

**Predella** journal of visual arts, n°57, 2025 [www.predella.it](http://www.predella.it) - Monografia / Monograph 

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

**Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

**Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year

*Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review*

**Comitato scientifico** / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

**Redazione** / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Livia Fasolo, Silvia Massa, Elena Pontelli

**Assistenti alla Redazione** / *Assistants to the Editorial Board:* Teresa Maria Callaioli, Vittoria Cammelliti, Angela D'Alise, Roberta Delmoro, Ludovica Fasciani, Flaminia Ferlito, Matilde Mossali, Ester Tronconi

**Impaginazione** / *Layout:* Elisa Bassetto, Sofia Bulleri, Agata Carnevale, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

## Une conception symphonique du musée. Michel Laclotte et l'auditorium du Louvre

*This text details the central role played by M. Laclotte in the installation of the Louvre Museum auditorium and the diversity of its programming during its early years after the inauguration of the Grand Louvre.*

L'ouverture sur la ville fut un des *leitmotive* du projet du Grand Louvre<sup>1</sup>. Cette notion fut structurante dans le projet ébauché au début des années 1980 par Michel Laclotte avec I.M. Pei. Elle se traduira notamment par la création d'un ensemble de services sous la pyramide inaugurée en 1989 (salles d'expositions temporaires, auditorium, librairie, restaurant gastronomique, cafés, salles d'accueil pour les groupes, médiathèque pédagogique, vestiaires) dotant le musée de fonctions essentielles qui lui manquaient, et par de grandes innovations muséographiques comme les vastes baies ouvertes sur les cours Marly et Puget, visibles depuis le passage Richelieu rendu à l'espace urbain en 1993. Toutefois, en intitulant *Le musée ouvert sur le monde* la seconde partie de l'hommage rendu à Michel Laclotte au Louvre en avril 2022, les organisateurs élargissaient encore la perspective pour mieux rendre compte de l'ambition scientifique, culturelle – et finalement politique – du projet telle qu'elle a pu notamment se déployer dans la conception et la programmation de cet auditorium voulu par Michel Laclotte (que l'auteur de ces lignes eut le privilège de diriger de 1992 à 2005).

La notion d'ouverture apparaît dès avril 1989 dans *Pourquoi l'Auditorium du Louvre ?*, éditorial de *Naissance d'une salle*, programme des manifestations inaugurales de l'auditorium :

Rares sont les musées aujourd'hui bâtis sans comporter un lieu de projection ou un espace de conférences [...], le musée du Louvre ne pouvait se contenter d'un simple "lieu" [...]. Le projet [...] a ainsi offert l'opportunité d'aller au-delà du classique "auditorium de musée", et d'intégrer [...] une authentique salle parisienne de 420 places. [...] l'Auditorium du Louvre constitue un outil essentiel de cette "ouverture du musée sur la ville" qui fait la force du projet Grand Louvre [...]. Le pari de cette salle [...] consiste à faire venir [...] au Louvre un public qui fréquente par ailleurs les théâtres, cinémas ou salles de concert : on ne s'étonnera donc pas d'y trouver des spectacles et manifestations sans lien direct avec les œuvres [...]<sup>2</sup>.

Ce texte – dû à Guillaume Monsaingeon<sup>3</sup>, inventif et dynamique premier responsable de la salle – est porteur d'une ambition nouvelle. En effet, à l'époque,

tous les musées ne sont pas dotés d'une salle permettant de proposer un programme pluridisciplinaire. Et ce qui peut apparaître aujourd'hui comme une norme dans les institutions muséales relève en 1989 de l'exception. Ce modèle ne s'est pas encore déployé et constitue une absolue innovation au Louvre où, il faut s'en souvenir, seule existait alors la défunte salle Courajod de l'École du Louvre, dans la cour Visconti. C'est dire que le musée proprement dit ne disposait jusqu'alors d'aucune salle.

### *Prémices parisiennes*

Si l'on fait brièvement l'historique de la programmation temporaire en France, le pionnier fut probablement Pierre Gaudibert, conservateur au musée d'Art moderne de la Ville de Paris à partir de 1966 et créateur de l'ARC (Animation Recherche Confrontation) dès 1967. Ce proche des philosophes Louis Althusser et Gilles Deleuze, ou du psychanalyste Felix Guattari, était membre de l'association d'éducation populaire Peuple et Culture (je souligne ce point pour mettre l'accent sur l'apparente distance qui le sépare de Laclotte). Gaudibert introduisit la musique, la poésie, la danse, le théâtre, le cinéma au sein du musée d'Art moderne et invita notamment des artistes comme le compositeur John Cage et le chorégraphe Merce Cunningham, ou l'écrivain Pierre Guyotat. Trois noms qui donnent la mesure de la nouveauté de ces propositions à la fin des années 1960. Mais l'ARC constituait alors une exception dans le paysage culturel parisien<sup>4</sup>.

Implicitement, le texte de *Naissance d'une salle* se réfère au Centre Pompidou, ouvert en 1977. Cela étant, on le sait, le Centre n'est pas un musée mais le regroupement de plusieurs entités culturelles<sup>5</sup> et fut dès sa création doté de multiples salles de spectacle ce qui interdit une comparaison terme à terme avec le Louvre. Toutefois, le projet du Centre Pompidou a inspiré Michel Laclotte, qui avait été membre du jury du concours d'architecture<sup>6</sup>.

Au titre des projets précurseurs en termes de programmation dans les musées français, on peut aussi citer le *Polytope* de Iannis Xenakis, voulu par Michel Guy dans le cadre du premier Festival d'Automne dans le frigidarium des thermes de Cluny en 1972. Cette œuvre d'art totale connut un succès extraordinaire, mais demeura une initiative sans lendemain, heureusement d'ailleurs pour le musée national du Moyen Âge, qui déploie aujourd'hui ses expositions temporaires dans cette magnifique salle antique.

Enfin, en 1989, l'autre grande référence est évidemment celle du musée d'Orsay – dont Michel Laclotte avait été l'inspirateur et la cheville ouvrière –, ouvert en 1986, un peu moins de trois ans avant les nouveaux espaces du Louvre. À Orsay,

la magnifique salle de l'auditorium, habillée de bois de poirier par l'architecte Gae Aulenti, permit de faire entrer l'histoire de l'art, la musique de chambre, la mélodie française, le théâtre d'ombres, le cabaret, le cinéma muet, mais aussi l'histoire tout court, et notamment l'histoire sociale, chère à Madeleine Rebérioux, que François Mitterrand avait associée au projet du musée. Ce que l'on retiendra ici, c'est que le projet d'Orsay reposait aussi sur son auditorium et non pas sur le seul triptyque collections-expositions-pédagogie.

### *Le modèle nord-américain*

En réalité, Michel Laclotte – il l'a souvent rappelé –, a surtout puisé dans l'exemple des musées nord-américains, qu'il connaissait particulièrement bien depuis la bourse Focillon obtenue en 1956 lui ayant permis de passer trois mois aux États-Unis : « J'ai profité de ce séjour pour voir le plus grand nombre possible de musées : je m'en suis gorgé, regardant tout et remplissant des carnets de notes [...] »<sup>7</sup>.

En effet, dans l'entre-deux-guerres, à l'initiative d'Alfred Barr, la constitution d'une collection de films par le MoMA de New York constitua un jalon important dans l'évolution des musées comme lieux de programmation temporaire. Avec la création de la Film Library par Iris Barry<sup>8</sup> en 1935, le cinéma était entré au MoMA comme art majeur du XX<sup>e</sup> siècle. Le bâtiment inauguré en 1939 sur la 53<sup>e</sup> rue comportait déjà une salle de projection de 450 places. La présence du cinéma dans les collections (22 000 films à ce jour) s'accompagnait d'une dynamique programmation cinématographique, qui se poursuit aujourd'hui dans plusieurs salles.

À Washington, la National Gallery of Art proposa, dès son inauguration en 1941, des conférences et des concerts. La programmation y a pris une grande ampleur avec l'inauguration en 1978 de l'aile Est, édifiée par I.M. Pei, laquelle abrite notamment un vaste auditorium de 500 places, similaire à celui du Louvre, et le célèbre le Center for Advanced Study in the Visual Arts, que Michel Laclotte admirait et qui inspira pour partie le projet de l'Institut national d'histoire de l'art (dont il fut le géniteur après avoir pris sa retraite du Louvre en 1994).

C'est aussi à Pei que l'on doit l'aile Ouest du Museum of Fine Arts de Boston, inaugurée en 1981, avec une salle de 380 places. Développant une programmation cinématographique dont l'origine remonte à 1958, le MFA est aujourd'hui un lieu de référence pour le cinéma d'auteur aux États-Unis – une rareté sur le continent – et propose 700 séances par an<sup>9</sup>.

Il ne fait pas de doute que ce modèle américain a influencé la décision de construire les auditoriums d'Orsay et du Louvre. Michel Laclotte le revendique clairement en relatant un voyage organisé en 1979 avec l'équipe engagée dans le projet du musée d'Orsay :

Au cours de cette visite à travers les États-Unis, nous avons autant pris en compte le point de vue architectural que le fonctionnement des musées : accueil, vestiaire, restaurant, librairie, services pédagogiques, auditorium, etc., autrement dit tout ce qui manquait dans les musées français – sauf au Centre Pompidou – et qui était déjà parfaitement au point dans les musées américains<sup>10</sup>.

Pourtant, le projet de l'auditorium du Louvre ne s'est élaboré que chemin faisant :

Quand j'ai été nommé en 1987, [...] une de mes tâches prioritaires [a consisté à] : définir ce qu'on attendait des nouveaux services [...]. Dans les premiers projets, une salle était déjà prévue sous la pyramide pour des conférences et des colloques, mais sans programme encore clairement défini<sup>11</sup>.

### *Un large spectre de disciplines*

Pour ne rien s'interdire, Michel Laclotte et son équipe définirent ce lieu, on l'a vu, comme « authentique salle parisienne »<sup>12</sup>, une formule laissant un champ très large à la programmation qui intégrera « des spectacles et manifestations sans lien direct avec les œuvres »<sup>13</sup>, et notamment la musique et le cinéma, mais suscitera des conflits internes et externes. Internes avec un partie des conservateurs du Louvre qui comprirent mal l'ambition du projet, externe avec d'autres salles comme les cinémas d'art et d'essai, la Cinémathèque française et la Vidéothèque de Paris (actuel Forum des images), qui estimèrent que la programmation leur faisait une concurrence déloyale et qu'elle n'était ni pertinente ni légitime dans un musée d'art. Cette accusation était pour partie corporatiste et marquée par une certaine cécité sur la transformation en cours dans les musées, mais elle était confortée par l'imprécision apparente du projet de l'auditorium au cours de ses premières années de fonctionnement<sup>14</sup>.

En 1992, lors de la transformation du Louvre en établissement public, il fallut préciser le cadre de l'activité avec Brigitte Joseph-Jeanneney, administratrice générale du Louvre de 1991 à 1997. Cet exercice permit de définir trois principaux critères fondant la programmation, comme autant de cercles concentriques, du plus proche au plus éloigné des missions du Louvre.

Premier critère : « donner des clés de compréhension des collections et des expositions », mais aussi « mettre en valeur l'activité scientifique des conservations »<sup>15</sup> : cycles de conférences sur des thèmes très divers, conçues par Guy Cogeval<sup>16</sup> puis Mathias Waschek<sup>17</sup> sous l'égide de Jean Galard<sup>18</sup>, « Œuvres en scène »<sup>19</sup> imaginées par Guillaume Monsaingeon, qui deviendront

un véritable rite de passage pour les jeunes conservateurs, projections de documentaires sur l'art et l'archéologie, avec notamment les films produits par Dominique Paini<sup>20</sup> puis par Pierre Coural<sup>21</sup>. Très tôt, le champ de ces manifestations dépassera celui des collections du Louvre pour embrasser toute l'actualité de la recherche comme dans la série *Actualité de la recherche archéologique*, inventée par Annie Caubet<sup>22</sup> et coordonnée par Sophie Beckouche<sup>23</sup>, ou dans les colloques, faisant de l'auditorium un important lieu de diffusion de la recherche en archéologie et en histoire de l'art.

Tout cela est évidemment assez éloigné de l'image réductrice d'attributionniste que l'on prête souvent à tort à Michel Laclotte : « [...] je considère que l'histoire de l'art est et doit être plurielle [...] en vrac, la sociologie, l'iconologie, le structuralisme, la psychanalyse [...] »<sup>24</sup>.

Une des caractéristiques de ces programmes aura donc été de confronter au Louvre, sans exclusive, un spectre très large de chercheurs français et étrangers, de tous statuts professionnels, dépassant la dichotomie traditionnelle musées/Université qui prévaut encore en France, où les carrières muséales sont pour l'essentiel fermées aux universitaires. Cette ouverture sur le monde académique était un des points forts du projet.

Dressant le bilan chiffré de cette politique en 1999, à l'occasion des dix ans de la pyramide, on dénombrait 1786 intervenants, dont de très nombreux spécialistes étrangers sollicités pour des colloques, des conférences ou des Œuvres en scène<sup>25</sup>. Au-delà des données statistiques, on mesure là l'ouverture extraordinaire que cela représenta en termes de thèmes abordés ou de disciplines convoquées. Et cela donne la mesure de l'élargissement disciplinaire voulu par Michel Laclotte.

Seule ombre au tableau, il était apparu en dix ans que Jacqueline de Romilly, Jean-Pierre Vernant ou Pierre Vidal-Naquet, pour ne prendre que ces trois grands spécialistes de la Grèce antique, n'avaient jamais été conviés à l'auditorium, faute d'avoir eu une place idoine dans une manifestation thématique (colloque ou cycle de conférences). C'est de ce constat que naîtra quelques années plus tard la « Chaire du Louvre ». Cela étant, le contexte programmatique n'était pas la seule cause de cet ostracisme, et je me souviens d'un chef de département d'antiques les désignant comme *intellectuels*, terme péjoratif à ses yeux qu'il opposait à *scientifiques*. Le même se plaignait que l'auditorium n'invitât que « des interprètes aux noms imprononçables » (on versait là dans l'antisémitisme, compte tenu de l'identité des artistes invités). On sait depuis l'affaire Dreyfus à quelle tradition antimoderne et antirépublicaine renvoie la stigmatisation des *intellectuels*<sup>26</sup>. Fort heureusement cette pensée rance et sectaire était minoritaire au Louvre, aux antipodes de celle de Michel Laclotte.

Second critère défini en 1992 : « mettre en perspective les collections »<sup>27</sup>. Il s'agissait d'élargir la focale des programmes au-delà de l'histoire de l'art et de l'archéologie. Cela concernera en particulier les domaines de la muséographie, avec le cycle *Musée-musées* piloté par Catherine Pontet, responsable du programme de 1988 à 2007, qui permit de faire de la salle un lieu de réflexion exceptionnel sur les musées, leur rôle politique et culturel, leur architecture, leurs métiers, leurs pratiques, leurs évolutions. Cet axe aurait pu être exploré au Centre Pompidou, sous l'égide du musée national d'Art moderne et du Centre de création industrielle, mais c'est le Louvre qui s'en empara. Un des volets le plus importants en termes d'échanges entre professionnels et société civile porta sur la restauration des œuvres, qui était un sujet particulièrement polémique dans les années 1990, faute d'être partagé en toute transparence avec le public. À l'auditorium du Louvre, la présentation de dossiers de restauration permit d'éteindre bien des polémiques. En dix ans, la série *Musée-musées* invitera 1145 intervenants : architectes (parmi les plus grands), conservateurs, scénographes, muséographes, restaurateurs, programmeurs, etc. Autres domaines abordés au sein de ce « deuxième cercle », la littérature avec des lectures de textes faisant écho aux collections, comme les grands textes mythologiques (*Épopée de Gilgamesh*, *Odyssée*, *Énéide*, entre autres), ou des textes aux fortes résonances dans les arts visuels comme la *Jérusalem délivrée* du Tasse ou *Le Roland furieux* de l'Arioste, des mises en scène « texte en mains » d'œuvres théâtrales rares à la scène comme *La Troade* de Robert Garnier par Jean-Marie Villégier, des comédies antiques oubliées comme *La Marmite* et *Pseudolus* de Plaute par Brigitte Jaques, ou *Le Dyscolos* de Ménandre par Catherine Marnas. Une des originalités de la salle aura été de conjuguer ces genres en associant conférences, colloques, projections, concerts et archives audiovisuelles, pour illustrer la profondeur de chaque thème et les relations entre les arts, selon une formule que Michel Laclotte empruntait à François Couperin, *Les Goûts réunis*, recueil de suites publié en 1724. Enfin, cette mise en perspective des collections incluait aussi le cinéma : Philippe-Alain Michaud<sup>28</sup> proposera ainsi de 1993 à 2003 une exploration du 7<sup>e</sup> art avec des lunettes d'historien de l'art, permettant d'aborder des thèmes tels que la *Divine Comédie*, les métamorphoses, le relief ou la couleur au cinéma... Et en dix ans ce seront 905 films diffusés au cours de 400 séances de cinéma, tandis que 63 comédiens auront prêté leur voix à 46 lectures.

Enfin, un dernier critère consistait à « donner des motifs renouvelés de visite »<sup>29</sup> (« troisième cercle »). Cela renvoie à la formule de *Naissance d'une salle* : « on ne s'étonnera donc pas d'y trouver des spectacles et manifestations sans lien direct avec les œuvres »<sup>30</sup>. Et de fait, en exploitant l'ensemble des possibilités techniques de la salle, le Louvre allait proposer des concerts programmés par

Monique Devaux, responsable des programmes de concerts de 1988 à 2019, du *Cinéma muet en concert* conçu par Christian Belaygue<sup>31</sup> et des archives audiovisuelles sur la musique, un nouveau genre, véritablement inventé par Christian Labrande<sup>32</sup> ; trois domaines qui deviendront pour un temps une des spécialités de l'auditorium. En dix ans, la salle conviera ainsi 528 interprètes au cours de 468 concerts, montrera 930 documents audiovisuels sur la musique et organisera 77 projections de *Cinéma muet en concert*, comportant onze œuvres de commande à des compositeurs contemporains.

Je cite à nouveau Michel Laclotte :

Nous voulions faire de cet auditorium un lieu qui attire ceux qui souhaitent assister à des conférences sur l'histoire de l'art et l'archéologie, mais aussi les cinéphiles et les mélomanes. Avec l'idée que ce public, pour être régulier, serait essentiellement parisien ou francilien, un public curieux, exigeant, qui se rendrait désormais *naturellement* au Louvre, aurait envie d'y revenir et surtout, bien entendu, serait incité à fréquenter le musée lui-même. L'auditorium devait donc prendre une forme ouverte, avec des propositions très variées. Il y aurait parfois un, ou même deux programmes par jour, en plus d'un « Midi du Louvre » quotidien offrant un film, un concert ou une conférence, soit environ trois cents séances par an<sup>33</sup>.

### *Une formidable intuition*

Sans revenir sur la passion bien connue de Michel Laclotte pour la musique – en particulier pour l'opéra –, force est de constater qu'en élargissant à ce domaine dans ses différentes déclinaisons (concerts, musique filmée ou en accompagnement de films muets) pour des raisons qui lui étaient bien sûr *aussi* personnelles, il donnait au Louvre un puissant outil, qui contribuera à transformer l'image du musée et la structure de ses publics.

En effet, la complémentarité de ces trois « cercles » entraînera une profonde évolution des fréquentations du Louvre. Transformation qualitative d'abord, avec le retour d'un public intellectuel, assez éloigné jusque-là du musée (qu'il considérait auparavant comme poussiéreux et archaïque), fréquentant en revanche volontiers le Grand Palais ou le Centre Pompidou<sup>34</sup>, d'un public amateur de spectacle vivant, et d'un public universitaire. Transformation quantitative ensuite, avec la familiarisation et la fidélisation d'un public francilien très important. Sans développer les chiffres, on constate qu'en quelques années la fréquentation du Louvre passe de trois millions de visiteurs principalement étrangers (avant 1989), à plus de cinq millions de visiteurs au sein desquels les Français sont près d'un tiers. Pour ce qui est de l'auditorium, en dix ans il attirera près de 700 000 spectateurs.

Dans *Histoires de musées*, Michel Laclotte développe ce qui n'était peut-être au départ qu'une intuition encore floue :

Trouver les moyens d'attirer et de retenir les gens non formés à l'histoire de l'art, y compris dans les milieux défavorisés, est le rôle des services culturels. Par ailleurs, il existe au Louvre un public potentiel, les Parisiens ou, comme on dit maintenant, les Franciliens, qui vont au théâtre, au concert et dans les grandes expositions mais peu au Louvre. Il s'agit d'exciter la curiosité de ce public [...] <sup>35</sup>.

Une des conséquences du développement de l'activité de l'auditorium aura été d'introduire dans le musée la temporalité des salles de spectacle, avec la publication de brochures de saison, à l'instar des théâtres ou des salles de concerts. On le relève notamment dans les documents-programme que le Louvre publie depuis 1989. Cela constituera une mutation importante dans la vie d'institutions patrimoniales dont la stabilité et la pérennité étaient la norme jusque-là. Et l'ensemble de l'activité du musée se calera durablement sur ce rythme calendaire. De ce fait, la programmation temporaire contribuera fortement au développement des adhésions à la Société des amis du Louvre.

Je voudrais ici souligner un des traits de ce que l'on pourrait nommer la pensée de l'action de Michel Laclotte : chez lui pas de théorisation excessive mais plutôt un pragmatisme éclairé par une immense culture, picturale comme on le sait, mais aussi littéraire, musicale et cinématographique, et un sens du travail en équipe, qui lui fera souvent choisir des options nouvelles *faisant sens au musée*, et permettant d'inventer des programmes en dehors de cadres trop stricts. Au demeurant, rien ne l'agaçait plus que le reproche exprimé par Jacques Sallois, directeur des musées de France de 1990 à 1994, qui estimait que le Louvre « n'a[vait] pas de projet culturel » <sup>36</sup>, formalisé selon les canons de la direction des musées de France.

### *L'ouverture sur la ville*

Cela étant, il ne faudrait pas cantonner la notion d'ouverture du musée sur la ville à l'activité de l'auditorium. Elle irrigue tout le projet Grand Louvre, et on la retrouve notamment dans l'ouverture du passage Richelieu reliant la place du Palais-Royal à la cour Napoléon, ou dans une muséographie exposant des œuvres visibles depuis la rue de Rivoli par les fenêtres de l'aile Richelieu. Rappelons que ce parti pris fit comparer, par quelques esprits chagrins, la *Diane* de Houdon à une prostituée du quartier rouge d'Amsterdam. Michel Laclotte balayait cette critique de manière policée, c'est peut-être le reproche que l'on peut faire à *Histoires de musées*, mais l'homme était ainsi, particulièrement retenu :

Un point pourtant, qui n'est pas un détail, les grandes cours Marly et Puget. Si j'en parle, c'est parce que certains critiques ont suggéré que ces grands espaces, visibles de la rue sans qu'on ait à entrer au Louvre, font perdre un peu du caractère mystérieux qu'on attend d'un musée. Je ne partage pas cet avis. Le musée ne doit plus être ce qu'il a souvent été, un coffre-fort sans ouvertures sur la ville. Ce rapport entre intérieur et extérieur, entre l'œuvre d'art et la vie, humanise au contraire le musée sans le désacraliser.

C'est donc une vision profondément humaniste, habitée par le rôle social du musée, sa fonction de transformation culturelle et sociale. Et c'est, du même coup, un projet éminemment *politique* que recèle la notion de musée ouvert sur la ville.

Car il faut entendre là non seulement la ville au sens *topographique*, mais aussi et surtout la cité au sens *politique*. Ainsi, dans certaines villes américaines, le musée est le point focal d'un projet urbain où l'institution est le bâtiment emblématique d'une cité idéale, dont le plan a été pensé par les fondateurs de la nation autour des édifices du pouvoir et des musées. C'est le cas notamment à Philadelphie avec le Philadelphia Museum of Art, édifié dans l'axe du Benjamin Franklin Parkway ; ou à Washington avec les musées de la Smithsonian Institution alignés le long du National Mall, conçu à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle par le paysagiste Pierre Charles L'Enfant.

Cette pensée du musée dans la ville irrigue toute action de Michel Laclotte :

On sait qu'au début du siècle, les musées américains avaient affirmé leur importance dans la cité par la puissance architecturale. Dans le Middle West, de Minneapolis à Cleveland, le musée est toujours le grand bâtiment de la ville, avec parfois la salle d'opéra ou de concert. Or on oublie que cela avait été le cas en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans des villes comme Marseille, Nantes, Amiens, Rouen ou Lille, le musée est alors une création urbanistique majeure, qui lui confère une visibilité monumentale. Cette affirmation politique a été abandonnée pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, pour reprendre vers 1975<sup>37</sup>.

Ce n'est pas un hasard si *Urbino, cité idéale*, l'un des programmes pluridisciplinaires de l'automne 1990 conçu par Guillaume Monsaingeon, a pour thème la ville utopique des humanistes italiens de la Renaissance. L'auditorium traitera aussi du *Musée, fabrique de ville* en 2000 et *Des musées dans la politique d'urbanisme* en 2003, après le mandat de Michel Laclotte mais dans la droite ligne de sa vision.

Il me semble que c'est à cette conception de la centralité politique du musée que l'on peut rattacher la volonté d'en faire une agora où ne se débattent pas que des questions muséographiques. Encore que celles-ci ne soient pas mineures, puisque les collections publiques figurent parmi les biens les plus précieux de l'humanité, accessibles à tous.

C'est ce que rappelle « Ouvert à tous depuis 1793 », la *signature* du Louvre adoptée sous le mandat de Pierre Rosenberg dans le sillage de la pensée de Michel Laclotte, qui dit bien l'origine révolutionnaire du musée du Louvre, et le caractère profondément démocratique de sa vocation, là où d'aucuns voulaient encore voir une institution bourgeoise dépassée, mortifère, condamnée.

### *Une conception politique du musée*

Contrairement à ce qu'ont affirmé certains critiques superficiels et mal informés, le projet Grand Louvre n'avait pas pour objectif de susciter la venue de millions de touristes au détriment de la qualité de la visite et avec une visée strictement économique, mais avait au contraire pour ambition de réconcilier le musée avec tous ses publics, du plus outillé culturellement au plus modeste, sans exclusive et dans un projet profondément démocratique, qui ne s'exprimait jamais de manière théorique ou abstraite chez Michel Laclotte.

Je voudrais aussi souligner la pensée profondément novatrice qui habitait Laclotte, en faisant entrer une multitude de disciplines et presque tous les arts dans cette enceinte, en levant les interdictions sur ce qui peut se dire au Louvre, en soulignant les continuités comme il le fit dans l'exposition *Polyptyques. Le tableau multiple du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*, une des premières expositions des espaces du hall Napoléon<sup>38</sup>, ou en permettant les invitations de commissaires le plus souvent extérieurs aux musées dans la série des *Partis pris du département des Arts graphiques*, conçus par Françoise Viatte et Régis Michel, avec notamment Jacques Derrida<sup>39</sup>, Peter Greenaway<sup>40</sup>, Jean Starobinski<sup>41</sup>, Hubert Damisch<sup>42</sup> ou Julia Kristeva<sup>43</sup>.

Depuis les années 1990, l'ouverture sur le monde que permettent des salles comme l'auditorium, est devenue la norme dans nombre de musées édifiés ou rénovés, en France et à l'étranger, mais il me semble que nulle part le projet n'a été porté aussi loin qu'au Louvre, comme le montrent les chiffres évoqués précédemment.

Et pour ne prendre que le modeste exemple du musée d'art et d'histoire du Judaïsme, dont j'ai aujourd'hui la charge et qui a pour mission de présenter l'histoire et les cultures des Juifs d'Europe et de Méditerranée de l'Antiquité à nos jours – ce qui n'est pas mince –, que ferions-nous sans notre auditorium de 200 places – installé sous la cour de l'hôtel de Saint-Aignan comme celui du Louvre sous la cour Napoléon –, pour évoquer la littérature, le cinéma ou la musique, et rendre compte du dernier état de la connaissance, notamment en histoire, en sociologie ou en philosophie ? Certains jours, la fréquentation de l'auditorium est supérieure à celle de la collection permanente !

André Chastel disait d'Henri Focillon qu'il avait une « conception symphonique de l'histoire de l'art »<sup>44</sup>. Il me semble que, dans le cas de Michel Laclotte, on peut parler d'une « conception symphonique du musée », qu'il aura porté à son apogée, avant de s'attaquer à l'un des grands projets de Chastel, l'Institut national d'histoire de l'art, mais ce ceci est une autre histoire<sup>45</sup>.

Cet auditorium porte désormais le nom de Michel Laclotte : je ne suis pas convaincu que cette dénomination l'aurait agréé car il affichait un profond détachement à l'égard de sa propre notoriété ; mais cette décision me paraît excellente car c'est lui qui avait voulu ce lieu et qui en avait défini l'esprit. Ce baptême permet donc de pérenniser le souvenir du rôle fondamental qu'il joua dans l'histoire du Louvre.

- 1 Communication prononcée lors de *l'Hommage à Michel Laclotte* à l'auditorium du Louvre le 22 avril 2022. Je remercie Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx et Françoise Mardrus de m'y avoir convié, ainsi que Laurence Martin-Brenner de m'avoir communiqué la documentation sur l'auditorium qu'elle conserve précieusement.
- 2 *Naissance d'une salle*, Paris, musée du Louvre, avril 1989, p. 3.
- 3 Chef du service de l'auditorium du musée du Louvre de 1987 à 1991.
- 4 Le musée d'Art moderne lui a consacré en 2021-2022 l'exposition *Pierre Gaudibert. Vers le musée du futur*.
- 5 Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle, Bibliothèque publique d'information, Institut de recherche et coordination acoustique/musique.
- 6 M. Laclotte, *Histoires de musées. Souvenirs d'un conservateur*, Paris, [2003] 2022, p. 161.
- 7 Laclotte, *Histoires de musées*, cit., p. 63.
- 8 Critique de cinéma britannique (1895-1965), responsable des collections de cinéma du MoMA de 1932 à 1951.
- 9 Sur la genèse des programmes temporaires dans les musées, voir P. Salmona, *Auditoriums et programmation culturelle*, dans *Universalia*, Paris, 2006, p. 213-216.
- 10 Laclotte, *Histoires de musées*, cit., p. 199.
- 11 *Ivi*, p. 24.
- 12 *Pourquoi l'auditorium du Louvre ?*, dans *Naissance d'une salle*, cit., p. 3
- 13 *Ivi*, p. 3.
- 14 Sur les dix premières années de l'auditorium, voir P. Salmona, *L'aventure de l'Auditorium*, dans *Le Louvre dans tous ses éclats*, « Revue des Deux Mondes », septembre 1999, p. 77-83.
- 15 Contribution du service de l'auditorium au dossier de la transformation du Louvre en établissement public, 1992.
- 16 Futur président du musée d'Orsay, adjoint du chef du service culturel du Louvre de 1987 à 1991.
- 17 Actuel directeur du Worcester Art Museum, Massachusetts, responsable des programmes de colloques et conférences de 1991 à 2003.

- 18 Chef puis directeur du service culturel du Louvre de 1987 à 2002.
- 19 Dans un premier temps, la série s'intitula *L'Œuvre en direct*.
- 20 Futur directeur de la Cinémathèque française, responsable de la production audiovisuelle du Louvre de 1988 à 1991.
- 21 Pierre Coural (1960-2024), responsable de la production audiovisuelle de 1991 à 2000.
- 22 Chef puis directeur du département des Antiquités orientales de 1988 à 2005.
- 23 Responsable du programme *Actualité de la recherche archéologique* de 1992 à 2014.
- 24 Laclotte, *Histoires de musées*, cit., p. 56.
- 25 *L'activité de l'auditorium d'avril 1989 à juin 1999 en quelques chiffres*, dossier de presse du 10<sup>e</sup> anniversaire de la pyramide, Paris, musée du Louvre, 1999.
- 26 La stigmatisation de ce terme est réputée avoir été inaugurée par Maurice Barrès dans *La Protestation des intellectuels !*, dans « Le Journal », 1<sup>er</sup> février 1898.
- 27 Contribution du service de l'auditorium, cit.
- 28 Actuellement conservateur au musée national d'Art moderne, adjoint du directeur de l'auditorium du Louvre et responsable des programmes de cinéma de 1993 à 2003.
- 29 Contribution du service de l'auditorium, cit.
- 30 *Naissance d'une salle*, cit., p. 3.
- 31 Christian Belaygue (1948-2012), directeur artistique du festival *Cinémoire* entre 1991 et 1995 et responsable du programme *Cinéma muet en concert* de 1989 à 2000.
- 32 Programmateur indépendant spécialiste de l'audiovisuel musical, responsable des programmes de musique filmée de 1989 à 2015.
- 33 Laclotte, *Histoires de musées*, cit., p. 242.
- 34 Michel Laclotte l'exprime dans le journal télévisé *Soir 3* du 29 mars 1989.
- 35 Laclotte, *Histoires de musées*, cit., p. 246.
- 36 L'expression revenait fréquemment chez Jacques Sallois, dont l'auteur fut le collaborateur en 1991 et 1992.
- 37 *Ivi*, p. 244.
- 38 *Polyptyques. Le tableau multiple du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*, 1990.
- 39 *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, 1990.
- 40 *Le Bruit des nuages*, 1992.
- 41 *Largesse*, 1994.
- 42 *Traité du trait*, 1995.
- 43 *Visions capitales*, 1998.
- 44 Hommage publié dans A. Chastel, *Monuments et mémoires*, Paris, 1991, cité dans Laclotte, *Histoires de musées*, cit., p. 296-302.
- 45 Voir le colloque *Michel Laclotte, le plaisir de la recherche*, organisé à l'Institut national d'histoire de l'art le 18 mai 2022.



Fig. 1 : Histoire de l'art et cinéma. Les critofilms de C.L. Ragghianti, Auditorium du Louvre, mai-juin 1994. Photo : Musée du Louvre

**Séance à l'unité :**  
25 F, 15 F (carte Fidélité)

**Abonnement pour dix séances au choix :**  
150 F, 100 F (carte Fidélité)

Tout achat groupé de cinq places, abonnements ou cartes vous permet de bénéficier du tarif Fidélité.

**Renseignements :** (1) 40 20 51 86  
**Programme sur service vocal :** (1) 40 20 52 99  
ou Minitel : 36 15 Louvre  
36 15 Culture

**Je souhaite souscrire l'abonnement suivant :**

Date de clôture par correspondance le 14 septembre 1994	<b>Plein tarif</b>	<b>Tarif Fidélité*</b>
Cycle "Travail des arts"	150 F x ... = ..... F	100 F x ... = ..... F

\* Dans ce cas, merci de nous préciser votre numéro de carte Fidélité 94/95 : .....  
ou de remplir votre demande ci-après.

**Je souhaite obtenir une carte Fidélité 94/95.**

Au tarif normal de 250 F  
 Au tarif réduit de 150 F (proposé aux Amis du Louvre)

Dans ce cas, merci de nous préciser votre numéro d'adhésion à la Société des Amis du Louvre : .....

Élément à joindre : une photo d'identité.

**LOUVRE**  
**Auditorium**

Du 24 septembre au 30 octobre 1994

**T R A V A I L**  
**D E S** *a r t s*

96 films sur les processus de la création artistique

Fig. 2 : Travail des arts. 96 films sur les processus de la création artistique, Auditorium du Louvre, 24 septembre-30 octobre 1994. Photo : Musée du Louvre



Fig. 3 : Chloé Réjon et Sophie-Aude Picon dans L'Odyssée d'Homère. Lecture intégrale, mise en scène de Brigitte Jaques, en collaboration avec la compagnie Pandora et le Conservatoire national d'art dramatique, Auditorium du Louvre, 1995. Photo : Paul Salmona

LOUVRE  
Auditorium

du 5 février au 13 mars

**métamorphoses**

cinéma scientifique  
cinéma expérimental  
cinéma fantastique

Séances à l'unité : 25 F, 15 F (carte Fidélité)  
Abonnement à 10 séances au choix :  
150 F, 100 F (carte Fidélité)

Programme sur serveur vocal : (1) 40 20 59 99  
Renseignements : (1) 40 20 51 86, de 9h à 19h  
du lundi au vendredi

Les abonnements, tout comme les places à  
l'unité, sont disponibles à la caisse de l'Auditorium  
(sous la pyramide) de 9h à 19h30 (sauf le mardi).

Fig. 4 : Métamorphoses. Cinéma scientifique, cinéma expérimental, cinéma fantastique, Auditorium du Louvre, 5 février-13 mars 1995. Photo : Musée du Louvre

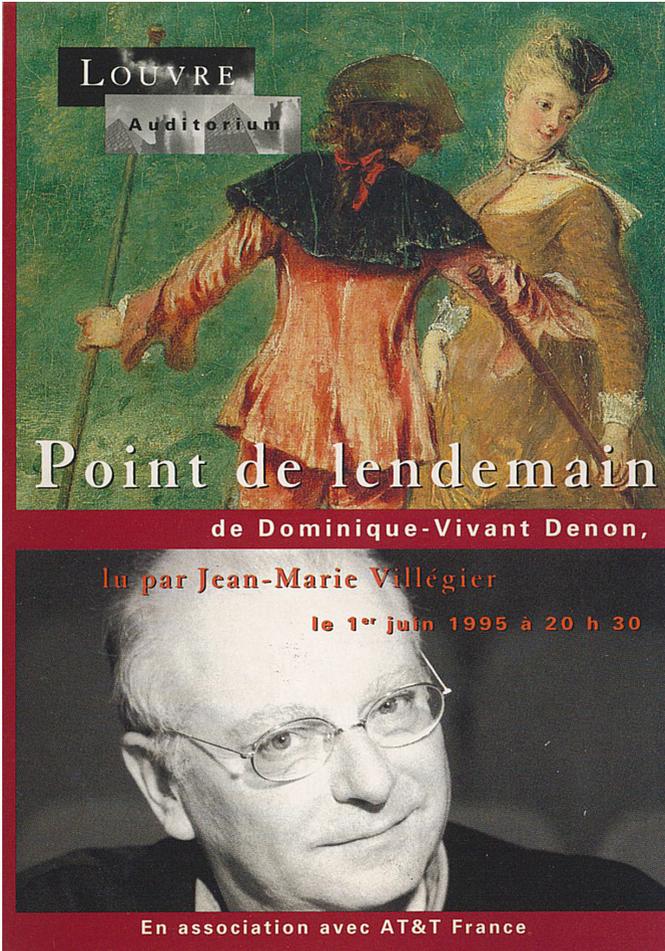


Fig. 5 : Point de lendemain, de Dominique-Vivant Denon, lu par Jean-Marie Villégier, Auditorium du Louvre, 1er juin 1995. Photo : Musée du Louvre

**Tarifs**

Séances à l'unité (sauf lecture)  
25 F, 15 F (tarif réduit).

Abonnement thématique à huit manifestations  
du cycle, du 21 octobre au 8 novembre, au  
choix (films, conférences, lecture) :  
135 F, 90 F (tarif réduit).

Les abonnements sont disponibles à la caisse  
de l'Auditorium (sous la pyramide) lundi,  
mercredi, jeudi, vendredi, de 9 h à 19 h 30,  
et samedi, de 9 h à 17 h 30.

Le tarif réduit est proposé aux détenteurs  
de la carte Louvre jeunes, aux moins de 18 ans  
et aux Amis du Louvre, ainsi que pour tout  
achat groupé de cinq abonnements ou de  
cinq places pour une même manifestation.

**Information : 01 40 20 51 86, de 9 h à 19 h**  
du lundi au vendredi.

**Programme de la semaine en cours**  
sur serveur vocal : 01 40 20 52 99.  
Mintel 3615 Louvre ou 3615 Culture.

**LOUVRE**  
**Auditorium**

du 21 octobre au 8 novembre 1996

*cycle de films, conférences, lecture*

**L'Enfer de Dante** **L'Enfer de Dante**

Cycle organisé avec la Province de Ravenne,  
la Cineteca del comune di Bologna et le Centro Sperimentale  
di Cinematografia-Cineteca Nazionale, Rome.

Photo : L'Espresso de Michel Audouin, Francesco Sartini, Giuseppe di Lullo, 1991.

Fig. 6 : L'Enfer de Dante, Auditorium du Louvre, 21 octobre-8 novembre 1996.  
Cycle de cinéma et de lectures conçus en collaboration avec la ville de Ravenne.  
Photo : Musée du Louvre