'institution, et par une jauge suffisamment importante pour la supporter. Ceci s'annonçait d'autant plus grave que peu d'artistes étaient réputés pouvoir remplir des salles de plus de 1500 places, et qu'on dénonçait la « *pénurie de grandes baguettes* »<sup>91</sup>. Cette situation réduisait encore plus la chance des producteurs indépendants de programmer des concerts rentables, nécessaires pour leur permettre de leur côté de poursuivre leur tâche de propulseurs de carrières, auprès de jeunes talents en quête de reconnaissance. L'anxiété des producteurs indépendants était légitime dans une situation économique déjà affectée par la baisse de la demande du public et de la hausse des cachets réclamés par les orchestres accueillis à Paris, du fait

---

89 Propos recueillis par Jérôme BASTIANELLI, *Op. Cit*

90 CHAINE Judith « L'avenir des salles parisiennes » *Diapason* n°543, janvier 2007

91 GALONCE Pablo « Paris : une salle en trop ? » *Le Monde de la Musique*, n°325, novembre 2007

notamment de la hausse des prix de l'hôtellerie<sup>92</sup>. À ce sujet, Maryvonne de Saint-Pulgent, conseillère d'État mais surtout grande analyste de la vie culturelle et musicale française, déclara qu'« *il y aura[it] des morts : salles, producteurs...* »<sup>93</sup> tant l'offre était déjà excessive.

Ainsi, l'idée d'ouvrir une nouvelle salle de concert ne faisait pas l'unanimité. La défense des lieux traditionnellement associés à la musique à Paris était importante et la question de l'utilité d'une telle dépense se posait sérieusement, notamment aux vues des dégâts collatéraux dont elle pourrait être la source. Cependant, ce fut l'inclination sous-jacente pour une construction à la Cité de la musique qui engendra le plus d'oppositions.

## 2. Les oppositions à l'emplacement de prédilection : la Cité de la musique

Du fait de l'histoire de la construction de la Cité de la musique, les débats portant sur l'auditorium parisien y firent systématiquement référence, suscitant par là même de nombreuses réactions.

Comme déjà vu lors du premier chapitre, la Cité de la musique trouva sa place dans le XIX<sup>e</sup> arrondissement de la capitale. Cette zone, longtemps considérée comme l'une des plus dangereuses de Paris, du fait notamment de sa proximité avec la banlieue, était jugée trop excentrée du centre de la capitale. Or, à la lumière des données sur l'origine géographique et socioprofessionnelle des publics de la musique symphonique exposés un peu plus haut, force est de reconnaître que le changement pouvait être brutal. En effet, alors que la salle Pleyel était selon les termes de F. Alibert un lieu « *extrêmement identifiée* »<sup>94</sup> socialement du fait de son emplacement dans le VIII<sup>e</sup> arrondissement, un auditorium situé à l'opposé des quartiers dans lesquels résidaient ou travaillaient l'essentiel du public posait différents problèmes. Si la question de sécurité était sous-jacente durant toute la durée des débats, elle fut transposée sur l'une des carences majeures du projet : l'accessibilité du site. Maryvonne de Saint-Pulgent à ce sujet s'exclama : « *les difficultés d'accès, le tracé du boulevard périphérique... tout s'y oppose !* »<sup>95</sup>. Il faut remarquer qu'effectivement, la Cité de la musique était uniquement accessible en transports en commun, par la ligne 5 du métro, et que le boulevard périphérique qui jouxte l'institution jouissait d'une très mauvaise réputation, notamment à cause des nombreux embouteillages qui bloquaient chaque jour ses sorties. Dans ces conditions, de nombreux détracteurs appelaient à abandonner l'idée de l'emplacement de la Cité de la musique, compte tenu notamment du coût que représenterait la

---

92 CHAINE Judith *Op. Cit*

93 *Ibid.*

94 Entretien avec Florence Alibert

95 Maryvonne de SAINT PULGENT « Pierre Boulez, Pouvoir de l'homme, homme de pouvoir » débat avec Claude SAMUEL, *Diapason* n°521, janvier 2005

construction du bâtiment et des frais annexes, liées aux questions d'accessibilité, pour les finances publiques, d'où la préférence pour des expériences de rénovation ou de réhabilitation de monuments anciens.

Un autre problème récurrent rencontré par le projet de la Villette fut son lien de filiation avec Pierre Boulez. En effet, le chef d'orchestre, à plusieurs reprises immiscé dans les affaires culturelles françaises avait souvent suscité de vives polémiques, comme en témoignait l'affaire Boulez/Landowski relatée un peu plus haut. Or, Pierre Boulez, considéré comme l'un des plus fervents défenseur de la Cité de la musique, lors de sa construction dans les années 1980, n'eut de cesse de lutter pour l'adjonction de la salle de concert promise originellement. Il s'assura une présence médiatique régulière, s'offrant à ce titre de longues tribunes dans le journal *Le Monde*, et accordant des entretiens au *Figaro* ou encore au *Monde de la Musique*, et fit pression sur la ministre de la Culture, Catherine Trautmann, en 1999, attendant des engagements fermes en faveur de l'auditorium parisien. Proche des milieux politiques, qu'il dit pourtant avoir « *délivré [...] de [sa] présence* »<sup>96</sup> le compositeur et chef d'orchestre était attaqué par ceux qui voyaient en lui un opportuniste, intéressé par la défense de ses objectifs propres. C'était, par exemple, ce que prétendait Maryvonne de Saint-Pulgent, par ailleurs auteur en 1989 d'un ouvrage intitulé *Le système Boulez*, déclarant que « *la politique ne lui [servait] plus à s'inscrire dans un mouvement de pensée mais à atteindre des objectifs personnels* »<sup>97</sup>. Ces critiques eurent des conséquences notoires sur l'avancement des débats à propos de l'auditorium de Paris. Maryvonne de Saint-Pulgent, une fois encore, nous permet de comprendre dans quelle mesure l'opposition à Pierre Boulez put se transformer progressivement en opposition au projet de la salle de concert de la Cité de la musique. « *Lorsque Pierre Boulez se lamente sur la Cité unijambiste, il ne réclame rien pour les parisiens, il exige seulement une salle de plus pour les responsables et le public de la Cité de la musique, qui accueille en résidence l'Ensemble intercontemporain* »<sup>98</sup>, dont le compositeur était le fondateur. Elle l'accusa, dans ce même article, d'avoir bloqué le débat sur le site de la Villette alors qu'il aurait pu être pertinent, selon elle, de déplacer le projet vers des zones géographiques plus appropriées. Peu à peu, la salle de concert symphonique se transformait donc en « Salle Boulez » et les opposants à son protecteur devenaient les opposants au projet.

Aussi est-il difficile de pouvoir réunir l'ensemble de ces divergences en une seule catégorie d'individus : certains s'opposaient tout simplement à la construction ou à la réhabilitation d'un nouveau lieu tandis que d'autres se dressaient plus particulièrement contre son emplacement à la

---

96 Propos recueillis par SZERSNOVICZ P. « Pierre Boulez, le combat continue » *Le Monde de la Musique* n°241, mars 2000

97 M. de SAINT PULGENT « Pierre Boulez : pouvoir... » *Op. Cit.*

98 *Ibid.*

Cité de la musique. Au sein de chacune de ces positions se cachaient différentes peurs, intérêts et croyances.

Or, la persistance de la référence à la Cité de la musique nous permet d'émettre l'hypothèse selon laquelle la défense de ce terrain n'était d'une seule nostalgie d'un projet avorté. C'est pourquoi il est nécessaire de se pencher plus précisément sur les arguments invoqués pour défendre cette position.

## B. La Cité de la musique : une référence persistante.

Les arguments avancés par les défenseurs du projet de construction de l'auditorium à la Villette tentaient de répondre à la fois aux différentes critiques qui leur étaient fréquemment adressées, s'attachant dans le même temps à prendre en compte les difficultés de la vie symphonique parisienne soulignés un peu plus haut. Ils bénéficièrent très rapidement de l'aura tirée par les bons résultats enregistrés par la Cité de la musique notamment en terme de fréquentation et de renouvellement des publics.

Les partisans du projet à la Villette récusèrent systématiquement toute attaque concernant la situation géographique du lieu. Pour ce faire, ils en appelèrent à différents contre-exemples, prouvant d'une part la possibilité de faire venir les mélomanes, malgré une position jugée excentrée et, d'autre part, l'influence d'un tel équipement sur son environnement. Ainsi, Pablo Galonce, journaliste au *Monde de la Musique*, accusa cette idée d'être en réalité un faux problème, s'appuyant sur les exemples du Concertgebouw à Amsterdam, du Symphonic Hall, aux Etats-Unis et enfin à la Philharmonie de Berlin, qui avaient été eux aussi « *érigés loin du centre ville* »<sup>99</sup> et dont personne ne remettait en cause aujourd'hui la réussite. Cependant, la référence à l'Opéra Bastille fut, de loin, l'argument fort des défenseurs du projet et il serait presque possible de parler, pour l'auditorium de Paris de l'espoir d'un « effet Bastille » : « *Moi j'entends tout ce que j'entends sur la Bastille lorsque ça s'est ouvert. Parce que Bastille, en 1989, c'était un coupe gorge pour les gens. C'était pas un quartier « bobo » et c'était excentré. Bref, c'était tout ce qu'il ne fallait pas faire* »<sup>100</sup> me confia Thierry Beauvert, lors de notre rencontre. De plus, au moment d'ériger cet opéra, le genre traversait lui aussi une profonde crise et de nombreux observateurs avaient pronostiqué son déclin futur. Or, l'offre lyrique et chorégraphique connurent au contraire un essor incroyable, faisant passer les taux de fréquentation de 80% dans les années 1980 à 90% dans les années 1990, alors que le nombre de places mises à disposition avait été multiplié par deux<sup>101</sup> Et ce

---

99 GALONCE Pablo « Les nouvelles cathédrales du son » *Op. Cit.*

100 Entretien avec Thierry Beauvert

101 Rapport d'activité de la Philharmonie de Paris, novembre 2006-décembre 2007

ne furent pas là les seules réussites. D'autres anecdotes pouvaient également soutenir la croyance dans la réussite de l'auditorium de la Cité de la musique. Leipzig avait décidé par exemple de construire en 1884 une nouvelle salle de concert, la Neue Gewandhaus, au cœur d'un quartier encore non construit, aux extrémités de la ville, s'exposant lui aussi à de vives critiques. Pourtant, les craintes avaient été rapidement dissipées et les éléments mis en avant pour expliquer le succès de la salle ne sont pas sans rappeler la situation parisienne. Michael Forsyth expliqua en effet que le bâtiment avait bénéficié des synergies réalisées par la présence sur le même terrain du conservatoire de musique, de la Cour Suprême du Reich, d'une bibliothèque universitaire et de l'Académie des Beaux-Arts. C'était ainsi que le « Quartier Musical » était né dont « *la salle de concert et le conservatoire [étaient] les foyers* »<sup>102</sup>. La combinaison des forces en présence était également un argument avancé par les défenseurs du projet de la Vilette. Ils vantaient les mérites d'un rapprochement entre le CNSM, la salle modulable, le quartier et la salle de concert, complétant ainsi ce qui, selon eux, devaient être une réelle Cité de la musique. Cela supposerait, par exemple pour les étudiants, la possibilité d'être à proximité des plus grands invités, facilitant ainsi les échanges voire l'organisation de master-class. La présence de la salle modulable permettrait, quant à elle, d'inviter des solistes non seulement à se produire dans la salle symphonique pour exécuter les grandes œuvres du répertoire, mais également de se présenter au public, le jour suivant, dans cette salle plus réduite, dans le cadre d'un récital de musique contemporaine, par exemple. L. Bayle me fit d'ailleurs remarquer lors de notre entretien que la plupart des grands complexes symphoniques disposaient également de deux salles, généralement une destinée à la musique symphonique, et l'autre d'à peine 1000 places, à l'instar de la Philharmonie de Berlin.

De la même façon, les principaux soutiens au projet ne cessèrent de lutter pour prouver la pertinence de cette salle à la Vilette notamment comme remède à la désaffection du public pour le concert symphonique. Pierre Boulez déclarait au Figaro en 2003 qu'une « *salle isolée ne ser[vait] à rien* » et dénonçait également la réduction qui consistait à n'évoquer que la nécessité d'un auditorium alors que ce n'était, selon lui « *qu'un aspect de la question* »<sup>103</sup>. Il rappelait ainsi que le renouvellement du public ne se ferait pas automatiquement et que ce serait tout ce qui serait proposé autour de l'auditorium qui le rendrait possible. À ce titre, la Cité de la musique semblait présenter des atouts incontestables dont son musée de la musique puis, à partir de 2005, sa médiathèque, et surtout ses nombreuses activités pédagogiques, en vue de l'élargissement des publics. Sa localisation également marquait sa volonté d'ouverture : au cœur du XIX<sup>e</sup> arrondissement, mais surtout du Parc de la Vilette, il n'était pas rare d'y voir des familles s'y

---

102 FORSYTH Michael, *Op. Cit.* p 213

103 Propos recueillis par Christian MERLIN « Nous vivons dans un régime monarchique » *Le Figaro*, 07-07-03

promener, curieuses. Ces qualités étaient d'autant plus remarquées que la Cité de la musique fut très rapidement créditée d'une bonne image et de bons résultats en termes d'accès à la culture. En effet, en 1998, une « étude de fréquentation » fut commandée conjointement par le ministère de la Culture et la Cité de la musique. Réalisée entre octobre 1998 et juin 1999, sans compter la période estivale, elle étudiait notamment l'origine sociale et géographique de 3280 visiteurs ayant participé à l'ensemble des activités proposées par l'établissement. Or, les conclusions de cette étude prouvèrent qu'un nouveau public s'était développé, provenant en particulier du Nord-Est de la capitale, avec les XIX<sup>e</sup>, le XX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> arrondissements ainsi que des communes limitrophes du XIX<sup>e</sup> arrondissement, la Courneuve, Pantin, ou encore Pré Saint Gervais<sup>104</sup>. Les estimations réalisées par la Cité de la musique elle-même, faisaient état du succès remporté par les répétitions ouvertes au public qui accueillirent 29 000 spectateurs entre janvier 1995 et mai 1996<sup>105</sup>, saluant par là même l'attrait des visiteurs pour des expériences novatrices. Symbole de l'ouverture de la musique classique au plus grand nombre, la Cité de la musique appelait de ses vœux le rattachement d'une grande salle de concert symphonique, en vue d'approfondir ses actions en faveur du public.

Finalement, la solidité du projet d'implantation d'un auditorium à la Cité de la musique reposait avant tout sur ses bénéfiques supposés en matière de développement du quartier et d'ouverture à de nouveaux publics. D'autres arguments, ne justifiant pas spécifiquement le choix de la Villette mais plus généralement la préférence pour une construction ad hoc plutôt qu'une simple réhabilitation d'un monument ancien, vinrent s'y greffer. Par exemple, certains journalistes, reprenant les dires des acousticiens, écrivirent que « *retoucher une acoustique [était] un exercice beaucoup plus difficile que d'en concevoir une nouvelle* »<sup>106</sup> faisant ainsi la part belle aux défenseurs de l'édification d'un nouvel équipement.

La juxtaposition de ces arguments, à la fois urbanistiques, sociaux ou encore techniques permit à la Cité de la musique de persister comme base de la réflexion à propos de l'édification d'un auditorium parisien et de peser face aux nombreuses critiques qui lui étaient adressées. Cependant, malgré une situation symphonique difficile et un débat résolument entamé, la décision politique ne cessa d'être repoussée, soulignant l'évidente présence d'autres facteurs d'explication de ce blocage, ceux-ci plus politiques, qu'il convient d'étudier à présent.

---

104 *Synthèse de l'étude de fréquentation, 18 novembre 1999*, Centre d'informations musicales de la Cité de la musique, dans HOJEIJ W. *La Cité de la musique et les échanges culturels internationaux*, Mémoire de Paris 1 – Panthéon Sorbonne, p 119

105 Chiffres du *dossier de presse, saison 1996-1997 de la Cité de la musique*, mai 1996, Centre d'informations musicales de la Cité de la musique, dans HOJEIJ W. *Ibid.* p 119

106 GALONCE Pablo « Les nouvelles cathédrales du son » *Op. Cit.*

## Chapitre 3. De 1995 à 2005 : l'introuvable décision politique

De 1995 à 2005, les appels destinés aux pouvoirs publics réclamant l'ouverture d'une salle de concert symphonique à Paris n'obtinrent pas gain de cause. Le problème ne fut pas ignoré pour autant : les organes de l'État et la ville de Paris s'en saisirent, multipliant les effets d'annonce et entretenant ainsi l'espoir d'une décision politique forte. Néanmoins, par un habile jeu de renvoi des responsabilités de chacun sur ce dossier, ni la municipalité, ni les différents ministres de la culture ne s'y hasardèrent. Ces dix années de tergiversations concernant l'auditorium parisien, permettent évidemment de mettre à jour la complexité du lancement d'un tel chantier. Cependant, force est de constater que son histoire, largement tributaire des divisions opposant la ville à l'État, illustre avant tout la difficulté de faire collaborer ces deux entités sur un projet de cet ampleur, dans un contexte de remise en question des privilèges parisiens en matière culturelle.

Le chapitre sera découpé en trois grandes parties, privilégiant une approche avant tout chronologique, structurée autour des différents changements ministériels. Cet ancrage me semble pertinent dans le cadre de l'analyse d'un grand chantier culturel, les résidents de la rue de Valois étant en effet les représentants des volontés étatiques dans ce domaine. Ainsi, il sera question dans un premier temps d'interroger en quoi l'année 1995 peut être considérée comme une année rupture dans le débat concernant l'auditorium. J'étudierai ensuite les rapports qu'entretint la gauche avec cette salle de concert, à travers les positions de Catherine Trautmann et de Catherine Tasca, ministres de la culture entre 1997 et 2002. L'attention sera enfin portée sur Jean-Jacques Aillagon dont les choix conduisirent à un blocage des relations entre la ville de Paris et l'État sur ce dossier.

### *I. 1995 : une année-rupture.*

Pour diverses raisons, l'année 1995 sembla porter un coup d'arrêt au projet d'auditorium parisien. Tout d'abord, l'inauguration de la Cité de la musique, le 12 janvier 1995 marquait, symboliquement, la fin des travaux sur ce site, tandis que la fin de l'ère Mitterrand, sonnée dès 1993 par la cohabitation, et le retour de la droite au pouvoir deux ans plus tard, mettait en évidence de nombreux déséquilibres sur le plan culturel. Dans ce contexte, et limité par une situation économique fragile, Philippe Douste-Blazy, ministre entre 1995 et 1997, repoussa la réflexion sur la salle de concert parisienne. Pourtant, chacun de ces points méritent d'être nuancés, et l'année 1995 put, sous de nombreux aspects, présenter au contraire, les stigmates d'une relance du projet.

1995 fut donc réellement une année rupture, qu'elle fût en faveur ou contre le projet d'auditorium de Paris.

## A. L'ouverture de la Cité de la musique : un coup d'arrêt au projet de l'auditorium ?

La Cité de la musique, en travaux depuis près de dix ans fut inaugurée le 12 janvier 1995. Si son musée restait encore à achever, sa construction était bien en route, et les prévisions quant à sa finalisation des plus optimistes. Symboliquement, cette ouverture semblait donc vouloir marquer la fin des chantiers concernant la musique à Paris, voire même « *clôt[urait] l'ère des grands travaux* »<sup>107</sup> portés par F. Mitterrand. Cette hypothèse paraissait d'autant plus pertinente que le premier concert qui eut lieu dans la salle modulable accueillit trois formations différentes, dont un orchestre symphonique. Cherchait-on alors à prouver que cette salle résoudrait en partie le problème des lieux destinés à la musique à Paris ? À cette question, il s'agit justement de dépasser la symbolique du rituel de l'inauguration pour se pencher sur les effets que l'ouverture de la Cité elle-même provoqua.

L'inauguration d'un grand chantier culturel est indissociable de la présence des journalistes. *Le Monde* comme *Libération* en profitèrent pour revenir sur la construction de la Cité de la musique et rappeler ainsi les dimensions initiales du projet. Le journal socialiste titra alors « *Une cité qui n'est plus qu'un village* »<sup>108</sup>, regrettant l'absence du grand auditorium initialement prévu, tandis que *Le Monde* déplorait le choix des tutelles, qui avaient privilégié la construction de la plus petite salle lors des arbitrages budgétaires des années 1980<sup>109</sup>. Anne Rey, critique musicale de ce même journal, constata lors du concert d'ouverture que la salle modulable n'était, en effet, pas adaptée aux formations symphoniques, du fait d'une acoustique « *acide* » et « *sèche* »<sup>110</sup>. Bien sûr, la salle n'avait pas été conçue dans ce but, comme en témoignait par exemple, le choix de son résident principal, l'Ensemble intercontemporain. Cependant, ces remarques accumulées dans la presse à propos de la Cité de la musique, participèrent à leur manière, au maintien de la question symphonique sur l'agenda politique, relayées par la suite par d'autres initiatives.

Ainsi, cette ouverture, loin d'avoir enterré la question de l'auditorium, permettait au contraire sa résurgence, dans un contexte symphonique agité, ce qui donnait plus de poids encore à sa défense. Cependant, il est vrai que l'ère Mitterrand ne fut pas exempt de reproches, concernant notamment la politique des grands chantiers qu'il avait mené durant ses deux mandats. Si ces

---

107 VIVIANT Arnaud « Pharaonite aiguë » *Libération*, 12-01-1995

108 LEBLE Christian, *Op. Cit.*

109 LOMPECH Alain « Spécificités françaises : inégalités et manque de salles » *Le Monde*, 03-02-1995

110 REY Anne « L'inauguration de la Cité de la musique a permis de tester l'acoustique de la salle de concert » *Le Monde*, 14-01-1995

critiques ne modifièrent pas fondamentalement la politique culturelle française, elles influencèrent très largement le sens des débats concernant la salle symphonique, d'où l'importance de les rappeler.

## B. Une rupture politique forte : la fin de l'ère Mitterrand

Le début des années 1990 fut marqué par une profonde remise en question de la politique culturelle telle qu'elle avait été menée par Jack Lang. Les grands travaux eux-mêmes ne furent pas laissés pour compte et l'on dénonça la générosité de l'État envers Paris en matière culturelle, réclamant un rééquilibrage en faveur de la province. Pour autant, l'ambiguïté historique du statut de Paris, à la fois ville et vitrine française dans le monde, ralentit ce processus, et participa largement des difficultés de collaboration entre les équipes municipale et étatique.

### 1. Un contexte de profonde remise en question de la politique culturelle.

Le dernier mandat de F. Mitterrand n'était pas encore achevé que de nombreux auteurs prirent la plume pour dénoncer une politique culturelle française dont la logique fut, semble-t-il, poussée à l'extrême sous la gauche dans les années 1980. Les critiques, particulièrement virulentes contre le « tout culturel » (expression reprise à Alain Finkielkraut passée dans le langage courant) promu par la rue de Valois, furent résumées dans le livre de l'historien Philippe Poirrier, *L'État et la culture en France au XX<sup>e</sup> siècle*<sup>111</sup> dont l'essentiel du paragraphe qui suit est issu. A. Finkielkraut fut le premier à signifier son désaccord avec l'administration centrale dans *La défaite de la pensée* publié en 1987. Il y récusait notamment la confusion entre le divertissement et la culture, définissant cette dernière comme « *la vie avec la pensée* », tandis que l'observation des mœurs de son époque lui avait appris qu'il était devenu normal « *de baptiser culturelles des activités où la pensée n'a[vait] aucune part.* »<sup>112</sup>. Il reconnaissait tout de même à Jack Lang d'avoir permis la reconnaissance de genres artistiques jusque là ignorés par la politique, comme le rock ou encore la mode. Il fut par la suite repris par Bernard Henri-Lévy et Allan Bloom, tous deux également philosophes. P. Poirrier rajouta que la publication en 1990 d'une étude portant sur les pratiques culturelles des français nourrit la polémique en faisant état de l'échec de la démocratisation culturelle. Cependant, la plus violente opposition au ministère fut bien celle que l'académicien Marc Fumaroli lui adressa dans son livre *L'État culturel* publié à l'automne 1991. Ce pamphlet, qui dénonçait la conception défendue par la France en matière de politique culturelle, réduisait le

---

111 POIRRIER Philippe *L'État et la culture en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Le Livre de Poche (coll. Références, 2009), 248p

112 FINKIELKRAUT Alain *La défaite de la pensée*, Gallimard (1987) 4<sup>e</sup> de couverture.

ministère de la Culture au rôle de promoteur de « *loisirs de masse* » et de « *produits de consommation* »<sup>113</sup>. Le débat soulevé s'élargit peu à peu, et certains hommes de gauche s'en prirent également à l'administration culturelle à l'instar de Michel Schneider dont la prise de position fut d'autant plus remarquée qu'il avait été lui-même directeur de la musique et de la danse au ministère entre 1988 et 1991. Or, dans *La comédie de la culture*, publié en 1993, ce haut fonctionnaire reprochait aux socialistes d'avoir oublié ce qu'il considérait être la mission première d'un ministère de la Culture, à savoir le développement de l'accès aux œuvres artistiques au plus grand nombre, au profit d'une politique en faveur des créateurs, jugée clientéliste. Si, comme le souligne effectivement P. Poirrier, aucune rupture politique majeure n'eut lieu suite à ces nombreuses et virulentes polémiques, le malaise rue de Valois était réel, ravivé dès 1996 par le rapport Rigaud, du nom de son auteur, appelant à une refondation totale de son administration.

La critique de la politique culturelle socialiste ne s'arrêta pas à la seule dénonciation du « tout culturel ». Les grands chantiers furent également mis en cause, accusés d'avoir privilégié à l'excès la capitale. L'appel en faveur d'un rééquilibrage, notamment financier, entre Paris et la province se fit plus puissant pour devenir l'un des thèmes majeurs de la politique culturelle de la droite française. L'émergence de cette problématique fut essentielle dans l'explication du blocage relatif à l'auditorium symphonique.

## **2. La critique des grands chantiers : un appel au rééquilibrage entre Paris et la province.**

La politique des grands chantiers menée par F. Mitterrand entre 1981 et 1995 fut remise en question pour de nombreuses raisons. Outre, évidemment, la dénonciation d'une certaine mégalomanie d'un Président souhaitant marquer les murs de son passage, ce sont les coûts de ces chantiers, et plus particulièrement les coûts futurs liés aux dépenses de fonctionnement des institutions créées qui étaient pointés du doigt.

Les grands chantiers de 1981 coûtèrent dans leur globalité plus de trente milliards de francs<sup>114</sup>. Cependant, Patrice Januel, acteur majeur des travaux socialistes par ses contributions successives aux chantiers de l'Opéra Bastille puis de la Bibliothèque Nationale de France, me fit remarquer que ce bouleversement architectural dans la capitale était tout d'abord né d'une nécessité économique. Tout en reconnaissant que F. Mitterrand était un « *bâtisseur* »<sup>115</sup>, le facteur conjoncturel l'emportait selon lui pour expliquer l'action de la gauche au pouvoir : « *Il fallait trouver du travail. Mitterrand a dit : je mets 10 milliards sur la table. Donnez-moi une liste de*

---

113 FUMAROLI Marc, dans POIRRIER Philippe, *Op. Cit.* p 200

114 POIRRIER Philippe, *Op. Cit.* p 180

115 Les deux citations sont issues de mon entretien avec Patrice Januel.

*grands projets* », soulignant les difficultés rencontrées dans le secteur du Bâtiment et travaux publics (BTP) à cette époque. Ainsi, le coût des chantiers fut certes conséquent mais répondait à la croyance keynésienne selon laquelle l'investissement public, en créant de l'emploi notamment, permettrait la relance économique. Les grands travaux furent plutôt épinglés les années suivantes en raison de la hausse des coûts, qui, générés par le fonctionnement des nouveaux établissements publics, pesaient lourdement sur le budget du ministère de la Culture. Ainsi, Olivier Schmitt, journaliste au *Monde* écrivait que « la mise en route d'institutions lourdes comme l'Opéra Bastille et surtout la Bibliothèque Nationale de France [étaient] d'impitoyables dévoreuses de fonds publics pour un nombre restreint d'utilisateurs »<sup>116</sup>. Cette critique se fit plus forte notamment à partir de 1993, alors que le secrétariat aux grands travaux, et les financements spéciaux qui l'accompagnaient, disparaissaient<sup>117</sup>. Les grands chantiers relevèrent à partir de cette date intégralement de la rue de Valois, faisant apparaître plus nettement ses conséquences sur le budget de la culture.

Cette situation aurait peut-être été jugée plus légitime si une autre critique ne venait pas, en plus, s'y ajouter, dénonçant elle, le renforcement de la prééminence parisienne durant l'ère socialiste. Philippe Poirrier nous apprend qu'en 1981, Paris représentait déjà 44,3% du budget du ministère de la Culture. En 1995, ce taux atteignait 56%,<sup>118</sup> marquant par là même l'importance accordée à l'image de la capitale pendant cette période. S'il faut néanmoins reconnaître que les grands travaux ne furent pas uniquement parisiens, en témoignèrent la construction du CNSM de Lyon, de l'École Nationale de la Photographie d'Arles, ainsi que d'une trentaine d'autres « *grands projets en province* », l'investissement resta largement inférieur à celui de la capitale. Ce constat, partagé à droite comme à gauche, appelait à un rééquilibrage des dépenses entre Paris et le reste de la France, thème qui fut repris par Jacques Toubon, ministre de la Culture en 1993. La prépondérance parisienne dans le budget de l'État semblait d'autant plus excessive que les collectivités territoriales, notamment les communes, s'impliquaient depuis de nombreuses années dans le développement de la vie culturelle et artistique en région, bien avant même les lois de décentralisation de 1982 et de 1983. Or, en 1993, les dépenses de la ville de Paris dans ce secteur ne dépassaient pas 6,7% de leur budget global, tandis que d'autres grandes villes y consacraient jusqu'à 18,5%, à l'instar de Strasbourg<sup>119</sup>. La critique fut donc aisée : comment légitimer plus longtemps la générosité de l'État en faveur de la capitale alors qu'elle-même, en chiffres relatifs y investissait si peu ? La recherche d'une meilleure équité fut de mise à partir de 1993 : Jacques Toubon développa onze « *Grands Projets en Région* » dont l'Auditorium de Dijon, évoqué

---

116 SCHMITT Olivier, « Le modèle culturel français en panne » *Le Monde*, 04-06-1996

117 ROUX (de) E. et EDELMANN F. « Les grands travaux parisiens et le casse tête des "dents creuses" » *Le Monde*, 07-03-1998

118 POIRRIER Philippe *Op. Cit.*, p 181

119 *Ibid.*, p 175-176

précédemment relevait, appliquant ainsi la priorité d'Edouard Balladur concernant l'aménagement du territoire. Ce ne fut pas suffisant bien sûr pour rattraper le retard. C'est pourquoi Philippe Douste-Blazy, une fois à la tête de la rue de Valois déclara le 27 mai 1996 à Saint-Malo que le « *ministère de la Culture [était] resté trop souvent parisien* » et qu'il serait « *désormais plus présent en province* »<sup>120</sup>. Ce mouvement prit de plus en plus d'ampleur les années suivantes et cette question devint centrale. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre les débats concernant l'édification d'une salle de concert symphonique à Paris, débat troublé par l'ambiguïté historique du statut de Paris, à la fois collectivité territoriale et capitale de la France.

### 3. L'ambiguïté du statut de Paris, ville-capitale.

Si le statut de la ville de Paris s'était progressivement aligné sur le droit commun, elle n'en restait pas moins une capitale, soit la représentante aux yeux du monde de la grandeur et de la richesse française. Cette ambiguïté, héritée de l'histoire de France, persiste aujourd'hui encore, brouillant les responsabilités qui incombent à chacun des décideurs politiques.

Jusqu'en 1977, Paris bénéficiait d'un statut particulier qui la différenciait des autres municipalités et de ce fait, du droit commun qui leur était appliqué. Il me semble judicieux de faire un point rapide sur les évolutions qu'il connut, afin de mieux cerner la persistance de l'ambiguïté aujourd'hui.

C'est au XI<sup>e</sup> siècle que les Capétiens décidèrent de faire de Paris la capitale de la France. Jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, l'emprise de l'État sur son fonctionnement fut très importante afin de limiter les ambitions parfois nationales et non plus locales qui étaient défendues par la ville. Le risque de voir émerger un État dans l'État fut à son comble lors des événements de la Commune en 1871 puisque ses instigateurs adoptèrent des réformes dépassant « *par leur portée, les compétences des institutions parisiennes* »<sup>121</sup> à l'instar de la séparation de l'Église et de l'État. À partir de cette date, Paris et le département de la Seine furent exclus des mouvements de « décentralisation », assurant à l'État une étroite maîtrise de ce territoire. Ce ne fut que dans les années 1960 que Paris recouvra une plus large autonomie et qu'on lui reconnut la qualité de collectivité territoriale, malgré la persistance d'un statut particulier auquel le mois de décembre 1975 ne mit pas complètement fin. À cette date, néanmoins, le régime juridique de la ville de Paris s'alignait peu à peu sur le droit commun puisqu'il lui fut octroyé la possibilité d'élire son propre maire, quand bien même l'État restait garant de l'ordre public de la capitale, comme en témoigna la permanence d'un Préfet de Police dans la capitale jusqu'en 1982. Les deux lois du 31 décembre de cette même année

<sup>120</sup> Cité dans SCHMITT Olivier, *Op. Cit.*

<sup>121</sup> RENAUD J-P. *Paris, un État dans l'État ?* L'Harmattan (1993) p 25 et suiv.

accordèrent enfin à Paris, Lyon et Marseille un statut de droit commun, comprenant des modalités particulières relatives à l'organisation déconcentrée de leur pouvoir municipal<sup>122</sup>.

Cependant, malgré l'évolution du statut de la ville de Paris, l'hégémonie étatique sur ce territoire n'en restait pas moins importante et résidait avant tout dans sa qualité de ville-capitale. En effet, Paris héberge encore aujourd'hui toutes les institutions nationales, représentantes du pouvoir politique central, comme le palais de l'Élysée, l'Assemblée Nationale ou encore la Cour de Cassation. L'État y est donc omniprésent. En outre, la capitale française, reconnue comme quatrième ville mondiale en terme de produit intérieur brut après Tokyo, New-York et Los Angeles, comme deuxième métropole mondiale derrière Tokyo, attirant les plus grands sièges sociaux des groupes multinationaux, se doit de conserver son rang et pour ce faire, de proposer des conditions de vie toujours plus attractives. Enfin, la qualité de capitale octroyée à Paris, fait de cette ville un espace appartenant aux Français plutôt qu'aux parisiens. Cette logique conduisit donc l'État à prendre en charge les questions culturelles, expliquant par là même l'importance de l'effort financier du pouvoir central en faveur de sa capitale, et ce, malgré les différentes vagues de décentralisation. Bien qu'au cœur de l'État, la municipalité de Paris ne pouvait donc se permettre d'assumer financièrement ce poids, d'autant plus qu'aucune commune n'avait vocation à rayonner au niveau international. Ainsi, de la crainte d'un Paris qui eut tendance à vouloir déborder l'État, à la dénonciation de cette même ville qui, en matière culturelle, aurait profité abusivement de la générosité du pouvoir central, l'histoire de Paris n'était pas sans surprises.

Toute la difficulté résidait ainsi dans la répartition des responsabilités entre l'État et la collectivité. Les débats concernant la construction d'une salle de concert symphonique ou de la rénovation d'un lieu déjà existant à cette même finalité, furent longtemps bloqués par la question suivante : l'auditorium avait-il vocation à s'adresser à un public parisien, francilien, national ou international ? Les réponses données successivement par les différents protagonistes de cette histoire appelaient chacun des décideurs politiques à prendre leurs responsabilités. Mais là encore, le partage n'allait pas de soi : si l'auditorium était décidé, il répondrait à la fois aux besoins exprimés par les orchestres symphoniques parisiens et de la région d'Île-de-France, à la nécessité de la mise en place d'un lieu qui permît le développement des publics de la musique, et, à l'importance d'un tel équipement dans une capitale comme Paris. La coopération entre l'État et la ville, comme cela se faisait depuis de nombreuses années en province, était nécessaire, mais l'histoire avait un poids dont il fut difficile de se défaire.

---

122 MONTAIN-DOMENACH J. et DUFRESNE C. *Droit des collectivités territoriales*, Presses Universitaires de Grenoble (coll. Le droit en plus, 1997) p78-79

C'est dans ce contexte de dénonciation d'une politique culturelle floue et dilapidatrice et de remise en question de la prédominance parisienne par rapport aux investissements réalisés par les collectivités en province, que les débats concernant l'édification d'une salle de concert à Paris eurent lieu à partir de 1995.

### C. Des velléités de changements ? Le tandem J.Chirac / P. Douste-Blazy (1995-1997)

L'élection de Jacques Chirac le 17 mai 1995 marqua la fin du règne de la gauche sur la France. Si le gouvernement était déjà de droite depuis que les élections législatives avaient placé Edouard Balladur au poste de Premier ministre, la rupture fut symboliquement forte et laissait présager un revirement important de la politique culturelle française, en faveur, justement, de sa démocratisation et d'un rééquilibrage au profit de la province. Les difficultés économiques de la France et les priorités définies par Philippe Douste-Blazy, ministre de la Culture, repoussèrent dans le temps une fois encore le projet de l'auditorium parisien.

D'après P. Poirrier, la campagne présidentielle de 1995 ne laissa que peu de place à la politique culturelle<sup>123</sup>. Cependant, les deux principaux candidats en lice, Jacques Chirac et Lionel Jospin, marquèrent tous deux l'importance du développement de la collaboration entre l'État et les collectivités territoriales en vue d'un nécessaire réaménagement culturel du pays et leur volonté d'atteindre le « 1% culturel », c'est-à-dire de garantir au secteur culturel au moins 1% du budget de l'État. J. Chirac fit également savoir qu'il ne comptait pas prolonger la très critiquée tradition bâtitrice de son prédécesseur<sup>124</sup> et mena sa campagne sur le thème de la fracture sociale. Une fois élu, ces différentes orientations furent reprises par Philippe Douste-Blazy, désigné ministre de la Culture dès le mois de mai 1995.

P. Douste-Blazy, cardiologue de formation et ministre de la santé sous le gouvernement précédent, transposa le thème de la fracture sociale à sa politique culturelle. Suivant cette logique, il développa le programme « Culture pour tous » décliné en vingt-neuf projets de quartiers mis sur pied entre 1995 et 1997, financés à parts égales entre les municipalités concernées et l'État. À cette époque déjà, la crise des orchestres symphoniques retentissait dans la capitale et le ministre fut saisi par les journaux qui cherchaient à connaître sa position quant à la possible édification d'une nouvelle salle symphonique. Lorsque A. Lompech demanda à P. Douste-Blazy ce qu'il en était du projet, le ministre répondit qu'il « *il faudra[it] construire une salle de concerts moderne à Paris* » tout en précisant, immédiatement après : « *je ne dis pas qu'elle va sortir de terre demain, car*

123 POIRRIER Philippe, *Op. Cit.*, p 208

124 GUERRIN M. et ROUX (de) E. « La planète culturelle bouleversée » *Le Monde*, 7 janvier 2006

*j'accorde une vraie priorité aux équipements en région. Mais la fin prochaine des grands travaux permet d'envisager la relance sérieuse de ce projet d'ici deux ans* »<sup>125</sup>, reportant donc à une date ultérieure toute prise de décision.

Pour autant, les pressions exercées sur le gouvernement se poursuivaient. En septembre 1997, Brigitte Marger, première directrice générale de la Cité de la musique, reçut une étude commandée auprès de la mission interministérielle des grands travaux, ancêtre de l'établissement public de maîtrise d'ouvrage des travaux culturels (EMOC), concernant *la construction d'une salle de grand format et de son foyer d'information à la Cité de la musique*<sup>126</sup>. Ce rapport rendait compte d'un réel besoin de la capitale en matière d'équipement symphonique, soulignant à la fois les mauvaises conditions d'accueil des musiciens des théâtres lyriques de la capitale et les bons résultats relatifs à l'ouverture aux publics obtenus par la Cité de la musique. Mais, le point essentiel de ce travail consistait à expliquer pourquoi, en cas de construction de la salle tant attendue à la Villette, les pouvoirs publics seraient tenus d'organiser un nouveau concours international d'architecture. Si Christian de Portzamparc avait effectivement étudié le projet dans le cadre du concours de 1984, seule la « *première phase de la partie est de la Cité de la musique* »<sup>127</sup> avait été finalement confiée à l'architecte lors de l'attribution du marché de maîtrise d'œuvre.

Cependant, P. Douste-Blazy n'infléchit pas sa position, contraint notamment par de brûlants débats et une situation économique difficile. En effet, son mandat fut, déjà à l'époque, marqué par un conflit qui l'opposa aux intermittents du spectacle. Le ministre avait en effet annoncé, à l'occasion du renouvellement de la convention générale de l'assurance chômage initialement prévu le 31 décembre 1996, vouloir revoir ce système d'indemnisation, soulevant évidemment d'importantes vagues de protestation<sup>128</sup>. Cette passe d'armes traversée par le ministre de la Culture lui valut de nombreuses critiques de la part des artistes. « *Douste-Blazy ? C'est un médecin !* »<sup>129</sup> confiait une chanteuse au journal *Le Monde*. La mobilisation des intermittents était d'autant plus forte que la mauvaise situation économique de la France à cette même époque faisait basculer certains d'entre eux dans une grande précarité.

Plus qu'une réelle crise économique, la France avait enregistré en 1993 un ralentissement certain de sa croissance qu'avait tenté d'endiguer Édouard Balladur par la mise en place d'une politique d'austérité. Or, à l'automne 1995, après quelques mois de « laisser-faire » économique, Jacques Chirac reconnut avoir sous-estimé le problème des déficits en France et adoptait à son tour

---

125 Propos recueillis par Alain LOMPECH « Les orchestres parisiens sont incompris par leurs tutelles » *Le Monde*, 02-12-1995

126 Mission interministérielle des grands travaux, *Op. Cit.*

127 *Ibid.*

128 BAUDET M-B. « La spécificité du régime en question » *Le Monde*, 18-12-1996

129 MAURUS Véronique « Les intermittents du spectacle, entre nostalgie et lassitude » *Le Monde*, 30-04-97

l'option de la rigueur<sup>130</sup>. Cette situation économique eut un impact certain sur le ministère de la Culture. Ainsi, à périmètre constant, ses crédits chutèrent de 20% entre 1993 et 1997<sup>131</sup>. En mai 1996, le ministère des Finances annonça un gel budgétaire global de plus de vingt milliards de francs qui toucha particulièrement la rue de Valois : 15% des crédits de dépenses ordinaires et 25% des crédits de paiements furent suspendus sur le budget de 1996<sup>132</sup> et menacés d'être définitivement annulés. Les perspectives pour 1997 s'annonçaient pire encore, affectant particulièrement le patrimoine. Dans ce contexte, *Le Monde* informa ses lecteurs que P. Douste-Blazy s'engageait à ne pas répercuter ce gel sur le titre IV de son budget<sup>133</sup>, titre représentatif de la véritable capacité d'intervention du ministère de la Culture dans le domaine du spectacle vivant, du patrimoine et des industries culturelles. Pour ce faire, il privilégierait plutôt la dégradation des titres V et VI relatifs aux investissements lourds, du types grands travaux.

Cette situation économique et les préoccupations auxquelles le ministère de la Culture souhaitait répondre, empêchèrent toute décision concernant l'auditorium parisien. Cependant, il est possible d'émettre quelques réserves à ce sujet et de proposer l'hypothèse selon laquelle la volonté de voir s'ériger une salle destinée à la musique symphonique à Paris n'était simplement pas du goût du Président de la République. En effet, malgré ses annonces lors de la campagne électorale de 1995, J. Chirac témoigna dès les premiers mois de son mandat son intérêt pour la construction d'un musée de l'homme, des arts et des civilisations. Si l'ampleur de la mise en œuvre de grands travaux présidentiels n'est en aucun cas comparable avec celle développée par F. Mitterrand, force est de constater que la logique présidentielle répondant du désir de marquer physiquement les murs de la capitale, quant à elle, se maintenait.

La dissolution de l'Assemblée Nationale au printemps 1997 et la constitution d'un gouvernement de gauche, mené par Lionel Jospin, permit de relancer l'espoir au sein des milieux musicaux : en effet, les annonces successives concernant la salle de concert semblèrent à de nombreuses reprises prouver l'intérêt pour le projet des deux ministres de la Culture qui succédèrent à P. Douste-Blazy : Catherine Trautmann et Catherine Tasca. Pourtant, ces déclarations restèrent lettres mortes tandis que la situation symphonique ne cessait de se dégrader.

---

130 BERNARD Mathias *Histoire politique de la Vè République, de 1958 à nos jours*, Armand Colin (coll. U, 2008)

131 POIRRIER Philippe *Op. Cit*, p 214

132 BEDARIDA C. et ROUX (de) E. « La mobilisation s'amplifie contre les menaces qui pèsent sur le budget de la Culture » *Le Monde*, 24-05-1996

133 ROUX (de) E. « Philippe Douste-Blazy tente de désamorcer la contestation artistique » *Le Monde*, 05-06-1996

## ***II. De 1997 à 2002 : la « gauche plurielle » au pouvoir, sans résultats***

Malgré le retour de la gauche au gouvernement en juin 1997, aucune décision ne fut prise concernant l'auditorium parisien. Catherine Trautmann, comme Catherine Tasca, malgré de nombreuses déclarations d'intentions et l'espoir que représentait chacune d'entre elles pour le projet, furent incapables de prendre la moindre décision à ce sujet. Elles étaient notamment freinées par les positions défendues par les deux maires de Paris, Jean Tibéri puis Bertrand Delanoë.

### **A. Catherine Trautmann et l'ambiguïté des choix relatifs à la musique symphonique**

Catherine Trautmann, membre du Parti Socialiste (PS), était encore maire de Strasbourg lors de sa nomination à la tête du ministère de la Culture par Lionel Jospin en juin 1997. Héritant d'une situation qu'elle jugea catastrophique, elle fut saluée, dès le mois de septembre de la même année, pour avoir permis l'enrayement de la chute du budget de la rue de Valois. Mais sa gestion de la crise symphonique parisienne fut, elle, largement critiquée par les observateurs de la vie musicale française : accusée d'avoir laissé filer la salle Pleyel au profit de particuliers, elle essuya le reproche d'avoir contribué à la dégradation des conditions de travail de l'Orchestre de Paris. Malgré ses nombreuses déclarations en faveur de la construction de l'auditorium de Paris à la Cité de la musique, elle fut freinée par la position de Jean Tibéri, alors maire de la Ville de Paris, qui prônait de son côté l'aménagement du théâtre de la Gaîté Lyrique pour résoudre les problèmes de l'époque.

#### **1. Le passage de la salle Pleyel du public au privé**

L'arrivée à la tête du ministère de la Culture de Catherine Trautmann fut marquée en premier lieu par la séparation de la salle Pleyel de son propriétaire historique, le Crédit Lyonnais, pour passer aux mains du couple Martigny-Tarditi. Le fait d'avoir laissé cette opération se dérouler fut, pendant de longues années après reproché à la ministre. Cette vente eut en effet de terribles conséquences sur l'Orchestre de Paris, alors que la Ville de Paris avait elle-même proposé une offre d'achat, rejetée par l'État.

Les difficultés rencontrées par le Crédit Lyonnais, propriétaire des murs du 252 rue du Faubourg Saint-Honoré; à partir de 1993 imposèrent la mise en place d'un Consortium de Réalisation chargé de liquider les actifs de la banque qui avait enregistré une perte financière de

plus de 125 milliards de francs. Dès la fin de l'année 1997, ce consortium se vit obliger d'annoncer la vente de la salle Pleyel<sup>134</sup>, unique salle de la capitale qui, bien que controversée, était spécifiquement destinée à la musique symphonique. Lors du trentième anniversaire de l'Orchestre de Paris célébré à Pleyel, en novembre 1997, Catherine Trautmann déclara qu'elle s'engageait « *publiquement à trouver une solution au terme de laquelle l'État resterait le garant des institutions musicales qui se produis[aient] dans cette salle* »<sup>135</sup>. Elle ajouta également : « *Pleyel doit rester à la musique et la musique à Pleyel, et l'Orchestre de Paris doit y demeurer puisque depuis 30 ans, il n'a pas de maison qui lui appartienne* »<sup>136</sup>. Par ces deux phrases, la ministre assurait son soutien aux musiciens et marquait, par là même sa volonté d'appuyer le rachat par l'État de la salle. En effet, le risque majeur qu'encourait l'Orchestre de Paris était bien de se voir refuser, en 2002, le renouvellement du contrat qui lui permettait d'être résident des locaux de la rue du Faubourg Saint-Honoré.

Pourtant, quelques mois plus tard, le 6 mai 1998, la salle Pleyel était cédée à Hubert Martigny, entrepreneur et fondateur de la société Altran-Technologies, qui souhaitait l'offrir à sa compagne, Carla-Maria Tarditi, chef d'orchestre. Rachetée pour la somme de 65 millions de francs (environ 10 millions d'euros), le nouveau propriétaire s'engageait à investir jusqu'à 100 millions de francs en travaux<sup>137</sup>(soit 15 millions d'euros). La situation fut d'autant plus tendue par la suite que le gouvernement, par le biais de C. Trautmann, avait conclu un accord avec la Ville de Paris en vue de son rachat. Jean Tibéri, lors du Conseil Municipal des 19 et 20 novembre 2001, rappela que, suivant leur stratégie, la Ville devait se porter acquéreur pour 30 à 35 millions de francs tandis que l'État s'engageait à réaliser des travaux de rénovation. Cette association paraissait d'ailleurs aller de soi, l'Orchestre de Paris étant sous la double tutelle de la ville et de l'État. Or, le maire de Paris raconta que « *le ministre des finances de l'époque [...] a[vait] décidé, dans un souci apparent de bonne gestion financière (...) de vendre au plus offrant* ». Catherine Trautmann, pour expliquer comment la salle Pleyel avait échappé aux pouvoirs publics, accusa, lors de la séance du 26 octobre 1999 du Sénat, l'investisseur privé d'avoir « *fortement surenchéri* ». De son côté, au contraire, A. Marion, auteur du livre *Pleyel, une histoire tournée vers l'avenir*, expliquait que la Ville de Paris n'avait fait qu'une « *offre symbolique* »<sup>138</sup> justifiant ainsi le choix de privilégier H. Martigny. Alors que J. Tibéri ne remit jamais en doute l'engagement de Catherine Trautmann, puisqu'il affirma lors de ce même conseil municipal que la ministre avait fait le nécessaire, elle eut à pâtir sérieusement de cette situation. L'État fut en effet accusé d'abandonner par cette vente l'Orchestre de Paris et les orchestres de la capitale plus généralement, comme en témoigna un article tiré du *Monde de la*

134 MARION Arnaud *Op. Cit.*

135 Cité dans KRAFFT N. « L'œil du cyclone » *Le Monde de la Musique* n°240, février 2000.

136 Cité dans DAHAN E. « Paris sans symphonie » *Libération*, 19-10-1999

137 DOUCÉLIN Jacques « Paris et sa salle introuvable » *Le Figaro*, 10-10-2002

138 MARION Arnaud *Op. Cit.*

*Musique* : « les orchestres qui y jouent le plus régulièrement sont financés en partie par l'État, lequel se retrouve dépourvu de tout moyen d'agir puisqu'il s'en est lui-même privé »<sup>139</sup>.

Or, très rapidement, la situation devint effectivement délétère entre les différents occupants réguliers de la salle Pleyel et ses nouveaux propriétaires. De nombreux conflits défrayèrent la chronique, opposants tant les différents producteurs indépendants que l'Orchestre de Paris au couple Martigny-Tarditi. Christophe Eschenbach, tout récent directeur artistique de l'Orchestre de Paris, accusa dès octobre 1999 la nouvelle direction de semer trop d'obstacles à la réalisation des projets de l'orchestre prenant comme exemple l'abandon, suite à l'imposition de nombreuses dépenses supplémentaires, d'une idée d'émission proposée par la chaîne musicale Mezzo<sup>140</sup>. De son côté, le couple, dénoncé pour n'avoir toujours pas fait les travaux promis, accusait Georges-François Hirsch, directeur général de cette même phalange, d'être à l'origine de ce blocage. C-M. Tarditi expliqua au journal *Libération* que l'administrateur refusait que le chantier de rénovation se déroulât, chaque année pendant les intersaisons -entendons ici, l'été- dans le but, selon elle de prendre prétexte de la vétusté de la salle pour plaider la cause de la construction du grand auditorium de la Villette<sup>141</sup>. Par là, la directrice artistique de la salle Pleyel rendait coupable l'orchestre résident de se tirer lui-même une balle dans le pied : en effet, face à l'impossibilité de réaliser ses travaux, elle annonça qu'une fois caduque le contrat avec la phalange parisienne, en 2002, elle fermerait la salle de concert pour lancer le chantier<sup>142</sup>. La direction fut également taxée d'une mauvaise gestion de la programmation et des plannings de répétition par les producteurs indépendants, à l'instar d'André Furno, célèbre organisateur de concerts à Paris, qui signala dans le même temps la difficulté d'établir les saisons à venir du fait de l'absence totale de concertation<sup>143</sup>.

La fermeture de la salle Pleyel en 2002 ne faisait plus de doute et il s'agissait alors de trouver rapidement une solution pour accueillir l'Orchestre de Paris. Mme Trautmann fut à de multiples reprises interpellée à ce propos par les artistes, la presse ou encore le monde politique, inquiets de voir la situation symphonique parisienne empirer. Pourtant, malgré une pression grandissante, les nombreuses déclarations de la ministre de la Culture restèrent sans effets.

## **2. Une pression grandissante et des déclarations sans effets**

La fermeture annoncée de Pleyel en 2002 et les conséquences d'une telle nouvelle sur l'avenir de l'Orchestre de Paris exercèrent une pression importante sur Catherine Trautmann. La

---

139 KRAFFT Nathalie « L'œil du cyclone » *Op. Cit.*

140 DAHAN Éric « Paris sans symphonie » *Op. Cit.*

141 DAHAN Éric « Règlement de comptes à Pleyel » *Libération*, 11-01-2000

142 Propos recueillis par A. LOMPECH « C-M. Tarditi veut redonner son lustre à Pleyel » *Le Monde*, 14-01-2000

143 DAHAN Éric « Règlement de comptes... » *Op. Cit.*

question de l'auditorium symphonique parisien se fit, de fait, plus brûlante tandis que, dans le même temps, les délais impartis, trop courts pour penser mener à terme le projet à la Villette conduisirent la ministre dans une impasse de laquelle elle ne parvint pas à sortir. De plus, l'État jouissait d'une image relativement négative auprès des artistes du fait de ce rachat privé de la salle favorisant au contraire la Ville de Paris, qui, en se portant acquéreur de Pleyel, avait fait montre de la nécessité de conserver un tel lieu.

L'année 2002 se profilait comme un couperet pour les phalanges parisiennes : l'Orchestre de Paris devait d'ici là trouver un lieu susceptible de l'accueillir, relançant par là même le projet de salle symphonique. En outre, l'OPRF, dont la majorité des concerts parisiens proposés étaient également organisés à Pleyel, avait à cœur de pouvoir travailler dans de bonnes conditions. La situation était d'autant plus tendue que la convention qui avait été passée entre l'Orchestre de Paris et le théâtre du Châtelet en 1995, assurant à l'Orchestre de Paris un lieu de résidence jusqu'en juillet 2003<sup>144</sup>, partit en fumée dès l'arrivée de Jean-Pierre Brossmann à la tête de la salle en 1999. En effet, ce dernier, contrairement à Stéphane Lissner, son prédécesseur, répétait que la richesse du Châtelet tenait justement à cette liberté qu'avait le théâtre concernant le choix de ses formations, qui pouvaient être ainsi adaptées à chacun des projets<sup>145</sup>. Ainsi, le théâtre du Châtelet ne pouvait en aucun cas être une solution de secours pour l'Orchestre de Paris lors de la fermeture de la salle Pleyel, tandis que le théâtre des Champs Elysées, accueillant déjà l'Orchestre National de France et appartenant à 30% à Radio France, allait sans aucun doute permettre à l'OPRF, de s'y produire. La fermeture du seul lieu de concert destiné à la musique symphonique, malgré ses défauts, allait laisser un vide qui justifiait l'urgence de la remise sur l'agenda politique de l'auditorium parisien. Ceci fut d'autant plus vrai que des rumeurs circulaient dans la capitale, affirmant par exemple que les époux Martigny-Tarditi auraient acquis le lieu pour réaliser une opération immobilière ou le transformer en parking<sup>146</sup>. Loin de reconnaître à ces jugements une valeur historique, ils ont cependant un intérêt majeur puisqu'ils marquent la profonde méfiance des acteurs de la vie symphonique pour l'opération réalisée à l'époque par l'État, et explicitent l'inquiétude de voir la salle Pleyel détournée de sa vocation première. Dans un entretien accordé à Nathalie Krafft, Dominique Wallon, directeur de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles depuis 1998, confirma ainsi l'évidence selon laquelle « *il manqu[ait] une grande salle de concert symphonique à Paris* »<sup>147</sup> et que la précarité de la situation de l'Orchestre de Paris reposait en réalité la question plus globale des salles dans la capitale.

---

144 LARQUIÉ A. et BARROY D. *Op. Cit.*

145 MACHART Renaud « D'un Châtelet à l'autre » *Le Monde*, 08-10-1999

146 DAHAN Éric « Règlement de comptes... » *Op. Cit.*

147 Propos recueillis par N. KRAFFT « La part de l'État » *Le Monde de la Musique*, mai 1999

Pour répondre à ces inquiétudes et faire face aux diverses pressions dont elle était l'objet, Catherine Trautmann décida de confier à André Larquié, énarque et ex-PDG de Radio France Internationale, secondé par Daniel Barroy, le soin de réaliser un rapport « *concernant l'éventuelle construction d'une salle de concert dédiée à la musique symphonique à Paris* »<sup>148</sup>. Rendu en février 1999, l'étude, tout en rappelant les principales difficultés de la vie musicale parisienne de l'époque et les besoins des orchestres, proposait différents scénarios concernant la localisation du futur auditorium parisien. Furent étudiés, par exemple, les cas de rénovation du Théâtre de la Gaîté Lyrique, du Grand Palais ou encore du Théâtre de Chaillot. Après avoir mis en évidence les qualités et les défauts de chacun d'entre eux, le rapport reconnaissait cependant que « *rien n'égal[ait] le site de la Villette* »<sup>149</sup>. L'étude en elle-même ne masquait pas, en effet, la préférence de ses auteurs pour la construction d'une salle sur le site de la Cité de la musique : en approfondissant les questions relatives à la charge de l'investissement et aux prévisions financières, ils cherchaient à la fois à démontrer la pertinence et le sérieux du projet, mais également l'ensemble des réflexions déjà avancées à son sujet. Les qualités d'une telle localisation étaient également rappelées, et les critiques qui lui étaient généralement faites étaient minimisées. Ainsi, les auteurs évoquèrent le « *relatif éloignement* » du site, en précisant que « *les conditions d'accessibilité et de stationnement n'y [étaient] pas plus mauvaises que dans bien d'autres quartiers réputés ou plus centraux* »<sup>150</sup>. Les auteurs estimaient le projet à 410 millions de francs (soit 62 millions d'euros), outre la prise en compte de l'orgue, de la sonorisation et des équipements des locaux publics qui seraient à prévoir par la suite.

L'étude fut particulièrement critiquée par le magazine *Diapason*. Deux articles, publiés à trois années d'intervalle, vinrent troubler l'expertise. I.A. Alexandre remettait en effet en doute l'impartialité d'André Larquié, qui, lors de la rédaction de ce travail, se portait candidat au poste de président du conseil d'administration de la Cité de la musique, poste qu'il obtint finalement en février 1999. Aussi, le journaliste dénonça les conclusions tirées par ses auteurs, accusant l'étude d'être avant tout un « *outil de propagande* »<sup>151</sup>, au profit de Pierre Boulez dont André Larquié était proche.

Toutefois, le point saillant de cette étude fut bien la réflexion menée concernant les modalités de la prise en charge d'un tel investissement. Le rapport Larquié, tel qu'il fut baptisé par la suite, fit ressortir la nécessaire participation de la Ville de Paris et de la Région en complément de l'engagement de l'État. Les auteurs rappelèrent que la Ville de Paris, participant à hauteur de 40% au budget de l'Orchestre du même nom devait avoir à cœur de favoriser le renom de sa

---

148 LARQUIÉ A. et BARROY D. *Op. Cit.*

149 *Ibid.*

150 *Ibid.*

151 ALEXANDRE I.A. « Sal(l)ade d'été » *Diapason* n°472, juillet-août 2000

formation en lui garantissant les meilleures conditions de travail. Ils rajoutèrent que, s'il s'agissait effectivement bien d'un problème de politique nationale, la salle de concert qui devait éventuellement être édifiée sur le site de la Villette aurait des retombées positives en termes d'images qui profiteraient également à la ville. Quant à la participation de la région d'Île-de-France, elle fut justifiée par l'hypothétique localisation de la salle de concert symphonique : en choisissant de l'implanter sur le terrain de la Cité de la musique, l'auditorium, ouvert sur la banlieue et notamment le département de la Seine-Saint-Denis, participerait ainsi au « *rééquilibrage de la région parisienne* »<sup>152</sup>. Aussi, la nécessité de la mise en place d'une réelle alliance entre les différents partenaires publics était lancée pour le projet de l'auditorium symphonique. Le 23 février 1999, à l'occasion d'une conférence de presse, Catherine Trautmann, en évoquant les solutions proposées par le rapport Larquié, annonça : « *j'inviterai prochainement le maire de Paris et le président du Conseil Régional d'Île-de-France à une concertation sur ce sujet* ». Par là même, la ministre se montrait encline à suivre les conseils des deux auteurs de l'étude et de ce fait, favorable à la construction d'une salle de concert sur le site de la Villette.

Était-ce pour autant que le projet serait confirmé par la suite ? Au contraire, l'implication des collectivités territoriales réclamée par l'État, ne fut pas des mieux accueillies et le blocage de la décision concernant l'auditorium symphonique durant les dix années suivantes, provint en partie de l'incapacité des différents pouvoirs publics à travailler ensemble. Aussi, le projet de Jean Tibéri en faveur de la réhabilitation du théâtre de la Gaîté Lyrique en salle symphonique participa, dans un premier temps, à freiner les volontés affichées de Catherine Trautmann.

### **3. Le projet de J. Tibéri au Théâtre de la Gaîté Lyrique : le blocage de la coopération entre la Ville de Paris et l'État**

Alors que Catherine Trautmann appelait les collectivités à se rassembler autour du projet à la Cité de la musique, le maire de la Ville de Paris marqua sa préférence pour le théâtre de la Gaîté Lyrique et notifiait ainsi son refus de s'associer à l'entreprise proposée par la rue de Valois. Fragilisée dans le dossier symphonique, du fait de la vente de la salle Pleyel, la ministre reprocha à la municipalité de bloquer le projet au détriment des orchestres de la capitale.

Le Théâtre de la Gaîté Lyrique, construit en plein cœur du III<sup>e</sup> arrondissement entre 1861 et 1862 par les architectes Jacques Ignace Hittork et Cuzin, était « *l'un des plus beaux théâtres de la capitale* »<sup>153</sup>. Dirigé par Jacques Offenbach pendant un temps, il avait été exclusivement réservé

---

152 LARQUIÉ A et BARROY D. *Op.Cit.*

153 BOUZET Ange-Dominique « Triste Gaîté Lyrique » *Libération*, 22-02-2001

à l'opérette et au ballet, mais connu un sort des plus tragiques. Au XX<sup>e</sup> siècle, il avait été transformé tour à tour en école de cirque puis en parc d'attraction. Ce dernier événement fut cependant très bref puisque plus de 180 millions de francs après sa réhabilitation et à peine douze jours d'ouverture, la Planète magique avait été contrainte de fermer<sup>154</sup>. Pendant plus de dix ans, le bâtiment resta fermé, loué à quelques occasions comme studio de télévision pour *Hélène et les garçons* par exemple, comme me le fit savoir C. Bodeur-Crémieux, amusé. La municipalité de Paris étant propriétaire, Jean Tibéri proposa de la réaménager en salle de concert symphonique. Le 12 avril 1999, lors du Conseil de Paris, l'adjointe au maire à la culture, Hélène Macé de Lepinay, énuméra les atouts de ce projet, se reposant notamment sur une étude architecturale que la ville avait commandé et qui avait prouvé qu'une salle de 2100 places avec « *salle de répétitions, de multiples loges et un foyer* » comprenant également l'installation de lieux de stockage pour les instruments et les effets personnels des artistes et de locaux techniques, y était effectivement concevable. La position centrale du théâtre, fort bien desservi par les différents moyens de transports de la capitale, était une qualité indéniable, d'autant plus que le scepticisme concernant l'hypothétique localisation de l'auditorium à la Cité de la musique ne faiblissait pas. La proximité d'autres équipements culturels, comme le Centre Pompidou ou encore le théâtre du Châtelet prouvait la volonté de la municipalité de prendre en compte les critiques quant à la nécessité de créer des synergies autour de la salle de concert. Durant ce même conseil, Hélène Macé de Lepinay annonça que cette étude architecturale avait été transmise au ministère de la Culture et à la Région Île-de-France, et fit savoir qu'elle espérait voir le projet du théâtre de la Gaîté Lyrique inscrit au prochain contrat de plan, pour 2000-2006.

Le projet avançait rapidement et Claude Roland, conseiller RPR de Paris, en relata les principales étapes lors du conseil municipal du 29 janvier 2001. Aussi, Jean-Paul Huchon, président du conseil régional d'Île-de-France avait donné un accord de principe et fait inscrire une provision d'investissement de soixante millions de francs au contrat de plan État-Région. De même, alors que l'État ne s'était pas prononcée à ce sujet, la procédure relative à l'organisation d'un concours d'architecture et d'ingénierie ainsi que l'avis d'appel public à la concurrence avait été lancée le 10 mai 2000. Enfin, le conseil de Paris apprit que la commission de sélection avait finalement retenu, le 29 novembre de cette même année, le travail de l'architecte italien Vittorio Gregotti.

Néanmoins, la volonté de la Ville de Paris connut de nombreuses oppositions, et l'approche des municipales de 2001 ralentit inévitablement le projet. Le rapport Larquié, lui-même, qui avait également envisagé le site de la Gaîté Lyrique pour installer la salle symphonique réclamée par les

---

154 *Ibid.*

artistes, concluait à son sujet qu'« *une telle hypothèse s'avèr[ait] donc irréaliste* »<sup>155</sup>. En effet, le rapport mettait en évidence les nombreuses difficultés techniques que présentait le lieu, indiquant, par exemple, que la taille de la parcelle était juste assez grande pour accueillir une salle de 2000 places et ne permettait donc pas d'y installer l'ensemble des annexes considérées comme nécessaires à l'émergence du réel complexe musical auquel aspiraient les plus grands, tels que Pierre Boulez. En outre, le fait qu'une partie du théâtre fût classé et que la hauteur des bâtiments ainsi que la profondeur des sous-sols à Paris fussent réglementés, restreignait d'autant plus les possibilités en matière d'aménagement. Ces reproches furent repris par divers acteurs de l'opposition aux conseils municipaux. Henri Malberg par exemple, membre du Parti communiste français (PCF), afficha lors des séances du 29 et 30 juin 1999, son agacement face à l'entêtement de la mairie qui, « *contre l'avis d'une grande partie des artistes, des professionnels* » persistait à proposer « *la réalisation d'une salle de concert symphonique sur le site de la Gaîté Lyrique* ». Il ajoutait : « *on ne peut prendre à la légère des remarques comme celles de Pierre Boulez qui attire l'attention sur la nécessité d'un ensemble de salles de concert et de répétitions ouvertes au public* » rappelant par là même que le projet d'auditorium n'était pas uniquement destiné aux musiciens, mais plus généralement aux futures générations des publics de la musique. Le coût du chantier de la Gaîté Lyrique faisait également débat, et ce d'autant plus que les prix variaient d'une étude à l'autre. Yves Galland, affilié à l'Union pour la Démocratie Française (UDF), exprima, lors de ce même conseil municipal, le scepticisme de son groupe à ce sujet. Il fit remarquer que deux mois auparavant, la majorité avait annoncé que les travaux s'élèveraient à 200 millions de francs, puis, à l'heure où il s'exprimait, à 300 millions, tandis qu'il affirmait que le projet approcherait les 400 millions, s'appuyant sur des « *études sérieuses* »<sup>156</sup>.

Cependant, malgré de nombreux reproches, le projet de la Gaîté Lyrique empêcha tout dialogue entre l'État et la Ville de Paris durant le mandat de Catherine Trautmann. La ministre de la Culture chercha à renverser le rapport de force qui, comme je l'ai déjà spécifié, tournait plutôt en faveur de la mairie parisienne, en l'accusant d'être à l'origine du blocage. Alors que Martine Aurillac, députée RPR de la 3ème circonscription de Paris à l'Assemblée Nationale, s'inquiétait par écrit le 22 novembre 1999, de la situation symphonique parisienne, la ministre lui répondit que l'immobilisme du projet de la Villette avait été causé par le refus de la Ville à s'y associer, suivie de près par le Conseil régional. Une pétition à l'initiative de Pierre Boulez envoyée à Catherine Trautmann le 27 septembre 1999 et signée par soixante quinze personnalités issues du milieu musical vint signifier à l'État plus violemment l'urgence de la situation. Luciano Berio, Karlheinz

---

155 LARQUIÉ A. et BARROY D. *Op. Cit.*

156 Conseil municipal, 29 et 30 juin 1999, Yves Galland.

Stockhausen, Claudio Abbado et autres Simon Rattle et Maurizio Pollini s'associaient au grand chef d'orchestre pour réclamer pour Paris un « *pôle musical associant diffusion, patrimoine et mission éducative* »<sup>157</sup> sur le site de la Villette. Un communiqué de presse de la rue de Valois parut quelques jours après, le 27 septembre 1999, annonçant qu'une décision serait prise avant la fin du premier semestre de l'année 2000. Catherine Trautmann y faisait figurer également son attachement pour un tel emplacement, et précisait que « *les modalités de gestion, ainsi que le calendrier de réalisation n'étaient pas encore arrêtés et que le mode de financement restait à déterminer* »<sup>158</sup>. En effet, elle déclara que, face au refus de la Ville et de la Région à s'associer au projet, elle était à ce moment précis à la recherche de financements privés pour la soutenir dans sa demande. Il faut également souligner qu'aux estimations réalisées par A. Larquié et son confrère, le ministère des Finances avait rétorqué ne pouvoir s'engager qu'à hauteur de 50% de la note<sup>159</sup>. Aussi C. Trautmann était-elle obligée de trouver ailleurs, la partie manquante de la subvention nécessaire à l'édification de la salle de concerts.

Le départ précipité de Catherine Trautmann en mars 2000 suite au remaniement ministériel opéré par le Premier ministre, laissa en suspens la question suivante : l'ancienne maire de Strasbourg aurait-elle été jusqu'à prendre la décision concernant cette salle de concert ? Selon Laurent Bayle, la réponse était sans appel et négative. Quand bien même la responsabilité de la ville de Paris dans le blocage ne faisait aucun doute, certains éléments corroboraient en effet la position de l'actuel directeur de la Cité de la musique. Il me fit remarquer par exemple qu'en tant qu'élue de région, puisque anciennement maire de Strasbourg, Catherine Trautmann était restée tout au long de son mandat, très sensible à la question du rééquilibrage des dépenses entre Paris et la province. Et, de fait, la réponse adressée à M. Aurillac en janvier 2000 faisait état des bons résultats de la ministre sur ce point. Elle écrivait, en effet, que, concernant le projet de loi de finances de l'année 2000 « *les crédits consacrés à la réalisation d'équipements culturels en région [faisaient] désormais jeu égal avec ceux consacrés à la réalisation d'équipements culturels nationaux à Paris* »<sup>160</sup>. De plus, et il est important de le souligner, aucun grand chantier culturel ne peut être considéré comme acquis sans l'appui du Président de la République. Aussi, quand bien même sa volonté de voir construire une salle de concert à Paris était manifeste, aucune décision ne pouvait être prise sans l'aval de J. Chirac. Or, deux éléments purent aller à l'encontre de cet accord : la cohabitation, tout d'abord, et la préférence du président pour les arts premiers, comme en témoigne par exemple son attachement au projet du Quai Branly qui était pourtant loin de faire l'unanimité.

---

157 Extraits de la pétition, DAHAN Éric « Paris sans symphonie » *Op. Cit.*

158 Communiqué de presse du ministère de la Culture, le 27 septembre 1999

159 DAHAN Éric « Pour financer, l'État exige (...) » *Op. Cit.*

160 Réponse à la question écrite de Martine Aurillac, Catherine Trautmann, le 10-01-2000

Enfin, Catherine Trautmann fut confrontée durant son mandat à de nombreuses difficultés. La question de la réforme audiovisuelle mina son passage à la rue de Valois, tout comme les relations qu'elle avait avec Dominique Wallon, son directeur du spectacle vivant. Ce dernier démissionna en janvier 2000 du fait du rapport particulièrement conflictuel qu'ils entretenaient. Ainsi, malgré sa bonne gestion des crédits du cabinet, Catherine Trautmann ne fut pas reconduite lors du remaniement effectué par Lionel Jospin et Catherine Tasca fut nommée à sa place à la tête du ministère de la Culture.

## B. Catherine Tasca et l'espoir renouvelé en faveur d'une salle symphonique à Paris

Dès son arrivée à la rue de Valois en mars 2000, Catherine Tasca suscita le plus grand espoir au sein des milieux symphoniques, d'autant plus qu'elle fut accompagnée, quelques mois plus tard, de l'élection de Bertrand Delanoë à la Ville de Paris, qui refusa immédiatement toute référence au Théâtre de la Gaîté Lyrique. Malgré ces conditions a priori favorables au projet de l'auditorium les déclarations et les rapports, aucun accord ne fut conclu pour autant et le serpent de mer de la vie parisienne poursuivit sa sinueuse trajectoire.

### 1. Catherine Tasca dans l'attente des élections municipales de 2001

Lorsque Catherine Tasca s'installa au ministère de la Culture, la situation semblait être sensiblement la même, la municipalité de Paris refusant toujours de s'associer à l'État au profit du projet de la Gaîté Lyrique que Jean Tibéri comptait bien mener jusqu'au bout.

Cependant, une vague d'espoir déferlait sur les milieux musicaux, ce dont la presse se fit évidemment l'écho. Le magazine *Diapason* par exemple salua l'expérience et les compétences sur lesquelles le monde de la culture pourrait compter<sup>161</sup>. Son parcours prouvait que la nouvelle ministre, contrairement aux critiques adressées autrefois à P. Douste-Blazy, avait été choisie pour sa connaissance du milieu artistique. En effet, tour à tour directrice générale des Maisons de la Culture à Grenoble, administratrice générale de l'Ensemble intercontemporain, co-directrice administrative du Théâtre des Amandiers à Nanterre, et ministre déléguée auprès du ministère de la Culture et de la Communication, des grands travaux et du bicentenaire, Catherine Tasca bénéficiait d'une légitimité incontestable. Mais, ce qui fut surtout soulevé fut sa réelle proximité avec Pierre Boulez, son ancien employeur : I.A. Alexandre la qualifia de « *boulézarque fervente* » et écrivit : « *déjà, le tout Paris murmure : "il l'aura sa salle !"* »<sup>162</sup>. C'était sans compter, bien sûr, la

---

161 ALEXANDRE I.A. « Catherine contre Catherine » *Diapason* n°470, mai 2000

162 *Ibid.*

persistance du projet de salle de concert au théâtre de la Gaîté Lyrique. La décision ne pouvait qu'être repoussée jusqu'aux résultats des élections municipales, en mars 2001. En attendant, face à la fermeture imminente de la salle Pleyel, la ministre se devait de trouver une solution satisfaisante concernant la future résidence de l'Orchestre de Paris, ce qui ne fut pas chose aisée.

Les salles parisiennes à même de pouvoir accueillir l'Orchestre de Paris en résidence n'étaient pas nombreuses. Pour mémoire, en effet, le théâtre du Châtelet n'avait pas vocation à accueillir une formation permanente, le théâtre des Champs-Élysées quant à lui accueillait déjà l'ONF et, du fait de la présence de Radio-France à son Conseil d'Administration, y ferait sans aucun doute jouer l'OPRF. Catherine Tasca, après avoir proposé, dans un premier temps, que l'Orchestre de Paris fit ses répétitions à l'Opéra Bastille, se rétracta puisque, ne pouvant s'y représenter, le travail fourni par l'ensemble y serait contre-productif. Face à cette situation, Alain Lompech titra le 9 janvier 2001 « *Orchestres parisiens cherchent salles désespérément* »<sup>163</sup>, passant en revue l'ensemble des possibilités, et marquant à chaque fois, la précarité des solutions. Finalement, Catherine Tasca annonça dans une conférence de presse le 29 janvier 2001, que le choix du théâtre Mogador, avait été retenu pour accueillir l'Orchestre de Paris, du fait notamment du nombre de places qu'il proposait ainsi que pour sa situation géographique. Le théâtre Mogador, fondé en 1913 et situé dans le IX<sup>e</sup> arrondissement, pouvait en effet accueillir jusqu'à 1800 personnes, soit un peu moins que les théâtres du Châtelet et des Champs-Élysées, assurant néanmoins une parfaite visibilité depuis chaque siège<sup>164</sup>. La désignation de cet ancien théâtre de variété, arrêtée par les deux tutelles de l'orchestre, prévoyait en outre la tenue d'un grand chantier de réhabilitation destiné à offrir au futur résident des conditions de travail satisfaisantes. Dans ce cadre, il fut d'ailleurs décidé de procéder à la rénovation de son acoustique et un accord fut trouvé avec Jacques-Henri Soumère, propriétaire du fonds de Mogador. Ce dernier annonça sa participation à hauteur de 20% du coût de la rénovation, complétant ainsi le financement de la Ville, de la Région et de l'État. Catherine Tasca, consciente que cette solution n'était que temporaire, n'occulta pas pour autant la nécessité de voir s'ériger à Paris une grande salle symphonique.

Lors de la conférence de presse du 29 janvier 2001, la ministre de la Culture annonça la nomination de Laurent Bayle au poste de directeur général de la Cité de la musique. La prise de ses fonctions étant prévue en janvier 2002, il remplacerait ainsi Brigitte Marger en place depuis l'ouverture du bâtiment. Cette annonce fut l'occasion de marquer, moins d'un an après sa nomination, son attachement à la construction de l'auditorium attendu sur le site de la Villette. Voici ses termes : « *oultre élargir les activités de la Cité, il faut la compléter. C'est en ce sens que je souhaite remettre sur le métier le projet de grand auditorium qui appartenait à sa conception*

---

163 LOMPECH A. « Orchestres parisiens cherchent salles désespérément » *Le Monde*, 09-01-2001

164 GAD Georges « Cinq questions à Georges-François Hirsch » *Le Monde de la Musique* n°266, juin 2002

*d'origine, et qui devrait permettre d'y accueillir le répertoire symphonique* ». Le choix de Laurent Bayle était en lui-même déjà une garantie des positions de la ministre. En effet, diplômé de Sciences-po, l'homme était notamment connu -et reconnu- pour avoir créé le festival de musique contemporaine « Musica » de Strasbourg et pour avoir dirigé l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM), aux côtés de Pierre Boulez à partir de 1987. Ainsi, son parcours ne pouvait qu'augurer de bonnes nouvelles pour ceux qui dénonçaient depuis plus de cinq ans alors la cité unijambiste. Catherine Tasca ajouta enfin qu'elle avait chargé le futur directeur d'actualiser les multiples rapports relatifs aux débats sur la salle de musique symphonique.

Le rapport, intitulé « *Le grand auditorium de Paris – Rapport de synthèse* » fut achevé et rendu au ministère de la Culture en avril 2001<sup>165</sup>. Comme ses prédécesseurs, Laurent Bayle revenait sur les difficultés rencontrées par la musique symphonique à Paris, difficultés sur lesquelles nous ne nous attarderons pas. Trois éléments majeurs méritent cependant d'être soulignés, concernant respectivement le coût, l'espace nécessaire et la « *faisabilité urbanistique* »<sup>166</sup> du projet, pour reprendre l'un de ses titres. Le futur directeur de la Cité de la musique, en refusant, d'après notre entretien, la sous-estimation du chantier qui lui semblait prévaloir dans les études précédentes, s'était associé à la maîtrise d'ouvrage du ministère de la Culture, l'Établissement public de maîtrise d'ouvrage des travaux culturels (EMOC), afin d'évaluer le plus justement possible le coût d'un auditorium symphonique. Hors TVA mais prenant en compte la « *hausse significative des coûts, constatée dans toutes les constructions, publiques ou privées, en cours de réalisation* »<sup>167</sup>, l'EMOC chiffrà le projet complet, c'est-à-dire comprenant par exemple la construction d'un parking de 1000 places, à 728,5 millions de francs (110 millions d'euros). Le rapport de Laurent Bayle dénota également par son exhaustivité concernant la définition des espaces nécessaires et l'évaluation de leur superficie, de l'évidente surface du plateau aux toilettes de coulisse en passant par les cabines de projection et les locaux de stockage de la salle, marquant par là même, combien cette étude était précise et poussée. Enfin, le futur directeur de la Cité de la musique révéla que le parking du Zénith, potentiel emplacement du futur auditorium de Paris, était à cette époque encore protégé par le plan d'occupation des sols. Classé en zone naturelle, le Parc de la Villette regroupait différentes surfaces dont certaines n'étaient pas destinées à être urbanisées. N'étaient admises alors que les « *reconstructions, rénovations et modernisations de bâtiments et installations existants* »<sup>168</sup> ou encore « *l'implantation d'équipements permettant l'exercice d'activités en relation avec le caractère de la zone* »<sup>169</sup> excluant de fait le projet d'auditorium. Ainsi, la participation de la Ville de Paris, aussi minime fût-elle, était attendue pour mener à bien l'opération. Or, dans le même temps,

165 BAYLE Laurent « Rapport de synthèse » *Op. Cit.*

166 *Ibid.*, p 28

167 *Ibid.*, p30

168 Plan d'occupation des sols de la Ville de Paris, cité dans *Ibid.* p 28

169 *Ibid.* p 28

Bertrand Delanoë était élu maire de la capitale, insufflant, lui aussi, une vague d'espoir dans le milieu musical.

Quelques jours avant les élections municipales de mars 2001, *Le Monde* publia un article rassemblant les différentes positions, relatives au grand auditorium, des candidats favorisés à la mairie de Paris : Yves Contassot (Verts) Bertrand Delanoë (PS), Philippe Seguin et Jean Tibéri (RPR). À l'exception bien sûr du maire sortant qui affirma que le projet dessiné pour la Gaîté Lyrique était « *la solution la plus économique, la plus réaliste et la plus souhaitée des Parisiens* »<sup>170</sup>, accusant le ministère de la Culture de « *faire peu de cas du sentiment du public* »<sup>171</sup> en imposant un site comme la Villette, les trois autres candidats se prononcèrent en faveur de l'achèvement de la Cité de la musique. Aussi, le 18 mars 2001, lorsque Bertrand Delanoë fut élu maire de Paris, la situation semblait vouloir se débloquer. Ceci était d'autant plus vrai que parmi les grands projets du nouveau maire figuraient deux éléments essentiels pour notre travail : le doublement du budget de la culture d'ici la fin de la mandature, soit avant 2008, et le rééquilibrage de la ville sur l'est parisien. À l'occasion de la présentation de sa politique culturelle au Cabaret Sauvage, quelques semaines avant les élections, B. Delanoë fustigea par exemple le budget de la culture des années Tibéri. Il l'accusa d'y avoir « *consacré moins de 5 % [...] somme saupoudrée sans véritable dessein* »<sup>172</sup>, marquant son penchant pour des dépenses culturelles plus importantes et mieux définies. Cette revendication se traduisit presque immédiatement dans les faits puisque le budget de la nouvelle équipe pour 2001 vit la ligne consacrée à la culture augmenter de 28,3%<sup>173</sup>. De même, dès 2001, l'équipe municipale eut à cœur de réduire les inégalités dites géographiques, notamment en faveur du nord-est de la capitale, c'est-à-dire au cœur des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> arrondissements. Le projet « Paris Nord-Est » mis en œuvre dès l'arrivée de B. Delanoë à la mairie, en fut la preuve concrète. Ainsi, dès 2001, le maire élu mit fin au projet d'auditorium de la Gaîté Lyrique, laissant présager un futur plus serein pour la salle symphonique de la Villette.

En outre, en mars 2002, Laurent Bayle, tout nouveau directeur général de la Cité de la musique, organisa une conférence de presse dans le but de présenter le programme de l'établissement public. Il évoqua notamment deux grands projets, celui de la médiathèque et celui du grand auditorium. La médiathèque prévoyant de réunir différents services documentaires et

---

170 Propos recueillis par A. LOMPECH « La position d'Yves Contassot et de Jean Tibéri sur le projet du grand auditorium à Paris » *Le Monde*, 02-03-2001

171 *Ibid.*

172 BEDARIDA C. « A Paris, les socialistes en campagne envisagent l'accès gratuit aux musées la ville » *Le Monde*, 15-02-2001

173 VAN EECKHOUT Laëtitia « Le budget de la gauche à Paris : logement, enfance, sécurité » *Le Monde*, 20-04-2001

outils informatiques jusqu'ici dispersés à divers endroits de la Cité, fut annoncée pour 2004. Quant à la salle de concert symphonique, il annonça qu'un budget d'étude pour la construction était prévu en 2002 et que celle-ci serait construite, « *au mieux dans six ans* »<sup>174</sup>. Cela ne signifiait en aucun cas qu'un accord eût été conclu. En effet, dans le même temps, Laurent Bayle avait donné un entretien, cette fois au journal *Libération*, qui affirmait que « *les travaux commencer[aient] en septembre 2002* »<sup>175</sup>. Devant mon étonnement, car je n'avais lu nulle part que J. Chirac ou que C. Tasca avaient donné leur assentiment, le directeur de la Cité de la musique m'avoua qu'il avait été lui même « *dans l'anticipation pour mettre la pression* »<sup>176</sup>. L'approbation du projet de la médiathèque par les pouvoirs publics dans les mois qui suivirent son annonce, fut doublement interprété. Laurent Bayle m'expliqua en effet que pendant que certains y virent la volonté de compenser l'absence de décision concernant l'auditorium, d'autres, au contraire, considérèrent que la médiathèque justifierait un peu plus la pertinence d'un tel lieu pour son implantation.

Ainsi, alors que le paysage semblait se dégager en faveur d'une salle symphonique implantée à la Villette, c'est un certain immobilisme qui caractérisa pourtant le mandat de Catherine Tasca sur ce dossier puisqu'aucune décision ne fut prise sous sa direction. Les raisons de cette relative inertie furent nombreuses. Il convient désormais de les présenter.

## **2. Les raisons de l'immobilisme.**

Plusieurs hypothèses peuvent être formées pour expliquer l'immobilisme des années Tasca, concernant l'auditorium symphonique. L'absence d'un point de vue commun de la gauche à ce sujet en est une première tout à fait éclairante. La contradiction qui existait au sein du parti majoritaire du gouvernement se vérifiait, selon Laurent Bayle, justement à travers la personnalité de Mme Tasca. En effet, lors de notre entretien, il déclara que si « *un ministre comme Tasca ne l'a[vait] pas fait c'est qu'il y avait des résistances à gauche importantes* »<sup>177</sup>, appuyant, par là même, la réelle volonté de la ministre de voir un jour les conditions des orchestres parisiens s'améliorer. Deux hypothèses sont susceptibles de justifier ce phénomène. La première a trait à ce que je mettais justement en avant au début de ce chapitre, à savoir la volonté de couper avec l'image « grands travaux », notamment pour la gauche, pour des raisons bien sûr économiques. L'ère Lang avait été tellement critiquée aux vues des difficultés de ses successeurs à mener de front l'envolée des dépenses courantes et des dépenses d'investissement, qu'il aurait été inconscient de poursuivre une telle politique. Ainsi, la réserve était de mise pour une partie d'entre eux. La seconde hypothèse

174 MACHART R. « Laurent Bayle dévoile l'avenir proche et lointain de la Cité de la musique », *Le Monde*, 21-03-2002

175 DAHAN Éric « Auditorium et médiathèque, la Cité de la musique s'agrandit » *Libération*, 22-04-2002

176 Entretien avec Laurent Bayle

177 *Ibid.*

concernant le manque de cohésion de la gauche sur la question symphonique se rapporte au fait que le projet ne connut jamais aucune ligne de fracture entre la droite et la gauche. Si Laurent Bayle me fit remarquer que la gauche avait traditionnellement tendance à être plus ouverte aux questions culturelles que la droite, la frontière tendait toutefois à s'estomper sur ce dossier. Et l'histoire même du projet le prouvait : proposé par Valéry Giscard d'Estaing, il avait été repris dès 1981 par F. Mitterrand et, par la suite, tous les ministres de la culture, quelque fussent leur étiquette politique, s'étaient prononcés en faveur de l'auditorium symphonique, de Jacques Toubon à Catherine Tasca

Il est important de rappeler que l'État ne fut pas le seul pouvoir public à freiner une quelconque décision. La Ville de Paris, elle-même, sema de nombreux obstacles en refusant de s'associer avec l'administration centrale. Pour comprendre sa position, plusieurs hypothèses peuvent également être avancées. Tout d'abord, comme que je demandai à Clément Bodeur-Crémieux pourquoi Bertrand Delanoë, qui s'était pourtant prononcé en faveur de l'auditorium, n'avait pas réagi aux appels de l'État, il me fit remarquer, que la collectivité, en tant que propriétaire de certains bâtiments, avait comme priorité leur réhabilitation ou leur transformation en établissement culturel, lorsque cela était possible. Ceci pouvait notamment expliquer pourquoi Jean Tibéri s'était accroché au projet de la Gaîté Lyrique quand bien même, selon le chargé du bureau de la Musique, il s'agissait plutôt d'un « *non-projet* »<sup>178</sup> ; et pourquoi B. Delanoë cherchait lui aussi à privilégier des lieux déjà existants, à l'instar du 104 et de la Gaîté lyrique qu'il transforma en temple des arts numériques. Mais, d'autres obstacles freinaient également la prise de décision et parmi eux, les relations entre, du côté de la Ville de Paris, l'adjoint à la culture et l'adjoint chargé des finances ; du côté de l'État, la rue de Valois et Bercy.

La culture, souvent considérée comme un simple « supplément d'âme » trop coûteux pour les pouvoirs publics, n'avait jamais fait bon ménage avec les inspecteurs des finances. Ainsi, les relations entre Bernard Gaudillère, adjoint aux finances de la mairie de Paris, et Christian Girard, adjoint à la culture de Bertrand Delanoë, étaient particulièrement tendues, le premier s'étant opposé au projet de la salle symphonique, défendu par le second. Le problème se posait également au sein de l'appareil de l'État. Selon Clément Bodeur-Crémieux, ce qui pêcha fut notamment la difficulté de défendre une niche parisienne pour une équipe de gauche. Il expliqua : « *on est à l'intérieur de la culture sur un développement qui est controversé. C'est-à-dire qu'on sait que le public se raréfie, que ce public est assez stigmatisé sur un échelon social et qu'il n'est pas celui qu'on aimerait quand on est à gauche* »<sup>179</sup>. C'était d'autant plus délicat que la potentielle ouverture à de nouveaux publics, permise par localisation du projet, restait néanmoins incertaine et surtout, peu quantifiable.

---

178 Entretien avec Clément Bodeur-Crémieux

179 *Ibid.*

Enfin, de nombreux autres éléments semblent également pertinents pour expliquer l'immobilisme de C. Tasca. Je ne reviendrai pas ici sur les difficultés de la cohabitation même si cet aspect peut évidemment rentrer en compte dans l'analyse, mais plutôt sur les obstacles liés au calendrier politique : arrivée en mars 2000, la ministre de la Culture dut attendre un an avant de connaître le successeur de J. Tibéri à la tête de Paris. Si elle ne fut pas inactive pour autant à ce sujet, aucune décision ne put être prise à ce moment. Or, l'élection de B. Delanoë ne changea en rien la donne et pour cause, la ministre était alors elle-même limitée par son propre calendrier. En effet, les élections présidentielles approchant, il ne restait sûrement que trop peu de temps à C. Tasca pour lancer un tel chantier, qui risquait d'être abandonné, faute de soutien suffisant, lors des prochaines échéances électorales.

Ainsi, les difficultés furent nombreuses durant la courte cohabitation entre Catherine Tasca et Bertrand Delanoë, et le projet semblait en perte de vitesse, faute d'une réelle impulsion de la part de l'État et d'absence de proposition venant de la Ville de Paris. La campagne électorale de 2002 permit de redonner encore une fois l'espoir que le projet, cette fois aboutirait : en effet, inscrit sur les programmes culturels des deux candidats portés favoris, Lionel Jospin et Jacques Chirac, il ne faisait plus de doute que les tutelles avaient compris les enjeux d'un tel grand chantier.

### **3. La campagne électorale de 2002 : une nouvelle impulsion en faveur de l'auditorium ?**

Lors de la présentation de leurs projets culturels, les 7 et 8 avril 2002, Lionel Jospin (PS) et Jacques Chirac (RPR), principaux candidats de la campagne électorale, se prononcèrent en faveur de la salle de concert symphonique. Ce fut à l'occasion du Festival du cinéma de Paris que le candidat socialiste ouvrit en effet la danse en promettant un grand auditorium à la Villette<sup>180</sup>, suivi de près par Jacques Chirac, au Théâtre du Palais-Royal le jour suivant. Ceci était d'autant plus encourageant que les deux présidentiables, à la tête respectivement du gouvernement et de l'État, connaissaient pertinemment les difficultés rencontrées depuis les années 1990 par les orchestres de la capitale.

Pendant, plus qu'une réelle volonté politique, ces annonces furent avant tout le résultat de l'influence de Laurent Bayle sur les candidats. Par Catherine Tasca, qu'il connaissait bien, il réussit à inscrire l'étude qu'il avait rendue en avril 2002 sur le programme de L. Jospin. Puis, du côté du RPR, il me raconta :

*« pour optimiser les chances du projet, puisque, moi, mon rôle n'est pas de me lier*

---

180 GUERRIN Michel « Lionel Jospin et Jacques Chirac divisés sur le rôle de l'État dans la culture » *Le Monde*, 11-04-2002

*complètement avec un bord, j'ai demandé à l'autre bord ce qu'il faisait. Je suis passé par Jean-Jacques Aillagon qui a fait en sorte que le candidat Chirac, le président candidat le mette aussi sur sa plateforme ».*

Ce qui fut chose faite. Ainsi, face à ces aveux, il est naturel de se demander dans quelle mesure l'inscription de l'auditorium sur les programmes électoraux était le fruit d'une réelle conviction politique.

Ainsi, l'avenir du projet était encore bien incertain, ce que confirma, en effet, la mandature de Jean-Jacques Aillagon, qui, malgré l'aide fournie à L. Bayle durant la campagne, ne défendit toujours qu'à demi-mot le projet de la Villette.

### ***III. Jean-Jacques Aillagon et la dénonciation des grands chantiers culturels parisiens***

Dès son arrivée rue de Valois, Jean-Jacques Aillagon dénonça avec fermeté la tradition des grands chantiers culturels parisiens. Appelant à un rééquilibrage économique envers la province, sa position concernant la participation de la Ville de Paris au projet du grand auditorium conduisit à une crispation des négociations que seules les conditions de travail alarmantes de l'Orchestre de Paris parvinrent à dissiper. Face à l'urgence dénoncée, et suivant les conclusions d'un nouveau rapport rendu au ministère de la Culture, l'État annonça avoir signé avec les propriétaires de la salle Pleyel un protocole d'accord prévoyant la location à long terme de cette dernière. La question de la salle de concerts, quant à elle, ne trouvait pas encore d'accords satisfaisants, alors même que la situation semblait s'éclaircir.

#### **A. Le blocage entre la Ville de Paris et l'État (mai 2002 - janvier 2003)**

Jean-Jacques Aillagon fit de l'action territoriale le leitmotiv de son mandat à la tête du ministère de la Culture. Très rapidement, les rapports avec la Ville de Paris furent gelés, la mairie, dénonçant la façon dont les discussions se déroulaient.

##### **1. Une politique culturelle nationale de rééquilibrage**

Jean-Jacques Aillagon bénéficiait lui aussi dès son arrivée au ministère de la Culture d'une légitimité incontestable. Ancien professeur en lycée d'histoire et de géographie, il s'était détaché de l'éducation nationale pour rejoindre le ministère de la Culture sous Michel Guy puis était devenu le

directeur des Affaires Culturelles de la Mairie de Paris. Depuis 1996, il présidait le Centre Pompidou, poste qu'il ne quitta qu'en 2002 pour prendre ses fonctions rue de Valois. Malgré sa forte implication dans le milieu artistique de la capitale, Jean-Jacques Aillagon, dès les premiers mois de son mandat, appela à un rééquilibrage politique plus net en faveur de la province et chercha à redorer l'image d'une administration trop souvent considérée dépensière.

Nommé en mai 2002, Jean-Jacques Aillagon ne perdit pas de temps : dès le 4 juillet, motivé par la volonté de chiffrer exactement la marge de manœuvre dont il disposait réellement, il rendit public les conclusions d'une étude concernant les perspectives budgétaires de son ministère, qui sont reprises ici d'un article du *Monde*, « *La paralysie financière guette la rue de Valois* »<sup>181</sup>. Les projections, réalisées jusqu'en 2006, soulignant l'absence quasi totale de liberté financière de l'administration centrale culturelle appelaient à réduire la politique des grands chantiers culturels. Deux cas de figures avaient été envisagés. Le premier partait de l'hypothèse selon laquelle l'action menée par le ministre fraîchement nommé serait identique à celle de ses deux prédécesseurs. Les conclusions étaient sans appel : dans cette situation, le budget de la culture atteindrait le seuil des 1,1% dès 2005. Le second scénario considérait que Jean-Jacques Aillagon se replierait sur l'existant, c'est-à-dire qu'il arrêterait l'ensemble des projets immobiliers en cours, et même, parmi ceux-ci, celui du Quai Branly. Les perspectives n'en étaient qu'à peine plus réjouissantes : le dépassement du 1% étant prévu en 2006, soit à peine un an plus tard. Ce rapport soulignait encore une fois la hausse des charges fixes qui incombaient au ministère de la Culture, du fait de la multiplication du nombre d'établissements publics créés depuis une vingtaine d'années, réduisant par la même occasion les dépenses de soutien à la création ou aux actions de démocratisation culturelle. Ainsi, « *refroidi par un état des lieux peu encourageant* »<sup>182</sup>, Jean-Jacques Aillagon dénonça le façadisme de son ministère, et, refusant de s'y plier, annonça que tout nouveau projet culturel serait sérieusement examiné, selon trois principes : « *l'utilité voire la nécessité publique, la cohérence intellectuelle et culturelle, et la faisabilité des projets au regard des coûts annoncés tant en investissement qu'en fonctionnement* »<sup>183</sup>. Les projets déjà engagés furent cependant confirmés lors d'un discours révélant la stratégie immobilière du nouveau cabinet. Étaient concernés ainsi : l'immeuble des Bons-Enfants, la Cinémathèque Française, le projet de l'Institut national d'histoire de l'art, la Cité de l'architecture et du patrimoine et enfin la réhabilitation du Grand Palais. Il faut s'en douter, de telles contraintes budgétaires et une telle conception des grands chantiers ne rendraient pas la vie facile à la question symphonique à Paris. Un autre élément vint en plus se greffer à la politique du nouveau ministre : sa volonté d'agir en faveur d'un plus net rééquilibrage entre Paris et les autres régions françaises.

181 ROUX (de) Emmanuel « La paralysie financière guette la rue de Valois » *Le Monde*, 05-07-2002

182 ROUX (de) E. et VULSER N. « La culture repasse sous les 1% » *Le Monde*, 27-09-2002

183 Conférence de presse de Jean-Jacques Aillagon, 4 juillet 2002, Paris

En effet, et ce fut là un point essentiel de compréhension de la position du ministre quant au projet de l'auditorium parisien, Jean-Jacques Aillagon n'eut de cesse de rappeler la « *nécessité de rééquilibrer l'action du ministère en direction du reste du territoire* »<sup>184</sup> fustigeant, et cela allait de pair, la « *prolifération de projets sur Paris intra-muros* »<sup>185</sup>. Ainsi, le 29 janvier 2003 lors de son audition par la Commission des finances, de l'économie générale et du plan, il fit état du lancement d'un chantier de cartographie nationale des institutions culturelles, ayant pour objectif « *d'engager une réflexion sur l'aménagement culturel du territoire, la rationalisation de l'offre culturelle et la clarification des labels* » rajoutant qu'il fallait « *en effet, veiller à une répartition plus équilibrée des moyens de l'État entre Paris et les régions* »<sup>186</sup>. Dans ce cadre, Jean-Jacques Aillagon participa activement à la poursuite de la réflexion sur la réforme des lois de décentralisation. Il mena par exemple deux expériences pilotes en Midi-Pyrénées et en Lorraine afin de développer, avant que toute décision fût prise, de nouvelles formes de coopération entre les collectivités et l'État. Cet « acte II » de la décentralisation, comme il est communément désigné, se traduisit par d'importants transferts de compétences de l'État vers les collectivités territoriales. Cependant, il n'y eut que peu de changements concernant le secteur culturel, se bornant, au niveau législatif tout du moins, qu'aux secteurs de l'enseignement et du patrimoine. La loi de 2004 relative aux libertés et aux responsabilités locales par exemple clarifia les compétences propres de chacune des collectivités concernant l'enseignement artistique : alors que la commune et le département s'occuperaient de l'enseignement initial de la culture, la région prendrait en charge l'enseignement préprofessionnel, tandis que l'État conserverait ses prérogatives en matière d'enseignement supérieur<sup>187</sup>.

Ces deux axes développés par Jean-Jacques Aillagon durant son mandat à la tête du ministère de la Culture participèrent largement au blocage de la réflexion concernant le grand auditorium symphonique : grand chantier parisien, il s'opposait de toute évidence aux résolutions prises par la rue de Valois. En outre, l'extrémisme des positions du ministre, appliquées à la salle symphonique conduisit rapidement à l'agacement de la Mairie de Paris. Entre mai 2002 et janvier 2003, l'absence de coopération entre les deux institutions publiques empêcha l'avancée du projet, sans qu'il ne fût question de l'abandonner pour autant.

## 2. Les inextricables responsabilités du projet

Alors que J. Chirac avait inscrit sur sa plateforme présidentielle la création d'un nouvel

---

184 Déclaration de J-J. Aillagon, 29 octobre 2002, Paris

185 *Ibid.*

186 Discours de J-J. Aillagon à la Commission des finances, de l'économie générale et du plan, Assemblée Nationale, 29 janvier 2003

187 AUBY J-B, AUBY J-F. et NOGUELLOU R. *Droit des collectivités territoriales*, PUF (coll. Thémis droit, 2009) 395p.

équipement symphonique, Jean-Jacques Aillagon, s'il lui reconnaissait sa nécessité, souleva très rapidement le caractère parisien du projet. Il appela ainsi les collectivités à s'engager très largement sur ce dossier, provoquant de vives réticences de la part de la Mairie, et par extension, de la Région.

Le 8 avril 2002, J. Chirac, candidat à sa propre réélection promettait la construction d'un nouvel auditorium à Paris. Venant d'un président déjà en place, cette annonce avait d'autant plus de poids qu'il avait pu constater l'ampleur des préoccupations des milieux musicaux. Or, Jean-Jacques Aillagon, dont on vient de donner les grands axes de sa politique, resta tout à fait ambigu quant à cette question. Lors de la présentation de sa stratégie immobilière, le 29 octobre 2002, le ministre de la Culture, après avoir énuméré les divers lieux accueillant les orchestres symphoniques, fit remarquer que « *le besoin d'une nouvelle salle de concert à Paris (...) demeure[ait]* »<sup>188</sup>. Il rappela en effet que si l'Orchestre de Paris bénéficiait d'une résidence jusqu'en 2005 au Théâtre Mogador, cette solution ne pouvait être que provisoire. Après avoir fait explicitement référence au site de la Villette, comme « *complément logique d'une démarche entamée il y a plus de dix ans* »<sup>189</sup>, il insista sur la question de la participation de la Ville de Paris et de la Région Île-de-France. Les ayant contacté par écrit le 11 juillet 2002, J-J Aillagon nota qu'il n'avait reçu, au jour de la conférence, qu'une réponse de la part de Bertrand Delanoë qui indiquait « *que la municipalité ne participerait que de façon symbolique au financement des études* »<sup>190</sup>. Il fit également savoir qu'il comptait rencontrer Jean-Paul Huchon, président du conseil régional afin de discuter de l'état de ce dossier entre les deux partenaires. Le ministre prouvait par là même sa volonté de faire tout son possible pour impulser à nouveau le dialogue entre les collectivités. Quelques semaines plus tard, lors de la discussion du budget du ministère de la Culture, le 15 novembre 2002 à l'Assemblée Nationale, Jean-Jacques Aillagon réitéra son appel :

*« Paris doit revenir au droit commun et contribuer - éventuellement avec la Région, comme c'est le cas partout ailleurs sur le territoire national - à l'investissement et au fonctionnement des structures qui bénéficient avant tout à sa population. C'est évidemment le cas du projet d'un nouvel auditorium de musique symphonique »*<sup>191</sup>.

Il rappela dans le même temps l'engagement déjà conséquent de l'État en faveur de la musique à Paris, citant les principales formations instrumentales financées par l'administration centrale : l'ONF, l'ORTF, l'Orchestre de Paris, mais également l'Ensemble intercontemporain, l'Ensemble orchestral de Paris ou encore - mais surtout !- l'Opéra de Paris.

Or, la position de l'Hôtel de Ville semblait s'écarter, dans le même temps, des attentes de

---

188 Discours de J-J. Aillagon, *Op. Cit.*

189 *Ibid.*

190 *Ibid.*

191 Assemblée Nationale, 15 novembre 2002, J-J. Aillagon

l'État. *Le Monde* révéla par exemple que la capitale avait décidé de ne participer qu'à hauteur de 229 000 euros aux études préparatoires relatives à la construction de la salle symphonique, considérant que cette dernière relevait des seules responsabilités de l'État et de la Région<sup>192</sup>. Cependant, l'opposition municipale se mobilisa peu à peu. Le groupe de l'Union pour un mouvement populaire (UMP) déposa au Conseil de Paris les 18 et 19 novembre 2002, par exemple, un amendement réclamant une contribution plus importante de la mairie aux études préparatoires, de l'ordre, cette fois, de cinq millions d'euros. L'amendement fut rejeté et Christophe Girard, adjoint à la culture de Bertrand Delanoë, exposa les motifs d'un tel refus. Il fit remarquer en premier lieu que la Ville de Paris n'avait pas les moyens financiers d'accéder à la demande du ministre de la Culture qui leur aurait réclamé 30 à 40% de participation lors d'une rencontre au sommet. Il exprima également sa méfiance envers un État qu'il accusait d'opportunisme. En effet, il déclara au sujet de Jean-Jacques Aillagon : « *Bien évidemment, le ministre, avec un budget qui est en diminution, souhaite que la part d'investissement de la Ville de Paris, pour un projet d'auditorium, soit très importante* »<sup>193</sup>, faisant référence à la baisse de plus de 4% du budget du ministère annoncée pour l'année 2003. Manifestant tout de même l'intérêt d'un tel projet, intérêt qui, selon l'adjoint à la Culture, se matérialiserait dans les prochains mois par la modification du plan d'occupation des sols et la participation de la Ville aux études de construction, il rappela que l'équipe municipale n'était en rien fermée à « *faire évoluer cette situation* »<sup>194</sup>. Si cette ouverture laissait cependant espérer des jours meilleurs pour le futur de l'auditorium, la position défendue par la Mairie de Paris était toutefois relativement inattendue. En effet, comment expliquer que Bertrand Delanoë, qui se vantait encore en mars 2001 d'avoir « *pris position dès 1997 pour la Villette* »<sup>195</sup> et qui n'eut de cesse par la suite de déclarer, sur le ton du reproche, que 2002 avait été une année de rupture concernant la salle de concert, pouvait-il se retirer du projet de la sorte ? Encore une fois, il convient de se pencher sur les différentes hypothèses éclairant de telles attitudes.

Plusieurs éléments méritent d'être cités comme facteurs explicatifs de la rupture entre l'État et la Ville de Paris. Tout d'abord, L. Bayle comme C. Bodeur-Crémieux me firent remarquer que les élections présidentielles de 2002 avaient vu s'affronter au second tour, Jacques Chirac et Jean-Marie Le Pen, président du Front National. Face à cette situation, un ralliement des forces de la gauche et du centre fut provoqué et tous appelèrent à voter en faveur du candidat RPR, poussant l'ensemble des milieux culturels à défendre également Jacques Chirac, finalement réélu avec plus

---

192 MACHART R. et ROUX M-A. « L'Orchestre de Paris engage un bras de fer avec ses autorités de tutelles » *Le Monde*, 07-11-2002

193 Conseil municipal, 18 et 19 novembre 2002, Christophe Girard

194 *Ibid.*

195 AGRECH V., ALEXANDRE I-A. et FAUCHET B. « À l'aube des élections municipales : Musique en ville » *Diapason* n°479, mars 2001

de 80% des voix. Or, une fois l'élection achevée, les oppositions politiques reprirent le pas sur la nécessité de contrer la poussée des extrêmes. La position défendue par la Ville de Paris put être en partie une manière de symboliser la fin de cette « union sacrée », et marquer son opposition au projet plus global du Président. Cependant, cette explication ne suffit pas à elle seule pour expliquer un tel blocage.

L'hypothèse selon laquelle Bertrand Delanoë aurait été agacé par la multiplication des déclarations de J-J Aillagon fustigeant la traditionnelle générosité de l'État en faveur de la capitale, fut également avancée par L. Bayle. Bien qu'il continuât à s'interroger sur la portée réelle de ce dossier dans les relations entre la Ville et l'État, précisant qu'il pensait que la rupture « *avait du être accompagnée soit d'une rencontre soit d'autres éléments conflictuels* »<sup>196</sup> entre eux, le directeur de la Cité de la musique considérait que, de cette manière, l'État « *a[vait] fermé la porte* » à tout dialogue. Ceci est d'autant plus compréhensible que l'opération était ambitieuse : réclamer jusqu'à 40% du financement d'un auditorium symphonique destiné à accueillir, en plus de ses formations permanentes, les plus grandes phalanges internationales et, dont l'aura devait dépasser les frontières de l'hexagone, semblait exagéré pour la Mairie de Paris. Si, les prédécesseurs de Jean-Jacques Aillagon avaient eux aussi réclamés la participation de la Ville et de la Région, aucun n'avait été aussi loin dans la demande. La quasi-brutalité du ministre, du fait de l'entêtement qu'il démontrait, put en effet agacer un maire dont le budget dévolu à la culture avait augmenté de plus de 20% en un an, prouvant par là même son implication dans le développement artistique de la capitale.

Enfin, plus annexe peut-être mais néanmoins important, le manque de soutien du ministre de la part de Jean-Pierre Raffarin, peu porté sur les questions culturelles ou du Président de la République, peuvent constituer également un autre élément d'explication du blocage. Ceci est d'autant plus vrai qu'il est permis, aujourd'hui, de douter quant à la sincérité de Jean-Jacques Aillagon concernant sa volonté de créer cet auditorium. En effet, le 3 juin 2009, l'ancien ministre se vanta à l'Assemblée Nationale, lors d'une discussion sur la politique menée par le ministère de la Culture d'avoir « *résisté aux pressions en faveur de la construction d'un nouvel auditorium* »<sup>197</sup>.

Cependant, à partir de janvier 2003, la situation sembla s'éclaircir et le dialogue concernant la vie musicale de la capitale fut relancé entre ses deux principaux protagonistes. Le retour de l'État à Pleyel, soutenu financièrement par la Ville de Paris, confirma cette tendance.

---

196 Les citations suivantes proviennent de mon entretien avec Laurent Bayle

197 Assemblée Nationale, 3 juin 2009, J-J. Aillagon

## B. Vers un apaisement de la situation musicale parisienne (janvier 2003 - octobre 2005)

La grève décrétée par l'ensemble des musiciens, techniciens et administrateurs de l'Orchestre de Paris en novembre 2002, fustigeant une nouvelle fois les mauvaises conditions de travail des phalanges de la capitale, obligea très certainement la Ville de Paris et l'État à relancer un véritable dialogue afin de trouver une solution à la crise symphonique parisienne. Aussi, l'Hôtel de Ville décida de participer plus amplement au financement d'une nouvelle étude concernant la localisation de la salle de concert tandis que Jean-Jacques Aillagon amorçait les négociations en vue de la location de la salle Pleyel, que Renaud Donnedieu de Vabres, son successeur, conclua.

### 1. Le réengagement du dialogue entre l'État et la Ville de Paris

Le 21 janvier 2003, la décision fut prise au Conseil de Paris de débloquer un million d'euros, partagés équitablement entre la Région et la Ville, destinés au financement d'une étude qui porterait à la fois sur la « *localisation, l'accessibilité et la faisabilité globale d'un auditorium* »<sup>198</sup>. Le 27 janvier 2003 lors d'un discours portant sur le projet culturel de l'Hôtel de Ville au conseil de Paris, Bertrand Delanoë affirma son souhait de « *trouver, en concertation avec l'État et la région, un lieu pérenne pour accueillir dans les meilleures conditions l'Orchestre de Paris ainsi que les autres formations symphoniques* »<sup>199</sup>. Ces deux éléments, purement factuels tranchaient avec la tension qui caractérisait jusqu'alors les relations entre la Mairie et l'État. Or, la profonde crise traversée par l'Orchestre de Paris quelques semaines plus tôt n'était pas étrangère à un tel ressaisissement des pouvoirs publics.

L'Orchestre de Paris avait investi le Théâtre Mogador depuis septembre 2002. Dès le mois de novembre, l'institution toute entière s'était déclarée en grève et décidait d'annuler deux dates prévues initialement à la salle modulable de la Cité de la musique. La pénurie de salle de répétition convenable, mise en évidence à plusieurs reprises dans les différents rapports rendus aux ministres de la culture successifs, était là, la cause d'un mouvement d'exaspération inédit de la part de la formation artistique, dont la presse se fit largement l'écho. Comme le soulignait Éric Dahan, il avait été convenu, en effet, que le Théâtre Mogador disposât chaque année, des mois de novembre et de décembre pour la production de leurs propres comédies musicales, empêchant l'orchestre d'y travailler<sup>200</sup>. Ainsi, contraints de quitter leur résidence provisoire, ils pâtissaient des difficultés à répéter sur les lieux mêmes des concerts qu'ils donnaient, illustrant plus violemment la nécessité de

198 Conseil de Paris, 21 janvier 2003, C. Girard

199 Conseil de Paris, 27 janvier 2003, B. Delanoë

200 DAHAN É. « La peur d'errer de salle en salle » *Libération*, 25-12-2002

dédier un nouveau lieu à la musique symphonique à Paris. Mobilisés, les musiciens, suivis par l'ensemble des services administratifs et techniques rédigèrent une lettre pour rappeler au Président de la République ses engagements présidentiels en faveur de l'auditorium de la Villette. Christophe Eschenbach de son côté, menaça de quitter l'Orchestre avant la fin de son mandat si aucune décision n'était prise rapidement par les pouvoirs publics<sup>201</sup>. Cet événement ne fut pas sans conséquences sur la reprise des débats concernant la salle symphonique. En effet, le 24 novembre, Alain Lompech, plaidoyant pour son édification, fit remarquer que « *depuis la grève des musiciens de l'Orchestre de Paris [...] le projet d'une vraie et bonne salle parisienne de concerts reven[ait] sur le tapis des négociations* »<sup>202</sup>. Et de fait, la grève des musiciens était un prétexte tout trouvé pour les papiers des journalistes. Le 30 novembre 2002, par exemple, pas moins de deux longs articles parurent dans le journal *Le Monde* à ce sujet : le premier, « *Paris aura-t-elle son auditorium du XXI<sup>e</sup> siècle ?* »<sup>203</sup> et le second, « *Garantir le plaisir du mélomane* »<sup>204</sup>, faisant la part belle au projet de la Villette.

Aussi, l'État et la Ville de Paris, les deux autorités de tutelle de l'Orchestre de Paris, devaient marquer leur volonté de sortir les musiciens d'une telle situation et dépasser par là même leur différend. Le 12 février 2003, Jean-Jacques Aillagon annonça donc le lancement d'une nouvelle étude concernant le projet de salle de concert symphonique, co-financée par la Région, la Ville de Paris et l'État. Il nomma pour ce faire Philippe Bélaval, anciennement directeur général de l'Opéra de Paris, de la Bibliothèque Nationale de France, puis des Archives de France, et Philippe Auberger, inspecteur des finances, et rendit publiques leurs conclusions lors de la commémoration du bicentenaire de la naissance de Berlioz, le 11 décembre 2003. Après avoir, eux aussi, réalisé un état des lieux de la situation symphonique parisienne et d'avoir réaffirmé la nécessité d'ouvrir un nouveau lieu pour le renouvellement du public, ils présentèrent les différentes solutions étudiées, allant, encore une fois, de la rénovation de lieux existants (salle Pleyel, Théâtre de Chaillot par exemple) aux hypothèses de construction, au cœur de Paris, aux portes de Paris intra-muros, ou encore en proche banlieue. Si la Cité de la musique remporta une nouvelle fois l'adhésion des auteurs du rapport, estimant le coût du chantier entre 100 et 150 millions d'euros, le « *retour au patrimoine publique* » de la salle Pleyel était également préconisé<sup>205</sup>. En effet, ils reconnaissaient à cette dernière l'avantage d'être la solution la plus rapide à la crise qui sévissait mais également la plus économique. Aussi, deux scénarios furent proposés. Le premier soumettait l'idée aux tutelles de racheter la salle Pleyel et de compléter cette démarche par la « *création d'une "Maison des Orchestres", de préférence à proximité de Pleyel* » destinée à « *accueillir la logistique de plusieurs*

201 Conférence de presse de Christophe Eschenbach, 6 novembre 2002, Paris

202 LOMPECH A. « Un p'tit effort » *Le Monde*, 24-11-2002

203 MACHART R. et ROUX M-A. « Paris aura-t-elle... » *Op. Cit.*

204 PROPOS recueillis par M-A. ROUX « Garantir... » *Op. Cit.*

205 AUBERGER P. et BÉLAVAL P. « Rapport sur l'auditorium symphonique de Paris », juin 2003, p 20

*orchestres résidents* », par l'installation « *d'une ou deux salles de répétition [...] pouvant servir à des répétitions publiques* », d'une « *bibliothèque de partitions pouvant, le cas échéant être gérée par une équipe commune* » et enfin de « *bureaux* », et de « *locaux de stockage des instruments* »<sup>206</sup>. Le second scénario penchait lui en faveur de la Cité de la musique malgré son relatif éloignement du centre de Paris. Les auteurs, précisèrent que les « *deux solutions [...] ne s'exclu[ai]ent pas* »<sup>207</sup> pour autant, proposant par exemple que le rachat de la salle Pleyel fût une « *solution d'attente [...] de mise en service d'un nouvel équipement* »<sup>208</sup>.

Or, Jean-Jacques Aillagon annonça ce même jour de décembre 2003 la signature d'un bail locatif entre l'État et H. Martigny, propriétaire de la salle Pleyel, suivant ainsi, en partie, les préconisations des deux auteurs du rapport.

## 2. Le retour de l'État à Pleyel

Hector Berlioz, compositeur français du XIX<sup>e</sup> siècle et également critique musical avait « *déplor[é] parfois dans ses écrits l'absence à Paris d'une salle de concert digne d'un grand pays* »<sup>209</sup>. C'est à la date anniversaire du bicentenaire de la naissance de Berlioz que Jean-Jacques Aillagon décida de rendre publiques les conclusions du rapport Bélaval-Auberger, rendu en juin 2003, et annoncer, dans le même temps la décision qu'il avait prise concernant l'auditorium parisien. En s'inscrivant dans la lignée de leurs conclusions, le ministre de la Culture annonça la signature d'un protocole d'accord entre l'État et les époux Martigny-Tarditi, permettant « *à l'État de prendre à bail la salle Pleyel pour une durée de 20 ans, à un niveau de loyer raisonnable* »<sup>210</sup> de 1,8 millions d'euros par an à partir de 2006. En contrepartie, le propriétaire du lieu s'était engagé à effectuer d'importants travaux de rénovation entre 2004 et 2005, pour un montant d'au moins 18 millions d'euros, portant notamment sur l'acoustique de la salle, le confort des musiciens et, bien sûr, du public<sup>211</sup>. J-J Aillagon fit également savoir qu'il avait chargé Laurent Bayle, en complément de ses fonctions à la Cité de la musique, de prendre en charge la gestion de cette salle. Cet élément ne fut pas des moins remarquables. Le magazine *Diapason* y voyait là un gage du ministre indirectement donné à Pierre Boulez<sup>212</sup>. Et pour cause, offrir la gestion du seul établissement symphonique de la capitale au directeur de la Cité de la musique, lieu de prédilection du grand auditorium, revenait à accorder à L. Bayle une préfiguration de ce que serait le futur, et préparer cet avenir comme il l'entendait. Ceci était d'autant plus plausible qu'à la fin de son discours, J-J

206 *Ibid.*

207 *Ibid.*, p 22

208 *Ibid.*

209 Discours de J-J Aillagon, 11 décembre 2003, Paris

210 *Ibid.*

211 DOUCELIN J. « L'État sonne le retour à Pleyel » *Le Figaro*, 12-12-2003

212 « Pas de salle nouvelle ? » *Diapason n° 511*, février 2004

Aillagon rappela que la solution de Pleyel n'empêchait en aucun cas la possibilité de réalisation de la salle symphonique tant espérée, se plaçant là encore dans la lignée des conclusions proposées par le rapport Béval-Auberger. Malgré cette apparente victoire des défenseurs du projet de la Vilette, la situation était en réalité plus complexe.

Lors de notre rencontre, Laurent Bayle me raconta qu'au contraire, sa nomination ne signifiait en rien une promesse future. L'ensemble du paragraphe qui suit rend compte de cette discussion. La situation à Mogador était devenue catastrophique. Durant la première saison, entre septembre 2002 et juin 2003, l'Orchestre de Paris avait enregistré une perte de près de 50% de son public, qui, comme me l'expliqua Florence Alibert, le conduisit à connaître de graves difficultés financières. L'acoustique, l'identité du lieu en lui-même ou encore le changement géographique : tous ces éléments étaient invoqués pour expliquer un tel échec. Lorsque fut prise la décision de renouer avec la salle Pleyel et que la question du futur gestionnaire eut été posée, le ministère de la Culture ne jugea pas pertinent, de laisser l'Orchestre de Paris, alors taxé de mauvaise gestion, s'en charger. Aussi, Guillaume Cerutti, chef du cabinet de J-J. Aillagon, contacta le directeur de la Cité de la musique pour voir s'il était d'accord pour « *travailler avec eux pour, dans un premier temps, remettre la main sur la salle et, dans un second temps, la gérer* »<sup>213</sup>. Malgré les oppositions de bon nombre de ses proches qui y voyaient là encore une fois un simple lot de consolation, Laurent Bayle m'expliqua qu'il avait finalement fait le choix d'accepter la proposition du ministère, tout en leur assurant qu'il l'annoncerait personnellement « *comme le fait de pouvoir modéliser et préparer le projet de l'auditorium qui devrait voir le jour* ». Car, en effet, rien dans le discours du 11 décembre 2003 n'annonçait quoique ce soit concernant le futur de cette salle symphonique. Si le ministre faisait remarquer que sa décision concernant la salle Pleyel n'en excluait aucune autre, il la repoussait cependant à une date incertaine. Il rappela néanmoins aux collectivités sa « *disponibilité (...) pour accompagner, comme il le fai[sait] dans d'autres salles, la réalisation d'un tel équipement* »<sup>214</sup>. Or, dès le lendemain de l'annonce de J-J. Aillagon, la Ville de Paris publia un communiqué saluant l'initiative de l'État, annonçant qu'elle « *s'emploier[ait] à faire intégrer dans le plan local d'urbanisme [ndlr : remplaçant le plan d'occupation des sols] la possibilité de construction future d'un auditorium à la Vilette* »<sup>215</sup>.

Cependant, Jean-Jacques Aillagon, affaibli par la crise des intermittents de l'été 2003 fut contraint de laisser sa place à Renaud Donnedieu de Vabres lors du remaniement opéré par J-P. Raffarin fin mars 2004. Le gouvernement avait en effet proposé en juin 2003, en accord avec le Medef, la signature d'un protocole d'accord prévoyant de très sérieuses restrictions des modalités d'acquisition du statut d'intermittent. Excluant jusqu'à dix-mille bénéficiaires du régime

---

213 Entretien avec Laurent Bayle

214 Discours de J-J. AILLAGON, 11 décembre 2003, Paris.

215 Cité par J. DOUCELIN « L'État sonne... » *Op. Cit.*

d'allocation-chômage des artistes et des techniciens du spectacle, la réforme provoqua une mobilisation sans précédent et, face à l'ampleur de la contestation, certains évènements comme le festival d'Avignon ou le festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence furent annulés. Les difficultés rencontrées par le gouvernement Raffarin, renforcées en mars 2004 par la déroute électorale de la droite aux régionales, obligea le Premier ministre à se détacher d'une partie de son équipe. Or, l'incapacité du ministre de la rue de Valois à résoudre le conflit des intermittents pesa largement en sa défaveur et Jean-Jacques Aillagon fut remplacé par Renaud Donnedieu de Vabres le 31 mars 2004. Or, à cette date, l'accord entre le couple Martigny-Tarditi et le ministre de la Culture n'était pas confirmé par la signature d'un contrat de bail et laissait donc la question du devenir symphonique parisien, encore une fois, en suspens.

### **3. Renaud Donnedieu de Vabres et la confirmation de l'accord concernant la salle Pleyel**

Renaud Donnedieu de Vabres souffrait d'un handicap à son arrivée rue de Valois : sa légitimité. Ancien ministre de la défense en 1993, puis ministre délégué aux affaires européennes en 2002, il n'avait pas été à la tête de grand festival ni dirigé d'institutions culturelles réputées. Ce fut cependant sous son mandat que la question de l'auditorium symphonique trouva une solution.

Dans un premier temps, toutefois, le nouveau ministre poursuivit l'action menée par son prédécesseur vis-à-vis de la salle Pleyel. Ainsi, un article du journal *Le Monde* révéla en juin 2004 que le protocole d'accord entre les propriétaires et le ministère de la Culture avait été confirmé<sup>216</sup> et, le 8 novembre la signature du contrat de bail mit fin aux doutes quant au retour de l'État rue Faubourg Saint-Honoré<sup>217</sup>. Quelques modifications furent apportées au projet qui avait initialement scellé l'entente entre l'État et Pleyel. Tout d'abord, au lieu des vingt ans prévus par le ministre précédent, la durée de location fut étendue à cinquante ans, au terme de laquelle l'État deviendrait propriétaire, pour un euro symbolique. Le loyer fut, lui, diminué, passant de 1,8 millions d'euros par an à 1,5 millions tandis que le montant des travaux à la charge de l'actuel propriétaire furent réévalués et s'élevèrent alors à 23 millions d'euros. Les travaux devaient être entrepris à partir de janvier 2005, « sous la conduite de l'architecte François Céria et du cabinet Artec pour la partie acoustique et scénographique »<sup>218</sup> et la réouverture de la salle était espérée pour la rentrée de la saison 2006-2007. Dans la lignée de la décision prise par Jean-Jacques Aillagon à la fin 2003, la gestion de la salle fut confié effectivement à Laurent Bayle, sans exclure pour autant la possibilité

---

216 ROUX M-A. « Le ministère de la Culture et le propriétaire de la salle Pleyel confirment leur accord » *Le Monde*, 27-06-2004

217 ROUX M-A « La salle Pleyel rachetée par l'État » *Le Monde*, 10-11-2004

218 *Ibid.*

qu'elle devienne à l'avenir une filiale de la Cité de la musique<sup>219</sup>. *Le Figaro* rendit compte des changements à venir, quelques jours avant que ne débutassent les travaux de rénovation de la salle Pleyel. Le public allait être rapproché de la scène autant que faire se peut et disposerait de plus d'espace. Des balcons latéraux seraient rajoutés afin de « *favoriser une propagation plus homogène du son* »<sup>220</sup> et la scène, agrandie, permettrait d'installer des gradins, accueillant chœurs ou spectateurs. Un nouveau foyer, ainsi qu'un café et un bar viendraient s'ajouter aux équipements prévus à l'accueil du public.

Si dans le rapport Auberge-Bélaval, le rachat seul de la salle Pleyel ne pouvait être satisfaisant, appelant à être complétée par la construction de l'auditorium à la Cité de la musique ou par la création d'une maison des orchestres, le doute subsistait quant aux suites qui seraient données au problème symphonique parisien. En effet, Jean-Jacques Aillagon avait fait savoir lors du bicentenaire de la naissance d'Hector Berlioz que l'impulsion à ce sujet ne pourrait venir désormais que de la Ville de Paris, mentionnant sa « *disponibilité* » (...) *pour accompagner la réalisation d'un tel équipement* »<sup>221</sup>. Il soulignait par là même que l'État venait de réaliser une part de la charge qui lui incombait, et qu'il revenait à B. Delanoë d'en faire autant. L'absence de l'Hôtel de Ville du protocole signé avec H. Martigny par le ministre, avait effectivement été remarquée. *Le Monde de la Musique*, par exemple condamna la capitale de ne pas avoir pris part aux négociations concernant la salle Pleyel, « *dont le premier mérite pourtant, [était] de donner un toit à un orchestre qui ne s'appel[ait] pas "de Paris" pour rien* »<sup>222</sup>. Aussi, à l'annonce de la signature du bail par Renaud Donnedieu de Vabres, *le Monde* s'interrogea quant au devenir du grand auditorium de la Cité de la musique. M-A. Roux, rassurante, fit référence à un entretien demandé à Bertrand Delanoë sur LCI, durant lequel le maire de Paris avait affirmé qu'il allait « *prendre ses responsabilités* »<sup>223</sup> à ce sujet.

Pourtant, publiquement, rien ne bougea jusqu'au 23 septembre 2005, date à laquelle le ministre de la Culture prononça un discours à Strasbourg relatif aux mesures en faveur de la musique. Alors qu'il faisait remarquer le déploiement des auditoriums sur le territoire français, soutenu par la rue de Valois, il lança qu'il n'avait pas renoncé pour autant au « *très vaste et très ambitieux projet, cher à Pierre Boulez* »<sup>224</sup>, sous-entendant par là, nous l'aurons compris, la salle symphonique de la Villette. Il prouvait ainsi que l'État ne se désengageait pas des questions musicales parisiennes et que, malgré l'absence de décision de la part de la Mairie, le sujet n'était pas clôt. Or, à peine un mois plus tard, Dominique de Villepin, devenu Premier ministre en mai 2005,

---

219 *Ibid.*

220 DOUCÉLIN J. « Un sérieux lifting pour Pleyel » *Le Figaro*, 14-12-2004

221 Déclaration de J-J. Aillagon, 11 décembre 2003, Paris

222 KRAFFT N. « L'annonce faite à Paris » *Le Monde de la Musique* n°283, janvier 2004

223 Cité par M-A. ROUX « La salle Pleyel rachetée... » *Op. Cit.*

224 Conférence de presse de R. Donnedieu de Vabres, 23 septembre 2005, Strasbourg

clôture avec fracas la Foire Internationale d'Art Contemporain, en proposant aux collectivités territoriales de remettre sur la table des négociations la réalisation de l'auditorium de la Cité de la musique. Une déclaration qui fit date, marquant la rupture entre des années de tergiversations et la prise de décision finale.

Avant de poursuivre, il convient ici de tracer quelques traits de conclusion des années étudiées. En effet, certaines constantes méritent d'être soulignées, comme facteurs explicatifs du blocage de la situation symphonique à Paris entre 1995-2005. Certains notèrent par exemple, que depuis Jack Lang, tous les ministres de la culture restaient en moyenne deux ans à la tête de la rue de Valois à l'instar de Michel Guerrin et Emmanuel de Roux. Ces deux journalistes au *Monde*, firent remarquer, en effet, que cette « *rotation trop rapide [était] un obstacle à la mise en œuvre d'une politique ambitieuse* » puisqu'elle ne laissait qu'« *à peine le temps de gérer l'héritage* »<sup>225</sup> légué par leurs prédécesseurs. Face à l'ampleur des débats concernant l'auditorium symphonique et la difficile mise en place du dialogue entre l'État et les collectivités territoriales, le manque de perspectives des ministres fut certainement un inconvénient de plus à gérer. Ce roulement mit également en évidence le manque de soutien présidentiel au ministère de la Culture, entrave supplémentaire au développement de la politique culturelle, et dans notre cas, à la réalisation d'un auditorium symphonique dans la capitale. En effet, comme le souligna P. Poirrier, les années Lang avaient elles été marquées par une « *forte présence présidentielle* »<sup>226</sup>. Or, si Jack Lang était soumis à l'aval de F. Mitterrand, cela lui permettait de passer outre la désapprobation du ministère des Finances, ce qui ne fut pas le cas de ses successeurs. Encore une fois, Michel Guerrin et Emmanuel de Roux, en dressant le bilan des années Aillagon affirmèrent que le tandem Chirac-Aillagon n'avait pas été suffisamment fort pour « *échapper au tandem Premier ministre-Bercy* »<sup>227</sup>, cherchant avant tout à baisser les dépenses de l'État, et de ce fait, de la culture. La cohabitation ne permit pas non plus d'assurer aux deux Catherine un soutien du chef de l'État. Ce fut d'autant plus handicapant que les chantiers culturels sont marqués par une forte présidentialisation de la volonté. Or, si J. Chirac avait marqué en 1995 sa volonté de rompre avec la tradition bâtisseuse de F. Mitterrand, il eut, lui aussi ses grands chantiers, à l'instar du Quai Branly, émanant de sa seule initiative. Aussi, quand bien même les questions du rééquilibrage économique entre la province et la capitale française prenaient de l'ampleur à cette époque, il est toujours possible de penser que si le Président de la République avait souhaité réellement voir cette salle symphonique à Paris, il serait passé outre les avis de Bercy et, avec ou sans les collectivités, en aurait lancé la construction.

Si la Ville de Paris, de son côté, n'était pas l'unique responsable du blocage, son attitude

---

225 GUERRIN M. et ROUX (de) E. « Un ministère de la Culture à bout de souffle » *Op. Cit.*

226 POIRRIER Philippe *Op. Cit.*, p 177

227 GUERRIN M. et ROUX (de) E. « L'image ternie de Jean-Jacques Aillagon » *Le Monde*, 01-04-2004

était pour le moins ambiguë, notamment après l'élection de B. Delanoë qui s'était pourtant déclaré en faveur de l'auditorium de la Villette. Étrangement d'ailleurs, tous les articles et les entretiens m'ont laissé entendre dire que schématiquement, la mairie avait toujours soutenu le projet. En réalité, effectivement, jamais l'Hôtel de Ville ne s'y opposa, proposant par exemple la modification du plan local d'urbanisme ou proposant quelques milliers d'euros pour la réalisation d'études concernant la faisabilité du projet. Cependant, la Ville présentait de vives réticences au changement de positionnement de l'État vis-à-vis de la capitale, notamment sous J-J. Aillagon, qui ne demandait plus seulement une participation mais réclamait de B. Delanoë d'être à l'origine même de la réalisation, au même titre que les autres collectivités françaises. Or, selon la municipalité, le projet n'était pas comparable à ceux développés par les villes de province et était avant tout le souhait d'un présidentiable, faisant référence aux annonces de J. Chirac lors de sa réélection en 2002.

La situation semblait inextricable, notamment sous J-J. Aillagon : l'État attendait un signal fort de la part de la Ville, qui elle-même trouvait légitime que l'impulsion vînt de l'État, tandis que la région avait décidé de calquer sa décision sur celle de la mairie socialiste. Pourtant, suite à l'appel lancé par Dominique de Villepin en octobre 2005 aux collectivités, le chantier de la future Philharmonie fut décidé.

## **Chapitre 4. La concrétisation du projet : la Philharmonie de Paris, entre espoirs et difficultés**

En octobre 2005, Dominique de Villepin, se saisissait du dossier de la salle symphonique et appelait les collectivités à le remettre sur la table des négociations. Moins de six mois plus tard, Bertrand Delanoë et Renaud Donnedieu de Vabres, suivis par Laurent Bayle confirmaient le lancement du projet sur le site de la Villette. L'impulsion était enfin donnée et rien ne semblait plus vouloir arrêter l'équipe de ce qui désormais s'appelait la Philharmonie de Paris. Cependant, une fois confirmé par le nouveau Président de la République, Nicolas Sarkozy, de multiples difficultés remirent en doute la pertinence d'un tel chantier, conduisant à la suspension des travaux durant huit mois. La Ville de Paris obtint cependant qu'ils redémarrèrent, ce qui fut chose faite en mars 2011.

### ***I. De 2005 à 2008 : la Philharmonie de Paris sur les rails***

Après l'annonce de Dominique de Villepin à la Foire Internationale d'Art Contemporain, les négociations reprirent de plus belle entre la Ville de Paris et l'État, qui annoncèrent publiquement le lancement de l'auditorium de Paris en mars 2006. Dès le mois d'avril de l'année suivante, Jean Nouvel était désigné maître d'œuvre du chantier par le jury du concours international d'architecture organisé à ces fins. La Philharmonie de Paris, confirmée par Nicolas Sarkozy dès la fin de l'année 2007, semblait vouloir compenser par la rapidité avec laquelle les étapes se succédaient, les années d'atermoiements qui l'avaient précédés.

#### **A. Les annonces faites à Paris**

Le 10 octobre 2005, à l'occasion de son discours de clôture de la Foire internationale d'art Contemporain, Dominique de Villepin sommat les collectivités de s'associer à l'État pour relancer le projet d'auditorium. Le message sembla cette fois-ci passer auprès de la Ville de Paris qui confirma, de concert avec le ministère de la Culture, le 6 mars 2006 la construction sur le site de la Villette d'une grande salle de concert destinée en particulier à la musique symphonique. Afin que le projet fût reconduit par le futur Président de la République, l'équipe en charge de la Philharmonie de Paris devait s'assurer pendant un an à ce que la préparation du chantier se fit dans les plus brefs délais.

## 1. D. de Villepin et la relance du dossier symphonique – Octobre 2005

La clôture de la 32<sup>e</sup> Foire internationale d'art contemporain (FIAC), qui s'était tenue à Paris entre le 6 et le 10 octobre 2005, fit l'objet d'un discours de la part de Dominique de Villepin, Premier ministre depuis la démission de J-P. Raffarin en mai 2005. Alors qu'il y faisait état des différents projets en cours de réflexion à l'instar du Palais de Tokyo, de l'Île Seguin ou encore du Grand Palais, il ajouta :

*« La rénovation de la salle Pleyel a constitué une première étape, absolument nécessaire. Mais il me semble que Paris mérite, comme d'autres grandes villes en Europe, la construction d'une grande salle adaptée notamment aux nouvelles pratiques musicales. Je propose à la Ville de Paris et à la Région Île-de-France de remettre à l'étude un tel projet »*<sup>228</sup>.

Cette déclaration, aussi courte fut-elle, eut une importance notoire dans l'avancée du projet de l'auditorium parisien, et c'est ce qu'il convient de voir maintenant.

Si le recul qu'offre le temps donna à ce discours tout son poids, force est de constater qu'il portait déjà en lui-même de nombreux éléments permettant de croire en un changement futur.

Tout d'abord, cette déclaration, prononcée par le Premier ministre en personne, insufflait une nouvelle dynamique au projet : en effet, porté jusque là essentiellement par les ministres de la rue de Valois, l'auditorium de Paris ne sembla jamais bénéficier du soutien du sommet de l'État. Un allié de poids était donc du côté de la salle symphonique, d'autant plus que Dominique de Villepin était connu des milieux musicaux pour être, lui aussi, un proche de P. Boulez. Le magazine *Diapason* dit à son propos que, plus encore, il était un « superbe champion de Boulez, que n'était certes pas son prédécesseur, Monsieur Raffarin »<sup>229</sup>.

En outre, le discours du Premier ministre laissait augurer de nouvelles perspectives de dialogue avec la Ville de Paris. En effet, sa position tranchait particulièrement avec celle défendue par J-J. Aillagon qui n'avait eut de cesse de répéter qu'il revenait à la capitale, en tant que collectivité de droit commun, de donner l'impulsion du projet, impulsion qui serait par la suite accompagnée par l'État. Or, le discours de Dominique de Villepin, au contraire, affirmait que « dans le domaine culturel aussi, l'État [devait] être le moteur d'investissements exceptionnels » précisant que c'était « dans cet esprit, qu'[il souhaitait] relancer l'idée d'un grand auditorium à Paris »<sup>230</sup>. Il défendit la même position plus d'un an et demi après, lors d'une allocution prononcée sur le site de la Villette : « il faut maintenir un engagement très fort de l'État. Parce que c'est

<sup>228</sup> Discours de D. de Villepin, 10 octobre 2005, Paris

<sup>229</sup> ALEXANDRE I-A. « Paris 2012 » *Diapason* n°537, juin 2006

<sup>230</sup> Discours de D. de Villepin, 10 octobre 2005, Paris

*l'engagement de l'État qui conditionne celui des collectivités locales* »<sup>231</sup>. Ainsi, plutôt que d'attendre le signal fort de la Ville de Paris, D. de Villepin, envoyait le 10 octobre 2005 le sien, prouvant à B. Delanoë que l'État ne se désengageait en aucun cas de la capitale française.

Enfin, en investissant le champ culturel jusque là réservé aux Présidents de la République ou aux ministres de la Culture, Dominique de Villepin marquait sa volonté de peser dans le jeu politique et était soupçonné de déployer, depuis Matignon, sa stratégie présidentielle<sup>232</sup>. Bien qu'il s'en défendît à de nombreuses reprises alors qu'il était encore Premier ministre, les tensions qui l'opposaient à Nicolas Sarkozy, numéro deux du gouvernement, qui avait affiché très tôt ses ambitions présidentielles, ne laissaient pas de doute quant à ses prétentions. L. Bayle, tout en précisant qu'il était « *dans l'interprétation* », confirma cette idée et convint « *qu'à l'été 2005, [Dominique de Villepin était] dans une stratégie de recherche de crédibilité présidentielle* ». Il rajouta également que « *le créneau populaire [étant] occupé par son principal concurrent, Sarkozy [...] il [avait] choisit de se situer dans une vision gaullienne de prestige* »<sup>233</sup>, expliquant sa position par rapport aux grands chantiers culturels, et de ce fait, par rapport à l'auditorium symphonique.

Bertrand Delanoë publia un communiqué dans les heures qui suivirent le discours de clôture de la FIAC, ce même 10 octobre, qualifiant de positive la position défendue par le Premier ministre, et déclarant que « *pour [sa] part, la Ville de Paris [était] plus que jamais décidée à favoriser cette dynamique collective dans laquelle l'État [était] bien évidemment le bienvenu* »<sup>234</sup>. La réaction du maire de la capitale soulignait là, à quel point les difficultés rencontrées entre l'État et la Ville concernant la situation symphonique auparavant n'étaient pas dues à la seule absence de la volonté de la mairie. Et la décision de construire l'auditorium parisien, annoncée le 6 mars 2006 à la Cité de la musique, permit d'en attester.

## **2. L'annonce officielle du lancement de l'auditorium de Paris – Mars 2006**

Le 6 mars 2006, les deux autorités de tutelle de l'Orchestre de Paris se rassemblèrent à la Cité de la musique pour annoncer la réouverture en septembre de la même année de la salle Pleyel. Ce fut ce moment qu'ils choisirent pour présenter officiellement à la presse leur engagement en faveur de la construction d'un grand auditorium de 2200 à 2500 places.

*« Aujourd'hui, est, à un autre titre encore, un jour exceptionnel, un jour qui nous réunit, Bertrand Delanoë et moi-même, pour vous annoncer que l'État et la Ville de*

231 Discours de D. de Villepin, 20 mars 2007, Paris

232 JUKUBYSZYN Christophe « La culture, un domaine jusque là présidentiel » *Le Monde*, 12-10-2005

233 Citations provenant de mon entretien avec Laurent Bayle

234 Communiqué de la Ville de Paris *Conversion du gouvernement au projet d'un grand auditorium dans la capitale*, 10 octobre 2005

*Paris sont d'accord pour donner à notre capitale un niveau d'équipement qui permettra le plein épanouissement de la vie symphonique à Paris »<sup>235</sup>.*

La conférence de presse insista sur la nouveauté d'une telle coopération, puisqu'il était en effet prévu que la Ville de Paris et l'État finançassent à parts égales le projet, et appela la Région Île-de-France à se joindre au projet. Livré théoriquement en 2012, le chantier devait coûter, hors taxes, 170 millions d'euros. L'annonce fut plutôt audacieuse, comme me le fit remarquer L. Bayle lors de notre entrevue. Il me fit état notamment de la « *sidération* »<sup>236</sup> des journalistes. Effectivement, en greffant leur déclaration sur le discours que devait initialement donner le directeur de la Cité de la musique présentant la future programmation de la rue du Faubourg Saint-Honoré, la Ville de Paris et l'État furent accusés de tuer Pleyel. De même, la confirmation selon laquelle la salle serait bien exploitée par une filiale de l'établissement put étayer l'impression qu'elle serait soumise au futur du grand auditorium.

Mais ce fut plutôt le changement induit par la coopération entre l'État et la Ville de Paris sur la question de la salle symphonique qui fut remarqué, d'autant plus que la conférence révéla dans le même temps que la Mairie avait accepté de participer à 20% au capital de la salle Pleyel<sup>237</sup>. Aussi, l'opinion publique apprenait que les négociations avaient en effet bien repris, marquées par la volonté de défendre une vision commune de la politique musicale à Paris. Plusieurs hypothèses furent formulées par L. Bayle pour expliquer ce retour au dialogue. Il ne revint pas sur la brèche ouverte par le discours de Dominique de Villepin, le 10 octobre de l'année précédente, mais s'attarda plutôt sur deux autres facteurs : la volonté de Renaud Donnedieu de Vabres d'avoir « *des actions sous son mandat* »<sup>238</sup> et le fait que, Ville de Paris comme État, partageât un même calendrier électoral. En effet, tandis que l'État préparait les présidentielles, prévues pour 2007, Bertrand Delanoë devait déjà songer aux municipales de 2008, auxquelles il se représenterait en tant que candidat à sa propre réélection. Face à ces échéances, et connaissant la durée de mise en route de tels chantiers, les deux parties du projet avaient tout intérêt à lancer le plus rapidement possible les négociations. En outre, afin d'être certain que le projet passât l'épreuve de la confirmation par le futur Président de la République, les tutelles devaient avoir franchi les principales étapes du chantier, empêchant par là toute remise en question ou arrêt définitif, ce qui sera qualifié, selon les termes de L. Bayle de méthode du « *pied dans la porte* »<sup>239</sup>.

---

235 Discours de R. Donnedieu de Vabres, 6 mars 2006, Cité de la Musique, Paris

236 Entretien avec Laurent Bayle

237 Discours de R. Donnedieu de Vabres, 6 mars 2006, Cité de la Musique, Paris

238 Entretien avec Laurent Bayle

239 *Ibid.*

### 3. La méthode du « *pied dans la porte* » ou la rapidité de l'engagement du projet

L'engagement de la Ville de Paris et de l'État en faveur de l'auditorium symphonique fut déclaré publiquement le 6 mars 2006, soit un an exactement avant les élections présidentielles prévues en 2007. Cette échéance constituait un grand danger pour le projet puisqu'il pouvait, s'il n'était pas suffisamment avancé, être arrêté selon les orientations du futur Président. Aussi s'agissait-il de rendre le processus irréversible.

Tout d'abord, le 7 mars 2006, la Région Île-de-France fit savoir qu'elle avait entendu l'appel du maire de Paris et du ministre de la Culture, annonçant qu'elle soutenait effectivement le lancement de la salle symphonique mais qu'elle ne « *pourr[ait] pas en être un partenaire majeur* »<sup>240</sup>. Jean-Paul Huchon déclara en effet au *Monde* que « *la région ne [s'opposerait] naturellement pas au projet* »<sup>241</sup> tout en précisant que sa participation n'excéderait sans doute pas les 20% du montant final. C'était là une décision importante, prouvant la pertinence de l'emplacement choisi pour l'auditorium, comme ouverture sur la région parisienne.

Il fallait par la suite déposer le nom du futur équipement du Parc de la Villette. Alors que les différents partenaires publics avaient opté de concert pour le titre « Auditorium de Paris », ils se virent contraint d'en changer. En effet, Patrice Januel me raconta qu'un détracteur du projet, dont il tut le nom, l'avait déposé par anticipation, les empêchant d'utiliser officiellement ce terme. S'il me précisa qu'il aurait été tout à fait possible de lancer une procédure en nullité, l'urgence du projet les en dissuada. Ce fut à ce moment là que le choix de la « Philharmonie de Paris » fut fait, par référence notamment à l'historique Philharmonie de Berlin, réputée comme étant l'une des meilleures salles symphoniques au monde. Si cet épisode peut apparaître léger, voire futile, à première vue, il me semblait au contraire important de l'évoquer, marquant particulièrement la force des oppositions au projet et l'importance d'une dénomination claire pour faire exister le projet dans l'espace public, au moment où il n'était pas encore tangible physiquement.

Annoncée en mars 2006, la structure de préfiguration réunissant l'État et les collectivités territoriales partenaires du projet fut effectivement mise en place à partir du 10 novembre 2006, dénommée « Association Philharmonie de Paris ». Regroupant les représentants de l'État et de la Ville de Paris, son conseil d'administration réserva à la Région le titre de membre de droit afin qu'il fût associé le plus étroitement possible au projet. L'association se donna en outre cinq objectifs :

---

240 Propos recueillis par R. MARCHART et M-A. ROUX « La Cité de la musique bientôt achevée » *Le Monde*, 07-03-2006

241 *Ibid.*

« assurer la maîtrise d'ouvrage de la construction de l'auditorium symphonique (...) ; d'assurer l'exploitation de la Philharmonie auprès d'un large public ; de conclure à cette fin tous les contrats nécessaires à ses missions, notamment d'organiser le concours d'architecture, et plus généralement de passer tous les marchés de travaux, fournitures et services que nécessiter[ai]ent la construction et l'exploitation de l'ouvrage ; de reprendre, le cas échéant à sa charge l'exécution des contrats en cours d'exécution conclus par ses membres tendant à la construction ou l'exploitation de la Philharmonie ; de produire tous documents ou supports de communication destinés ou non à la vente au public »<sup>242</sup>. Disposant d'une équipe toute entière dévouée à la cause de l'auditorium, l'association fut dirigée, dès son lancement, par Patrice Januel, déjà présenté plus haut, et présidée par Laurent Bayle, en parallèle de son activité à la Cité de la musique.

Le choix de mettre en place une association de droit privé pour mener à bien le chantier de construction de la Philharmonie de Paris ne fut pas évident pour autant. Patrice Januel me raconta qu'en effet, entre mars et novembre de l'année 2006, un comité de pilotage rassemblant les services de la Ville, du ministère de la Culture et de l'EMOC avait été créé pour réfléchir justement aux questions relatives à la maîtrise d'ouvrage et mener à bien les études de programmation. L'EMOC, né de la réorganisation à la fin des années 1990 des différentes maîtrises d'ouvrages conçues dans le cadre des grands chantiers socialistes, était devenu l'opérateur traditionnel du ministère de la Culture à cette époque, notamment pour tous les travaux de plus de dix millions d'euros<sup>243</sup>. Il était évident qu'il aurait la priorité quant à la maîtrise d'ouvrage de la salle symphonique. Or, Patrice Januel me fit remarquer que la participation des deux principaux partenaires publics, la Ville et l'État, étant paritaire, le choix de missionner l'EMOC, opérateur du seul État, n'avait pas été jugé acceptable par la Mairie de Paris, chacun des partenaires souhaitant « avoir ses capacités de tutelles pleines et entières »<sup>244</sup>. La solution fut donc de transférer la maîtrise d'ouvrage à une association détachée des opérateurs traditionnels, renforçant la lisibilité du projet. Encore une fois, le projet marquait sa spécificité du fait de la nécessaire prise en compte des deux principaux acteurs du projet, l'Hôtel de Ville et l'État. L'inédit de la situation rendait en effet le projet d'autant plus difficile qu'il s'agissait de coordonner l'action de deux co-financeurs d'un projet culturel d'une ampleur considérable.

Mais la force du projet, et surtout, la rapidité avec lequel il avança durant les premiers mois, fut largement due à la préparation du terrain en amont des décisions. En effet, comme me témoigna C. Bodeur-Crémiex, Laurent Bayle avait organisé de nombreuses rencontres entre les services de la Ville de Paris et ceux du ministère de la Culture, avant même que la décision n'ait été

---

242 « L'association de la Philharmonie de Paris » disponible le site internet de la Philharmonie de Paris

243 « Rapport public thématique "Les grands chantiers culturels" » Cour des Comptes, 2007, p 64

244 Entretien avec Patrice Januel

officiellement annoncée. Florence Alibert me fit également savoir que George-François Hirsch, alors directeur général de l'Orchestre de Paris, avait été « *intégré à une partie de la réflexion* », notamment celle concernant la rédaction du cahier des charges. Quant à Laurent Bayle, il me confirma avoir effectivement repris son rapport, datant d'avril 2001, pour le transformer en programme architectural, qui, répertoriant les exigences du maître d'ouvrage, était l'élément de base du lancement du concours d'architecture. Une fois ce cahier des charges rédigé, la consultation pouvait être lancée. Il s'agissait de désigner avant les élections présidentielles le futur maître d'œuvre du chantier. Ne garantissant en rien la survie du projet, c'était néanmoins une étape fondamentale franchie, rendant plus difficile encore son abandon. Les questions architecturales réglées, la Philharmonie de Paris n'aurait que plus de poids.

## B. La question architecturale

En avril 2007, Jean Nouvel remportait le concours international d'architecture et présentait son projet pour la Philharmonie de Paris quelques jours plus tard. Or, la question architecturale était centrale dans ce projet. Au service avant tout de la musique symphonique et de ses exigences, l'architecture devait également participer de la réflexion sur le nécessaire renouvellement des publics, et, par là même, d'une renaissance du Nord-Est parisien.

### 1. Le concours d'architecture et la victoire de Jean Nouvel

Avant toute chose, je tiens à préciser que l'ensemble des informations qui suivent provient en majorité du dossier de presse réalisé en avril 2007 par l'association « Philharmonie de Paris » pour l'annonce du résultat du lauréat de la consultation<sup>245</sup>. Le 17 novembre 2008, le lancement du concours international d'architecture fut publié au journal officiel de l'Union Européenne. Le jury, composé de 24 personnalités, rassemblait à la fois les tutelles du projet, Renaud Donnedieu de Vabres et Bertrand Delanoë, mais également des représentants du monde musical, que ce soit au niveau politique -à l'instar de Jean Delpech de Saint Guilhem, directeur de la musique, de la danse, du théâtre et du spectacle au ministère de la Culture- ou au niveau artistique, avec, par exemple, Pascal Dusapin, compositeur, et Christophe Eschenbach. De nombreux architectes avaient été conviés à donner leurs voix, notamment Bernard Tschumi, dont la présence était essentielle puisqu'il était l'ancien maître d'œuvre du Parc de la Villette.

Sur les 98 candidats qui souhaitèrent participer à la consultation, cinq seulement furent retenus par le jury du concours, le 5 janvier 2007 et Jean Nouvel fut désigné maître d'œuvre trois

---

245 Dossier de presse *La salle de concert philharmonique à Paris, résultat du concours d'architecture*, avril 2001.

Y fut intégré en outre le programme architectural et la note d'intention de J. Nouvel.

mois plus tard. Notamment connu pour la création de la Tour Agbar à Barcelone, ou encore de l'Institut du Monde Arabe et du Quai Branly à Paris, Jean Nouvel n'en était pas pour autant à son premier auditorium lors de sa sélection en avril 2007. Il avait notamment réhabilité l'Opéra de Lyon en 1993, et bénéficiait d'une large légitimité dans ce domaine grâce à sa réalisation du Palais de la culture et des Congrès de Lucerne, inauguré en 1999, et du Concerthall de Copenhague, achevée en 2008. Or, le projet porté par Jean Nouvel et pour lequel il recevait le soutien de l'équipe d'acousticiens de Marshall Day Acoustics, faisait également appel à la société Nagata Acoustics, avec laquelle il avait déjà travaillé sur certains de ces chantiers.

Aussi, un mois avant les élections, la Philharmonie de Paris était déjà très avancée et les cartes abattues semblaient augurer un futur plutôt serein. En effet, Jean Nouvel était déjà un grand architecte, et le programme architectural qui sous-tendait sa création faisait montre d'une grande richesse, associant à la fois au projet musical, un projet culturel et urbain. Ce dernier, en mettant en exergue les objectifs recherchés de la Philharmonie, associait l'architecture à la création d'un lieu d'excellence musicale, à la conception d'un lieu ouvert au public, et enfin à la réalisation d'un bâtiment d'exception, intégré au paysage urbain. Ainsi, le contenant et le contenu du bâtiment construit étaient intrinsèquement liés au projet plus global de la Philharmonie.

## 2. Liens entre architecture et musique

La Philharmonie de Paris devait être avant tout un espace réservé à l'épanouissement de la musique symphonique. Le programme architectural puis les décisions qui furent prises par l'architecte désigné vainqueur du concours de maîtrise d'œuvre, allèrent largement dans ce sens.

Ce fut la salle de concert, point d'orgue du complexe musical, qui concentra les plus strictes exigences de la part des programmeurs. Il était évidemment question de construire une salle parfaite d'un point de vue de son acoustique, condition sine qua non à la réalisation d'un tel chantier. Permettant, entre autres, une rapide adaptation des orchestres invités, elle était la garante de l'excellence des concerts proposés. Seulement, alors même que l'acoustique n'est pas une science exacte, les impératifs qui y étaient greffés, à savoir la proximité du public et la modularité de la scène<sup>246</sup>, relevaient de la résolution de la « *quadrature du cercle* »<sup>247</sup> selon les termes mêmes de Pierre Boulez.

En effet, le cahier des charges du concours d'architecture, réclamait du futur maître d'œuvre que la salle fût « *de type enveloppant* »<sup>248</sup>, une formule qui ne renvoyait à aucun modèle de salle

<sup>246</sup> *Ibid*, p 9-10

<sup>247</sup> Table ronde avec P. Boulez, L. Bayle, J. Nouvel *La Philharmonie de Paris, un projet artistique et architectural*, 7 novembre 2008, Auditorium du Louvre, Paris

<sup>248</sup> *Ibid*

existant. Les lieux de concerts avaient été construits, jusque là, suivant deux modèles distincts : le premier dit « de la boîte à chaussure », où spectateurs et orchestres se faisaient face dans un espace rectangulaire ; et le second « en vignoble », dans lequel au contraire, le public était réparti tout autour de la scène, à l'instar de la Philharmonie de Berlin. Or, chacun de ces deux moules architecturaux présentait des avantages et des inconvénients que la maîtrise d'ouvrage de la Philharmonie de Paris, cherchait à éviter. Le modèle frontal tout d'abord, s'il jouissait généralement d'une bonne réputation acoustique, éloignait à outrance le public de la scène. Sur ce point, l'un des préprogrammes établis spécifiait que « *au delà de 1800 places, la distance entre la scène et les spectateurs dev[enait] trop importante* »<sup>249</sup> et que cette configuration était donc à proscrire pour une salle prévoyant d'accueillir plus de 2200 personnes. À l'inverse, les salles en vignoble réduisaient largement cet inconvénient, mais au détriment d'une bonne écoute du public placé derrière l'orchestre. Aussi, l'idée fut de proposer à l'architecte de développer, pour la Philharmonie de Paris, un modèle encore inexistant qui permettrait de pallier les défauts de chacune des configurations sus-citées.

Le cahier des charges imposait également aux architectes-candidats que la salle fût « *adaptable* »<sup>250</sup>. Selon cette exigence, la scène, réservée normalement à l'orchestre, devait pouvoir accueillir le public, notamment au niveau des gradins destinés au chœur. À l'inverse, des zones de flexibilité étaient à prévoir sur celles du public, afin d'y accueillir des musiciens. Une telle disposition permettait de prévoir de nouvelles formes de concert, mais constituait également un gage en faveur de la musique contemporaine. Pierre Boulez, lors d'une conférence donnée au Louvre à propos de la Philharmonie de Paris, expliquait l'importance de l'adaptation des salles de concert aux contraintes spatiales exigées par le répertoire du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>251</sup>. En effet, les recherches de la musique contemporaine consacraient une part croissante de leur réflexion à la spatialisation de la musique, à l'instar du « Terretêktorh, pour grand orchestre disséminé dans le public » de Iannis Xenakis. De même, si la Philharmonie était une salle avant tout destinée à la musique symphonique, le cahier des charges révélait que « *la programmation d'une salle de concert au XXI<sup>e</sup> siècle ne [pouvait] se couper de répertoires autres, qu'il s'agisse du jazz, des musiques du monde et, de façon plus générale de toute musique qui s'exprime correctement dans l'acoustique des salles symphoniques, par nature plus réverbérée que celle des salles qui se spécialisent dans les musiques dites amplifiées* »<sup>252</sup>. Ainsi, la modularité de la salle de concert rajoutait une nouvelle contrainte à l'architecte : la recherche d'une acoustique mobile, adaptée à l'ensemble des dispositions exigées par le projet.

---

249 Préprogramme, version du 05-09-2006, consulté aux archives de l'OPPIC

250 Dossier de presse *Op. Cit.*

251 Table ronde, *Op. Cit.*

252 Dossier de presse *Op. Cit.*, p 6

En outre, la Philharmonie de Paris, au regard des débats qui précédèrent son lancement, avait été conçue pour pallier les défauts de la capitale en matière d'accueil de ses propres orchestres. L'Orchestre de Paris surtout avait connu une vie de nomade, renforcée les années antérieures par son départ de la salle Pleyel pour le Théâtre Mogador. La nouvelle salle symphonique lui était d'ailleurs destinée, pour des raisons historiques, puisqu'il s'agissait du premier orchestre professionnel de l'hexagone et que son passage en 1967 au statut de formation subventionnée avait été déterminé par la volonté de créer un orchestre prestigieux. Des raisons financières venaient également compléter le tableau selon L. Bayle, puisqu'il était jugé normal que la Philharmonie, co-financée à parité par l'État et la Ville de Paris, accueillît l'Orchestre de Paris, subventionné à parts presque égales, par ces deux mêmes autorités publiques. Ainsi, prévoyant d'accueillir en résidence au moins un orchestre, il convenait d'offrir à ses musiciens, l'ensemble des équipements que leur art réclamait, à savoir de nombreux lieux de répétitions, des loges pour leur pratique individuelle, un bibliothèque des partitions à proximité de la salle de concert, et des locaux techniques et administratifs. Le programme du concours de maîtrise d'œuvre précisait par exemple, qu'il fallait prévoir deux grandes salles de répétitions, dont la première devait être « *de dimension identique à celle de la scène pour la partie orchestre* »<sup>253</sup> et bénéficier d'excellentes conditions acoustiques. En complément de la seconde salle de répétition, accueillant « *des formations moins importantes en nombre de musiciens* »<sup>254</sup>, la Philharmonie de Paris devait compter six autres lieux réservés aux sessions de travail par pupitres, et une dizaine de petits studios individuels. Ces derniers étaient essentiels, selon Pierre Boulez, pour « *satisfaire les individualités* »<sup>255</sup> des musiciens et permettre le développement de projets plus personnels, en musique de chambre par exemple. Aussi, l'accent était-il mis sur les conditions d'accueil des orchestres, souhaitant pallier les difficultés de travail rencontrées par les musiciens à Paris.

Outre la nécessité de construire un lieu dont l'excellence acoustique et la commodité des services aux orchestres ne pourraient être remis en doute, la Philharmonie de Paris réservait un volet architectural des plus conséquent consacré au renouvellement du public de la musique symphonique.

### **3. L'architecture au service du renouvellement du public**

Le projet de la Philharmonie de Paris était marqué par « *une volonté d'ouverture et de*

---

253 *Ibid.*

254 *Ibid.*

255 Table ronde, *Op.Cit.*

*fréquentation intense* »<sup>256</sup>, affichant la nécessité d'assurer le renouvellement du public de la musique symphonique. Les choix architecturaux participèrent largement à la réflexion, dont seulement quelques exemples sont donnés ici.

Le fait d'avoir choisi que la salle fût de type enveloppant par exemple, portait en soi une réflexion concernant la relation entre le public et l'orchestre. Pierre Boulez, expliqua ainsi au Louvre que, selon lui, la proximité physique qu'il pouvait exister entre les spectateurs et les musiciens favorisait l'émergence d'une proximité plus « *psychologique* »<sup>257</sup>. Cette idée se traduisit dans le programme architectural comme suivant : « *L'objectif affirmé est de limiter la distance entre le spectateur et les musiciens en installant ces derniers au cœur d'un auditoire présent, perceptible, partageant les sensations des interprètes* »<sup>258</sup>. C'est pourquoi il fut demandé à Jean Nouvel que « *la distance entre le chef et l'auditeur le plus éloigné (dans la configuration d'un orchestre symphonique) ne [fût] pas très supérieure à 35 mètres, dans l'idéal, 38 mètres, au maximum* »<sup>259</sup>.

La modularité fut également un choix architectural en faveur de l'ouverture des publics. Comme je l'ai déjà spécifié un peu plus haut, si la Philharmonie de Paris avait pour ambition d'être un auditorium symphonique, sa volonté était d'accueillir également d'autres styles musicaux, comme le jazz ou les musiques du monde. L'adaptabilité de la salle se basait notamment sur la croyance selon laquelle organiser des concerts qui trancheraient avec l'étiquette « musique classique », permettrait, au fur et à mesure, un décloisonnement des publics. De même, la volonté de permettre la suppression des sièges du parterre, offrant la possibilité de faire grimper la jauge à plus de 3500 places, participait de la certitude que la musique symphonique n'était pas morte, mais que le rituel du concert, lui, était bien à repenser. Cette même réflexion était à l'œuvre pour justifier l'installation dans les salles de répétitions de sièges réservés aux visiteurs. Par là, les programmeurs de la Philharmonie de Paris se positionnaient en rupture par rapport à la conception quasi-sacrale du concert, ouvrant ses portes vingt minutes avant qu'il ne débutât, et les refermant presque aussitôt terminé. Ces espaces ouverts de répétition étaient également un moyen de trancher avec les problèmes d'organisation que connaissaient les orchestres de la capitale à cette époque, ce que nous avons déjà développé. Ainsi, il leur serait possible d'organiser des rencontres pédagogiques, sans empêcher pour autant les répétitions des autres formations, présentes sur le site, d'avoir lieu.

Enfin, l'architecture du bâtiment défendue par Jean Nouvel, inscrivait sa démarche dans

---

256 Dossier de presse, *Op. Cit.*

257 Table ronde, *Op. Cit.*

258 Dossier de presse, *Op. Cit.*, p 9

259 *Ibid.*

cette même dynamique d'ouverture et de décloisonnement. En effet, la note d'intention de Jean Nouvel faisait état de son intention de créer une « *butte de la Villette, relief minéral parcourable qui, à l'instar des Buttes-Chaumont [serait] un observatoire du paysage urbain* »<sup>260</sup>. Il ajouta à cela sa volonté de participer à l'établissement « *d'un autre type d'accords* » entre « *la musique aujourd'hui et le (la) mélomane* »<sup>261</sup> et dans ce cadre fit plusieurs propositions dont la suivante : « *le hall et les foyers offrent des plaisirs terrestres qui font qu'ici on peut se donner rendez-vous, passer des heures à flâner dans les boutiques, boire ou manger dans les bistros, avec vue sur jardin, lire dans les salons* »<sup>262</sup>.

Par conséquent, si la salle de concert était bien sûr l'élément fondamental d'un tel projet, la Philharmonie de Paris se transformait peu à peu, dans l'idée du moins, en un grand complexe permettant à la fois la promenade et la flânerie, la découverte et la pratique de la musique et, par là même, une grande hétérogénéité des visiteurs. En invitant à dépasser l'attitude qui consistait à craindre tout ce qui avait trait, de près ou de loin, à la musique dite « savante », Jean Nouvel, par son ambition et les exigences qui lui étaient imposées, contribuait à la réflexion du renouvellement des publics. Ceci allait d'ailleurs de pair avec la volonté de faire de la Philharmonie de Paris un élément du renouvellement du nord-est parisien, cher à Bertrand Delanoë.

#### **4. Architecture et politique urbaine de la Ville de Paris**

La Philharmonie de Paris incarna dès son lancement, les enjeux de la politique urbaine développée par Bertrand Delanoë, que les choix architecturaux de Jean Nouvel vinrent renforcer.

Le maire de Paris s'était déclaré, dès son élection en 2001, très attaché à la remise en valeur du quartier nord-est de Paris figurant par ailleurs parmi les onze zones désignées prioritaires par le Grand Projet de Renouvellement Urbain, lancé en mars 2001. Dans ce cadre, Bertrand Delanoë avait lancé de nombreux projets, notamment culturels, comme le 104, le cinéma MK2 Quai de Seine ou encore la Maison des Métallos. Ainsi, le projet de la Philharmonie de Paris, venait compléter le maillage culturel de ce territoire. De plus, le futur auditorium symphonique était synonyme d'espoir pour le quartier de la Villette. En effet, la présence d'un tel établissement impliquait, si tout se passait bien, des retombées économiques importantes, encouragées par l'augmentation du nombre d'hôtels et de restaurants qui ouvriraient pour accueillir les artistes de passage, voire même par le déploiement de luthiers ou de magasins de musique dans cette zone de Paris. Enfin, Patrice Januel me faisait la remarque que d'un point de vue urbanistique, les portes de

---

<sup>260</sup> Dossier de presse, *Op. Cit.*, p 17

<sup>261</sup> *Ibid.*

<sup>262</sup> *Ibid.*

Paris étaient une catastrophe. Ainsi, selon lui, en attirant le regard depuis le périphérique, la Philharmonie, par son ambition architecturale pouvait « *impacter la ville pendant très longtemps* »<sup>263</sup>. En effet, alors que la Cité de la musique tournait le dos au périphérique, la grande salle symphonique, elle, avait décidé au contraire de détourner l'attention des automobilistes par la construction, au dessus du toit, d'un grand panneau de 52 mètres de hauteur, affichant la programmation de la saison musicale.

Cependant, au delà de sa volonté de capter la seule curiosité des conducteurs, Jean Nouvel, par la création de cette « *main tendue* », selon les termes utilisés par P. Januel, soulignait plutôt l'ouverture de la salle de concert symphonique à la banlieue parisienne. Or, Bertrand Delanoë avait depuis 2001, mis en évidence son attachement à l'idée d'un Grand Paris reposant justement sur le développement du dialogue et de la coopération entre les élus des communes de la région. Pour mener à bien son souhait, le nouveau maire de Paris nomma un adjoint chargé des relations avec les collectivités d'Île-de-France, Pierre Mansat (PCF), puis lança la Conférence Métropolitaine, pendant l'été 2006, sorte de forum de discussion pour les élus, aujourd'hui remplacé par « Paris Métropole »<sup>264</sup>. Aussi, la Philharmonie, du fait de son implantation géographique et des signaux architecturaux qu'elle comptait développer, pouvait symboliser l'ouverture de la Ville de Paris sur la banlieue.

Une fois défini le projet musical, social et urbain de la Philharmonie, il ne manquait plus que la grande salle de concert fût confirmée par le nouveau Président de la République, Nicolas Sarkozy, élu le 16 mai 2007.

## C. Les élections présidentielles de 2007 et la question de la poursuite du projet

« *Dans ce type de projet, le danger existe tout le temps* »<sup>265</sup> me confia le directeur de la maîtrise d'ouvrage lors de notre rencontre. Et en mai 2007, le danger pour la Philharmonie de Paris c'était bien d'être abandonnée. En effet, l'arrivée d'un nouveau Président de la République, et dans le même temps, d'un nouveau gouvernement, faisait planer le doute quant à la survie du chantier. Cependant, après quelques mois de d'incertitudes, le projet était confirmé par Nicolas Sarkozy.

### 1. Premières incertitudes

En mai 2007, à peine un mois après la désignation de Jean Nouvel comme maître d'œuvre

---

263 Entretien avec Patrice Januel

264 SUBRA Philippe « Le Grand Paris : stratégies urbaines et rivalités géopolitiques » *Hérodote*, 2009/4 n°135 p. 49-79

265 Entretien avec Patrice Januel

de la Philharmonie de Paris, Nicolas Sarkozy, candidat de l'UMP était élu Président de la République et nomma Christine Albanel au ministère de la Culture. Cette ancienne agrégée de lettres modernes, abandonna, pour cette responsabilité, son poste à la tête de l'établissement public de Versailles. Or, très rapidement de lourdes menaces pesèrent sur le grand auditorium de la Villette.

En effet, en juillet 2007, Christine Albanel exprima au journal *Le Monde* son souhait « d'examiner de près tout projet d'envergure, comme l'auditorium de Paris »<sup>266</sup>, et pour ce faire, de les étudier sous l'angle de « leur nécessité culturelle, de leur coût, sans oublier leur fonctionnement futur »<sup>267</sup>. La Philharmonie de Paris semblait d'autant plus en danger que la lettre de mission fournie à la rue de Valois par Nicolas Sarkozy et François Fillon, son Premier ministre, ne faisait mention à aucun moment de musique classique.

Cependant, sa déclaration au journal *Le Figaro*, le 13 septembre 2007, permit de rassurer les esprits. Après avoir rappelé que le ministère de la Culture serait contraint de faire des choix, elle annonça, à propos de la salle de concert symphonique qu'il permettrait « de mener d'ambitieux projets pédagogiques »<sup>268</sup>. Toutefois, elle ajouta ce même jour que le projet n'en était pas pour autant validé, car « à ce niveau de très gros équipement, il [était] clair que l'Élysée et Matignon [avaient] leur mot à dire »<sup>269</sup>, semant à nouveau le doute quant à la confirmation de la Philharmonie de Paris.

Ce fut Nicolas Sarkozy finalement, qui afficha le premier son soutien au chantier de la Villette, reprenant par là même, le dossier en main.

## **2. De l'importance de l'architecture dans le discours de Nicolas Sarkozy : la confirmation du grand auditorium symphonique**

Le 17 septembre 2007, à l'occasion de son discours d'inauguration de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Nicolas Sarkozy déclara au sujet de la Philharmonie de Paris : « je ferai tout pour que ce projet voit le jour »<sup>270</sup>.

Dans son discours, Nicolas Sarkozy développa sa conception de l'architecture et fit

266 Cité par M. GUERRIN et E. de ROUX « La ministre de la Culture, Christine Albanel, trace les lignes de sa politique avec un credo "Faire des choix" » *Le Monde*, 10-07-2007

267 *Ibid.*

268 Propos recueillis par E. FESSY, J-L. WACHTHAUSEN et E. RENAULT « Christine Albanel : "il faudra être innovant" » *Le Figaro*, 13-09-2007

269 Agence France Presse, « Mme Albanel personnellement "favorable" au projet de Philharmonie de Paris » 13-09-2007

270 Discours de Nicolas Sarkozy, 17 septembre 2007, Palais de Chaillot, Paris

l'apologie de cette discipline qu'il souhaitait, selon ses propres termes, « *remettre au cœur de nos choix politiques* »<sup>271</sup>. Mais, l'inauguration de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine donna avant tout l'occasion au Président de la République de relancer l'idée du « Grand Paris », projet qu'il avait déjà évoqué, sans le nommer, quelques mois plus tôt lors d'un discours prononcé à Roissy, et qu'il souhaitait placer sous le signe de l'ambition architecturale.

Or ce détail n'en fut pas un pour l'évolution de la Philharmonie de Paris, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le Grand Paris présidentiel, malgré des frontières encore floues, cherchait à limiter la traditionnelle opposition entre Paris et sa banlieue par le développement de zones stratégiques de la région Île-de-France et leur transformation en « *pôles d'excellence économique* »<sup>272</sup>. La Philharmonie, dans ce contexte, située au carrefour entre la banlieue et le Paris intra muros, trouvait toute sa place dans le projet de Nicolas Sarkozy. En outre, ce nouveau chantier présidentiel s'appuyait tout justement sur une ambition architecturale forte : « *Je souhaiterais (...) que huit à dix agences d'architectes puissent travailler sur un diagnostic prospectif, urbanistique et paysager, sur le grand Paris, à l'horizon de vingt, trente, voire quarante ans* »<sup>273</sup>. Là encore, la Philharmonie de Paris, en tant que « *trait d'union entre Paris et sa banlieue* »<sup>274</sup> se révélait être en phase avec un tel dessein puisque le projet architectural de Jean Nouvel, de loin le plus ambitieux du XIX<sup>e</sup> arrondissement, rejoignait l'idée selon laquelle « *l'architecture [avait] aussi pour vocation d'humaniser les banlieues et les cités trop longtemps laissées à l'abandon* »<sup>275</sup>. Enfin, la consultation internationale d'architectes sur le Grand Paris, dont la mise en place fut annoncée lors de ce même discours, désigna quelques mois plus tard parmi les dix équipes sélectionnées, les Ateliers Nouvel, renforçant d'autant plus le poids du futur auditorium.

Aussi, le projet de la salle de concert symphonique semblait avoir remporté les faveurs de Nicolas Sarkozy, et devint très vite, pour lui, les journalistes et même les membres actifs de la maîtrise d'ouvrage, un symbole de son Grand Paris. Or, selon Laurent Bayle, ce fut bien le fait d'avoir eu le temps de désigner l'architecte de la Philharmonie avant les élections présidentielles qui sauva le projet, d'autant plus que le maître d'œuvre n'était pas peu connu. Il me confia en effet : « *si on avait perdu quinze jours, trois semaines, si on n'avait pas pu aller jusque-là, c'est-à-dire, jusqu'à nommer un architecte comme Jean Nouvel (...) je pense qu'on ne passait pas la confirmation par Nicolas Sarkozy* »<sup>276</sup>.

Une chose est donc claire ici : l'importance accordée au contenant c'est-à-dire à

---

271 *Ibid.*

272 MOATTI Sandra « l'État reprend Paris » *Alternatives Economiques* n°287, janvier 2010, p 34

273 Discours de N. Sarkozy, 17 septembre 2007, Palais de Chaillot, Paris

274 Rapport d'activité 2008 de la Philharmonie de Paris

275 Discours de N. Sarkozy, 17 septembre 2007, Palais de Chaillot, Paris

276 Entretien avec Laurent Bayle

l'architecture de la Philharmonie de Paris, permit certainement aux deux autorités publiques, Ville et État, de s'entendre quant à sa poursuite. Si leurs conceptions du Grand Paris différaient, elles n'interférèrent pas pour autant dans la question de l'auditorium. En effet, la Philharmonie de Paris œuvrait tout à la fois en faveur d'un dialogue avec la banlieue, qu'en faveur du rayonnement de la France et de sa compétitivité. Cependant, jamais les oppositions au projet ne faiblirent, la crise économique que traversa la France entre 2008 et 2009 renforçant plus encore la défiance de ses adversaires.

## ***II. Le chantier de la Philharmonie de Paris en danger***

Si avant son lancement officiel, le projet de la Philharmonie de Paris ne fit jamais l'unanimité, les critiques se firent plus fortes encore à partir de 2006, sans empêcher pour autant son avancement. Cependant, la crise économique mondiale, à laquelle la France se confronta dès 2008 et la hausse des coûts de construction donnèrent de nouveaux arguments à ses détracteurs pour tenter de l'abattre. Aussi, à partir d'avril 2010, le chantier de l'auditorium fut interrompu et son avenir fortement compromis.

### **A. Un contexte favorable à la remise en cause du projet (2006-2010)**

Trois éléments furent remis en question dès l'annonce en 2006 de la construction de la Philharmonie. Tout d'abord, la réouverture de la salle Pleyel en septembre 2006 puis, dans le même temps, les travaux de réhabilitation engagés à la Maison de la Radio, prévoyant entre autres l'édification d'un nouvel auditorium, firent émerger de nombreuses critiques à l'encontre de la politique musicale de l'État. Ensuite, la remise d'un rapport de la Cour des Comptes en 2007, sans pouvoir épingler encore la gestion du chantier de la Philharmonie, s'ajouta à la pression pesant sur les grands travaux en cours. Et enfin, la crise économique de l'hiver 2008-2009, en renforçant en France le débat sur les déficits publics, remit en cause la pertinence d'un tel projet.

#### **1. La critique de la politique musicale de l'État**

En septembre 2005, deux « évènements » relatifs à la vie symphonique parisienne étaient annoncés par Renaud Donnedieu de Vabres : la construction à la Maison de la Radio, dans le cadre de son grand chantier de réhabilitation, d'une salle de concert de 1500 places ; et la confirmation de

la réouverture de la salle Pleyel en septembre 2006<sup>277</sup>. Aussi, au mois de mars 2006, lorsque l'auditorium de la Villette fut confirmé par les autorités de tutelle de l'Orchestre de Paris, l'incompréhension de la politique musicale de l'État atteignit son comble puisque ce n'était plus une salle mais trois salles que la capitale s'apprêtait à accueillir.

La construction d'un auditorium dans l'enceinte de Radio-France prenait place au cœur d'un vaste chantier de réhabilitation de la Maison de la Radio, dont la décision avait été, entre autres, déterminée par la condamnation par la préfecture de police de Paris de la radio pour « *défaut de décision (...) en matière de traitement de l'amiante* »<sup>278</sup> et la loi sur la haute sécurité mise en place après les attentats du 11 septembre 2001 aux États-Unis. Thierry Beauvert, lors de notre rencontre me fit remarquer que l'immeuble, vieux de 40 ans, ne respectait pas du tout les normes incendies, ce qui était d'autant plus gênant qu'il y travaillait plus de 4000 personnes et que de nombreux concerts y étaient organisés, mettant en jeu la survie du public. Or, en février 2003 justement, la Maison de la Radio fut déclarée hors norme par la préfecture de police et fut menacée de fermeture, obligeant son président, Jean-Marie Cavada, à réagir. Un vaste chantier de réhabilitation du bâtiment fut donc entrepris. Or, plusieurs éléments vinrent appuyer la possibilité d'inscrire la construction d'un nouvel auditorium au sein de ces travaux.

En effet, la salle « Olivier Messiaen », également connue sous le nom de studio 104, accueillait jusqu'à 900 personnes les soirs de concert et posait de nombreux problèmes à la radio. Comme l'ensemble de la Maison Ronde, tout d'abord, elle n'était plus conforme aux normes de sécurité et ses équipements, jugés vieillissants, appelaient à être renouvelés. En outre, les conditions de travail avaient souvent été dénoncées par les musiciens des orchestres de la radio. De fait, appelés à répéter tour à tour au studio 104 et exécutant leurs concerts aux Théâtre des Champs-Élysées, Théâtre du Châtelet ou encore à la salle Pleyel, l'ONF et l'OPRF déploraient leur nomadisme, un nomadisme qui, de plus, coûtait cher. Thierry Beauvert m'expliquait par exemple que lorsque l'ONF venait se produire sur les scènes de théâtres, entre deux productions lyriques, ces dernières se voyaient dans l'obligation de démonter les décors pour y installer à la place une conque acoustique, dont le montant, faramineux, venait s'ajouter aux coûts de location de la salle. Aussi, la construction d'une nouvelle salle de concert de 1500 places, sur l'emplacement des studios 102 et 103 de la « Maison Ronde » et prévue pour 2012, permettait d'envisager l'avenir des orchestres de la radio plus sereinement. En leur permettant de répéter mais également de jouer sur leur propre scène, les bénéfices attendus étaient tant musicaux que économiques.

En outre, beaucoup de raisons expliquèrent que l'État acceptât un tel projet. Obligé de

---

277 Conférence de presse de R. Donnedieu de Vabres, 23 septembre 2005, Strasbourg

278 SALZMANN J-M *Op Cit*, p 15

repandre toutes les structures de la Maison de la Radio, le coût du projet de l'auditorium était masqué par le montant total de l'opération, Thierry Beauvert, lui-même m'avouant qu'il ne saurait pas le chiffrer exactement. Aussi, il ne suscitait pas les mêmes réticences que la Philharmonie de Paris dans les débats. Laurent Bayle m'expliqua en effet que « *comme l'auditorium n'[était] qu'un sous ensemble de travaux qui mont[aient] très très haut, dans les coûts, il [ndlr: Jean-Paul Cluzel, ancien directeur de Radio-France] avait toujours réussi à passer les différentes étapes de validation* »<sup>279</sup> rajoutant que l'ancien directeur de Radio-France, lorsqu'il lui avait exposé le projet « *avait présenté la chose comme si ça ne coûtait rien, comme vingt millions d'euros* ». De plus, le chantier était en grande partie autofinancé, puisqu'une partie de l'impôt sur la redevance audiovisuelle qui abonde les caisses de la Radio y était consacré, et ne constituait pas pour l'État, une dépense clairement identifiée « grand chantier ».

Un autre obstacle vint bientôt accroître les critiques à l'encontre de la Philharmonie : la réouverture de la salle Pleyel, le 13 septembre 2006. Ce fut d'autant plus vrai que la soirée d'inauguration remporta un vif succès auprès des critiques musicales, et que les résultats de l'année 2006-2007 de l'Orchestre de Paris marquaient un fort enthousiasme du public en faveur de sa remise en marche.

En effet, le concert d'inauguration, donné par l'Orchestre de Paris et son chef Christophe Eschenbach fut une réussite et les critiques reconnurent la qualité de la rénovation de la salle Pleyel. Renaud Machart salua la nouvelle acoustique de la salle qu'il jugeait plus nette, à son plus grand bonheur. Aussi, écrivait-il deux jours plus tard : « *les connaisseurs, à l'issue du concert, s'accordaient pour dire qu'on avait entendu, mercredi 13 septembre, de nombreux détails de cette symphonie qu'on ne perçoit d'ordinaire qu'au disque* »<sup>280</sup>.

D'autre part, Florence Alibert me raconta que « *l'effet Pleyel [avait] été extrêmement positif* »<sup>281</sup> pour l'Orchestre de Paris. Tout d'abord, le taux de renouvellement des abonnements entre la saison 2005-2006 et 2006-2007 avait été « *tout à fait exceptionnel* », de l'ordre de 90 à 92%. Elle me rappela à ce titre que le renouvellement des abonnements d'une année sur l'autre se situait généralement autour de 80%, les 20% restants pouvant être expliqués par les déménagements, les désabonnements mais également les décès de leur public vieillissant. Ensuite, outre leur taux de renouvellement, ce fut la hausse de leur taux de fréquentation qui avait été tout à fait considérable pour l'année 2005-2006. Alors qu'en 2004-2005, les 26 concerts symphoniques donnés par l'Orchestre de Paris avaient enregistré une fréquentation payante de l'ordre de 73%, ce même taux était passé pour la saison 2006-2007 à 76%, pour le double de concerts. Le calcul était

---

279 Citations provenant de mon entretien avec Laurent Bayle

280 MACHART R. « La belle acoustique de la nouvelle salle Pleyel » *Le Monde*, 15-09-2006

281 Citations provenant de mon entretien avec Florence Alibert

sans appel : de 34 000 places vendues lors de la dernière année passée au Théâtre Mogador, la formation artistique avait dépassé les 70 000 fauteuils occupés à la salle Pleyel. Dominique Meyer reconnut par ailleurs que le succès de la réouverture de Pleyel avait eut un impact négatif sur le Théâtre des Champs-Élysées durant les premiers mois, la musique de chambre et symphonique ayant été happées à nouveau par l'illustre salle de concert de Paris<sup>282</sup>.

Aussi, de nombreux reproches furent adressés à la politique musicale menée par l'État. Le magazine *Diapason*, sous la plume de Jean-Marie Piel, dénonça le passage soudain de la carence à l'abondance symphonique<sup>283</sup>, tandis que le quotidien *Le Figaro*, faisait les comptes. En effet, partout la question qui se posait était la suivante : y avait-il trop d'équipements symphoniques à Paris ? *Le Figaro* chiffré en effet à 6820 le nombre de fauteuils disponibles chaque soir pour écouter de la musique en 2012, regroupant la salle modulable de la Cité de la musique, le futur auditorium de la Villette, la salle Pleyel rénovée et la salle de concert de la Maison de la Radio<sup>284</sup>. En outre, la désaffection du public pour le concert classique, laissait planer un doute quant au remplissage futur de ces salles. Plus encore que la crainte de voir ces nouvelles salles à moitié vides, l'incohérence apparente des décisions ministérielles mit en colère Dominique Meyer, directeur du Théâtre des Champs-Élysées dont l'avenir était directement menacé par de telles annonces.

*« En 2012, nous allons arriver à une situation explosive, résultat d'une série de décisions prises sans aucune vision d'ensemble. D'abord, la vente de la salle Pleyel dans la foulée de l'affaire du Crédit Lyonnais, pour des raisons purement politiques et financières. Ensuite, les aménagements très coûteux dans le théâtre Mogador pour accueillir l'Orchestre de Paris alors que la salle Pleyel a fermé pour travaux. Ensuite, la décision de ne pas construire une nouvelle salle puisque Pleyel allait rouvrir. Enfin, revirement, l'annonce quasi-simultanée de la construction de la Philharmonie à la Villette et de la nouvelle salle à la Maison de Radio France : où est la logique ? »*<sup>285</sup>

La question des finances publiques était là aussi en jeu. L'absence de décision pendant des années concernant l'avenir symphonique de la capitale avait effectivement contribué à multiplier les dépenses de rénovation ou de réhabilitation, révélant l'ampleur de l'immobilisme politique qui avait prévalu jusqu'alors. Enfin, le manque de cohérence de la politique musicale française put être également conforté par le rachat définitif de la salle Pleyel, accordée par le Sénat lors de la discussion du projet de loi de finances rectificatives pour 2009, le 1er avril de cette même année, la Haute Assemblée s'accordant sur une « opération économiquement rentable »<sup>286</sup> selon les termes du

282 FAUCHET Benoît « Mauvais feuillet pour Pleyel » *Diapason* n°548, juin 2007

283 PIEL Jean-Marie, éditorial, *Diapason* n°535, avril 2006

284 HELIOT Armelle « 6820 fauteuils d'orchestre en 2012 – Paris joua la grande symphonie des auditoriums de musique » *Le Figaro*, 07-03-2006

285 Propos recueillis par P. GALONCE « Paris, une salle en trop ? » *Op. Cit.*

286 Sénat, 1er avril 2009, Eric Woerth

ministre du budget, Éric Woerth.

Aussi, ne visant pas uniquement la Philharmonie de Paris, les critiques accusant la mauvaise gestion de la politique musicale parisienne se multiplièrent à partir de l'année 2006, et jouèrent un rôle important quant à la persistance du débat concernant la pertinence d'un tel équipement. En outre, la publication par la Cour des Comptes en 2007 d'un rapport fustigeant la conduite des grands projets culturels, nourrit les reproches de ceux qui ne voyaient dans la Philharmonie de Paris qu'une salle de concert de plus.

## 2. La Cour des Comptes et les grands projets culturels

En décembre 2007, la Cour des Comptes publia un rapport public thématique relatif aux grands chantiers culturels<sup>287</sup>, qui, s'appuyant sur l'étude de six chantiers, faisait état de la gestion des grands travaux menés dans les années 2000.

La critique était générale et ne visait pas en particulier le lancement de la Philharmonie de Paris. Cependant, en soulignant et dénonçant les erreurs couramment commises, elle mettait en garde les nouveaux projets de ne pas connaître les mêmes dérives. Il convient ici de présenter très rapidement les conclusions qui purent être tirées de ce long document. Le rapport critiqua notamment les systématiques rallonges budgétaires qui étaient demandées -et accordées- nécessaire à l'achèvement du projet, en chiffrant à 250 millions d'euros, ce surcoût dépensé par le ministère de la Culture. Furent notamment mis en cause dans cette situation les défenseurs politiques des projets, qui déployaient une « *une stratégie politico-administrative, visant à minimiser les estimations initiales des projets* »<sup>288</sup> dans le but de décrocher l'accord budgétaire. Le Musée du Quai Branly, tout comme les programmes dirigés par l'EMOC furent pointés du doigt, accusés de ne pas intégrer les hausses de prix des secteurs tels que le BTP, dans leurs estimations<sup>289</sup>. De même, les entreprises de construction étaient désignées complices du non-respect des délais de mise en œuvre et, de fait, de l'augmentation des coûts des chantiers. En effet, le rapport révélait, par le biais d'une déclaration du président du musée du Quai Branly, que les sociétés de BTP préféraient « *payer des pénalités de retard plutôt que d'augmenter leurs effectifs* »<sup>290</sup>. Enfin, la Cour des Comptes, en soulignant la portée symbolique de tels travaux, regrettait que « *l'obligation de résultat* » primât trop souvent sur « *l'obligation de moyens* »<sup>291</sup>, mettant là encore en exergue les dépassements des coûts comme caractéristique inhérente de tout grand chantier culturel.

---

287 « Rapport public thématique... » *Op. Cit.*

288 *Ibid*, p 88

289 *Ibid*, p 92-93

290 *Ibid*, p 38

291 *Ibid*.

Si le rapport de la Cour des Comptes n'eut pas de conséquences directes sur la Philharmonie de Paris, il participa, par la dénonciation d'une mauvaise gestion du temps et des dépenses, d'un contexte largement défavorable à la réalisation d'un grand chantier culturel, que la crise économique traversée par l'Europe à partir de 2008 vint renforcer.

### 3. La crise économique mondiale

La crise économique fut une des armes, selon Laurent Bayle, avec laquelle Bercy et le Premier ministre, François Fillon, tentèrent d'abattre le projet de la Philharmonie de Paris. Il convient ainsi de rappeler brièvement les différentes étapes de cette crise pour comprendre ensuite dans quelle mesure elle put jouer un rôle dans les débats relatifs à la pertinence de la salle de concert symphonique.

À l'été 2007, une grave crise bancaire toucha les États-Unis du fait d'une intense spéculation des agents financiers sur les biens immobiliers et, dès la fin de l'année suivante, elle touchait particulièrement l'Europe. En effet, la baisse des taux directeurs décidée par la Banque Centrale Européenne à partir du mois d'octobre 2008, marquait, par l'inédit d'une telle initiative, l'entrée de la zone euro en plein cœur de la crise économique mondiale. Or, le débat concernant l'ampleur de la dette française, occupant déjà le devant de la scène politique depuis quelques années, se vit renforcé. En effet, sous l'effet des stabilisateurs automatiques comme les minima sociaux, et les plans de relance en faveur des banques, les déficits publics se creusèrent dangereusement. Aussi, la crise, par ses conséquences économiques et sociales, remit un peu plus profondément en doute la validité d'un chantier culturel comme la Philharmonie de Paris.

Laurent Bayle me fit remarquer qu'au plus fort de la crise économique, Nicolas Sarkozy et François Fillon avaient développé deux positions extrêmement divergentes quant à sa gestion, impactant largement sur leur opinion respective concernant la Philharmonie. Tandis que le Président de la République était partisan d'une relance économique par l'investissement public, le Premier ministre lui, souhaitait défendre une politique de rigueur budgétaire, comme l'illustre assez justement un article du journal *Le Monde* intitulé « Sarkozy-Fillon : deux lignes face à la crise économique »<sup>292</sup>. Dans ce dernier, l'auteur, Arnaud Leparmentier expliquait qu'en effet, Nicolas Sarkozy refusait « *d'être l'homme de la rigueur estimant que les cures d'austérité imposées dans le passé [n'avaient] pas eu les effets escomptés* » alors que Matignon considérait au contraire nécessaire de « *regagner la confiance des européens (...) par la vertu budgétaire* »<sup>293</sup>. Aussi, selon Laurent Bayle, la position de François Fillon relative à la Philharmonie, partagée par le ministère des Finances, s'inscrivait en opposition avec les choix budgétaires du Président de la République.

---

292 LEPARMENTIER Arnaud « Sarkozy-Fillon : deux lignes face à la crise économique » *Le Monde*, 06-09-2008  
293 *Ibid.*

Le contexte économique et social de la France n'était, de fait, pas favorable au lancement d'un chantier de cette envergure. Estimé à plus de 200 millions d'euros jusqu'en 2009, certains élus, soucieux de la conservation d'une certaine justice et équité malgré les circonstances, réclamèrent que la construction de la Philharmonie fût reportée à des temps meilleurs. Par exemple, Marcel Rogemont, député issu des rangs du Parti socialiste, s'insurgea de nombreuses fois à l'Assemblée Nationale contre la logique qui privilégiait les dépenses en faveur du grand auditorium alors que, dans le même temps « *les crédits affectés aux régions [baissaient], les budgets des institutions culturelles et des compagnies [étaient] de plus en plus contraintes, notamment ceux des petites structures* »<sup>294</sup>. De même, Richard Dell'Agnola, député UMP, désapprouva que « *la politique de prestige fût oublier le fonctionnement quotidien des institutions* »<sup>295</sup> évoquant justement l'auditorium de la Vilette.

Aussi, la construction de la Philharmonie débuta dans un contexte économique et social particulièrement troublé, renforçant plus encore les doutes quant à la pertinence d'une nouvelle salle symphonique à Paris. Or, malgré la détermination des débuts du lancement, le projet s'essouffla peu à peu jusqu'à l'arrêt total du chantier en avril 2010, du fait notamment de la « *cacophonie ministérielle* » qui régnait au sommet de l'État.

## B. La Philharmonie de Paris entre 2007 et 2010, de la progression du chantier à son interruption

Entre temps, le projet de la Philharmonie de Paris suivait son cours, enchaînant les études préalables à la mise en route des travaux. Pourtant, les divergences d'opinion au sein de l'appareil de l'État quant à sa pertinence le bloquèrent peu à peu jusqu'à l'interrompre dès la fin des travaux préliminaires.

### 1. Une Philharmonie à deux vitesses

Entre le mois d'avril 2007 et le printemps 2010, le chantier de la Philharmonie de Paris se poursuivait. L'année 2009, comme « *année de transition entre la phase de finalisation des études (...) et la phase d'engagement des travaux de construction* »<sup>296</sup> se distingua cependant du bilan des deux années précédentes du fait de l'inscription progressive du projet au sein d'une réalité plus tangible. Toutefois, l'année 2009 fut également « remarquable » du fait des hésitations qui pesaient

---

294 Assemblée Nationale, 12 novembre 2009, Marcel Rogemont

295 Assemblée Nationale, 3 juin 2009, Richard dell'Agnola

296 Rapport d'activité 2009 de la Philharmonie de Paris

sur le futur de la Philharmonie depuis le sommet de l'État.

En 2009, de nombreux éléments décisifs vinrent faire avancer le projet de la Philharmonie de Paris. Tout d'abord, alors que la question de l'accessibilité restait entière pour bon nombre de mélomanes, l'annonce du prolongement de la ligne du « Tramway des Maréchaux », le T3, desservant par ailleurs un arrêt qui jouxterait le futur auditorium, marquait une amélioration incontestable. Votée au Conseil de Paris en décembre 2008 et confirmée par la RATP et le Conseil du Syndicat des Transports d'Île-de-France en février 2009, la fin des travaux sur la ligne étaient planifiés pour la fin de l'année 2012<sup>297</sup>. Aussi, cette bonne nouvelle était un argument de plus aux mains des équipes de l'association Philharmonie de Paris pour défendre leur projet.

Ce fut également en février 2009 que le conseil d'administration de la Philharmonie de Paris définit les modalités de réalisation du projet, optant finalement pour un « *contrat global de construction, maintenance et entretien* »<sup>298</sup>. Si cette information peut paraître tout à fait dénuée d'intérêt, il convient de revenir sur une autre solution qui, envisagée jusque là, avait eu de fortes incidences sur les débats : le recours à un partenariat public-privé (PPP). Le PPP fut notamment évoqué lors des discussions relatives aux conditions de financement étatique de la Philharmonie, proposant en effet de nombreux avantages à l'autorité publique le contractant. En effet, dans le cadre d'un PPP « classique », le partenaire privé, en disposant de l'ensemble des outils de la maîtrise d'ouvrage, était contraint de financer, construire, puis entretenir le bâtiment qu'il avait à sa charge. Imposant un surcoût pour la tutelle du fait du risque pesant sur l'opérateur privé, il permettait cependant à cette dernière d'étaler la dépense sur plusieurs années et de responsabiliser l'entreprise par l'imposition de la maintenance future. En réalité, pour C. Bodeur-Crémieux, il s'agissait là d'un « *faux débat* »<sup>299</sup> puisqu'en faisant choisir le maître d'œuvre par les pouvoirs publics, le PPP était de fait diminué. En outre, le contrat global présentait des avantages que les tutelles ne pouvaient sous-estimer : en divisant les questions de financement des questions de construction et d'exploitation, il était tout d'abord moins coûteux, du fait de la réduction de la charge pesant sur l'entreprise constructrice sans annuler pour autant le cercle vertueux « construction-entretien ». Ensuite, et surtout, il permettait à l'association Philharmonie de Paris de garder un œil attentif sur la qualité des travaux, et plus particulièrement sur la qualité de l'acoustique. Le directeur de la maîtrise d'ouvrage m'expliqua en effet que « *transférer le risque acoustique, qui [était] vraiment le problème central du projet, était infaisable* »<sup>300</sup>. Il rajouta par ailleurs que la crise économique avait poussé les banques à être plus frileuses quant à leurs prêts et

---

297 « Un T3 nommé désir » *Le Paris du 19<sup>e</sup>, magazine d'informations municipales* n° 15, février/mars 2011

298 Rapport d'activité 2009 de la Philharmonie de Paris

299 Entretien avec Clément Bodeur-Crémieux

300 Entretien avec Patrice Januel

refusaient de financer le PPP. Aussi, l'interrogation quant à cette modalité entraîna, selon Patrice Januel, un écart important entre les différentes estimations du coût du projet, le PPP étant plus onéreux, cristallisant ainsi toutes les reproches adressés au grand chantier culturel.

À cette décision s'ajouta, le 9 juillet 2009, l'approbation par la Commission permanente du Conseil Régional d'Île-de-France d'une convention liant la Région à l'association Philharmonie de Paris, prévoyant d'accorder à l'opération une aide de 20 millions d'euros entre 2009 et 2011<sup>301</sup>. Cependant, la participation de la Région, bien qu'enfin confirmée, fit l'objet de nombreuses critiques parmi les responsables du projet. Le chef du bureau de la musique de la Ville de Paris, par exemple, reprocha à la Région de ne pas s'impliquer davantage en faveur d'un lieu dont les ambitions étaient pourtant régionales, regrettant que leur contribution n'ait pas été au moins de 10%.

Enfin, suite à l'obtention du permis de construire le 11 décembre 2008<sup>302</sup>, l'avancée du projet se traduisit plus concrètement par la mise en route des travaux préparatoires sur l'ancien parking du Zénith de la Villette. Aussi, de juillet 2009 au printemps 2010, le groupement d'entreprises Spie Batignoles, GCE, Segex et Véolia, prépara le terrain de la future société en charge de la construction de la Philharmonie. D'un montant total de 22,5 millions d'euros, d'après Patrice Januel, les travaux préliminaires consistaient à mettre en ordre le site, c'est-à-dire réaliser toutes les activités liées au terrassement, construire les parois de soutènements, ou encore relier le site aux réseaux électriques, d'eau et d'assainissement. Selon Laurent Bayle, entrepris avant la fin des études relatives à la construction du bâtiment, ces travaux furent, du fait de leur coût, un moyen de « *mettre le pied dans la porte* »<sup>303</sup>, marquant par là le fait que le chantier n'était toujours pas à l'abri d'une interruption de la part de l'État.

En effet, les hésitations concernant le projet vinrent particulièrement du gouvernement. Le choix, ou plutôt le « non-choix » des modalités de financement du projet est à ce titre, un bon exemple. Le conseil d'administration de la maîtrise d'ouvrage autorisa le 10 février 2009 le recours à l'emprunt pour financer le chantier du grand complexe symphonique. Après avoir fait le choix de la Société Générale, la Philharmonie de Paris annonça le 21 juillet 2009 qu'elle contracterait un emprunt de 243,7 millions d'euros, garanti par l'État et la Ville de Paris, conformément à leurs engagements. Or, si la Mairie de la capitale confirma lors de la même réunion que le Conseil de Paris avait délibéré en faveur de l'octroi de leur garantie à hauteur de 117 millions d'euros<sup>304</sup>, l'État, lui, révéla une nouvelle fois son hésitation quant au projet. Le rapport d'activité de 2009 mentionna

---

301 Rapport d'activité 2009 de la Philharmonie de Paris, p 12

302 Rapport d'activité 2008 de la Philharmonie de Paris, p 42

303 Entretien avec Laurent Bayle

304 Rapport d'activité 2009 de la Philharmonie de Paris, p 9

en effet que « *les représentants du ministère de la Culture [avaient] indiqué que l'État définirait les modalités de financement de sa participation au vu des conclusions définitives de l'analyse des offres de marché global* »<sup>305</sup>. Ce fut donc la décision de la Ville de Paris qui permit à la maîtrise d'ouvrage de la Philharmonie de Paris, de recourir à un premier emprunt. Or, ces mêmes « conclusions » furent justement ce qui permit au gouvernement d'interrompre le projet, en empêchant la signature du contrat global, moteur du lancement du chantier de construction de la Philharmonie de Paris.

En effet, et je tiens à préciser dès maintenant que, pour une meilleure lecture, l'ensemble des informations qui suivent sont tirées du rapport d'activité de 2009 de la Philharmonie de Paris, la maîtrise d'ouvrage lança les appels d'offre en vue de l'attribution du marché global le 3 mars 2009. Selon son directeur, tout avait été prévu pour qu'à la fin des travaux préliminaires, qui débutèrent, pour rappel, en juillet 2009, les travaux de construction pussent démarrer à leur tour à la fin du premier semestre 2010. Deux candidatures furent réceptionnées puis retenues, celles du groupe Vinci Construction et celle du Groupement représenté par Bouygues. Cependant, une fois que le dossier de consultation fut remis, l'appel d'offre fut déclaré infructueux en raison des prix affichés par les deux opérateurs privés, situés « *significativement au dessus des estimations* »<sup>306</sup>. Or, malgré de sensibles progrès sur les montants annoncés à la suite de l'échec du premier marché, l'État fit attendre sa réponse, interrompant par là même le chantier de la Philharmonie. Selon L. Bayle, ce fut « *ce qui donn[a] la main à Bercy et à Matignon pour l'abattre* »<sup>307</sup>.

Aussi, tandis que la Ville de Paris faisait figure de bonne élève, l'État, de son côté, semblait se détacher peu à peu de la question de l'auditorium symphonique, malgré le soutien du Président de la République, Nicolas Sarkozy.

## **2. La « cacophonie ministérielle » et la suspension du chantier au printemps 2010**

La fin des travaux préliminaires sur le chantier de la Philharmonie dès le début du printemps 2010 marqua le début de longs mois d'arrêt du projet. Les négociations entamées depuis le mois d'août 2009 se poursuivaient, laissant, à la place de l'ancien parking du Zénith de la Villette un immense trou qui se remplissait un peu plus chaque jour d'eau de pluie. Malgré la baisse substantielle du coût total de l'opération et le choix en avril 2010 du groupement d'entreprise représenté par Bouygues, le chantier ne redémarrait pas. La faute était imputable, selon les termes

---

305 *Ibid.*

306 *Ibid.*, p 8

307 Entretien avec Laurent Bayle

de Yann Gaillard, rapporteur UMP de la Commission des finances au Sénat, à « *la cacophonie ministérielle* »<sup>308</sup> régnant au sein du gouvernement à propos du grand auditorium. En effet, alors le ministère de la Culture et le Chef de l'État plaidaient en sa faveur, les services de Matignon et de Bercy firent bloc pour empêcher au mieux qu'il se réalisât. Au centre du conflit se trouvait, outre les multiples oppositions traditionnelles au projet, la question de son financement.

Une ligne de fracture fut visible au sein du gouvernement à partir des premières estimations faites par les constructeurs en lice lors du marché d'appel d'offre, en août 2009, divisant les services du ministère de la Culture et ceux du ministère des finances.

Alors que les entreprises avaient « *jugé que le montant du devis (204/207 millions d'euros) était sous évalué* »<sup>309</sup>, Bercy, qui, vraisemblablement n'avait jamais été favorable à l'édification de la Philharmonie de Paris, trouvait « *avec François Fillon un allié de poids* »<sup>310</sup>, rejoignant ici la position du directeur de la Cité de la musique. La crise économique aidant, aucun mode de financement ne fut définitivement arrêté par l'État, empêchant par là même la poursuite du projet, malgré la fin des négociations. À ce sujet, plusieurs options s'offraient au gouvernement. Il pouvait en effet soit recourir à un emprunt bancaire, soit décider de ponctionner le budget du ministère de la Culture, ou encore de mettre en place une dotation exceptionnelle réservée au versement des crédits pour la construction de la salle de concert symphonique. Or, justement, les services de la Culture et des Finances se s'accordaient pas sur ce point, le choix de l'emprunt emportant les faveurs des premiers tandis que les seconds penchaient davantage vers la ponction budgétaire, faisant remarquer qu'une rallonge était peu décente dans un contexte de réductions des dépenses.

Or, Nicolas Sarkozy, de son côté, n'eut de cesse de défendre la Philharmonie de Paris et ce, jusqu'en mai 2010, date de sa dernière référence au projet. Le 7 janvier 2010, par exemple, en plein cœur des négociations, le Président de la République décida d'adresser ses vœux au monde de la Culture depuis le site du Parc de la Villette. Il fit bien évidemment référence à « *la grande salle de concert qui faisait défaut* »<sup>311</sup> à la capitale française. Le directeur de la Philharmonie de Paris me rappela par ailleurs qu'il s'était déplacé jusque dans les préfabriqués tenant lieu de bureaux aux membres de la maîtrise d'ouvrage, pour voir les maquettes, ce qu'il considérait être « *un soutien extrêmement fort* »<sup>312</sup>. Mais le plus important, selon lui, fut le discours du 11 mai 2010 prononcé à l'occasion de l'inauguration du Centre Pompidou de Metz, puisque Nicolas Sarkozy fit explicitement référence à la Philharmonie alors qu'il démontrait justement que les dépenses culturelles n'étaient pas amenées à être sacrifiées en période de crise. En annonçant qu'il « y

308 Sénat, 17 novembre 2010, Yann Gaillard,

309 FAUCHET Benoît « La Philharmonie traîne » *Diapason* n°584, octobre 2010

310 BOMMELAER Claire « La Philharmonie en panne » *Le Figaro*, 23-10-2010

311 Présentation des vœux de N. Sarkozy au monde de la culture, 7 janvier 2010, Cité de la musique, Paris

312 Entretien avec Patrice Januel

[aurait] la Philharmonie à Paris »<sup>313</sup>, alors que les négociations venaient d'être achevées sans décisions pour autant de la part de l'État, il soulignait à nouveau son soutien au projet. Cependant, à partir de ce moment, l'Élysée cessa de prendre position.

De son côté, le ministère de la Culture approuvait lui aussi le projet. Lors de la présentation de la loi de finances pour 2011 à l'Assemblée Nationale, le 4 novembre 2010, Frédéric Mitterrand témoigna de sa détermination, rappelant qu'il était un « *fervent défenseur de ce merveilleux projet* »<sup>314</sup>. Au sein de ses services, il est également intéressant de noter que Georges-François Hirsch avait été nommé en avril 2008 directeur de la musique, de la danse, du théâtre et du spectacle, devenue entre temps la direction générale de la création artistique. Or, pour rappel, Georges-François Hirsch avait été, de 1996 à 2008, le directeur général de l'Orchestre de Paris, traversant ainsi aux côtés des musiciens, les heures bien sombres des décennies 1990 et 2000. Aussi, sa lutte en faveur du grand auditorium de la Villette ne faisait aucun doute. L. Bayle me dit pourtant à son sujet, qu'il n'avait pas pu avoir la main sur ce dossier. Nous touchons là un point essentiel de ce grand chantier, expliquant notamment pourquoi je n'ai presque jamais fait allusion aux différentes directions du ministère de la Culture mais bien uniquement aux « grandes têtes » de gouvernement. La Philharmonie de Paris, de 1995 à 2011, eut une histoire relativement agitée, et la complexité des dossiers et des décisions empêchèrent les différents services de s'en saisir, laissant la direction mener les débats. Un petit retour en arrière s'impose pour expliciter un peu mieux ces propos. Laurent Bayle m'expliqua par exemple que Renaud Donnedieu de Vabres avait gardé le dossier « *au niveau de son cabinet car il n'avait pas la durée et que le temps était compté* »<sup>315</sup>. Aussi, ajouté à sa volonté d'en « *tirer une part personnelle* », il ne l'avait pas confié aux différents bureaux de la rue de Valois. Le directeur de la Cité conclut par la suite que seules les périodes plus officielles, correspondant aux moments où les décisions sont définitivement arrêtées, permettent aux services de reprendre la main sur les dossiers. Georges-François Hirsch ne pouvait donc peser suffisamment dans le débat pour impulser définitivement la Philharmonie de Paris, avant la reprise officielle du chantier.

En septembre et octobre 2010, tandis que la Cité de la musique et la Ville de Paris espéraient que la situation changeât, la mobilisation contre les retraites et le gouvernement battait son plein et les rumeurs concernant un possible remaniement ministériel amplifiaient de jour en jour. Pourtant, la décision se fit attendre, et François Fillon fût finalement reconduit dans ses fonctions le 14 novembre 2010. Pour la Ville de Paris, ce fut une grande déception, voire même un

---

313 Discours d'inauguration du Centre Pompidou de Metz de N. Sarkozy, 11 mai 2010

314 Assemblée Nationale, discussions sur la loi de finances 2011, 4 novembre 2010, Frédéric Mitterrand

315 Citations provenant de mon entretien avec Laurent Bayle

« *coup de massue* »<sup>316</sup> selon le directeur du bureau de la Musique, d'autant plus que la situation semblait définitivement bloquée. En effet, la Philharmonie de Paris était la grande absente du budget 2011 du ministère de la Culture, budget qui se voulait pourtant conforté, soulignant la « *poursuite des grands projets culturels et architecturaux* »<sup>317</sup>, tels que la Maison d'histoire de France. Laurent Bayle précisait quelques semaines plus tard au *Figaro* que d'arrêter un chantier de cet ampleur pour en refaire un parking coûterait 80 millions d'euros<sup>318</sup>. La Philharmonie de Paris était donc dans l'impasse, repoussé par un Premier ministre hostile et un ministère des finances attentif, dans un cadre budgétaire contraint, à ne pas multiplier les trop grosses dépenses. Quant à la voix du Président de la République, elle s'était éteinte sur ce dossier. Cependant, la pression supportée par l'État et la volonté de la Ville de Paris de sortir de cette impasse, permit une rapide reprise du chantier.

### ***III. La reprise du chantier (novembre 2010 – mars 2011)***

Ce fut le maire de Paris qui impulsa la reprise de la Philharmonie, obtenant, suite à l'envoi d'un courrier, l'assurance que le chantier reprendrait dans les plus brefs délais. Malgré l'arrêt du chantier, le grand auditorium de Paris n'avait pas cessé d'être au cœur d'une réflexion plus générale concernant l'avenir de musique symphonique à Paris.

#### **A. L'impulsion de la Ville de Paris**

Certainement las des atermoiements que connaissait la Philharmonie de Paris, Bertrand Delanoë envoya un courrier à Nicolas Sarkozy le 18 octobre 2010, lui réclamant de confirmer son attachement au projet. Comme je l'ai déjà souligné, le Président de la République avait marqué à plusieurs reprises son intérêt pour le grand auditorium, et n'en avait plus rien dit à partir du mois de mai 2010. Or la situation semblait s'enliser et réclamait qu'une nouvelle dynamique se mît en place. En effet, la confiance que Nicolas Sarkozy avait témoigné à François Fillon à l'occasion du remaniement ministériel empêchait tout changement et l'approche de l'hiver, révéla *Le Monde*, inquiétait les entrepreneurs qui craignaient de voir le terrain s'abîmer à force de pluie et de gel<sup>319</sup>. Il était donc urgent de prendre une décision afin que les travaux pussent reprendre, ce que promit finalement Nicolas Sarkozy, un mois après la réception de la lettre du maire de Paris.

Le Président de la République, en rappelant combien la Philharmonie de Paris était un

---

316 Entretien avec Clément Bodeur-Crémieux

317 Communiqué de presse du ministère de la Culture, *Présentation du budget du ministère de la Culture*, 29 septembre 2010

318 BOMMELAER Claire *Op. Cit.*

319 HERZBERG Nathaniel « Le chantier de la Philharmonie de Paris est en panne » *Le Monde*, 02-10-2010

chantier pertinent, assura à Bertrand Delanoë qu'il avait enfin « *donné l'instruction aux administrations de l'État de procéder sans délai aux formalités nécessaires à la poursuite de cet ambitieux projet* »<sup>320</sup>. Le retournement de la situation put paraître soudain et marquait en tous cas qu'une forte volonté présidentielle était toujours un élément essentiel des grands travaux culturels. Toutefois, il est également possible de rassembler quelques éléments pouvant expliquer ce changement de cap de la part de l'État. Outre l'envie du président de venir à bout de ce projet, ce dont il a déjà été question à de maintes reprises, le rapport de force en faveur de la Ville de Paris put également jouer un rôle dans le déblocage de la situation. En effet, l'Hôtel de Ville qui jouissait d'une bonne image sur le projet de la Philharmonie était un poids certain pesant sur les épaules de l'État : le fait que la Ville eût décidé dès 2009 la façon dont elle allait financer le projet et que le gouvernement attendît plus d'un an pour arrêter une quelconque décision ne pouvait lui être bénéfique. Aussi, Laurent Bayle s'interrogeait quant à l'image donnée par l'État s'il décidait finalement de se retirer du projet. Ce dernier me fit d'ailleurs également remarquer que Nicolas Sarkozy n'avait eut de cesse, durant son mandat, d'affirmer vouloir se battre contre les blocages de l'administration. Dans le cas du chantier symphonique, la Ville de Paris, la Région Île-de-France, la maîtrise d'ouvrage et tous les défenseurs du projet pouvaient justement se porter en victime de cette même « technobureaucratie », dont les débats étaient sans fin et les décisions, invisibles.

Ainsi, suite à l'échange entre Bertrand Delanoë et Nicolas Sarkozy, le chantier de la Philharmonie pouvait reprendre.

## B. La reprise des travaux (mars 2011)

Suite à la confirmation de la reprise du chantier par N. Sarkozy, les membres de la Philharmonie de Paris découvrirent que l'État financerait le chantier « *en direct* »<sup>321</sup> selon les termes de C. Bodeur-Crémieux. Cela signifiait que pour le démarrage des travaux, le budget de la rue de Valois serait ponctionné à hauteur d'environ 25 millions d'euros. En effet, n'ayant pas voté les crédits de paiement nécessaires à une telle dépense pour l'année 2011, le ministère de la Culture se vit dans l'obligation de prendre sur son budget de quoi honorer la première partie du contrat.

Suite à ce premier dégel financier, l'association de la Philharmonie de Paris et le consortium d'entreprises représenté par Bouygues signèrent finalement le contrat prévoyant la réalisation, l'exploitation et la maintenance du projet pour quinze ans. D'une valeur de 219 millions d'euros, 107 millions reviendraient en réalité à l'entreprise Bouygues et le reste à l'ensemble des opérateurs privés qui avaient été sélectionnés. Dès la première semaine du mois de mars 2011, les

---

<sup>320</sup> Lettre de N. Sarkozy à B. Delanoë, datée du 19 novembre 2010, publiée sur le blog de Claude Samuel, critique musical pour le magazine Diapason.

<sup>321</sup> Entretien avec Clément Bodeur-Crémieux

travaux reprirent sur le chantier de la Philharmonie, et son ouverture, à nouveau repoussée, fut annoncée pour la saison musicale 2014-2015.

Cependant, de multiples questions perdurent encore aujourd'hui, concernant notamment le futur de la vie symphonique parisienne. En effet, l'arrivée de la Philharmonie réclama de la part des institutions existantes de profonds changements quant à leur positionnement dans le paysage musical de la capitale.

## C. La Philharmonie de Paris et la nécessaire refondation de la vie musicale parisienne

La pertinence de la politique musicale de l'État avait été fortement remise en doute par les professionnels et les critiques de la musique. L'annonce du chantier de la Maison de la Radio, comme la réouverture de la salle Pleyel, et le lancement de la Philharmonie de Paris avaient suscité en effet de vives réactions, et l'on craignait que la concurrence, acerbe, laissât la moitié des sièges vides dans les salles de concert parisiennes. Or, de nombreux changements furent entrepris entre 2007 et 2011, laissant croire que la situation symphonique de la capitale s'éclaircirait à l'ouverture du grand auditorium de la Villette.

Pour commencer, la salle Pleyel, gérée par une filiale de la Cité de la musique, choisit d'infléchir progressivement sa programmation vers plus de musiques actuelles. Dès le début de l'année 2008, l'association de la Philharmonie de Paris afficha sa volonté de voir évoluer la salle du Faubourg Saint-Honoré, marquant la nécessité d'un transfert de la majorité de son public à la Villette<sup>322</sup>. En effet, comme le souligna *Le Monde*, la « *multiplicité des salles aux mêmes objectifs* »<sup>323</sup> au sein de la capitale obligeait la salle Pleyel, si elle souhaitait survivre, à préférer l'ancrage populaire. Cependant, rien ne garantit au projet sa réussite. Florence Alibert me confia la réticence de l'auditoire de l'Orchestre de Paris, très critique vis-à-vis des dépenses musicales de l'État depuis 2006, à se déplacer jusque dans le XIX<sup>e</sup> arrondissement. De même, la salle Pleyel, mise à part sa relation qu'elle entretient historiquement avec le jazz, devait réussir, avant tout, sa mue en se faisant connaître hors de son bastion classique, ne bénéficiant aucunement d'une image « populaire ».

L'auditorium de Radio-France sembla lui aussi justifier sa place dans le futur symphonique de la capitale. Tout d'abord, François-Xavier Roth, me rappela que la mission de la Maison Ronde étant la diffusion sur les antennes, il serait moins choquant lors d'un concert d'y voir des places

---

322 Rapport d'activité 2007 de la Philharmonie de Paris, p 69

323 HERZBERG Nathaniel « Jazz, rock, chanson : la salle Pleyel accélère sa mue vers des musiques moins classiques » *Le Monde*, 09-10-2008

inoccupées que dans toute autre salle symphonique. Ensuite, alors que je l'interrogeais sur l'avenir des deux formations de la Maison-Ronde, Thierry Beauvert, prenant appui sur l'expérience passée au Théâtre des Champs-Élysées, m'expliqua, que « *le fait qu'ils soient tous deux sur un même lieu les obligerait à faire attention à ne pas jouer la même chose* »<sup>324</sup>. Cette idée allait d'ailleurs de pair, selon lui, avec la réorientation progressive, quoique ambiguë, des deux théâtres lyriques de la capitale, le Théâtre du Châtelet et le Théâtre des Champs-Élysées.

En effet, sans abandonner pour autant la musique symphonique, le Théâtre du Châtelet depuis l'arrivée en 2006 de Jean-Luc Choplin opérait un retour vers ses plus lointaines origines. En effet ce dernier déclara qu'il y avait « *dans cette maison un "trou noir", une part d'elle même qu'on voudrait ignorer* », affichant sa volonté que « *le Châtelet [retrouvât] une certaine tradition du grand spectacle, mais revisitée, décalée* »<sup>325</sup>. Aussi, l'arrivée sur la scène musicale de deux grandes salles symphonique entre 2013 et 2014 ne devrait pas perturber outre mesure l'ancien temple de l'opérette. La question fut cependant plus épineuse, et les déclarations plus contradictoires, concernant le Théâtre des Champs-Élysées. Alors que son président, Raymond Soubie, annonça dans *Le Figaro* qu'il deviendrait le grand pôle « *de musique classique de l'ouest parisien* »<sup>326</sup>, Dominique Meyer, directeur général de cette même salle entre 1999 et 2010, semblait la destiner davantage à l'opéra. Ce dernier négocia en effet juste avant son départ avec la Caisse des dépôts et des consignations, la réalisation de deux étés de travaux pour remettre la fosse de l'orchestre à ses dimensions initiales et un doublement de la subvention que son principale mécène lui versait<sup>327</sup> correspondant, grossièrement, selon Thierry Beauvert, au doublement des productions lyriques.

Ainsi, bien que demeurant incertain encore, l'avenir de la musique symphonique à Paris semblait s'éclaircir : alors que souvent les deux théâtres lyriques et la salle Pleyel avaient été accusées de ne développer aucune identité artistique propre, la crainte d'une suroffre de concerts semblait avoir obligé ces derniers à réfléchir quant à leur positionnement dans la vie culturelle de la capitale.

---

324 Entretien avec Thierry Beauvert

325 MACHART R. et ROUX M-A. « Au Châtelet, la programmation 2006-2007 sera éclectique » *Le Monde*, 02-03-2006

326 BAVELIER Ariane « Le classique déprogrammé de la salle Pleyel » *Le Figaro*, 13-03-2010

327 *Ibid.*

## Conclusion

---

### *La coopération entre la Ville de Paris et l'État : une garantie de la pérennité du projet ?*

En mars 2011, le chantier de la Philharmonie de Paris reprenait, ou plutôt, démarrait. C'en était moins une : à deux mois près, mon mémoire se serait achevé sur une question : la Philharmonie de Paris est-elle morte-née ? Triste fin, à vrai dire ! Pourtant, aujourd'hui, est-il vraiment possible, alors que plus trois ans nous séparent encore de l'inauguration de cette grande salle « haute-technologie », d'être sûr qu'elle verra bien le jour ? Beaucoup de difficultés continuent à miner le projet et d'autres prendront le relai, très certainement : la vie d'un grand chantier culturel n'est pas un long fleuve tranquille.

Mais il s'agit de garder bon espoir puisque ce qui a permis de sauver hier l'auditorium permettra demain à celui-ci, il faut le souhaiter, de naître enfin : la participation à parts égales sur ce chantier de la Ville de Paris et de l'État. Alors même que je me suis efforcée, tout au long de ce travail, de prouver à quel point la relation entre ces deux autorités avait conduit aux blocages que nous connaissons, force est de constater que cette étroite coopération -une première sur ce type de chantier à Paris- eut également des effets positifs insoupçonnés. L'image donnée par la position que chacune de ces entités défendait par rapport au projet fut plusieurs fois soulevée au cours de ce mémoire. Elle constitua sans aucun doute un élément d'avancement du chantier : alors que l'État n'avait eut de cesse de réclamer une participation conséquente de la part de la Ville de Paris, comment aurait-il pu lui même se désolidariser une fois que cette dernière avait cédé ? L'inédit de la situation, rendait impossible cette décision. De même, le fait d'avoir été obligés de travailler de concert, malgré les préoccupations que cela générerait, offrit à la Philharmonie de Paris d'avoir pu exister à part entière très rapidement. Je veux faire référence ici à la décision de ne pas recourir à l'actuel Opérateur du patrimoine et des projets immobiliers de la culture, rencontré sous le nom d'EMOC dans les pages précédentes, lui préférant une association créée ad hoc chargée de la maîtrise d'ouvrage. Comme je l'ai expliqué, ce choix vint justement du fait que la Ville de Paris participât à la même hauteur que l'État. Or, comme me l'expliqua Patrice Januel lors de notre rendez-vous, le fait d'avoir affaire à une équipe travaillant exclusivement sur le projet de la Philharmonie de Paris avait participé de la relance du chantier. En effet, défendant à la fois leur poste et le projet, les salariés de la structure étaient entièrement dévoués à la survie de l'auditorium. Enfin, si les oppositions entre la Ville de Paris et l'État ralentirent fortement la prise de décision initiale d'édifier le bâtiment, elles sont peut-être aujourd'hui la garantie de sa pérennité, aucune alliance objective et concertée en vue de son abandon ne pouvant, à mon sens, être fomentée de la

part de ces deux ennemis politiques. Mais, face aux échéances électorales qui approchent, une question demeure : pour combien de temps encore ? Pourtant, le pied est dans la porte, comme pourrait dire Laurent Bayle, et le chantier entamé, il sera désormais de plus en plus difficile de revenir en arrière.

Aussi, voilà l'étude d'une longue prise de décision achevée, et je reste persuadée que l'histoire de cette dernière ne s'arrêtait pas en mars 2006 mais bien en novembre 2010, lorsqu'il fut question de lancer définitivement les travaux du bâtiment. Je passe désormais la main, et laisse le bonheur à d'autres de poursuivre le récit de cette grande salle symphonique.

## Annexes

---

## Sources

---

### *Magazines spécialisés*

- ◆ *Diapason*, de septembre 1998 à mars 2011, consultés à la bibliothèque des Champs-Libres de Rennes, sur format papier
- ◆ *Le Monde de la Musique*, de janvier 1994 à avril 2009, consultés à la bibliothèque des Champs-Libres de Rennes, sur format papier

### *Périodiques*

- ◆ *Le Monde*, de janvier 1995 à mars 2011, consultés en format numérique depuis Factiva
- ◆ *Libération*, de janvier 1995 à mars 2011, consultés en format numérique depuis Factiva
- ◆ *Le Figaro*, de janvier 1998 à mars 2011, consultés en format numérique depuis Factiva

### *Rapports*

- ◆ Mission interministérielle des grands travaux, *Etude pour la construction d'une salle de grand format et de son foyer d'information à la Cité de la Musique*, septembre 2007 – Consulté aux archives de l'OPPIC, versement 2008-24, carton 1
- ◆ LARQUIÉ André, BARROY Daniel, *Actualisation des données relatives à la réalisation d'un auditorium symphonique à Paris*, février 1999 – Consulté aux archives de l'OPPIC, versement 2008-24, carton 1
- ◆ BAYLE Laurent, *Le grand auditorium de Paris, rapport de synthèse*, avril 2001 – Consulté aux archives de l'OPPIC, versement 2008-24, carton 1
- ◆ AUBERGER Philippe, BÉLAVAL Philippe, *Rapport sur l'auditorium symphonique de Paris*, juin 2003

### *Autres*

- ◆ Préprogramme de la Philharmonie de Paris, version du 05-09-2006 – Consulté aux archives de l'OPPIC, versement 2008-24, carton 1

### *Entretiens*

- ◆ Laurent BAYLE, directeur général de la Cité de la musique, le 21 février 2011, Cité de la musique à Paris, 90 minutes
- ◆ Clément BODEUR-CRÉMIEUX, chef du Bureau de la musique de la Ville de Paris, le 23 février 2011, Direction des Affaires Culturelles de Paris, 70 minutes
- ◆ François-Xavier ROTH, chef d'orchestre le 23 février 2011, Cité de la musique à Paris, 45 minutes
- ◆ Thierry BEAUVERT, directeur de projet, en charge des travaux de préfiguration de l'auditorium

de Radio-France, le 28 février 2011, Maison de la Radio à Paris, 35 minutes

- ◆ Patrice JANUEL, directeur général de l'association de préfiguration de la Philharmonie de Paris, le 1er mars 2011, bureaux de la Philharmonie de Paris, 50 minutes
- ◆ Florence ALIBERT, directrice des publics, de la communication et du mécénat de l'Orchestre de Paris, le 2 mars 2011, bureaux de la salle Pleyel, Paris, 30 minutes

## *Sites internet*

- ◆ Sur le site internet de la Ville de Paris : <http://www.paris.fr/>
  - Communiqués de presse de la Ville de Paris.
  - Compte-rendus des Conseils de Paris.
- ◆ Discours officiels, conférences de presse
  - Site du ministère de la Culture, <http://www.culture.gouv.fr/>
  - Site « Vie Publique », <http://www.vie-publique.fr/discours/>
- ◆ Site de la philharmonie de Paris : <http://www.philharmoniedeparis.com/>
  - Rapports d'activités 2007, 2008 et 2009.
  - Dossier de presse, résultats du concours d'architecture, avril 2007.
  - Table ronde avec Pierre Boulez, Laurent Bayle et Jean Nouvel et modérée par Arnaud Laporte de France Culture, *La Philharmonie de Paris, un projet artistique et architectural*, Auditorium du Louvre, le 7 novembre 2008, 106 minutes
- ◆ Site de l'Assemblée Nationale : <http://www.assemblee-nationale.fr/>
  - Compte-rendus des séances à l'Assemblée Nationale
  - Questions écrites
  - Rapports des commissions
- ◆ Site du Sénat : <http://www.senat.fr/>
  - Compte-rendus des séances du Sénat
  - Questions écrites
  - Rapports des commissions
- ◆ Site du blog de Claude Samuel, journaliste et critique musical : <http://www.qobuz.com/blogs/claudesamuel/>

## Bibliographie

### *Ouvrages édités*

- ◆ AUBY Jean-Bernard, AUBY Jean-François, NOGUELLOU Rozen *Droit des collectivités locales*, PUF (coll : Thémis droit), 2009
- ◆ BERNARD Mathias *Histoire politique de la Vè République, de 1958 à nos jours*, Armand Colin (coll U) 2008
- ◆ BODEKER Hans-Erich, VEIT Patrice, WERNER Michael sous la direction de, *Le concert et son public, mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2002
- ◆ DUCHEMIN Noémi et VEITL Anne *Maurice Fleuret : un politique démocratique de la musique, 1981-1986*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2000
- ◆ FORSYTH Michael *Architecture et musique : l'architecte, le musicien et l'auditeur, du 17è siècle à nos jours* Liège : Pierre Mardaga, 1985, 360 p.
- ◆ MARION Arnaud *Pleyel, une histoire tournée vers l'avenir*, Édition de la Martinière, 2005, 159 p.
- ◆ MONTAIN-DOMENACH Jacqueline, avec la collaboration de DUFRESNE Chantal *Droit des collectivités territoriales*, Presses universitaires de Grenoble (coll : le droit en plus), 1997
- ◆ POIRRIER Philippe *L'État et la culture en France au XXè siècle*, Le Livre de Poche, coll. Références, 2009, 257 p.
- ◆ POIRRIER Philippe « Les collectivités territoriales et la culture : des Beaux-Arts à l'économie créative » in POIRRIER Philippe sous la direction de, *Politiques et pratiques de la culture*, La Documentation française, (coll :Les Notices), 2010, 304 p.
- ◆ POISSON Georges *Les grands travaux des Présidents de la Vè République : de Charles de Gaulle à Jacques Chirac*, Paris, Parigramme, 2002, 195 p.
- ◆ RENAUD Jean-Pierre *Paris, un État dans l'État ?* L'Harmattan, 1993
- ◆ TALIANO-DES GARETS Françoise *Les métropoles régionales et la culture*, La documentation française, 2007
- ◆ VEITL Anne « Des politiques et des musiques » p137-148 in POIRRIER Philippe sous la direction de, *Politiques et pratiques de la culture*, La Documentation française, (coll :Les Notices), 2010, 304 p.

### *Mémoires et études*

- ◆ HOJEIJ Wissam *La Cité de la musique et les échanges culturels internationaux (1981-1999)*, Paris, mémoire de Paris I, Panthéon-Sorbonne, sous la direction de R. Franck et M-F. Lévy, 2003-2004
- ◆ SALZMANN Jean-Marie *Le nouvel auditorium de Radio-France : quels défis pour 2012 ? Les enjeux artistiques, économiques et managériaux*, Marseille, mémoire de l'IMPGT, sous la direction de R. Fouché et d'Olivier Kéramidas, 2006-2007
- ◆ MOUSSARD-DUPIN Camille *Étude du remplissage du Théâtre des Champs-Élysées en 2005-2006*, pour la direction de la musique de Radio-France

### *Revue et périodiques*

- ◆ MOATTI Sandra « L'État reprend Paris » *Alternatives économiques*, n°287, 1/2010

- ◆ SUBRA Philippe « Le Grand Paris : stratégies urbaines et rivalités géopolitiques » *Hérodote*, 2009/4 n°135 p. 49-79

## ***Dictionnaire***

- ◆ HONEGGER Marc directeur de publication, *Dictionnaire de la musique* « Science de la musique », Bordas (coll : M. Honegger), 1976
- ◆ ARNOLD Denis sous la direction de, *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Robert Laffont, 1988, traduit de l'anglais, PÂRIS Marie-Stella

## ***Site internet***

- ◆ *Site internet de l'Association française des orchestres* : <http://www.france-orchestres.com/>
  - Association Française des Orchestres, Actes du 1er Forum international des orchestres français, 16 et 17 mai 2001, à Paris, 83 p.
  - Association Française des Orchestres, Actes du 2è Forum international des orchestres français, 26 et 27 juin 2003, 100 p.

## Index

Abbado, Claudio.....	76
Adler, Dankmar.....	18, 19
Aillagon, Jean-Jacques.....	58, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99
Albanel, Christine.....	111
Alexandre, Ivan A.....	9, 72, 77
Alibert, Florence.....	10, 44, 51, 53, 93, 104, 115, 127
Arnaud, A.....	43
Arnold, Denis.....	7
Auberger, Philippe.....	91, 92, 93, 95
Auburtin, Jean Marcel.....	21
Aurillac, Martine.....	75, 76
Bach, Jean-Sébastien.....	13
Balladur, Edouard.....	63, 65, 66
Banister, John.....	14
Barroy, Daniel.....	72
Bayle, Laurent.....	10, 46, 48, 51, 56, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 88, 89, 92, 93, 94, 98, 100, 101, 103, 104, 107, 112, 115, 118, 121, 122, 124, 125, 130
Beauvert, Thierry.....	10, 36, 55, 114, 115, 128
Beethoven, Ludwig van.....	7, 20
Bélaval, Philippe.....	91, 92, 93, 95
Berio, Luciano.....	75
Berlioz, Hector.....	16, 20, 49, 91, 92, 95
Bizet, Georges.....	20
Bloom, Allan.....	60
Bodeur-Crémieux, Clément.....	10, 74, 82, 88, 103, 120, 126
Boulez, Pierre.....	24, 25, 27, 37, 45, 54, 56, 72, 75, 77, 79, 92, 95, 99, 105, 106, 107, 108
Brossmann, Jean-Pierre.....	71
Cavada, Jean-Marie.....	114
Céria, François.....	94
Cerutti, Guillaume.....	93
Charpentier, Jacques.....	25, 27
Chevillon, Olivier.....	32, 35
Chirac, Jacques.....	6, 7, 65, 66, 67, 76, 81, 83, 84, 86, 87, 88, 96, 97
Chopin, Frédéric.....	49
Choplin, Jean-Luc.....	128
Cluzel, Jean-Paul.....	115
Colonne, Edouard.....	16, 23, 36, 45
Contassot, Yves.....	80
Cuzin, ?.....	73
Dahan, Eric.....	8, 90
De Gaulle, Charles.....	22
Debussy, Claude.....	19, 20, 49
Delanoë, Bertrand.....	68, 77, 80, 82, 83, 87, 88, 89, 90, 95, 97, 98, 100, 101, 104, 109, 110, 125, 126
Dell'Agnola, Richard.....	119
Delpech de Saint Guilhem, Jean.....	104
Donnedieu de Vabres, Renaud.....	93, 94, 95, 98, 101, 104, 113, 124
Doucelin, Jacques.....	8, 45
Douste-Blazy, Philippe.....	58, 63, 65, 66, 67, 77
Duchemin, Noémi.....	11, 23, 25

Dusapin, Pascal.....	104
Eschenbach, Christophe.....	38, 39, 70, 91, 104, 115
Fanjas, Philippe.....	49
Fauré, Gabriel.....	20
Ferras, Christian.....	37
Fillon, François.....	111, 118, 123, 124, 125
Finkielkraut, Alain.....	60
Fleuret, Maurice.....	23, 24, 26, 27, 28, 30
Forsyth, Michael.....	16, 18, 19, 20, 56
Franco, Francisco.....	47
Fumaroli, Marc.....	60
Furno, André.....	52, 70
Furtwangler, Wilhelm.....	52
Gad, Georges.....	41, 47
Galland, Yves.....	75
Galonce, Pablo.....	46, 55
Garrido, José-Manuel.....	47
Gaudillère, Bernard.....	82
Girard, Christian.....	82, 88
Giscard d'Estaing, Valéry.....	12, 25, 29, 30, 82
Granet, André.....	21
Gregotti, Vittorio.....	74
Grieg, Edvard.....	49
Guerrin, Michel.....	96
Guillard, Jean-Pierre.....	30
Guy, Michel.....	84
Habeneck, François-Antoine.....	20
Habsbourg.....	14
Haitink, Bernard.....	38
Haydn, Joseph.....	7, 16, 19
Henri-Lévy, Bernard.....	60
Hirsch, Georges-François.....	70, 104, 124
Hittork, Jacques Ignace.....	73
Honegger, Marc.....	12
Huchon, Jean-Paul.....	74, 87, 102
Janowski, Marek.....	36
Januel, Patrice.....	10, 61, 102, 103, 109, 110, 121, 129
Jospin, Lionel.....	65, 67, 68, 77, 83
Kircher, Athanase.....	18
Krafft, Nathalie.....	9, 42, 71
Lamoureux, Charles.....	16, 23, 36, 45
Landowski, Marcel.....	22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 54
Lang, Jack.....	27, 29, 30, 32, 60, 81, 89, 96
Larquié, André.....	42, 43, 44, 72, 73, 74, 76
Lasteyrie de Saillant (de), Isabelle.....	30
Le Pavéc, Jean-Pierre.....	52
Le Pen, Jean-Marie.....	88
Leble, Christian.....	33, 39
Leparmentier, Arnaud.....	118
Lesure, François.....	48
Lissner, Stéphane.....	71
Liszt, Franz.....	49

Lompech, Alain.....	8, 42, 65, 78, 91
Louis XIV.....	13
Lyon, Gustave.....	21
Macé de Lepinay, Hélène.....	74
Machart, Renaud.....	8, 115
Maheu, Jean.....	25
Mahler, Gustav.....	8
Malberg, Henri.....	75
Malraux, André.....	22, 23, 24
Mansat, Pierre.....	110
Marger, Brigitte.....	66, 78
Martigny, Hubert.....	68, 69, 70, 71, 92, 94, 95
Masur, Kurt.....	40, 49
Mathon, Jean-Baptiste.....	21
Merlin, Christian.....	8
Meyer, Dominique.....	51, 116, 128
Mistler, Jean.....	22
Mitterrand, François.....	6, 7, 12, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 49, 58, 59, 60, 61, 67, 82, 96
Mitterrand, Frédéric.....	124
Mozart, Wolfgang Amadeus.....	7
Nouvel, Jean.....	98, 104, 105, 108, 109, 110, 112
Offenbach, Jacques.....	73
Ornano (d'), Michel.....	30
Pasdeloup, Jules.....	16, 23, 36, 45
Piel, Jean-Marie.....	116
Pleyel, Camille.....	21
Pleyel, Ignace.....	21
Poirrier, Philippe.....	60, 61, 62, 65, 96
Pollini, Maurizio.....	76
Portzamparc (de), Christian.....	29, 31, 32, 66
Postnikova, Viktoria.....	37
Raffarin, Jean-Pierre.....	89, 93, 94, 99
Rattle, Simon.....	76
Rausch, Jean-Marie.....	48
Ravel, Maurice.....	20, 49
Rey, Anne.....	59
Rogemont, Marcel.....	119
Rojdestvenski, Guennadi Nikolaïevitch.....	37
Roland, Claude.....	74
Rostropovitch, Mstislav.....	48
Roth, François-Xavier.....	5, 10, 37, 127
Roux (de), Emmanuel.....	96
Roux, Marie-Aude.....	8, 95, 96
Roze, Jeanine.....	52
Russell, John Scott.....	18
Sabine, Wallace Clement.....	18, 19
Saint-Pulgent (de), Maryvonne.....	7, 53, 54
Saint-Saëns, Camille.....	20, 49
Sarkozy, Nicolas.....	6, 7, 98, 100, 110, 111, 112, 118, 122, 123, 125, 126
Scharoun, Hans.....	20
Schmitt, Olivier.....	62
Schneider, Michel.....	61

Seguin, Philippe.....	80
Soubie, Raymond.....	128
Soumère, Jacques-Henri.....	78
Stockhausen, Karlheinz.....	76
Stravinsky, Igor.....	49, 51
Tarditi, Carla-Maria.....	68, 69, 70, 71, 92, 94
Tasca, Catherine.....	58, 67, 68, 77, 78, 79, 81, 82, 83
Tchaikovsky, Piotr Ilitch.....	19
Thibaud, Jacques.....	37
Tibéri, Jean.....	68, 69, 73, 74, 77, 80, 82, 83
Toubon, Jacques.....	32, 33, 62, 82
Trautmann, Catherine.....	54, 58, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 77
Tschumi, Bernard.....	104
Veitl, Anne.....	11, 23, 24, 25
Villepin (de), Dominique.....	7, 95, 97, 98, 99, 100, 101
Wagner, Richard.....	16, 49
Wallon, Dominique.....	71, 77
Woerth, Eric.....	117
Wolff, Auguste.....	21
Xenakis, Iannis.....	106

## Table des matières

Sommaire.....	3
Table des abréviations.....	4
Introduction.....	5
Chapitre 1. Mutations de la vie musicale française depuis le XVIII <sup>e</sup> siècle.....	12
I. La naissance du concert public et le développement des salles de concert en Europe .....	12
A. De la représentation privée au concert public : des usages de la musique jusqu'à la fin du XVIII <sup>e</sup> siècle.....	13
B. L'essor du concert moderne au XIX <sup>e</sup> siècle.....	15
1. Les causes de cette évolution.....	15
2. Le développement des salles de concert en Europe.....	17
C. Le XX <sup>e</sup> siècle ou l'âge d'or des auditoriums symphoniques.....	18
1. Un épanouissement sans précédent.....	18
2. La France, un pays en retrait de cette dynamique.....	20
II. La politique musicale française depuis 1959.....	22
A. Le contexte de l'avant-Landowski : une situation symphonique dénoncée .....	22
B. Le plan Landowski : la naissance de la politique musicale française .....	23
1. L'originalité du plan Landowski au regard de la politique culturelle générale.....	24
2. Les étapes du plan et ses acquis.....	25
C. Les années 1980 : le renouvellement de la politique culturelle. ....	26
III. Le projet du grand auditorium au cœur des questionnements de la politique des grands travaux.....	28
A. Brève présentation de la Cité de la musique .....	29
B. La question de l'auditorium : le serpent de mer de la vie musicale française.....	30
1. L'auditorium, pierre angulaire du projet de la Cité de la musique entre 1979 et 1982. ....	30
2. Tournant de la rigueur et remise en cause de l'auditorium symphonique .....	31
3. 1985-1995 : dix ans de tergiversations autour de la question de l'auditorium.....	32
Chapitre 2. Une situation symphonique préoccupante à Paris.....	35
I. La situation musicale parisienne en déliquescence.....	35
A. La situation des orchestres parisiens .....	35
1. D'implacables critiques des orchestres parisiens.....	35
2. Des conditions de travail non-adaptées.....	38
3. La question de la désaffection du public .....	42
B. La construction de nouveaux temps modernes de la symphonie au niveau mondial et la pression exercée sur Paris .....	46
1. La course mondiale à l'équipement symphonique.....	46
2. Une impulsion également nationale.....	48
3. Quid de « Paris, capitale artistique » ? .....	49
II. Des appels controversés à la construction d'un nouvel auditorium .....	50
A. Des solutions contestées.....	50
1. Les oppositions à la question d'un nouveau lieu dédié à la musique symphonique .....	50
2. Les oppositions à l'emplacement de prédilection : la Cité de la musique.....	53
B. La Cité de la musique : une référence persistante. ....	55

Chapitre 3. De 1995 à 2005 : l'introuvable décision politique .....	58
I. 1995 : une année-rupture.....	58
A. L'ouverture de la Cité de la musique : un coup d'arrêt au projet de l'auditorium ? .....	59
B. Une rupture politique forte : la fin de l'ère Mitterrand.....	60
1. Un contexte de profonde remise en question de la politique culturelle.....	60
2. La critique des grands chantiers : un appel au rééquilibrage entre Paris et la province. .....	61
3. L'ambiguïté du statut de Paris, ville-capitale. ....	63
C. Des velléités de changements ? Le tandem J.Chirac / P. Douste-Blazy (1995-1997).....	65
II. De 1997 à 2002 : la « gauche plurielle » au pouvoir, sans résultats.....	68
A. Catherine Trautmann et l'ambiguïté des choix relatifs à la musique symphonique .....	68
1. Le passage de la salle Pleyel du public au privé.....	68
2. Une pression grandissante et des déclarations sans effets .....	70
3. Le projet de J. Tibéri au Théâtre de la Gaîté Lyrique : le blocage de la coopération entre la Ville de Paris et l'État .....	73
B. Catherine Tasca et l'espoir renouvelé en faveur d'une salle symphonique à Paris .....	77
1. Catherine Tasca dans l'attente des élections municipales de 2001.....	77
2. Les raisons de l'immobilisme. ....	81
3. La campagne électorale de 2002 : une nouvelle impulsion en faveur de l'auditorium ? .....	83
III. Jean-Jacques Aillagon et la dénonciation des grands chantiers culturels parisiens.....	84
A. Le blocage entre la Ville de Paris et l'État (mai 2002 - janvier 2003) .....	84
1. Une politique culturelle nationale de rééquilibrage .....	84
2. Les inextricables responsabilités du projet.....	86
B. Vers un apaisement de la situation musicale parisienne (janvier 2003 - octobre 2005).....	90
1. Le réengagement du dialogue entre l'État et la Ville de Paris.....	90
2. Le retour de l'État à Pleyel.....	92
3. Renaud Donnedieu de Vabres et la confirmation de l'accord concernant la salle Pleyel .....	94
Chapitre 4. La concrétisation du projet : la Philharmonie de Paris, entre espoirs et difficultés.....	98
I. De 2005 à 2008 : la Philharmonie de Paris sur les rails .....	98
A. Les annonces faites à Paris .....	98
1. D. de Villepin et la relance du dossier symphonique – Octobre 2005.....	99
2. L'annonce officielle du lancement de l'auditorium de Paris – Mars 2006.....	100
3. La méthode du « pied dans la porte » ou la rapidité de l'engagement du projet.....	102
B. La question architecturale .....	104
1. Le concours d'architecture et la victoire de Jean Nouvel.....	104
2. Liens entre architecture et musique .....	105
3. L'architecture au service du renouvellement du public.....	107
4. Architecture et politique urbaine de la Ville de Paris.....	109
C. Les élections présidentielles de 2007 et la question de la poursuite du projet .....	110
1. Premières incertitudes.....	110
2. De l'importance de l'architecture dans le discours de Nicolas Sarkozy : la confirmation du grand auditorium symphonique.....	111
II. Le chantier de la Philharmonie de Paris en danger.....	113
A. Un contexte favorable à la remise en cause du projet (2006-2010).....	113
1. La critique de la politique musicale de l'État.....	113
2. La Cour des Comptes et les grands projets culturels.....	117
3. La crise économique mondiale.....	118

B. La Philharmonie de Paris entre 2007 et 2010, de la progression du chantier à son interruption .....	119
1. Une Philharmonie à deux vitesses .....	119
2. La « cacophonie ministérielle » et la suspension du chantier au printemps 2010.....	122
III. La reprise du chantier (novembre 2010 – mars 2011) .....	125
A. L'impulsion de la Ville de Paris.....	125
B. La reprise des travaux (mars 2011).....	126
C. La Philharmonie de Paris et la nécessaire refondation de la vie musicale parisienne.....	127
Conclusion .....	129
Annexes.....	131
Sources.....	131
Bibliographie.....	133
Index.....	135