



HAL
open science

Lieux de musique en ville

Denis Laborde

► **To cite this version:**

Denis Laborde. Lieux de musique en ville. La Géographie : terre des Hommes, 2009, “ Le monde en musiques ”, 1533 (1533, automne 2009), pp.79-82. halshs-00533018

HAL Id: halshs-00533018

<https://shs.hal.science/halshs-00533018>

Submitted on 4 Nov 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

NOUVEAU
La GéoGraphie
Terre des hommes
Depuis 1822 • Numéro 1533
Numéro 6 • Nouvelle formule
REVUE TRIMESTRIELLE • AUTOMNE 2009

La GéoGraphie

Terre des hommes

Prix du
Meilleur
magazine
de Culture et
de Découverte
2009



**Le monde
en musiques**

Glénat



T 05635 - 1533 - F : 9,90 € - RD

**Blasons et loges
des régions**

**Lille, Lyon, Marseille,
Paris vues par L'IGN**

**Singapour,
l'île branchée**

Biocarburants :





Lieux de musique en ville

Le musée Guggenheim de Bilbao (1997) a fait école. Un peu partout dans le monde, des métropoles construisent, à l'instar de la cité basque, de prestigieux édifices publics à vocation culturelle. Cette dynamique inflationniste de l'architecture urbaine s'accompagne de politiques culturelles d'escorte s'efforçant de faire coïncider réaménagement urbain et reconversion stratégique. Ces plans de sortie de crise postindustrielle fonctionnent à double échelle: au plan local, ces *Urban landscapes* ont pour mission de construire des bâtiments d'exception sur des sites en voie d'abandon comme la rive du Nervion qui fit la puissance sidérurgique de Bilbao, l'ancien dépôt de café Kaispeicher A du port de Hambourg, ou les abords du périphérique parisien. Au plan international, il s'agit de s'inscrire dans cette course au prestige que se livrent les grandes métropoles. Les musées, les théâtres, les salles de concert participent à la promotion des villes, comme le faisaient autrefois les cathédrales ou les résidences royales.

Ce n'est pas un hasard si l'archétype du lieu de musique contemporain se configure sous les formes visionnaires de l'architecture

De Berlin à Philadelphie et de Tokyo à Paris, en passant par une vingtaine de métropoles, une course mondialisée aux équipements de concerts s'est engagée. Façonnant de nouvelles circulations dans la ville, ces ardents bâtisseurs dessinent une topographie symbolique des lieux de musique.

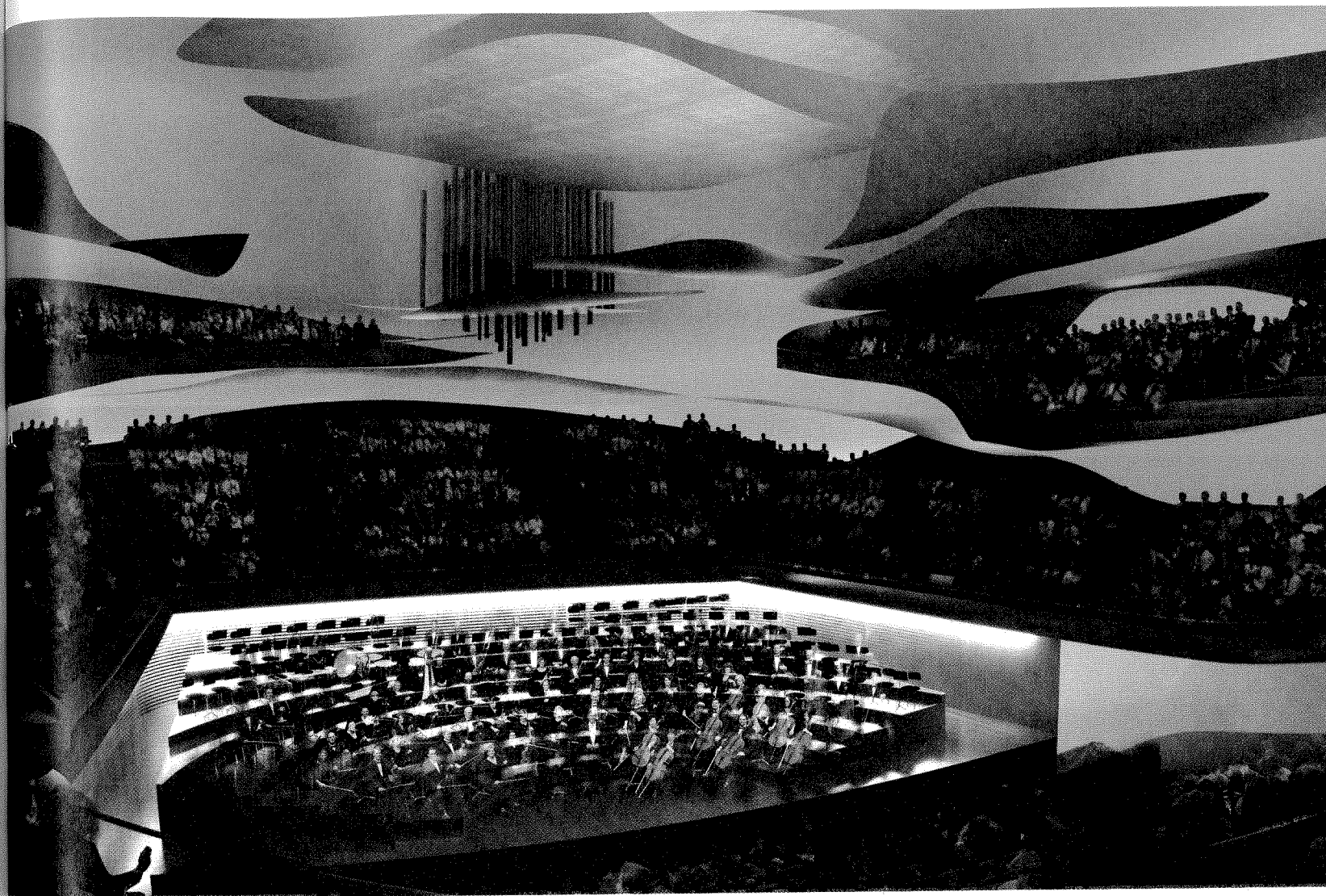
●
Par Denis Laborde

Directeur de recherche au CNRS (Centre Marc Bloch, Berlin).

expressionniste de la Berliner Philharmonie de Hans Scharoun (1963) ou de l'opéra de Sydney de Jørn Utzon (1973), œuvres architecturales relevant le défi de la prise en charge des publics, de leur participation à l'architecture et de l'insertion de cette dernière dans la complexité d'un discours urbain. Depuis lors, les opéras ou les philharmonies sont devenus des icônes de nos métropoles: les Davies Symphony de San Francisco (1980), la Philharmonie de Cologne (1986), le Suntory Hall de Tokyo (1986), le Palau de la Música de Valence (1987), le Meyerson Symphony Center de Dallas (1989), l'Opéra Bastille (Paris, 1989), l'Arsenal de Metz (1989), le Birmingham

Symphony Hall (1991), le Kyoto Concert Hall (1996), le Bridgewater Hall de Manchester (1996), le Centre des congrès de Lucerne (1998), le Benarova Hall de Seattle (1998), le Kursaal de Saint-Sébastien (1999), le Kimmel Center de Philadelphie (2001), le Parco della Musica de Rome (2002), l'Esplanade Concert Hall de Singapour (2002), le Walt Disney Concert Hall de Los Angeles (Frank O. Gehry, 2003), la Philharmonie d'Essen (2004), la Casa da Musica de Porto (2005), le Strathmore Music Center (2005).

La série n'est pas close et, de Rem Koolhaas à Norman Foster, de Frank O. Gehry à Arata Isozaki ou Christian de Portzamparc, elle ne laisse aucun architecte indifférent. La ville de Hambourg se trouve aujourd'hui engagée dans la construction de l'Elbphilharmonie, immense salle de concert sur le fleuve baignant la ville hanséatique qui appelle tous les superlatifs. Les architectes suisses Jacques Herzog et Pierre de Meuron ont dessiné une toiture en forme d'immense vague qui sera, à son inauguration en 2010, le nouvel emblème de la cité. De son côté, le lauréat 2008 du prix Pritzker, Jean Nouvel, travaille à son projet de titan: la Philharmonie de Paris (2012).

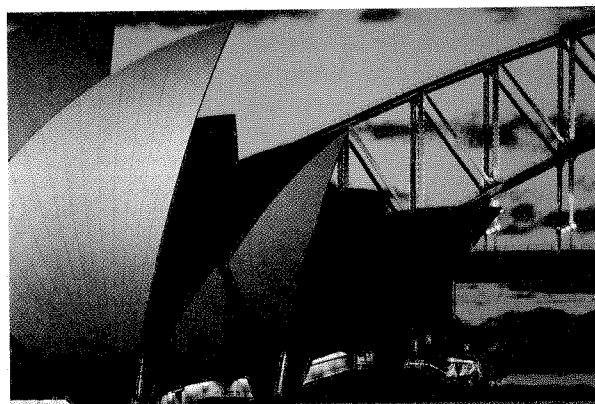


Comment expliquer cette fièvre des bâtisseurs? Comment expliquer qu'au moment où les prouesses technologiques de la haute-fidélité privatisent et nomadisent l'écoute, on s'obstine à construire des bâtiments dédiés à la musique? À l'ère de *l'iPod*, on parvient en effet à reconstituer à l'intérieur de son domicile, voire dans ses oreilles, une qualité de son proche de celle d'une salle de concert. Ces systèmes d'écoute individuelle nous préservent de surcroît de la gêne occasionnée par nos voisins dans les concerts! Et que dire de la camisole bienveillante que sont les fauteuils, figeant les corps! Chez soi, chacun est libre, la contrainte corporelle et sociale se desserre. Alors, pourquoi le concert? Et pourquoi s'obstiner à construire de telles icônes architecturales?

Jeux d'échelles

Question d'autant plus prégnante que les musiques les plus consacrées et les plus institutionnalisées dans le monde occidental semblent avoir perdu leur légitimité, si l'on en croit les statistiques culturelles. Pourtant, l'écoute personnalisée, nomadisée, ne s'oppose pas nécessairement à la participation des individus à des événements publics. Le sociologue Richard Peterson explique que le « caractère omnivore » des consommations culturelles s'accompagne d'une « démultiplication de soi » qui permet d'additionner des comportements que les sciences sociales s'appliquaient jusqu'ici à tenir pour incompatibles¹.

Revenons sur la polysémie des bâtiments. Ce sont de puissantes balises dans l'espace local qui ont vocation à devenir des emblèmes



En haut: *Projet de Jean Nouvel pour la Philharmonie de Paris.*
© Agence Jean Nouvel

En bas: *L'opéra de Sydney, à la silhouette si particulière, dans le crépuscule...*
© BUU-Batifoullier/Gamma/Eyede



de villes. Toute salle de concert et d'opéra exprime une histoire locale, nourrie de formes originales de sociabilité, de «traditions» particulières, comme les *bretzel* à la Philharmonie de Berlin. Sur scène, chaque auditeur aperçoit des figures de musiciens devenues familières. Dans les rangs du public, un premier cercle de spectateurs, comme les abonnés, les mécènes et les institutionnels, ancrent le lieu dans l'espace social local – un lieu où chacun reconnaît l'autre. D'autant plus que l'architecture «en vignoble» des philharmonies contemporaines à Berlin, Sydney, Kyoto, Copenhague, Rome, Los Angeles, Paris, renforce cette fabrication du lien en s'opposant au modèle «boîte à chaussures» du Konzerthaus traditionnel de Metz, Lucerne, Singapour, Essen, Porto, qui a plutôt tendance à hiérarchiser

Projet pour la Philharmonie de Hambourg, par Herzog & de Meuron. Vue extérieure. © Herzog & de Meuron

les publics. Plus encore, la circulation télévisuelle des images des salles et des concerts suffit à leur assurer une familiarité. Dans l'espace globalisé, ces lieux sont des emblèmes urbains que l'on connaît sans jamais les avoir visités.

Des appropriations différenciées

Ainsi, les lieux de musique sont traversés par une dynamique créative qui va du geste musical vers le geste architectural, et jusqu'au public, considéré comme *creative class*². Il ne s'agit plus seulement de croquis, de plans et de tracés: un lieu de musique incorpore des modalités d'appropriation par ses publics. Voici comment Hans Scharoun pense à l'improvisation dans l'architecture: afin que le mouvement vital d'un projet «ne soit pas étouffé par une rigidité

prématurée (...), il n'y aura aucune perfection hâtive, même pas dans le royaume de la technologie. Au lieu de la perfection, c'est l'improvisation qui devrait prédominer, montrant le chemin vers une évolution ultérieure»³.

Les lieux de musique sont comme des *enjeux de création* selon une chaîne qui va de la conception à l'insertion, invention des usages sociaux et politiques des lieux. Qui soutiendrait que la salle Pleyel qui a ouvert ses portes en 2006 à Paris est la salle Pleyel de 1927? L'identité de cette salle reconstruite n'a pas été livrée avec les plans de l'architecte François Céria mais elle s'est forgée au fur et à mesure avec les ajustements de la programmation à l'offre parisienne globale conçue par le directeur de la production, Emmanuel Hondré. Pour Laurent Bayle, le président de la salle



Pleyel, il a fallu deux ans pour que la symbiose ait lieu. Et ce processus n'est jamais figé: «On peut parier que, dans le futur, Pleyel se définira un style», ajoute Laurent Bayle⁴. On comprend qu'un lieu, ce n'est pas un bâtiment, c'est une possibilité. Le lieu, et le réseau des espaces dédiés dont il participe, modèle la ville. Il modèle les usages de la ville, il modèle les usagers⁵.

Et la Philharmonie de Paris ?

Il a fallu dix ans pour démêler l'écheveau des conflits nés d'un projet de philharmonie à Paris. Un grand auditorium dédié à la musique symphonique faisait partie du programme initial de la Cité de la musique dessiné par Christian de Portzamparc. Jamais il ne fut construit. C'est Dominique de Villepin, Premier ministre, qui ouvrit finalement un nouveau concours en 2006. Un grand débat fut lancé. Pour les partisans du projet, il y allait de la présence de la France sur la scène internationale, aux côtés de tant de villes comme Rome, Saint-Petersbourg, Tokyo, etc., qui se positionnent par de grands investissements. Pierre Boulez et Laurent Bayle poussèrent les politiques à l'audace car le studio de la Maison de la radio était trop petit et excentré, les conditions de travail insuffisantes pour atteindre la qualité attendue. Les politiques furent longtemps réservés. Le ministère de la Culture attendait un signe de la Ville de Paris, la Ville de Paris en appelait

au conseil régional qui guettait le ministère de la Culture. Du moins, c'est ainsi que les choses furent perçues par les musiciens. La polémique gagna de l'ampleur. La réouverture à la rentrée 2006 d'une salle Pleyel flambant neuve ne serait-elle pas une alternative? Laurent Bayle fut catégorique: «Pleyel est irrémédiablement prisonnière de sa coque.» Il avait d'ailleurs lui-même appelé, dans son *Rapport sur la construction d'une salle à la Cité de la musique* (2001), à «un esprit de consensus» qui était une invitation à la prise de risque.

On n'entend pas les compositeurs

Il n'y a jamais eu autant de projets de construction de salles mobilisant les meilleurs architectes du moment à Lyon, Metz, Montpellier, Dôle, Dijon, Poitiers, Perpignan, Bordeaux. Et pourtant, si l'on excepte les conversations entre Brigitte Metra, associée au projet de Jean Nouvel, et le compositeur Gérard Pesson, force est de constater que les compositeurs ne sont qu'exceptionnellement sollicités par les architectes. Cela signifierait-il que nos architectes construisent aujourd'hui des salles pour les compositeurs du *xx^e* siècle⁶?

Si les musiciens de l'orchestre louent les initiatives, les compositeurs, eux, ne se satisfont pas de ces temples à «la musique» que l'on érige au cœur de nos cités. De là, une forme d'indifférence. On retrouve Iannis Xenakis créant ses

Projet pour la Philharmonie de Hambourg, par Herzog & de Meuron. Vue intérieure.
© Herzog & de Meuron

Polytopes à Montréal (1967), dans les ruines de Cluny (1972) ou sur les collines de Mycènes (1978), Luigi Nono aménageant de fond en comble le Palais de Chaillot pour y insérer son *Prométhée* (1987), Salvatore Sciarrino faisant déambuler cent saxophonistes dans le grand hall du musée d'Orsay (2003). Comme si tout nouveau lieu de musique ne pouvait satisfaire les compositeurs qui écrivent pour ces lieux arrimant leurs créations musicales au répertoire institutionnel mais qui cherchent aussi à sculpter cette insaisissable fugacité du son en construisant ailleurs, où on ne les attend peut-être pas, dans des lieux imaginés par eux, choisis par eux, bricolés par eux, appropriés. ●

1. Voir Andy Bennett & Richard A. Peterson (dir), *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2004.

2. Voir Richard Florida, *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, Basic Books, New York, 2002; *Cities and the Creative Class*, Routledge, New York, 2005. Voir aussi le site <http://creativeclass.com>.

3. Hans Scharoun, «Ständige Wandlung», 1970, *Metamorph*, Catalogue, Biennale d'Architecture (Venise, 2004).

4. *Le Monde*, 9 octobre 2008.

5. Pour une histoire sociale du concert, voir H.-E. Bodeker, P. Veit & M. Werner, *Le Concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Éditions de la MSH, Paris, 2002, ainsi que *Espaces et lieux de concert en Europe. 1700 - 1920*, Berliner Wissenschafts-Verlag, Berlin, 2008.

6. Voir le très dérangeant pamphlet d'Alessandro Barrico, *L'Âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, Albin Michel, Paris, 1999 [trad. de l'édition italienne de 1998].