

questions  
de communication

## Questions de communication

22 | 2012

Patrimonialiser les musiques populaires et actuelles

---

# Un spectre hante le rock... L'obsession patrimoniale, les musiques populaires et actuelles et les enjeux de la « muséomomification »

Philippe Le Guern

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6820>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.6820](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.6820)

ISSN : 2259-8901

### Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2012

Pagination : 7-44

ISBN : 978-2-8143-0130-6

ISSN : 1633-5961

### Référence électronique

Philippe Le Guern, « Un spectre hante le rock... L'obsession patrimoniale, les musiques populaires et actuelles et les enjeux de la « muséomomification » », *Questions de communication* [En ligne], 22 | 2012, mis en ligne le 31 décembre 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6820> ; DOI : [10.4000/questionsdecommunication.6820](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.6820)

---

Tous droits réservés

PHILIPPE LE GUERN  
Centre atlantique de philosophie  
Université de Nantes  
Philippe.Leguern@univ-nantes.fr

## UN SPECTRE HANTE LE ROCK... L'OBSESSION PATRIMONIALE, LES MUSIQUES POPULAIRES ET ACTUELLES ET LES ENJEUX DE LA « MUSÉOMOMIFICATION »

### Une histoire de fantômes

Toute cette *histoire* prend racine du côté des Beatles, à Paris, puis à Liverpool, puis elle étend ses rhizomes à Laval, en Mayenne, et dans d'autres lieux encore... Les Beatles à Paris tout d'abord, ou plutôt, John Lennon à la Cité de la musique entre octobre 2005 et juin 2006. John Lennon, son fantôme et ses fétiches. J'arpente les travées de l'exposition, en compagnie de sociologues amis (Dominique Pasquier, Patrick Mignon, Marc Touché et Hervé Glevarec) mais nous ne sommes plus tout à fait sociologues et plutôt fans. Avec Marc Touché, nous nous engageons dans ce qui se présente comme la reconstitution d'une chambre de *teenagers* de la fin des années 50. Papiers peints, mobilier, posters, bande son *vintage*, tout est raccord... À un détail près : la musique qui se déverse sort d'une chaîne et de haut-parleurs en stéréo. S'engage alors une longue conversation avec Marc Touché sur l'attention scrupuleuse à accorder aux cultures matérielles dans ce genre d'exposition : la chaîne hi-fi n'est pas problématique parce qu'elle est anachronique. Elle ne permet pas de comprendre, ou même d'imaginer l'expérience sensible de l'écoute sur un Teppaz ou sur tout autre tourne-disque de l'époque, la presque absence de basses, le son qui paraît aujourd'hui nasillard, l'écoute en monophonie, le lien

étroit entre ce type d'équipement et la chambre ou la boum comme lieux d'écoute et de sociabilité, etc. Puis, en septembre 2011, retour sur la trace des Beatles, le groupe qui me hante entre tous depuis mon enfance. Je suis invité à donner une conférence à l'université de Liverpool. J'en profite pour sillonner la ville que je découvre. Sur les quais, les musées consacrés aux Beatles poussent presque comme des champignons. Je décide alors d'emprunter, en compagnie de Philip Tagg, musicologue émérite, un de ces nombreux taxis qui proposent aux touristes un pèlerinage motorisé sur les traces du groupe pop le plus célèbre de la ville, du Royaume-Uni et du monde : le chauffeur-guide, avec son *look* de *skinhead* pur et dur, joue vraiment le jeu et ne ménage pas ses efforts. Il nous propose un parcours que n'aurait pas renié l'historien Carlo Ginzburg avec son *paradigme indiciaire*. Nous sommes engagés dans une vraie course poursuite herméneutique, et souvent franchement érudite, avec *barber shop* et *Penny Lane*, chapelle et *Father Mckenzie*... Mais ce qui domine, c'est ce trouble qui ne parvient jamais à se dissiper face à des traces, des signes, des indices, des symptômes – variables en nature : de l'interprétation d'une inscription sur une pierre tombale qui ferait écho à des paroles de chansons codées à une plaque officielle qui authentifie la maison où grandit John Lennon – dont il est difficile de savoir avec certitude s'ils renvoient à quelque chose ayant vraiment existé ou à un simple artefact. Notre taxi s'arrête devant une grille de fer forgé derrière laquelle s'étend une sorte de terrain vague. Le chauffeur m'invite à descendre et m'indique ce qui lui semble être le « meilleur » point de vue pour faire une photo. Chacun son tour : je dois attendre que d'autres touristes en pèlerinage sortis de taxis appartenant à la même compagnie aient pris *la* photo. Je me trouve devant Strawberry Field et je suis partagé entre l'émotion qui m'étreint et l'impression de participer à une mascarade : suis-je sur les traces d'un lieu que fréquentèrent *vraiment* les Beatles, ou sur un site investi après-coup, performé par l'imaginaire des *Fab Four* ? Liverpool, ville des Beatles ou ville inventée par les Beatles ?

Retour en France, sans les Beatles, mais cette fois-ci en présence du fantôme des Shadows : je me rends au vernissage de l'exposition « Rock in Laval ». Laval, Mayenne, 110 000 habitants, une image de commune rurale et une histoire du rock fort riche. Palissades de bois dans lesquelles sont insérées des fenêtres éclairées : en guise d'*ex-voto*, on y trouve des claviers, des guitares, des photos, des posters... L'exposition a mis en scène la reconstitution d'une chambre de *teenagers* et, un peu plus loin, celle d'un local de répétition. Un jeune visiteur, ému, reconnaît son père sur la photo d'un groupe de rock lavallois des années 60. Exposition réussie : une vraie leçon d'histoire locale. Et pourtant, elle ne parle pas au musicien que je fus dans les années 80-90. Il me semble qu'elle escamote une partie de la vérité, et que *ma* vérité n'est pas moins vraie que celle vécue par d'autres musiciens. Organiser une collection, monter une exposition obéit toujours à une taxinomie particulière, à un type de narration, à des effets de classement et d'exclusion : c'est ce qu'explique très bien Marc Touché à propos des collections qu'il a fait entrer au Musée des civilisations de l'Europe et de la

Méditerranée (MUCEM), autour des lieux pionniers, des locaux de répétition ou de telle ou telle famille d'instruments. Mais où commence l'Histoire ? Où débute le révisionnisme ? Comment une exposition peut-elle dire la multiplicité des expériences, qui sont d'ailleurs aussi des expériences sensibles, émotionnelles, et pas seulement une machine réductionniste où seuls les objets jugés exemplaires ou emblématiques (de quoi d'ailleurs ? D'une époque ? D'usages ? Des esthétiques dominantes ?) seraient exhibés et auraient valeur de preuve. C'est exactement une des raisons pour lesquelles Jacques Derrida (1995) relie la problématique de l'archive et de l'Arkhé à la thèse freudienne de la censure et du refoulement. Du reste, pourquoi le son est-il si souvent le parent pauvre, au contraire des objets matériels, dans ces expositions sur le rock ? Ce dont prend acte, d'ailleurs, une exposition organisée à Karlsruhe :

« L'expérience visuelle domine dans de nombreuses expositions. *Sound Art*. Le son comme *medium* pour l'art [nom de l'exposition] privilégie l'expérience auditive et transforme l'expérience visuelle. Est ainsi donnée au visiteur l'opportunité de se familiariser avec un cosmos sonore entièrement nouveau que ni la radio, ni le cinéma, ni l'industrie musicale n'ont réussi à réaliser à un tel point »<sup>1</sup>.

« *Visual experience dominates in numerous exhibitions. Sound Art. Sound as a Medium of Art emphasizes auditory experience and transforms the visual experience. The visitor is thus provided with the opportunity to become acquainted with an entirely new sound cosmos, which neither radio, film nor the music industry has been able to establish to such an extent* ».

**Photographies 1 et 2.** Exposition « Rock in Laval »  
(photographie : Ph. Le Guern, 2010).



<sup>1</sup> Présentation de l'exposition sur le site internet du Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe. Accès : [http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$7919](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$7919). Consulté le 31/10/12. Traduit de l'anglais par R. Hahusseau.



## Spectralité du rock

Que Karl Marx me pardonne, mais il se pourrait bien qu'« un spectre hante le rock »... Le spectre du rock qui n'en finit pas de hanter le rock lui-même, quelque chose d'équivalent à ce que Simon Reynolds (2012) a appelé en une formule saisissante « l'empire du rétro » à propos de la pop actuelle, et qui le conduisit même à supplier qu'on laissât enfin Kurt Cobain reposer en paix, tant il est clair que le désir mortifère qui sous-tend la compulsion rétromaniaque est à l'exact opposé de la pulsion de vie – et de transgression – sur laquelle le rock a construit sa légende et sa puissance de contamination sociale.

En effet, depuis le début des années 2000, le retour spéculaire du rock sur lui-même semble être devenu la caractéristique majeure d'une culture qui valorise la nostalgie, le recyclage et l'autocitation (à grand renfort de *samples*), qui multiplie les mausolées dédiés à sa propre gloire et dépose dans la crypte du Rock and Roll Hall of Fame ou du Musée du rock situé au cœur du complexe culturel et commercial de Las Arenas à Barcelone les fantômes des Beatles ou d'Elvis. Des fétiches – guitares, costumes de scène, etc. – y sont présentés à la dévotion des admirateurs : ils y interrogent sottement notre rapport à la marchandise (mais pourquoi diable le rock serait-il soustrait au regard de Karl Marx ?) et le lien en apparence paradoxal du rock au capitalisme.

À cet égard, la publication de l'ouvrage *Retromania* de Simon Reynolds (2012), en portant l'accent sur les multiples phénomènes d'autocélébration nostalgiques qui caractérisent la culture pop depuis le début des années 2000, semble indiquer que les manifestations commémoratives sont devenues une composante intrinsèque de la culture de masse et de l'industrie des médias. Alors que chaque décennie se

définissait par un son ou des genres musicaux dominants, l'époque la plus récente serait celle de l'hommage et de la citation, avec de nombreux groupes ou artistes empruntant aux époques passées leur signature sonore, d'Amy Winehouse et de son album au titre évocateur *Back to Black* à Oasis singeant les Beatles. L'omniprésence d'une posture rétromaniaque s'exprimerait de façon symptomatique dans une série de formes tournées vers le passé : célébration de l'esthétique *vintage* et de l'impératif d'authenticité, retour du vinyl et de la fétichisation de l'objet et du son idéal, reformation de groupes anciens ou formation de *tribute bands* (« groupes hommage ») à succès (Abba Mania, The Australian Pink Floyd, etc.), exhumation et mise sur le marché d'enregistrements posthumes.

Dans ce contexte d'apparent épuisement des avant-gardes rock, plusieurs questions se posent. D'abord, le rock est-il d'ores et déjà un genre mort ou stagnant, une sorte de supernova refroidie depuis bien longtemps et dont les spectateurs actuels ne discerneraient plus que l'image qui leur en est renvoyée à travers l'espace-temps ? Pour l'exprimer en des termes moins lyriques, le rock peut-il échapper aux interrogations sur la fin de l'art ? Ensuite, comment interpréter l'obsession patrimoniale qui semble marquer notre rapport actuel au rock ? Quelle signification anthropologique donner à un phénomène qui se traduit par une véritable frénésie archivistique et muséale, frénésie qui n'est par ailleurs pas dissociable des apports de l'internet et des réseaux sociaux à la constitution d'une mémoire numérique tendanciellement hypertrophiée de la culture rock ? Enfin, la nostalgie est-elle un facteur positif pour l'établissement de l'Histoire (ou des histoires) du rock ? Considérons que l'Histoire est cette chose particulièrement complexe faite non seulement d'événements rigoureusement *périodisables* et de relations de consécutions, mais aussi de sentiments et de points de vues particuliers et parfois contradictoires, de grandes figures et d'acteurs anonymes. Dans ce cas, comment l'histoire du rock – en soi, déjà donnée comme un immense champ de légendes, non par défaut de vérité mais parce que le rock est peut-être constitutivement une machine à fabriquer du fétiche – peut-elle composer avec la compulsion rétromaniaque dès lors que celle-ci tend à valoriser le récit mythifié des *baby-boomers* découvrant le rock ou des périodes jugées emblématiques tel le surgissement du mouvement punk. Ou, à l'inverse, cette même compulsion rétromaniaque aplatit cette Histoire sous le tombereau de documents vernaculaires aujourd'hui mis en ligne par les innombrables amateurs de rock ?

La question centrale que cette livraison de *Questions de communication* entend explorer est donc la suivante : quelle(s) signification(s) accorder à ce qui apparaît comme un phénomène sans équivalent si on en juge par son ampleur et par la multiplicité des formes et dispositifs qu'il inspire<sup>2</sup> et que j'appellerai l'obsession

<sup>2</sup> Pour exemples, on citera les constitutions de fonds d'archives et de collections, les expositions et musées dédiés, la culture du *collector* et du *vintage*, les esthétiques parodiques ou citationnelles, la rationalisation économique du goût pour le passé, la patrimonialisation du rock comme nouvelle catégorie de l'action publique, l'édition d'ouvrages sur les histoires locales du rock et la multiplica-

patrimoniale ? Cette *obsession* est-elle le symptôme de mutations anthropologiques, qui mettraient notamment en jeu nos conceptions de la modernité, de l'art et des valeurs dont celui-ci est porteur (authenticité, autonomie, etc.), et de la culture en régime numérique (Kirby, 2009 ; Le Guern, 2012) ? De façon plus précise, la question qui intéresse ici renvoie à différents niveaux d'analyse qui interagissent :

- que considérons-nous ou que constituons-nous en patrimoine rock ? Et d'ailleurs, qui est ce « nous » apte ou habilité à saisir et faire signifier ce patrimoine ? Le « nous » des amateurs ? Le « nous » de la *puissance publique* ? Le « nous » des experts en histoire culturelle ou en muséographie ?
- à quels dispositifs avons-nous recours lorsque nous mettons en scène cette mémoire du rock ?
- partant, quelle(s) histoire(s) du rock élaborons-nous à partir des traces, indices, emblèmes que nous recueillons et sélectionnons ?
- enfin, existe-t-il une façon idiosyncratique de faire cette histoire du rock ? Autrement dit, l'histoire du rock et sa patrimonialisation sont-elles les mêmes vues de France, d'Angleterre, des États-Unis ou d'ailleurs ?

La patrimonialisation implique, à des degrés variables semble-t-il, ces trois moments que sont l'identification des traces, leur conservation et, enfin, leur exploitation, généralement par leur présentation, leur mise en visibilité selon différentes ressources ou stratégies expographiques (Poli, 2003 ; Drouguet, 2005). L'élément mémoriel – la *trace* telle qu'elle est pensée par Jacques Derrida (1995), Paul Ricoeur (2000) ou Carlo Ginzburg (1989) – n'impose pas de lui-même sa signification : il est toujours redevable d'un travail herméneutique et cette herméneutique parcourt chacun de ces moments. Pour l'exprimer autrement et à partir de la notion de *traduction* chez Madeleine Akrich, Michel Callon et Bruno Latour (2000), il n'y a pas de coupure radicale entre la chose en soi et le discours porté sur cette chose, mais un processus d'élaboration par déterminations successives, sans coupure sémiotique (ou sémantique). En outre, Jacques Derrida (1995 : 37) souligne qu'« on ne vit plus de la même façon ce qui ne s'archive plus de la même façon. Le sens archivable se laisse aussi et d'avance co-déterminer par la structure archivante ».

Cette livraison entend donc questionner la politique de la mémoire. En employant l'expression « politique de la mémoire », nous faisons référence à ce que Michel Foucault (1969) a identifié comme un mécanisme de contrôle et de domination à propos des archives, ce que Victoria H. F. Scott (2008) – citant Hayden White et Dominick LaCapra – a dépeint comme la remise en cause de « l'autorité naturalisée des archives », ou encore ce que Jacques Derrida (1995) associe à la question de l'archontique, c'est à dire le pouvoir de détenir et d'interpréter l'archive, dans la double signification de l'*Arkhé* comme commencement et comme commandement. Mais cette interrogation sur la mémoire comme *politique* ouvre aussi à une réflexion concernant la pulsion d'archive, ce « mal d'archive » derridien dont la complexité est si bien rendue par sa traduction anglaise en « fièvre

---

tion des programmes télévisés consacrés à ce sujet, la mise en ligne d'archives sur l'internet, la mise en place de séminaires académiques sur l'histoire du rock, etc.

d'archive » (« *archive fever* »), dans sa composante morbide et nostalgique : c'est-à-dire cette compulsion de l'accumulation sans fin des traces d'une origine qui se dérobe sans cesse et qui nous interroge sur le risque de ce que Simon Reynolds (2012) dénomme « l'anarchive », l'anarchie des archives, leur pouvoir de saturation. D'une part donc, l'intuition, guidée par un réflexe de survie, que « l'histoire se doit d'être équipée d'une poubelle pour ne pas *devenir* elle-même cette poubelle, un gigantesque et monstrueux tas d'ordures » (Reynolds, 2012 : 63). D'autre part, le sentiment que « les vieux camemberts qui puent » (pour reprendre une objection qui fut adressée à Marc Touché lorsqu'il débuta son projet de collections autour des musiques électro-amplifiées au Musée national des arts et traditions populaires), devraient trouver grâce aux yeux des archontes.

## La patrimonialisation du rock, légitimation ultime ou entreprise de muséomomification ?

« Après le jazz (notamment Miles Davis), puis Serge Gainsbourg, ce fut John Lennon et, aujourd'hui, c'est au tour de Bob Dylan. C'est donc fait, le rock est entré au musée, et je ne suis pas certain que cela lui fasse beaucoup de bien. Désormais, des gens très sérieux exposent le Zippo de Gainsbarre ou le chapeau du Zim comme ils géraient, hier, les œuvres du Titien ou de Goya. Les jours d'inaugurations, autour des petits fours et du champagne, des commissaires sont félicités par des ministres en goguettes. De retour dans leur berline, qui sait si un pétard ou une ligne de coke ne fera pas son apparition, et si un membre du gouvernement ne reprendra pas en cœur : "*everybody must get stoned*" ? ! La première dame de France, qui aime pousser la chansonnette à ses heures perdues, se rendra-t-elle à l'expo avec son Nicolas et leur pote Johnny ? Ma grande fille, Agathe (*the blues, of course !*) a eu droit à une visite avec sa classe, et elle en est revenue enchantée. Pour autant, je ne me fais plus trop d'illusions. J'y ai cru lorsqu'elle m'a demandé si j'avais le *You can't always get what you want* des Stones, mais c'était uniquement parce qu'elle l'avait entendu dans le film *LOL !* » (Le club des mangeurs de disques, 2012).

« Lors de l'exposition romaine au début de l'année, Éric de Chassey déclarait au quotidien *Le Monde* : "Aujourd'hui, la vraie provocation n'est-elle pas de faire entrer ces œuvres dans une institution, un espace non marchand ?". Une suggestion qui ne convainc guère celui qui a imposé avec quelques autres le punk sur la scène musicale genevoise avec *The Bastards*, puis *Zero Heroes*. "Cette exposition est une récupération absolue et totale. Mais c'est très touchant de pouvoir ainsi replonger dans cette époque", lance le sexagénaire poivre et sel. Défilent les affiches et pochettes des *Sex Pistols* (*Never mind the Bollocks*, *Anarchy in the UK*, *God Save The Queen*, *Holidays in the Sun*) conçues par le Britannique Jamie Reid – un graphiste anarcho-situationniste qui a fixé l'esthétique punk – les chemises et autres t-shirt fabriqués par la styliste anglaise Vivienne Westwood et Malcom McLaren, manager des *Sex Pistols* [...]. De fait, l'intérêt de cette évocation visuelle et silencieuse du rugissement punk est bien de montrer certaines filiations avec les avant-gardes artistiques du 20<sup>e</sup> siècle et leur volonté de faire table rase des traditions esthétiques et culturelles des époques précédentes. Reste que ces références cultivées ne sautaient pas forcément aux yeux des multiples groupes et aficionados de ce rock exécuté sans filet » (Burmand, 2011).

« Un étrange culte du fétiche a pris ses quartiers depuis dix jours à la villa Médicis de Rome. Sur les hauteurs du mont Pincio, dans les murs du somptueux palais blanc, là où siège l'Académie de France, le visiteur pourra comme jamais mesurer le hiatus qui sépare le faste des lieux et la nature de l'exposition qui lui est proposée. Côte à côte, voilà alignés, dans les renversantes salles Renaissance, les



objets et les images qu'a générés la culture punk durant son éphémère existence, entre 1976 et 1980. L'inventaire de la matière réunie est opulent : des vêtements, des fanzines, des affiches, des tracts, des dessins et collages et des pochettes rigoureusement d'époque. Et pour accompagner ce matériel, des films et des documentaires aussi, qui ajoutent des éléments essentiels pour la compréhension de ce que fut le mouvement né en Angleterre. Avec Europunk – nom de l'exposition, le commissaire et directeur de l'Académie de France à Rome, Éric de Chassey, crée, avec la collaboration de Fabrice Stroun, commissaire indépendant associé au Mamco, une sorte de nécropole. Nous pourrions la visiter à Genève en juin. On pourra alors s'interroger et dissiper peut-être la perplexité que génère à distance cette opération de collecte de fétiches. Car, vu du versant nord des Alpes, Europunk fait furieusement penser à une célébration vaine des objets, voire des gadgets conçus par des personnages aussi affûtés en affaires que furent Malcolm McLaren (créateur, manager et *deus ex machina* des Sex Pistols) ou Jamie Reid, auteur, lui, de l'image de la reine d'Angleterre couverte par les mots de "God Save The Queen". Quel statut donner à ces reliquats obsédants d'une contre-culture ? Œuvres d'art ? Simples scories documentaires d'une mouvance destructrice ? La question divise depuis quatre décennies. Nous pencherons pour la deuxième étiquette. La villa Médicis a décidé en tout cas d'en faire une matière muséale. Elle confère du coup à ces reliques historiques une valeur que les acteurs de l'époque – les Sex Pistols, les Français Bazooka et les groupes à l'affiche de l'exposition, d'Allemagne, des Pays-Bas, d'Italie, de Suisse et d'ailleurs – étaient loin de prôner. Le punk faisait table rase du passé, disait-on dans les années 1970. Mais surtout, plus radical et inquiétant, il rayait de sa carte tout espoir, avec sa célèbre bannière "No future". Trente ans plus tard, le futur du mouvement est toujours là, prolongé artificiellement par un culte fétichiste quelque peu strident. Ainsi pérennisé et trahi en quelque sorte, le mouvement peut enfin enterrer un autre de ses slogans célèbres : "Punk not dead". Le punk est mort, sur une colline de la Ville éternelle » (Zacheo, 2011).

Ce que ces trois commentaires portés sur des expositions consacrées au rock nous disent, c'est que la muséification croissante du rock semble ne pas aller de soi (Malfettes, 2012). Tout se passe comme si, à première vue, l'exposition contribuait à subvertir l'essence du rock en le faisant entrer au musée, en muséomomifiant une des expressions (contre)-culturelles les plus emblématiques de l'histoire contemporaine, celle qui se serait construite idéologiquement comme résistante à l'embaumement par l'institution : au fond, une énième variante du conflit entre Eros et Thanatos. Ainsi, selon Simon Reynolds, deux arguments au moins s'opposent-ils au rapprochement de la pop et des musées : d'une part, le fait que la matière sonore trouve difficilement sa place dans de tels lieux, à la différence de l'image<sup>3</sup> ; d'autre part, le fait que « le musée [...] est à l'opposé des énergies vitales que sont la pop et [le] rock » (Reynolds, 2012 : 39).

De fait, chacune des parties prenantes – les fans, les institutions muséales – y trouve à redire et est confrontée à ses propres paradoxes. Les amateurs de rock éprouvent le sentiment qu'on fige l'objet de leur passion, un objet qui palpite et tressaille encore, un objet bien vivant ou du moins pas encore mort. Mais, d'un autre point de vue, l'exposition est l'occasion idéale pour satisfaire la pulsion fétichiste (Segré, 2003 ; Doss, 1999) qui les anime. Herbert Haucke, archétype du collectionneur compulsif, raconte ainsi comment il a accumulé des milliers de fétiches qu'il a ensuite confiés au Rockmuseum de Munich qui, à son tour, les expose :

<sup>3</sup> « Ainsi les musées de la musique renferment-ils l'accessoire – instruments et costumes de scène, posters et emballages – mais pas le principal » (Reynolds, 2012 : 39).

« Le treillis, il vient du clip de Madonna, qui été [sic] interdit mais que le monde entier connaît. Le slip a été utilisé pour une séance de photos avec Britney Spears. Évidemment, il ne faut pas le laver, parce qu'en plus, elle l'a signé. Et j'ai aussi la guitare de Janet Jackson, du jour de l'incident qui a fait scandale, avec Justin Timberlake »<sup>4</sup>.

Le paradoxe de l'amateur de rock qui est aussi celui du rock et du rock au musée est tout entier contenu dans ces fétiches mis en scène car, au fond, qu'est-ce qui nous séduit dans ces fétiches et pourquoi éprouvons-nous le désir de les contempler ? Prenons-nous une leçon d'histoire culturelle, la légitimation du rock accompagnant son inscription dans l'Histoire mais attestant aussi du rôle qu'il a pu jouer dans l'histoire contemporaine ? Cherchons-nous à retrouver dans l'artefact ce qui authentifie que ça a bel et bien existé, la preuve de l'existence du rock et de son origine ? Ou encore, à retrouver un peu de ces émotions originelles qui nous lièrent au rock lorsque celui-ci fit irruption dans nos vies ? Il me semble que, fondamentalement, la montée en puissance de la nostalgie dans la culture rock, conjuguée à la marchandisation du passé, interroge notre sens de l'histoire et du progrès et les idéaux que nous investissons dans le rock, la quête d'authenticité pouvant servir de socle à un projet ambigu sur le fantasme d'un âge d'or : Comme l'a montré Simon Frith (1991), l'industrie a su exploiter cyniquement « l'utilisation d'images anti-commerciales pour garantir "l'authenticité" des produits qu'elle sert à vendre », par exemple *Révolution* des Beatles pour une publicité Nike. En tant que consommateurs postmodernes de cette musique recyclée, nous sommes tôt ou tard confrontés à la question de savoir pourquoi « nous croyons effectivement que le rock a bien été une fois un mouvement vrai, que nos désirs ont pu alors être sans équivoque » (Frith, 1991 : 249). Il se peut que les musées du rock nous confrontent à la question du lien complexe qui unit l'essence paradoxale du rock (car, comme le montre très tôt Nik Cohn, la pop n'est pas un nom pour désigner une réalité ontologique ou esthétique radicalement distincte, mais plutôt cet autre nom qui désigne l'industrialisation inévitable du rock), nos désirs et l'esprit du capitalisme. À ce titre, il est possible que le rock comme idéal ne soit plus, depuis bien longtemps, que le récit mythifié, économiquement rationalisé et soigneusement entretenu de valeurs originelles liées à l'authenticité, à la pureté et à l'indépendance. Et c'est ce type de récit originel que nombre de musées du rock s'efforcent aujourd'hui de mettre en scène. C'est exactement ce que signifie Greil Marcus (2001 : 7), et son commentaire insiste sur le paradoxe essentialiste (ou justement anti-essentialiste) du rock :

« La vraie pop a redéfini le sublime comme ce qui se manifeste le temps d'une apparition, le temps d'une disparition – elle a redéfini le sublime comme une question de moment. La pop musicale avait à voir avec la flamme, le glamour, l'excès, elle s'inventait et elle s'auto-détruisait. Elle ne faisait référence à rien – ou, même si elle se référait effectivement à quelque chose, elle mentait et prétendait que non, et s'en convainquait elle-même. La pop est une histoire de fantasmes : celui de l'artiste, celui du fan, du fan qui fantasme sur l'artiste, de l'artiste qui fantasme sur le fan ; il s'agissait de prendre ces fantasmes pour argent comptant le temps que ça durait ».

<sup>4</sup> H. Haucke (cité in : S. Denninger, 2004, « Le Musée du rock », *Tracks*). Accès : <http://www.arte.tv/fr/702878,CmC=702818.html>. Consulté le 31/10/12.

Par ailleurs, que l'essence du rock soit le fantasme de la vérité du fantasme et que les musées soient confrontés à cette vérité paradoxale rappelle un paradoxe formellement comparable, celui de l'art postmoderne américain depuis le milieu des années 70. Celui à propos duquel Arthur Danto (2000 : 555) écrit que les « les artistes américains [...] doivent s'affronter au problème d'être américains, et cette nécessité fait partie de ce qui en fait des américains ». De la même façon, le rock doit affronter le fait d'être *aussi* une machine à fantasmes et cette nécessité n'est pas un défaut de fabrication mais participe de l'essence même du rock... De ce point de vue, il semble possible de soutenir que le problème n'est pas tant que le musée embaume le rock et sa pulsion vitale, que d'affirmer que cette pulsion vitale est au cœur du fantasme qui lie le rock aux fans et réciproquement, et que, pour le musée, le défi est alors moins de s'efforcer de mettre en scène *la vérité* du rock que de rendre visible la structure fantasmatique qui est l'essence même du rock et ce pour quoi on s'attache aussi passionnellement à cette musique. Mais peut-être s'agit-il là d'un idéal postmoderne – avec tout son potentiel ironique et distancié – que les musées ne sont pas prêts à prendre en charge.

Jusqu'ici, il n'a été abordé que ce qui dérange le fan dans la supposée mise à mort du rock. Or, pour les acteurs de l'institution muséale, le paradoxe à affronter n'est pas moindre : d'une part, l'institution – le cas de la villa Médicis accueillant une exposition sur l'histoire du mouvement punk l'illustre bien – s'inscrit dans la modernité et le renouvellement des ambitions muséales en accordant droit de cité au rock. Ce faisant, elle fait coup double puisqu'elle apparaît clairement comme la puissance légitimante – suscitant par la même un nouveau paradoxe puisqu'en légitimant de la sorte la culture populaire, elle lui retire précisément en partie son caractère populaire : « Il a fallu qu'elle fut censurée pour être étudiée » (Certeau, 1990 : 45) – et, en dépassant ainsi la dialectique du conservatisme rétrograde et de la superficialité branchée, elle se donne à voir comme le lieu de la nouvelle démocratisation culturelle. Mais, de manière involontaire et peut-être inconsciente, en exhibant des Sex Pistols jadis vociférants et désormais empaillés et inoffensifs à l'intérieur même de la villa Médicis, comment ne pas penser que l'institution indique qu'elle a toujours le dernier mot ? Il semble que se joue là quelque chose qui ne peut se réduire aux discours d'intention des curateurs et autres intervenants de l'institution, parce que ce quelque chose a à voir avec le déni et le refoulement, a partie liée avec le rapport complexe et souterrain que l'institution comme expression de l'inconscient du pouvoir engage dans sa relation à l'idée même de populaire et de cultures populaires. C'est exactement ici que se joue la « beauté du mort », « parce que nous sommes incapables d'en parler sans faire qu'il n'existe plus » (Certeau, 1990 : 60). Demeure donc ouverte l'hypothèse de Michel de Certeau selon laquelle le rapport bienveillant de l'institution aux cultures rock et plus largement aux cultures populaires, bienveillance semblable au baiser qui tue, met en jeu la question même de l'origine – refoulée – de ces institutions, constituée dans et par le désir d'« élimination d'une menace populaire » (*ibid.* : 59). J'ajouterais que je laisse pour l'instant ouvertes les questions suscitées par ces musées – qui, d'ailleurs, rejettent fréquemment cette étiquette pour choisir d'autres appellations sans doute jugées moins conservatrices – édifiés spécialement pour valoriser le patrimoine rock

et qui ne sauraient être confondus avec des exemples telle la villa Médicis. De même, il ne sera pas ici commenté cet autre phénomène important : la multiplication des musées ou des collections *profanes*, auxquels l'internet est susceptible de donner une structure et une visibilité en valorisant, notamment, des pans entiers de la culture vernaculaire, en suscitant de nouveaux types de commentaires et d'engagement *via* les réseaux sociaux et, enfin, en redéfinissant les contours de l'expertise et de la compétence.

## Culture rock et boum patrimonial ?

Toutefois, reste à comprendre pourquoi le rock semble aussi présent dans l'agenda patrimonial contemporain, et également si, en raison d'une nature propre, il produit des changements épistémologiques dans notre façon de considérer le passé et l'histoire. Le rock<sup>5</sup> implique une définition du *passé* qui peut nous laisser penser que celui-ci n'est précisément pas encore passé, n'est pas encore constitué en altérité<sup>6</sup> qui autorise la réflexivité. Mais ce problème peut aussi être différemment posé : la patrimonialisation de tels objets, que leur actualité inscrit dans une temporalité qui est celle d'un passé non encore véritablement passé, n'interroge-t-elle pas sur la redéfinition de la temporalité et de sa cohérence dans une modernité avancée où outils de communication et sentiment d'accélération sont étroitement articulés ?

À première vue, il faut bien reconnaître que parler d'obsession patrimoniale à propos du rock paraît par trop emphatique : ne s'agit-il pas plus modestement d'un effet en trompe-l'œil induit par le succès public et médiatique de quelques musées derniers cris – notamment le musée du rock de Barcelone – censés accompagner le mouvement de déterritorialisation de l'héritage culturel dans une modernité globalisée ? Pourtant, le succès contemporain du rock comme support commémoratif semble incontestable, même si les formes que cette commémoration prend sont multiples : érection de musées ou de lieux d'exposition ; reformation de groupes cultes dont sont souvent absents la plupart des membres originels et dont les survivants, parfois ventripotents ou dégarnis et en tout cas éloignés de l'image glamour qu'ils incarnèrent jadis, s'affairent à tirer les dividendes ; formation de *tribute bands* construits comme de formidables machines à remonter le temps, ou plutôt – « *back in the future* » – à importer le passé dans le présent ; réédition de compilations, de catalogues ou d'artistes passés, dont l'authenticité est matériellement

<sup>5</sup> Encore une fois, le terme « rock » est employé par commodité sans ignorer les conflits de catégories dans lesquels il s'inscrit mais l'élasticité des ensembles écologiques et historiques auquel des expressions comme « rock » ou « musiques actuelles » renvoient manifeste bien la tension et l'absence d'évidence *a priori* de la différence entre passé et actualité.

<sup>6</sup> « Il y a passé là où l'on rencontre, sous une forme ou une autre, la résistance de ce qui n'est plus [...]. L'absence est pour le discours historique la condition de possibilité qu'il dévoile en se déployant » (Certeau, 2002 : 192).

et symboliquement garantie par le retour au vinyle, parfois dans de luxueuses éditions en couleur au cout prohibitif et en 180 grammes, oxymore en PVC d'une modernité tournée vers un passé économiquement rationalisable<sup>7</sup> comme en atteste la récente campagne marketing d'un *leader* français autoproclamé de l'agitation culturelle, sensible au potentiel commercial du vinyle et du « *Vintage spirit* »<sup>8</sup>; multiplication des émissions consacrées à l'histoire du rock dont la série emblématique des « *Summer of...* » (consécutivement « *sixties* », « *seventies* », « *eighties* », « *love* », « *rebels* ») est devenu l'incontournable marronnier estival sur la chaîne Arte.

Ces dernières années, sur le plan de l'expertise académique et de l'intervention publique ou parapublique, on assiste à la multiplication d'initiatives qui témoignent d'un intérêt croissant pour l'histoire du rock et pour sa valeur patrimoniale : par exemple, un séminaire sur l'histoire du rock ponctué par un colloque intitulé *This Is The Modern World. Pour une histoire sociale du rock* atteste de l'irruption de cette thématique et de sa progressive légitimation au sein de l'institution universitaire... avec plusieurs décennies de retard sur le contexte anglophone (Dauncey, Le Guern, 2010). Alors que cette histoire était jusque-là menée en ordre dispersé et restait à l'initiative de quelques chercheurs pionniers et souvent isolés – Bertrand Lemonnier, Jean-François Sirinelli, etc. –, l'intérêt pour le rock et pour son histoire peut être lu comme une nouvelle étape dans le lent processus de légitimation des formes populaires de la culture. Mais, simultanément, une épistémologie de l'activité patrimoniale liée aux musiques populaires n'a vu le jour que très tardivement et sporadiquement, alors qu'au Royaume-Uni le rock est un élément significatif des *Heritage studies* ou des *Memories studies*. À cet égard, l'article de Marc Touché (2007) publié dans sa première livraison de la revue *Réseaux* consacré à la sociologie des musiques populaires, en opérant un retour réflexif sur les enjeux catégoriels, institutionnels, etc., liés à la mise en mémoire de la culture rock, représente encore à ce jour la tentative la plus aboutie pour décrire, de l'intérieur et sur un mode quasi auto-ethnographique, l'expérience singulière d'un chercheur-muséographe : ce dernier, bataillant pour imposer son objet dans le monde des institutions, est simultanément confronté – dans un véritable entre-deux entre la puissance matérielle des objets et celle des jeux de langage – à la nécessité de faire tenir ensemble la *chose en soi* (au sens véritablement pragmatique du terme, Marc Touché montre comment un amplificateur, une guitare, un micro, etc. sont des en réalité des condensés d'usages, de pratiques et de signification) et les catégories descriptives (lesquelles – comme par exemple « musiques actuelles » – sont toujours expressives non seulement d'une volonté de classement ou de mise en ordre du monde mais encore et peut-être surtout des modalités expressives du pouvoir, des embrayeurs autant logiques et ontologiques qu'agonistiques).

<sup>7</sup> Respectivement sur le site internet [Vynile-actu.fr](http://Vynile-actu.fr) et le forum [chaud7.forumactif.fr](http://chaud7.forumactif.fr); voir : <http://www.vynile-actu.fr/marre-du-180-grammes-marre-des-double-lp-marre-du-colored-vinyl> et <http://chaud7.forumactif.fr/t374-le-poids-du-vinyle>. Consulté le 31/10/12.

<sup>8</sup> Voir : <http://www.artmony.biz/t3897-le-retour-du-disque-vinyles>. Consulté le 31/10/12.

Mais d'autres acteurs, extérieurs au monde académique et généralement liés aux politiques publiques ou parapubliques, sont également récemment apparus sur le terrain de la patrimonialisation des musiques populaires et actuelles. Ainsi un nombre croissant de villes a-t-il fait de l'histoire locale de ces musiques un élément de valorisation identitaire, dont l'exposition « Rock in Laval » qui s'est tenue entre novembre 2009 et février 2010 constitue sans doute un bon témoignage. Alors que de nombreux ouvrages avaient été écrits – souvent conçus par des amateurs érudits – sur l'histoire locale du rock au sujet de villes ou de territoires tels Nantes, Bordeaux, Le Havre, la Bretagne, la Normandie, etc., la célébration de cette musique au sein d'expositions soutenues par les collectivités publiques signifiait qu'un palier supplémentaire venait d'être franchi en matière de reconnaissance officielle et de légitimation. Plus encore, dans un contexte national où l'exigence de différenciation et d'attractivité du territoire s'impose de façon croissante aux métropoles, ces musiques peuvent aller jusqu'à fonctionner comme de véritables marques (« *brand* ») : la notion de « scène musicale locale », si elle ne date évidemment pas d'aujourd'hui, est actuellement réinvestie par des villes qui en font un vecteur prépondérant de leurs stratégies de positionnement dans un contexte de compétitivité accrue entre les villes. Clermont-Ferrand, Reims ou Angers en offrent de bons exemples. Cernée dans l'espace régional de l'Ouest de la France par des villes dotées d'un rayonnement économique et culturel très supérieur, telles Nantes ou Rennes, Angers a choisi de faire des musiques actuelles un vecteur de sa promotion auprès des villes auxquelles elle est jumelée, notamment Austin au Texas<sup>9</sup>. Le pouvoir différenciant du rock est donc pris au sérieux et, à ce titre, l'intérêt que manifeste un certain nombre de villes pour la mémoire de ces musiques n'est pas toujours déconnecté, loin s'en faut, de choix stratégiques<sup>10</sup>. Des enquêtes spécifiques sur la façon dont les édiles et les concepteurs de telles opérations marketing envisagent le rock seraient à cet égard intéressantes : il y a fort à parier qu'on y trouverait notamment – outre la fierté que la ville ait significativement contribué à l'histoire du rock – la revendication du dynamisme auquel ce style de musique est associé et qui n'est pas sans relayer la volonté d'activisme entrepreneurial auquel de nombreuses métropoles, départements et régions, dans un contexte de décentralisation accrue et de crise économique, adhèrent. Que la ville d'Angers, citée ici en exemple, ait récemment choisi comme slogan de sa promotion un intitulé en anglais – « *Angers Loire Valley* » – qui suscite de nombreuses réactions goguenardes ou hostiles, et qu'elle fasse des musiques actuelles et de groupes locaux promus étendards et ambassadeurs officiels de son nouveau credo d'ouverture économique vers des partenaires étrangers les fers de lance de sa politique extrafrontalière en dit long sur la place accordée aujourd'hui au rock dans la boîte à outil des politiques locales contemporaines.

<sup>9</sup> Voir : <http://www.francerocks.net/austin2012/bureau-export-angers-loire-valley-party-at-brush-square/>. Consulté le 31/10/12.

<sup>10</sup> C'est ce qui me conduit à mener une enquête auprès des services municipaux et des acteurs économiques de la ville d'Angers sur la stratégie de promotion de cette ville à travers le vecteur « musiques actuelles et scène locale ».

De même, des organismes à vocation associative et/ou fédérative tels la Fedurok, le pôle régional des musiques actuelles Pays de la Loire, etc. – occupant parfois une place qui appelle à ce que la sociologie la définisse précisément tant elle ne saurait se confondre avec celle des associations d'amateurs ou de passionnés locaux mais qui ressemble plus à une émanation parapublique relayant parfois de très près les intérêts du pouvoir local – ont mis en place des commissions « patrimoine ». Pour prendre un exemple significatif, le projet « Folk Archives » a été élaboré par le pôle régional des musiques actuelles en Pays de la Loire à partir de 2008 pour, selon le mot de ses concepteurs, « mettre en avant l'activisme culturel de la région de ces trente dernières années, dans une dynamique identitaire et de reconnaissance » (Pôle de coopération des acteurs pour les musiques actuelles en Pays de la Loire, 2012 : 4). Si ce projet fait explicitement référence au travail artistique mené par Jeremy Deller et dont on a pu voir le contenu exposé au Palais de Tokyo entre septembre 2008 et janvier 2009, on peut penser qu'il reste en partie éloigné de l'esprit ethnographique et de la critique politique déployés par l'artiste<sup>11</sup>. En réalité, « Folk Archives » façon Pays de la Loire suscite de nombreuses questions qu'on ne peut esquiver et qui sont probablement inévitables dans toute entreprise de ce type : s'agit-il de numériser des fonds d'archives pour les constituer en bases de données et les rendre accessibles aux publics ? L'intention est certes généreuse et sans aucun doute utile. Les questions les plus courantes portent évidemment sur le choix de tel ou tel fonds plutôt que tel autre, sur la façon de l'interpréter et de lui associer des métadonnées. Or, il semble que l'enjeu principal est plutôt celui-ci : comment prendre en compte *les acteurs eux-mêmes*, les propres producteurs ou usagers de ces archives ? Comme j'ai eu l'occasion de le faire remarquer aux concepteurs de ce projet, cela me faisait songer à ces photos de famille qu'un arrière-petit-neveu soudain pris de passion pour la généalogie familiale décide de collecter et d'archiver; mais sans plus pouvoir mettre de nom sur tel ou tel visage présent sur la photographie. Aspirer des fonds pléthoriques de documents sans les relier à des contextes, des pratiques, des significations plurielles paraît constituer le principal écueil de ce type d'entreprise. On court le risque de figer des documents de toutes sortes (affiches, instruments de musique, pochettes de disques, archives radiophoniques, etc.) dans une monosémie qui ne rend pas justice à la complexité de la culture rock comme univers social, comme si le document signifiait en soi et pour soi. C'est pourquoi il me semble utile de plaider pour un dispositif complémentaire et non pas contradictoire mais indispensable, le recueil ethnographique des types d'usages au sens le plus général du terme (incluant des discours, des controverses, etc.) qui relie les acteurs eux mêmes aux cultures matérielles et aux artefacts. Ce type d'approche est particulièrement chronophage et, *a priori*, moins spectaculaire que la détention et l'exposition de documents à forte valeur iconique – la guitare de Pete Townshend évoquée par Marion Leonard dans la présente livraison en est un excellent exemple – mais elle est indispensable si on veut articuler les fonds documentaires qui serviront de matière première à l'activité patrimoniale et à leur inscription concrète et quotidienne dans des *arts de faire*. À

<sup>11</sup> Voir : « Entretien avec Jérémy Deller (Palais de Tokyo) ». Accès : <http://www.zerodeux.fr/interviews/jeremy-deller-au-palais-de-tokyo/>. Consulté le 31/10/12.

cet égard, on notera l'ambiguïté de l'expression « patrimoine immatériel » à propos de la musique : comme le remarque Marion Leonard, la définition qui est produite par l'Unesco se signale par son caractère attrape-tout. Or, le rock – et les travaux de Marc Touché sont sur ce point sans équivoque – n'est ni matériel, ni immatériel. Il est l'intrication, l'entrelacement permanent de réseaux d'usages et de sens qui présupposent des objets, des techniques, des producteurs, des usagers. Comme je l'ai écrit par ailleurs en référence à la théorie de l'acteur-réseau :

« Après tout, une simple corde de guitare électrique, parce qu'elle est le point de passage, la médiation obligée, entre des univers aussi dissemblables mais aussi entremêlés que le luthier, le fabricant d'amplificateurs, les membres d'un groupe de rock, la répétition et le concert, les politiques de la ville ou de l'État en faveur des musiques actuelles, la maison de disque, le tourne-disque, des couples dansants en discothèque ou dans une boum, des imprésarios, et même le fan de The Cure et de Joy Division que je fus à 18 ans, concentre en elle seule un univers social total où technologies et acteurs sont étroitement liés... » (Le Guern, 2012 : 11).

Autre acteur majeur de la structuration du paysage musical, la Fedurok réunit 97 salles de musiques sur tout le territoire national : la notion de patrimoine est devenue, depuis quatre ans, un des axes prioritaires de son action (à côté de l'observation et de la production d'analyses, de la structuration professionnelle et de l'accompagnement des lieux de diffusion). Là encore, cet intérêt récent pour le patrimoine est symptomatique d'une sensibilité nouvelle aux aspects mémoriels, et peut s'expliquer de différentes manières. D'une part, le rapprochement opéré entre la Fedurok et la Fédération des scènes de jazz (FSJ) avait attiré l'attention sur la valeur patrimoniale de l'importante collection de disques de jazz détenue par le directeur de la FSJ, qui souhaitait la faire entrer dans un fond public sous forme de don. D'autre part, des enquêtes menées auprès des adhérents de la Fedurok pour identifier ceux qui conservaient des archives indiquaient que ceux-ci étaient nombreux : pour prendre un seul exemple, le Florida – *music hall* transformé en salle de concert dans les années 80 – avait non seulement préservé une trace filmée de tous ses concerts, mais le lieu était en soi emblématique de pans entiers de la mémoire musicale depuis les années folles et sur plusieurs décennies. La Fedurok disposait donc d'un matériau manifestement abondant qu'il était possible de valoriser. Pourtant, au delà de ces aspects factuels, l'intérêt pour le patrimoine avait partie liée avec l'impulsion donnée par le ministère de la Culture qui mettait en place un plan de numérisation des archives : même si la Fedurok décida finalement de ne pas s'engager dans cette voie, il est clair que le Ministère lui-même, en attirant l'attention sur l'importance des « nouvelles » archives à numériser, faisait entrer la culture rock – parmi d'autres expressions culturelles actuelles – dans un nouvel ordre de légitimité. Enfin, à l'intérieur même de la Fedurok, le projet de conservation des archives arrivait à point nommé alors que se posait la question du passage de témoin entre la génération des acteurs pionniers de la structuration des musiques actuelles sur le territoire national – directeurs de salles, programmeurs... – et leurs successeurs : dans ce contexte, les archives pouvaient faciliter la transmission de ce legs fortement lié à une origine militante. En outre, la conservation de la mémoire était particulièrement bienvenue au moment où plusieurs lieux historiques implantés dans des friches étaient détruits : au moment où l'histoire même des origines de la Fedurok et de la structuration des



musiques actuelles en France pouvait sembler menacé d'effacement partiel, l'intérêt pour les archives offrait une remarquable solution de continuité entre les *anciens* et les *modernes* et garantissait la continuité mémorielle. Profitant de la création d'un réseau européen associant, à partir de 2010, six organisations de musiques actuelles dans cinq pays (France, Portugal, Espagne, Belgique et Danemark), baptisé Live DMA Network, un des responsables de la Fedurok fut conduit à visiter les musées de Barcelone et de Roskilde afin, selon ses propres termes « de repérer ce qui se faisait dans les pays voisins en matière de patrimonialisation ». Mais, comme il me l'expliquait deux ans plus tard, « tout reste à faire ».

Il semble qu'une seconde question cruciale porte sur la place des expertises *profanes* dans la valorisation des nouveaux patrimoines. Certes, les associations d'amateurs éclairés ne datent pas d'aujourd'hui, et elles jouent un rôle souvent très actif : des collectionneurs, des militants, des passionnés, des amateurs (au sens employé par Antoine Hennion, 2009) ont non seulement contribué activement à la découverte et à la promotion de ces patrimoines, mais par leur démarche et leur position, ils ont attiré l'attention sur une série de dimensions qui débordent largement les seules considérations d'ordre épistémologique : ils ont pu mettre en lumière des aspects aussi cruciaux que le partage entre l'intérêt privé, communautaire ou général face au patrimoine, la façon dont ce patrimoine pouvait être producteur d'identité, ou être instrumentalisé à des fins idéologiques, la relativité des principes hiérarchiques qui organisent le découpage entre *grand* et *petit* patrimoine, ou encore la part des investissements non seulement cognitifs, mais aussi affectifs que le patrimoine peut susciter, dimension affective mise en jeu autour des notions d'authenticité, de véracité, d'historicité ou d'intimité. Une série de travaux récents – Patrice Flichy (2010), Dominique Cardon (2010) et Richard Sennett (2009), entre autres – ont bien montré comment la ligne de partage entre professionnels et amateurs, ou encore spécialistes et profanes, s'accordait de moins en moins avec la recomposition du cadre de l'expertise sous l'effet des technologies numériques. La notion même de « nouveaux patrimoines » inclue cette redéfinition de l'expertise, à la fois parce que les réseaux sociaux refaçonnent ce qu'il est convenu d'appeler l'intelligence collective ou le savoir commun, parce que les outils numériques offrent des possibilités inédites de publicisation des archives privées, parce que les forums et les blogs autorisent désormais des amateurs éclairés à déployer des compétences et un savoir « pratique », du même sens que Richard Sennett utilise pour la « culture de l'artisanat », qui sur des objets ou des champs bien spécifiques leur confère une autorité évidente même si elle n'emprunte pas nécessairement les voies codifiées du savoir académique, comme en atteste par exemple tel ou tel site consacré aux tourne-disques Teppaz<sup>12</sup> ou au groupe mythique The Shadows<sup>13</sup> pour prendre deux exemples parmi des milliers. En ce sens, un projet comme « Folk Archives » confronte aujourd'hui aussi à la question des frontières de l'expertise et de la prise en compte des formes vernaculaires du patrimoine et des discours *profanes* qui lui sont associés.

<sup>12</sup> Voir : <http://www.teppaz-passion.fr/>. Consulté le 31/10/12.

<sup>13</sup> Voir : <http://shadowmaniacs.free.fr/>. Consulté le 31/10/12.

En définitive, quels que soient et à quelque niveau que se situent les acteurs concernés par l'activité patrimoniale, il est difficile d'occulter l'existence de rapports de force, d'intérêts parfois divergents voire d'antagonismes – en résumé, ce qui constitue la trame d'un champ au sens bourdieusien du terme – les enjeux de collection, de conservation et de présentation ne se limitant pas à de simples questions de méthode. Comme le remarque Marion Leonard, « la présentation d'objets rock and pop au sein de l'institution ne reflète pas seulement la position respectable de la culture populaire dans le patrimoine mais la construit aussi activement ». Or, on peut penser que ce champ est particulièrement sensible dans la mesure où il met en jeu la mémoire des individus à travers des séries d'objets, de traces, d'indices. C'est à ce titre que la réflexion menée par Jacques Derrida sur le pouvoir des archives, autrement dit le pouvoir de construire et monopoliser le pouvoir des archives, est indissociablement politique et psychanalytique, dans la mesure où elle met en jeu la maîtrise de l'archive comme pouvoir et la nature de ce pouvoir. Or, le patrimoine est non seulement ce qui achemine vers le passé, mais aussi ce qui donne accès au sens attribuable au passé.

Quoi qu'il en soit, la réponse à la question de savoir si la patrimonialisation du rock est un effet en trompe-l'œil ou quelque chose d'assez comparable à ce qu'Andreas Huyssen (2003) a qualifié d'obsession patrimoniale ne fait guère de doute : comme signalé, un nombre croissant de métropoles s'est emparé du sujet pour en faire un élément de valorisation identitaire, de nombreux ouvrages ont vu le jour autour d'une mise en histoire des scènes rock locales, tandis qu'un nombre croissant d'expositions (sur Jimi Hendrix, les Pink Floyd, John Lennon, etc.) ont été présentées dans des institutions muséales telles que la fondation Cartier, la Cité de la musique, ou des villes comme Laval, Limoges, Tulle, lorsqu'il ne s'agit pas de collections permanentes comme celles réunies autour de l'électro-amplification à Montluçon...

La propre recension établie par Simon Reynolds (2012) – une longue litanie égrenée sur plus de 15 pages – confirme cet état de fait et inscrit l'obsession patrimoniale dans une géographie de la globalisation, indiquant simultanément à quel point la mémoire du rock participe du phénomène contemporain d'hypertrophie de la mémoire en devenant elle-même un bien de consommation apte à être absorbé par une industrie culturelle toujours en quête de spectaculaire. À ce sujet, il est assez clair que la mondialisation a fait son œuvre et tandis que la question de la vente des studios Abbey Road par EMI devenait en 2010 un enjeu national pour les Anglais, on vit s'implanter un musée européen du rock à Barcelone en 2011, ou encore à Tondheim en Norvège et à Hambourg. Fondé en 1995 à Cleveland, le Rock and Roll Hall of Fame peut, de ce point de vue, être considéré comme l'un des sites et comme l'une des bornes temporelles inaugurales de cette activité mémorielle. De fait, il aura fallu attendre 40 ans pour voir un phénomène, dont on situe – au moins par convention – la date de naissance en 1954, s'autocélébrer en se dotant non seulement d'une épaisseur historique, mais plus encore d'une véritable conscience de soi. Cette parousie de l'absolu *rock'n'roll*, ou encore ce passage réflexif de l'en soi au pour soi, sera suivi par de nombreux autres dispositifs équivalents, localisés

dans des villes dont le lien avec l'histoire du rock semble incontournable (Memphis, Chicago, Manchester, Liverpool, etc.). Ainsi apparaît Liverpool comme un véritable musée à ciel ouvert de la culture Beatles, en sorte que, pour le visiteur sur les traces des *Fab Four*, il est souvent difficile de distinguer ce qui relève de la réalité historique objective de la reconstitution artefactuelle. Disant cela, je ne fais pas seulement allusion à la fameuse Cavern déplacée de quelques mètres, mais aussi aux Beatles Tour organisés par les compagnies de taxis locales pour des touristes ou des fans avides d'un voyage dans le temps et l'espace. Ainsi ai-je moi-même fait l'expérience, monté dans l'un de ces taxis en compagnie d'un musicologue averti ayant passé une partie de sa jeunesse à Liverpool, Phil Tagg, de l'effet sidérant que produisait le *Magical Mystery Tour* conçu par ces guides d'un nouveau genre. Maniant l'herméneutique de l'univers Beatles à la perfection et avec un niveau d'érudition franchement bluffant, notre chauffeur se proposa de nous révéler le sens profond et souvent caché des chansons les plus connues des Beatles en un véritable feu d'artifice sémiotique qui consistait à superposer aux lieux et décors que nous visitons les indices supposés être cachés dans les textes des chansons. Par exemple, une tombe au nom d'Eleanor Rigby dans le cimetière de la St. Peter's Parish Church, à proximité de ce qui nous fut présenté comme le premier local de répétition des Beatles, servit d'explication pour la chanson du même nom, tout comme une tombe portant l'inscription McKenzie pour le personnage de Father McKenzie. Au bout du compte, le principal effet d'un tel voyage était de rendre assez confuse la frontière entre ce qui était réel ou inventé. Mais, pour paraphraser Paul McCartney lui-même, si cela « prouve qu'un personnage de fiction existe (dans la réalité), alors ça me va ».

## Mémoires en régime numérique

Reste que le boum mémoriel et l'obsession patrimoniale sont également indissociables des cultures et technologies numériques et de leur effet amplificateur : pour prendre un seul exemple, on considère que Youtube génère à lui seul plus de deux milliards de visionnages quotidiens liés à des contenus musicaux, que 72 heures de vidéo sont uploadées chaque minute qui passe et que trois milliards d'heures de vidéo sont vues chaque mois. Parmi les dix séquences les plus vues sur Youtube, neuf sont des clips musicaux. On peut ainsi faire l'hypothèse qu'une modification aussi conséquente de l'écosystème culturel a engendré des conséquences de fond non seulement sur les usages de contenus culturels en ligne, mais également sur notre rapport à la mémoire, et c'est ce dernier point qui sera maintenant brièvement évoqué.

D'abord, il semble incontestable qu'à une ère de la rareté, dont on sait depuis Thorstein Veblen (1899) comment elle constitue le levier principal des stratégies de distinction à l'intérieur du monde social, à une ère de l'hyper-abondance et de l'ultra-accessibilité. C'est exactement ce que révèle le score atteint par la vidéo de Lady Gaga, *Bad Romance*, vue plus de 345 millions de fois sur Youtube depuis sa mise en ligne à partir de novembre 2009. Ce nouvel état de fait interroge sur notre

disposition initiale – dont on est alors en droit de se demander si elle n'était pas consubstantielle à la logique économique et libidinale du monde analogique mais vide de sens dans le monde numérique – à collectionner. En effet, l'effet conjugué de la disparition de la rareté et les possibilités sans cesse croissantes de stockage (et d'indexation) ne rendent-elles pas caduques la pulsion au fondement même de la collection ? Il s'agirait de repenser la question du désir – comme comblement du manque chez Sigmund Freud (1962) et puissance de subversion chez Gilles Deleuze et Felix Guattari (1968) – dans le passage d'un monde analogique où les biens physiques sont distinctifs à un monde numérique où ces mêmes biens ne tirent plus leur valeur de leur rareté sur le marché des biens symboliques, mais peut-être d'autres fonctions telles leur capacité à susciter des échanges sur les réseaux sociaux. Dans ce contexte, on peut également s'interroger sur notre rapport au passé et à la mémoire. Une des thèses de Simon Reynolds (2012) porte précisément sur l'idée d'un aplatissement de l'épaisseur historique, du sens de la durée et des enchaînements dans leur dimension simultanément temporelle et causale : tandis que la lecture de la presse spécialisée rock organisait, selon l'auteur, un univers cohérent où l'histoire du rock était conçue sur un mode généalogique, la culture numérique tendrait à affaiblir ces liens logiques et chronologiques en amalgamant les références artistiques et leurs liens de consécration historiques et esthétiques dans le grand bain de l'accessibilité immédiate et illimitée. En réalité, cet argument peut paraître discutable au moins parce que l'univers numérique nous a considérablement enrichis en nous offrant l'accès à de multiples informations qui permettent, au contraire, de situer ces œuvres. Reste que cela ne dispense pas de réfléchir à l'effet profond qu'a potentiellement l'internet sur la façon dont nous envisageons ces œuvres dans leurs dimensions diachronique et synchronique. Ce que pointe Simon Reynolds (2012 : 97) est le fait que nous héritons aujourd'hui d'archives considérables, mais que nos modes de consommation et les types d'usage – qu'on songe à la fonction lecture en mode aléatoire sur les Ipod, ou encore à la façon dont nous passons d'un morceau à l'autre sur l'internet – « s'apparente également à un errance temporelle, compte tenu de la proximité confuse de vidéos tirées d'époques différentes, reliées entre elles par un réseau d'associations entremêlées ». « Internet assied côte à côte le passé lointain et le présent exotique. Accessibles de la même manière, ceux-ci se confondent en une seule et même entité : lointaine mais proche... ancienne mais *actuelle* » (*ibid.* : 120). La notion de « présent » elle-même devient ambiguë et problématique puisqu'elle rassemble simultanément un flot de documents soumis à la loi implacable du buzz et de la péremption quasi instantanée et les traces d'un passé nostalgique flottant dans une temporalité mal identifiée. Ainsi 70 % des pages internet aurait-elles une durée de vie inférieure à quatre mois. Et ce brouillage temporel est probablement redoublé par le fait même que les critères de l'identification des documents comme originaux et de leur valeur comme archive se posent de manière aigüe dans la culture numérique. D'ailleurs, ceci conduit à une question sous-jacente : comment définir la figure de l'expert dans ce nouvel environnement ? Cette question, comme montré précédemment, touche au renouvellement des formes de l'expertise et des profils de l'expert, mais elle touche aussi à la dimension d'un savoir émietté, parcellaire, qui rendrait improbable toute ambition de montée en généralité. Sur un

autre plan, c'est la question de savoir qui contrôle – c'est-à-dire possède mais aussi filtre, organise, rend accessible – cet énorme amas d'archives en ligne qui est posée, et c'est ici qu'entrent en jeu les moteurs de recherche et l'industrie technologique qui les supporte. Comme le remarque Milad Doueïhi (2008 : 201-203) à propos de Google, « d'un côté, il préconise le libre accès et des normes ouvertes ; de l'autre, il domine à tel point le marché qu'il peut déterminer de facto les normes d'accès, donc se comporter potentiellement en agent dominant, voire monopoliste, sur le marché numérique [...]. Premier venu, premier servi [...], l'archive est devenue de facto la propriété d'entités privées ». On peut ajouter à cela le fait que notre vision de l'archive et du patrimoine comme éléments pertinents sélectionnés par rapport à la valeur exemplaire de ce qu'ils transmettent – un sens de l'évolution sociale, des valeurs, des références, une histoire – d'une génération à l'autre se désagrège passablement puisque les technologies numériques ont aboli, peu ou prou, les limites de l'espace physique, du stockage et de l'indexation : potentiellement, tout ce qui est produit et diffusé peut être aussitôt constitué en archives, chaque contenu mis en ligne devenant instantanément une archive, ce que ce Régine Robin (2003) décrit comme un présent perpétuel ayant dévoré l'épaisseur de l'historicité. En outre, si une des propriétés remarquables de la technologie numérique est de rendre possible la copie de copie de copies sans altération entre les générations successives, comment identifier à coup sûr l'origine et l'originel, la source authentifiante de tout patrimoine ?

Finalement, penser le statut ontologique de l'archive en régime numérique et les questions suscitées par l'inflation mémorielle, c'est non seulement porter attention à des aspects technologiques ou méthodologiques, mais c'est aussi envisager leur dimension morale et politique. Une des questions de fond porte sur la capacité non seulement à détenir les archives, mais surtout à être producteur de leur signification : comment faire signifier les archives lorsqu'elles sont décontextualisées, car en soi, l'archive ne veut rien dire sans la capacité herméneutique qui lui permet de *parler* ? Comment gérer – notamment sur le plan légal – la zone grisée où se rencontrent les archives privées et publiques ? Et comment dépasser le risque d'écrasement du passé sur un présent entretenu dans un état d'incessante immédiateté ?

## Ce qui fonde l'obsession patrimoniale pour le rock

L'époque actuelle semble caractérisée par son obsession pour les nouveaux patrimoines. Comment expliquer cette obsession ? Quels ressorts la déterminent ? C'est à cette question que je voudrais maintenant tenter de répondre, en prenant en compte au moins trois facteurs, technologiques, sociologiques et anthropologiques.

En employant le terme « facteur technologique », je veux surtout souligner le rôle très actif qu'a joué le passage au numérique dans la reconfiguration des pratiques culturelles et mémorielles liées aux archives. À titre personnel, je me souviens avoir déniché à 20 ans, au fin fond d'une obscure boutique de disques en Italie, un pirate de The Police. Le groupe ne me passionnait pas en soi mais l'objet me

fascinaït : un vinyle sans pochette, sans inscriptions autres que « Live at Zellerbach » inscrite au feutre sur le rond central du disque, par ailleurs totalement blanc. J'avais l'impression de détenir une véritable pièce de collection, une œuvre unique de la pop contemporaine, un objet défendu et artisanal. Ce vinyle avait tout de suite trouvé une place à part dans ma discothèque. Écrivant ces lignes, l'idée m'a pris d'aller voir si ce disque était référencé sur l'internet ; j'ai mis une fraction de secondes pour obtenir la réponse<sup>14</sup> : il s'agissait bien d'un pirate, mais plus besoin d'aller au fin fond de l'Italie pour dénicher une telle pépite. N'importe qui pouvait découvrir son existence et son contenu, le commander et même le télécharger, en un tour de main. Si, lorsque j'étais étudiant, l'idée de travailler sur les films des Beatles en concert m'avait saisi, sans doute aurais-je du faire des allers et retours coûteux entre la France et le Royaume-Uni, sans trop savoir comment m'y prendre, et j'aurais probablement manqué une bonne partie du corpus. De nos jours, n'importe qui peut avoir accès à des films que les fans *analogiques* les plus assidus des Beatles n'avaient jamais eu l'occasion de voir, et dont ils ne connaissaient peut-être pas même l'existence. Le paysage numérique a banalisé ce type de rareté, et l'accès à ce qui m'apparaissait comme de véritables incunables est devenu l'expérience ordinaire des fans contemporains qui ne s'étonnent aucunement que des cornes d'abondance nommées Google ou Youtube déversent à flot continu et gratuitement les plus ésotériques des contenus *underground*. Mettre la main sur la première apparition filmée des Beatles chantant *Yesterday* m'aurait jadis sans doute coûté des efforts considérables sans garantie de succès et sans doute valu beaucoup de découragement. Un simple clic et la réponse m'est aujourd'hui instantanément fournie<sup>15</sup>. Évidemment, il n'y a pas à se désoler que de telles possibilités soient offertes : le bénéfice démocratique retiré est évident et considérable, notamment parce que de nombreux filtres jadis très efficaces ne sont plus opérants (le coût, la rareté, le capital culturel requis, etc.), mais aussi parce que notre culture personnelle et commune ne peut que s'en trouver augmentée, du moins pour qui prend la peine de s'intéresser à ces archives. Écrivant cela, je suis bien conscient que le problème n'est pas si simple et que l'abondance et la gratuité sont des conditions nécessaires mais sans doute pas suffisantes pour assurer le triomphe démocratique du savoir. À ce sujet, les économistes ont, notamment, pointé le rôle de l'attention, c'est-à-dire du temps mobilisable comme ressource rare. Mais il s'agit là d'un autre problème que je ne traiterai pas ici. En revanche, il est utile de souligner à quel point le numérique favorise la transformation des contenus en archives, amplifie l'importance et la valeur des contenus vernaculaires, et modifie en profondeur notre rapport à la mémoire culturelle.

J'ajouterai que notre prise de conscience de l'importance des indices qui témoignent de cette mémoire des musiques populaires s'est sans doute accentuée ces dernières années, sous l'effet de catastrophes inopinées qui, en altérant ou en rayant purement et simplement de la carte des pans entiers du patrimoine musical, rendaient plus

<sup>14</sup> Voir : <http://vivaesbootlegs.blogspot.fr/2009/05/police-live-at-zellerbach-berkeley.html>. Consulté le 31/10/12.

<sup>15</sup> Voir : <http://www.youtube.com/watch?v=bejRDvWzPzc&feature=related>. Consulté le 31/10/12.

urgente et vitale encore la question de leur préservation : ce fut sans doute le cas avec l'ouragan Katrina en 2005 qui réduisit à néant une partie des traces propres à l'activité musicale de la ville et, dans une moindre mesure, des émeutes de 2011 à Londres lorsqu'un incendie détruisit les stocks de labels indépendants renommés (Burgel, 2011). À cela s'ajoute le fait que les acteurs des temps pionniers du rock s'approchent d'un âge qui alerte sur l'urgence de sauvegarder leur témoignage. Si la culture rock est somme toute récente, ses premiers témoins disparaissent peu à peu : l'internet organise une économie de la surabondance archivistique mais, simultanément, il n'existe aucune politique véritablement concertée de récolte du témoignage des acteurs pionniers de la culture rock.

La seconde raison qui semble expliquer le goût actuel pour le patrimoine rock est plutôt d'ordre sociologique et a partie liée avec des effets générationnels. Comme l'a très justement remarqué Esteban Buch, alors que j'évoquais auprès de lui la valeur heuristique de l'argument générationnel, « c'est la première fois que nous sommes vieux ! Je veux dire par là que pour la première fois, le fait de prendre de l'âge arrive à une génération qui s'était d'emblée pensée comme "la jeunesse", avec sa "musique jeune" ».

Ainsi, pour les générations qui ont grandi avec le rock, deux composantes s'entremêlent-elles : d'une part, une tendance inévitable à se retourner sur son propre passé, où le souvenir de ce que fut le rock et les émotions associées sont d'autant plus vifs que les commerciaux et les publicitaires en font une exploitation cynique et typiquement postmoderne<sup>16</sup> ; d'autre part, de nouveaux usages distinctifs de la culture rock, qui n'est plus exclusivement cantonnée au registre *omnivore* mais transfusent dans le registre *snob* au fur et à mesure où cette musique devient une composante de la *nouvelle culture légitime* et constitue une ressource culturelle mobilisable sur fond d'hybridation des cultures cultivées et populaires. C'est dans ce contexte, marqué à la fois par la nostalgie et le sens de l'érudition, que le rock peut acquérir une valeur patrimoniale. Par ailleurs, comme déjà suggéré, le rock est devenu un élément de valorisation des territoires : à ce titre, il a donné lieu à de nombreuses expositions qui mettent en scène l'histoire locale de cette musique. Qu'un territoire exhibe les preuves de son passé rock montre à quel point la mythologie des mauvais garçons en blousons noirs faisant hurler leurs amplificateurs et perturbant l'ordre social a fait long feu. Tout au contraire, avoir contribué aux temps pionniers du rock est interprété comme un signe de vitalité et est valorisé comme tel par les communes qui cherchent à promouvoir leur identité. Mais sans doute faudrait-il s'attacher à décrire qui sont les élus ou les décideurs portant ce type de projet, c'est-à-dire à quelle génération ils appartiennent, quels furent leurs repères culturels, leur rapport au populaire, à ses styles de vie et à ses valeurs. Car faire du rock un élément patrimonial à l'échelle d'un territoire suppose une représentation particulière du citoyen et de l'appartenance à la communauté, de l'histoire individuelle et collective, de ce qui mérite ou non d'être valorisé dans la reconstruction narrative de cette histoire locale. Sur ce point précis, je mentionnerai volontiers l'analyse ironique

<sup>16</sup> « De la contre-culture de la jeunesse à la contre-culture de la boutique », pour reprendre la formule pleine d'esprit de S. Frith (1991 : 250).

et désabusée d'un responsable de musée dans une ville française provinciale à propos d'une exposition sur le rock qui s'était tenue dans cette même ville : à ses yeux, l'idée du rock que véhiculait l'exposition était manifestement dictée par les membres d'une classe moyenne blanche et éduquée – ce qui induisait une forme d'ignorance ou de déni des musiques étrangères à leur propre bain culturel et des publics concernés par ces musiques – qui mettait en scène un schéma narratif dominant conforme à leur conception de l'esthétique et du social. À cet égard, sa remarque constituait un vibrant plaidoyer pour que l'étude des phénomènes patrimoniaux ne se limite pas à l'analyse des dispositifs mais implique également une sociologie des acteurs concernés. Car une exposition n'est évidemment jamais un espace chimiquement pur, comme le rappelle Donna Haraway (2007 : 147) dans son texte consacré à l'American Museum of Natural History. À première vue, « le muséum remplissait son rôle scientifique de conservation, de préservation et de production de la permanence ». Mais à y regarder de plus près, « derrière chaque animal naturalisé, sculpté dans le bronze ou photographié », on trouve « une histoire de race, de sexe et de classe » (*ibid.*). De la même manière, chaque exposition sur l'histoire du rock devrait conduire à se demander comment cette histoire serait (ré-)écrite si elle était produite par le truchement d'un point de vue féminin, africain, où encore par celui d'un patron de discothèque ou d'un musicien de bal plutôt que par celui d'un rockeur idéal-typique.

La dernière raison, à mes yeux la plus importante, qui sous-tendent entent l'intérêt marqué pour la patrimonialisation du rock, est proprement anthropologique : pour dire vite, elle concerne notre rapport profond à la modernité (ou pour être plus précis à la post et à l'hyper-modernité) envisagée dans la double perspective de la recomposition de notre sens de l'espace et du temps. S'agissant de la dimension temporelle, je voudrais en revenir à Andreas Huyssen (2011 : 118) lorsqu'il affirme que ce serait la modernité qui, en affectant la mémoire individuelle et collective et notre sens de la temporalité – par l'accélération de la vie matérielle et aussi par l'accélération de la vie médiatique –, serait à l'origine de notre nouvelle sensibilité à la mémoire. Cette thèse est relativement classique et on en trouve la matrice chez des auteurs aussi différents que Paul Virilio (2010), Anthony Giddens (1994), Harmut Rosa (2005), Gilles Lipovetsky (2004) et bien d'autres : en résumé, la vitesse détruirait l'espace et effacerait les distances temporelles. Le sens de l'avant et de l'après serait remplacé par une coprésence de toutes les dimensions temporelles – la simultanéité – grâce aux technologies informatiques et au numérique notamment. En outre, et sur fond de capitalisme, le présent serait touché par un phénomène entropique où la condition de possibilité de production permanente de nouveauté – des objets, des signes, des valeurs, etc. – serait leur obsolescence programmée : selon la jolie formule d'Andreas Huyssen (*ibid.* : 119), « l'aspect temporel de cette obsolescence planifiée est bien évidemment l'amnésie. Mais l'amnésie génère simultanément son contraire : la nouvelle culture muséale qui en est la production réactionnelle ». C'est une idée similaire que défendent Régine Robin (2003 : 425), lorsqu'elle affirme que le monde a tendance à devenir un éternel présent, ou Jean-François Lyotard (1979) au sujet de la temporalité présentiste comme marqueur de la condition postmoderne. En d'autres termes, l'accroissement de la disposition



à l'amnésie sous l'effet de l'accélération constante du temps engendrerait, comme son antidote, un goût toujours croissant pour le passé et sa conservation. La pulsion contemporaine du tout patrimonial serait la conséquence de notre dépendance croissante au *hic et nunc* (« ici et maintenant »), son envers et sa réaction. Et dans un environnement dominé par les médias électroniques et par la digitalisation du monde, c'est la qualité matérielle de l'objet qui ferait office d'antidote, comme en atteste par exemple aujourd'hui le retour en grâce des disques vinyles. Comme le faisaient observer Gilles Lipovetsky et Sébastien Charles (2004 : 83-84),

« célébrant le moindre objet du passé, invoquant les devoirs de la mémoire, remobilisant les traditions religieuses, l'hypermodernité n'est pas structurée par un présent absolu, elle l'est par un *présent paradoxal*, un présent qui ne cesse d'exhumer et de "redécouvrir" le passé [...]. Du musée de la crêpe au musée de la sardine, du musée d'Elvis Presley à celui des Beatles, la société hypermoderne est contemporaine du tout-patrimoine et du tout-commémoratif ».

Si l'on ajoute à cela la crise de l'histoire et de l'horizon téléologique qui s'incarne, depuis les années 70, dans les différentes variantes de l'idée postmoderne ou, sur un autre plan, la perte d'autorité des grandes structures socialisantes qui renvoie le sujet hypermoderne au paradigme individualiste et également la crise d'une « temporalité nationale homogène » (Robin, 2003 : 418), on comprend pourquoi le recours au patrimoine apparaît comme une solution crédible au malaise engendré par l'accélération croissante du changement social. En d'autres termes, l'obsession patrimoniale pourrait très bien être la réponse autant que le symptôme à la généralisation d'un processus où « le changement n'est, au bout du compte, plus perçu comme la transformation de structures stables, mais comme *indétermination* fondamentale et potentiellement chaotique » (Rosa, 2005 : 139). Si le patrimoine est vécu comme ce qui fait lien entre les générations, il n'y a alors rien d'étonnant à ce qu'il soit envisagé comme une ressource de premier plan lorsqu'il s'agit de remédier aux effets induits par le passage d'une modernité intergénérationnelle à une hypermodernité transgénérationnelle. Et c'est en ce sens que le rock patrimonial peut offrir une solution de continuité entre passé et présent, alors que le présent est perçu comme de plus en plus fragmenté et que les courants esthétiques sont eux-mêmes de plus en plus subdivisés pour des marchés de niches ciblés. C'est cette capacité à offrir des images et donc un imaginaire générationnel qui, aux yeux de Georges Balandier (2012 : 173-177), caractériserait la société globale et la distinguerait de la surmodernité comme société de la fluidité, du changement continu, du temps immédiat, et de l'anxiété.

Mais notre rapport hypermoderne au monde n'est pas seulement conditionné par la réélaboration de la dimension temporelle : il est également affecté par la modification de la spatialité, en particulier sous l'effet de la globalisation et de la tendance à l'uniformisation des identités. C'est ainsi que la référence historique au rock peut servir à combler le sentiment de désingularisation suscité par un marché de plus en plus mondialisé et déversant son flot de produits *omnibus* dont Pierre Bourdieu, à propos des fictions télévisées, avait bien repéré le caractère homogénéisant. Dans ce contexte, celui de l'hypermodernité libérale, la mémoire et le patrimoine fonctionnent comme des ressources aptes à

redynamiser les identités collectives. Il me semble que c'est cet enjeu identitaire – qui est désormais moins un donné allant de soi que le résultat d'un processus réflexif – que le courant de la *brit-pop*, avec des groupes comme Blur, Pulp ou Oasis, a mis (si j'ose dire) en scène dans les années 90, interrogeant tout à la fois la notion de britannité (« *britishness* »), la contribution de la pop à la production d'une rhétorique de la britannité et la validité de ce récit. Ainsi n'est-il pas exagéré de considérer qu'au Royaume-Uni, l'articulation entre le rock, le patrimoine et l'identité locale est une des grilles de lecture dominantes. Dans un article dont le titre est un clin d'œil au Kinks de Ray Davies, Andy Bennett (1997) part du constat que « *brit pop* » est un terme exploité par l'industrie musicale locale pour réaffirmer le rôle dominant de la pop britannique dans un contexte de mondialisation croissante. Mais, selon lui, il s'agit surtout de mettre en scène une idée particulièrement problématique : qu'est-ce qu'être britannique ? Au-delà des propriétés esthétiques (accent, accords et grilles harmoniques, son des guitares), la britannité dans le rock a partie liée avec des facteurs sociaux telle la fréquentation des écoles d'art, mais aussi avec l'expression d'un réalisme social mâtiné d'auto-ironie, chez des groupes emblématiques comme les Kinks ou les Small Faces. Or, ce qui attire surtout l'attention est le fait que ces groupes des années 60 ont eu une influence considérable sur des groupes *brit-pop* apparus trois décennies plus tard, ce qu'Andy Bennett interprète comme l'expression d'un retour nostalgique sur ce qui a été perdu de la britannité. Mais, simultanément, le chercheur cite un article publié en mai 1994 dans le journal *The Face* qui voit dans la *brit pop* et dans Blur en particulier l'expression d'une « nouvelle anglicité » (« *new britishness* »). Quoi qu'il en soit, Andy Bennett fait remarquer à la suite de John Fiske (1987) que l'élément nouveau et décisif dont il faut tenir compte est l'apparition du vidéo-clip dans les années 90, qui va permettre un nouveau réarrangement représentationnel des thèmes identitaires dans la pop, une sorte de traduction en termes visuels de la britannité qui, comme dans la vidéo de Blur intitulée *Parklife* débouche sur une sorte de pêle-mêle parodique. En d'autres termes, la vidéo de Blur est autant la représentation de la vie ordinaire britannique que la représentation des clichés à partir desquels se définit la britannité, dans une sorte de tension entre le soi et la conscience de soi, le réel et l'idéal, la vérité et l'image, où prédomine ce qu'Andy Bennett qualifie de « *romantic revival of the traditional British working class identity* » (« *revival* romantique lié à l'identité de la classe ouvrière britannique traditionnelle »). Et de fait, un des enjeux de cette représentation idéalisée de la britannité est la place accordée à la culture populaire, ou aux populations immigrées, dans une société anglaise postmoderne où les notions de classe et de race se sont singulièrement complexifiées et hybridées par rapport aux années 60. Plus largement, on peut interpréter le succès de la *brit-pop* par sa capacité à mettre en scène, sur un mode qui l'apparente assez bien à la seconde modernité réflexive théorisée par Ulrich Beck (1986), le sens de la communauté et la conviction identitaire qu'exaltait la *pop originelle* dont elle s'inspire, mais sur un mode distancié et souvent amusé. Néanmoins, si le fait même que la *brit-pop* s'inspire des codes de la *pop* originelle est une marque de reconnaissance de la valeur patrimoniale de cette dernière, c'est au prix d'un retour critique sur le récit mythifié de la britannité

qu'elle a colportée. Un autre article semble très bien illustrer cette question, celui d'Emilia Barna (2010) à propos du sens du passé et du localisme dans les chansons des Kinks – décidément ! – et des Beatles. Reprenant le concept de chronotope chez Mikhaïl Bakhtine (1975), elle montre comment, dans les chansons de ces groupes, la nostalgie est un sentiment récurrent qui s'appuie sur des références à des figures spatiales, à des lieux évocateurs, et comment, plus généralement, la pop met en jeu les sentiments de sécurité et de stabilité. Là encore, on voit comment la pop, parce qu'elle fait référence à un passé idéalisé où les lieux et les identités demeurent stables, peut répondre à la demande contemporaine que nous adressons au patrimoine, « d'unité et de sens, de sécurité, d'identité communautaire » (Lipovetsky, Charles, 2004 : 92).

Évoquer la musique comme un patrimoine, c'est entendre implicitement qu'il existe un type de bien commun, collectif, inaliénable. On est ici dans le registre de la symbolique qui produit de la cohésion, en d'autres termes de l'identité : c'est exactement ce dont traitent Pierre Nora (1984 ; 1986 ; 1992) dans son livre sur *Les lieux de mémoire*, Eric Hobsbawm et Terence Ranger dans *The invention of tradition* et même, à bien des égards, Eric Hobsbawm (1992) seul dans *Nations et nationalisme depuis 1780*, Anne-Marie Thiesse (1999) dans *La création des identités nationales*, Régine Robin (2003) ou Andreas Huyssen (2011) à propos de Berlin ou Nathalie Heinrich dans *La fabrique du patrimoine*. Cette dernière, par exemple, cherche à comprendre notre intérêt contemporain pour le patrimoine, qu'elle relie à trois grands domaines de valeur : la valeur historique (menacée de destruction ou rappelant des lieux importants de l'histoire), celle symbolique (d'objets ou monuments conçus comme des espaces de représentation du pouvoir religieux ou politique), celle fonctionnelle (esthétisée par sa patrimonialisation). Mais, pour en revenir au rock, il est assez évident que cette musique est interprétée aujourd'hui comme un puissant vecteur identitaire, en particulier à l'échelle locale puisque ce que promeuvent les expositions ou les récits historiques concerne prioritairement les musiques locales, les vedettes locales, les émotions locales, les sonorités locales. ... À cette dimension historique, il convient d'ajouter la perspective géographique, à la lumière de multiples tentatives pour représenter spatialement cette histoire, ce qui a d'ailleurs pour effet de surdéterminer les pratiques les plus liées à la dimension topologique, telles celles qui ont à voir avec le local de répétition ou la salle de concert, les lieux de socialisation (le disquaire, le pub, le magasin de musique, etc.), les lieux de vie des musiciens en particulier : ainsi, lors d'un colloque en 2011 à Liverpool, fut-il question de « *mapping musical memoryscapes* » (« cartographier les paysages mémoriels musicaux »), de « *toward a geosonic mapping of a better past* » (« vers la cartographie géosonore d'un meilleur passé »), de « *locating the Bristol Sound* » (« localiser le son de Bristol ») ou encore de « *putting the psycho in psycho-geography* » (« intégrer la psychologie dans la psychogéographie », intitulés qui indiquent assez bien que l'appartenance à une mémoire est indissociable de l'inscription dans une géographie.

## La mémoire retrouvée

C'est ici que mon voyage touche à sa fin... De Liverpool, il me conduit jusqu'à Laval sur les traces d'une exposition intitulée « Rock in Laval » et à Avignon<sup>17</sup>, sur la trace des rockeurs au milieu des années 50, c'est-à-dire dans deux villes de province moins connues pour leur activité musicale que pour la production agricole ou le théâtre, mais qui, pourtant, ont beaucoup à nous apprendre sur la façon dont nous mettons en scène cette histoire.

Citant *La machinerie patrimoniale* d'Henry-Pierre Jeudy, Régine Robin (2003 : 428) rapporte l'anecdote d'un musée « des arts reconstitués », situés au Japon : toutes les œuvres censées résumer la culture artistique occidentale y sont présentées, et elles y sont mêmes protégées. Mais ces œuvres sont des copies. Un tel dispositif interroge inévitablement sur le statut de l'authenticité, sur le fait qu'il est possible que l'image précède dorénavant le réel (en sorte que, comme le suggère Régine Robin, le réel ne serait que l'actualisation des possibles contenus dans la fictionnalisation du monde : par exemple, les attentats du 11-Septembre actualiseraient les films *Independance Day* ou *La Tour infernale*, sur nos tentatives pour conjurer le provisoire et l'instable. Bien entendu, ce musée fait figure d'exception même s'il incarne, à sa manière, l'indistinction que le numérique produit entre l'original et sa copie. Dans une exposition comme celle présentée à Laval, tous les objets sont ou semblent être des originaux. Le parcours est soigneusement commenté, des vitrines abritent des instruments, on y trouve des photographies de groupes locaux, des pochettes de disques, la reconstitution d'un local de répétition, une estafette qui servait, jadis, à transporter des musiciens en tournée, en résumé, à peu près tout ce que le spectateur s'attend à trouver dans ce type de manifestation. Pour autant, rien ne va de soi dans ce type d'exposition, malgré la bonne volonté et le sérieux manifeste de ses concepteurs : quelle narration est proposée ? Pouvait-il exister d'autres narrations possibles de cette histoire du rock ? De qui est la mémoire qui s'y trouve présentée ? Quelle politique des signes a été privilégiée ? Comment parle-t-elle aux élus, aux publics ? Le travail de patrimonialisation y a-t-il fait l'objet de compromis ? Comment de simples artefacts peuvent-ils rendre compte du rock comme pulsion ?

## Faire l'histoire du rock

Travailler sur l'histoire du rock pose plusieurs difficultés. En effet, il faut prendre en compte les mutations de vocables et les glissements de sens, l'existence de nombreux jeux de langage qui attestent d'un univers en mutation permanente. Par exemple, on rencontre dans un journal local (*Le Dauphiné libéré*) du Sud de la France en 1956 un article sur « Le jeune chef d'un gang de chenapans soumis à un examen mental au

<sup>17</sup> À propos du cas avignonnais, je m'appuie sur le travail dense et méticuleux mené par l'une de mes étudiantes, Patricia Bastit, qui s'est efforcé de répondre, par l'exploration d'archives et la restitution de nombreux entretiens, à la question suivante : y-avait-il du rock en 1954 à Avignon ?

tribunal correctionnel d'Avignon ». Or, le mot « chenapan », en 1956, a une charge péjorative très forte, puisqu'il désigne des délinquants mineurs conduits devant la justice et soumis à des peines de prison, ceux-là même que l'on qualifiera ensuite de « blousons noirs ». Or, aujourd'hui, ce terme a un sens très modéré. Ensuite, la plupart des enquêtes sur l'histoire du rock en France délaissent des dimensions pourtant centrales : par exemple, le lien entre la pratique musicale et les « à cotés » tels que l'alcool, la drogue, la drague, le sexe, etc. Ou encore, le rapport aux instruments, aux *outils* du musicien, dans leur quotidienneté et même leur trivialité. À quelques exceptions près, tout se passe comme si cette histoire était avant tout une histoire des pratiques musicales, les autres dimensions étant passées sous silence. Un autre problème majeur concerne la périodisation de l'histoire rock : voici quelques temps, Marc Touché porta à ma connaissance un texte original recueilli dans un magazine du milieu des années 30 (*Musette*, 1936) et dédié à l'accordéon. Ce texte est une pièce rare et très éclairante : il y est question de spécialistes français de l'instrument – celui, par excellence, du bal et de la chanson populaire – qui font le voyage en Amérique pour découvrir la guitare électrique, dont ils nous disent qu'elle est « promise à un grand avenir » et que ses sonorités évoquent le saxophone mais aussi des orgues. Que nous dit ce texte ? Plusieurs choses. D'une part, dater la naissance du rock à 1954, comme le fait Richard Peterson (1990) par exemple, est problématique. En effet, le rock n'est pas une forme pure qui naîtrait pour ainsi dire par génération spontanée, mais le produit d'une différenciation très progressive face à d'autres styles musicaux. Ce point est particulièrement évident si on observe les publics : dans les années 50, des chanteurs comme Gilbert Bécaud ou des musiciens comme Sydney Bechet – que personne ne qualifierait aujourd'hui de musiciens rock ! – déclenchent pourtant des comportements de ferveur voire d'hystérie (chaises cassées, hurlements) qui les situent du côté des rockeurs. D'autre part, lorsqu'on lit la presse de la seconde moitié des années 50, on se rend compte que le rock est un genre flou dont la définition passe moins par des caractéristiques stylistiques que par des ambiances et par son impact sensoriel sur les publics. En 1956, lors de la création du club de *rock'n'roll* à Avignon, le rock est décrit comme une musique et une « danse fiévreuse », proche de la « transe ». Dans un article intitulé « Dans Avignon secouée de fièvre, le rock and roll a fait une entrée très réussie » (*Le Dauphiné libéré*), qui est un résumé d'une soirée rock aux Ambassy, on parle de « Swing, Be Bop, Jitterburg, Boogie Woogie », et d'une

« attente presque fiévreuse, angoissée même puisque le nouveau venu n'était autre que le célèbre Rock & Roll. [...] Le R'n'R tout le monde en parle sans trop savoir de quoi il s'agit. [...] On a dit du RnR que ce n'était pas un art, mais tout simplement de la musique normale à l'envers [qui] produit un effet terrible sur les foules, [...] met les nerfs à fleur de peau ».

Par ailleurs, les grands récits sur le rock nous ont habitués à l'idée que les pionniers de cette musique ont affirmé leur autonomie contre des styles de musique et des artistes (Frank Sinatra, les grands orchestres de jazz) qui ne *parlaient pas* à la jeunesse et qui étaient jugés *ringards*. Là encore, ce point mérite d'être discuté et il varie beaucoup selon qu'on se situe à Paris ou en province, au milieu des années 50 ou au début des années 60. En réalité, la plupart des musiciens des années 50, 60 et même 70 que j'ai moi-même interviewés ne se limitent pas à un seul répertoire mais combinent la

pratique du jazz, ou de la variété à celle du rock. En réalité, rares sont les groupes qui se définissent clairement comme des groupes de rock avant le milieu des années 60. En fait, les frontières se révèlent peu tranchées et même très poreuses : c'est le cas de Roger Blanchard, musicien réputé à Avignon au milieu des années 50 ; bien que son orchestre s'appelle le New Orléans et que ce nom laisse supposer qu'il joue du Jazz, sa participation à la création du Club de Rock and Roll en 1956 montre qu'il s'intéresse aussi au rock. À la même époque, on trouve aussi des groupes de « Rock-Jazz » (Jean-Pierre et son quintette) équipés d'instruments plus traditionnels et dont le leader joue de l'accordéon, instrument plus généralement associé à l'univers de la variété, des bals musettes. La pratique du bal – activité peu étudiée et pourtant centrale dans l'histoire des musiques populaires en France – est très éclairante de ce point de vue. En effet, à l'image standardisée du bal musette, où l'accordéon est l'instrument central, il faut opposer ces nombreux orchestres qui jouent un répertoire essentiellement emprunté à la pop ou au rock, et ce jusqu'au début des années 80, moment à partir duquel les disco-mobiles commenceront à les concurrencer. Alors que le bal est systématiquement décrit comme le lieu où l'on danse, de nombreux témoignages indiquent qu'on se rendait aussi au bal pour écouter les groupes jouer les tubes du moment, les 2/3 du public se tenant parfois debout devant la scène en savourant une copie parfois très proche de l'original. Le récit d'un musicien me rapportant comment « il s'est pris une claque » en entendant un groupe de bal reprendre à la perfection *Whiter Shade of Pale* de Procol Harum est exemplaire de cette relation très particulière qui se noue entre le public et les meilleurs groupes de bal. D'ailleurs, il est significatif que ces orchestres – qui jouent cinq heures d'affilée et maîtrisent un répertoire d'une centaine de morceaux – insistent sur la qualité du son, leur capacité à rejouer fidèlement l'original. Un autre musicien, un des tous premiers à jouer des synthétiseurs dans la ville d'Angers et qui deviendra démonstrateur de la marque Korg dans les années 80 après avoir quitté le monde du bal, m'explique la sensation d'émerveillement et de sidération que ressentaient les publics lorsqu'apparurent les premiers mellotrons au sein des orchestres de bal. On retrouve ici une thématique qu'explora Roland Barthes (1980) à propos de l'émerveillement que suscita la photographie dans les premiers temps. Il me semble qu'une histoire du rock devrait aussi prendre en compte cette dimension. Quoiqu'il en soit, à cette époque, très peu de lieux adaptés aux concerts de rock existent en France et le bal, qui se combine avec des soirées dans des casinos, est donc la voie la plus évidente pour se produire en public, mais aussi pour vivre de sa musique, à l'instar des Shouters à Laval ou des Atlas à Angers. Les récits que font les musiciens de bal de leur activité ne sont guère différents de ceux des groupes de rock : voyages en estafette, deux voire trois « concerts » chaque week-end, imprésario qui gère leurs contrats, revenus très confortables et parfois fan club, premières parties de vedettes, etc. L'évolution du matériel (amplificateurs, guitares, sonos) signe, lui aussi, cette entrée dans la professionnalisation : si la lutherie américaine (Gibson et Fender) est introuvable dans les années 50 et jusqu'au début des années 60 dans les villes de province, ce sont surtout les instruments allemands (guitares Framus et Hofner, sonos Echolettes) ou nord européens (guitares Egström) mais aussi des guitares « *hand made* » ou « *made in France* » par des artisans (amplis Garen, micros Stimer, ou encore guitares Jacobacci) qui font le son de l'époque.

Enfin, la mythologie du rock s'est construite sur l'idée d'une opposition frontale entre les générations, l'émergence d'une culture jeune, ou une culture de « yé-yé » selon l'expression forgée par Edgar Morin en 1963. Et dans ce contexte, c'est surtout le cinéma – par exemple *L'équipée sauvage* avec Marlon Brando en 1956 – qui contribue aux représentations sociales naissantes sur le rock : « Ce film nous arrive en France précédée d'un grand tintamarre ; il remporta un succès retentissant en Amérique, et à Londres, déclencha des scènes spectaculaires d'hystérie collective » (*Le Dauphiné libéré*). Un autre exemple est fourni par le film *Rock around the clock* :

« Des admirateurs de "Rock around the Clock tentent de prendre d'assaut un poste de police belge, le film a été interdit à Mons en Belgique, à la suite de scènes tumultueuses dans la rue". [...] Des jeunes gens qui avaient assisté avec une frénésie légèrement délirante à la projection du film, voulurent ensuite, à la sortie du cinéma continuer à manifester leur enthousiasme. Leurs ébats leur ayant attiré de "paternelles" remontrances des gardiens de la paix ils se lancèrent à l'assaut du poste de police qu'ils bombardèrent avec des pommes de terre, des tomates et des œufs. Force devait évidemment rester en fin de compte à l'autorité. Et celle-ci pour éviter le retour d'incidents analogues a pris la décision d'interdire le film par trop suggestif » (*ibid.*).

Si la figure du blouson noir a durablement marqué l'imaginaire *rock'n'roll* et est attestée par de nombreux travaux, il n'en demeure pas moins qu'elle constitue en réalité un épiphénomène, l'adhésion de la jeunesse aux valeurs et au style de vie véhiculé par le rock ne s'opérant que très progressivement. C'est ce que montre la publicité au milieu des années 50, la pratique de l'écoute de la radio et de la musique étant envisagée selon une segmentation générationnelle. Par exemple, dans un article intitulé « La guerre des ondes n'aura plus lieu ou la vie d'une famille unie en 1954 » (*Le Dauphiné libéré*), on voit comment la représentation de la famille est organisée autour de pratiques culturelles différenciées : le père écoute tranquillement la radio, pendant que la jeune fille danse – énergiquement – sur la musique d'un disque avec des amis réunis autour d'un *pick-up*. Certes, chaque strate générationnelle y apparaît comme dotée de pratiques culturelles spécifiques mais cette répartition des goûts en fonction des âges se donne à voir comme un facteur d'équilibre et d'harmonie domestique, non comme un facteur d'antagonismes entre des parents conservateurs et une progéniture rebelle.

En fait, les enquêtes que Marc Touché ou moi-même avons menées montrent que l'adhésion au rock ne nourrit pas forcément des conflits entre les adultes et les jeunes, ou plus exactement, les oppositions générationnelles ne portent pas sur la musique en soi mais sur certains éléments du style de vie qui va avec le *rock'n'roll*. Ainsi Marc Touché, après des centaines d'entretiens, n'a-t-il recensé que deux cas de conflits où les parents brisent les guitares électriques de leurs rejetons. Et, pour ma part, j'ai recueilli bien plus de récits sur l'aide objective ou par consentement tacite qu'apportaient les parents à leurs rejetons que l'inverse. En réalité, les reproches qu'adressaient les parents à leurs enfants portaient plutôt sur des cheveux jugés trop longs ou sur leur style vestimentaire, mais peu sur la musique qu'ils jouaient ou qu'ils écoutaient. Et encore convient-il de nuancer

les choses : les *looks* « rebelles » n'apparaissent que dans les années 60, et jusqu'alors, les groupes ont plutôt l'habitude de porter des costumes. Le milieu social d'appartenance peut favoriser l'acceptation de certains *looks* : la banane, coupe de cheveux adoptée par les jeunes issus des milieux populaires, n'y est pas perçue négativement. De façon générale, les témoignages dont nous disposons suggèrent la tolérance des parents à l'égard du *rock'n'roll*. Cette tolérance, pour des raisons que nous ne développerons pas ici, s'est élargie à une bonne partie du corps social et elle se retrouve, par exemple, dans l'aide que de nombreux prêtres apporteront aux groupes de rock naissant, les locaux paroissiaux servant fréquemment de locaux de répétition voire de salle de concert.

## Mettre en scène l'histoire du rock

Le rock n'échappe pas aux difficultés habituelles de toute entreprise historiographique. Et comme l'a justement remarqué Michel de Certeau (1990 : 206), « l'historiographie n'est pas du tout ce qui, du passé, vient jusqu'à nous, mais ce qui part de nous et tend à fournir un certain type d'intelligibilité de ce que nous recevons ou posons comme passé ». Ainsi en va-t-il, à propos du rock, des interprétations qui ont été consacrées à la rhétorique de la révolte, qui peut être lue aujourd'hui comme l'exploitation rationalisée par le capitalisme de la posture rebelle comme signal de crédibilité et justification idéologique (Chastagner, 2011 : 145 sq.). Cette conception du travail historiographique me paraît particulièrement juste et il me semble que la mise en scène de l'histoire du rock dans le cadre d'expositions permet particulièrement bien d'en rendre compte. Aussi m'appuierais-je ici sur la description d'une exposition réalisée en février 2010 sur l'histoire du rock à Laval entre 1960 et 2000 et plus particulièrement sur l'analyse de deux dispositifs. Le premier est la reconstitution d'une chambre d'adolescent des années 80 et le second la reconstitution d'un local de répétition.

Dans le premier cas, le spectateur se trouve face à une chambre de fan de musique : on y trouve des posters, un équipement pour lire des cassettes... Toute la sémiotique du lieu de vie adolescent s'y trouve convoquée. Mais ce qui me trouble en tant que spectateur, c'est le fait que cet espace – une trentaine de mètre carrés – induit une perception faussée des conditions de vie d'un adolescent français moyen de l'époque. Ce point peut sembler anecdotique mais je pense qu'il ne l'est pas : écouter de la musique lorsqu'on est adolescent dépend aussi largement des conditions de vie de la famille, de la place disponible, de la possibilité ou non de s'isoler et, par conséquent, d'écouter sa musique plus ou moins fort, en définitive, du milieu social et des conditions matérielles. L'écoute de la musique n'est pas une activité hors du social. C'est cette idée que met par exemple en scène le film consacré à Ian Curtis et Joy Division, *Control* d'Anton Corbijn (2007), lorsqu'on voit Ian Curtis s'enfermer dans sa chambre pour se soustraire à l'univers parental et écouter ses disques. Bien



entendu, une exposition choisit une forme qui produit inévitablement des raccourcis sur le plan des signifiés. Mais ce fait mérite d'être questionné. L'autre exemple – le local de répétition – est intéressant car il revendique une forte objectivité : au fond, le public ne sait pas vraiment s'il a affaire à une reconstitution ou à l'exposition d'un véritable local de répétition acquis auprès d'un groupe, et aucune indication ne le précise vraiment. Or, ici, ce n'est pas seulement la question de l'authenticité qui pose problème, mais plutôt la façon dont ce local exposé réduit l'espace des possibles. Étant moi-même musicien et ayant, jadis, répété dans le grenier de la maison familiale avec mes synthés et une boîte à rythme, je me sens totalement exclu de ce dispositif qui valorise le rock, la culture des guitares, la répétition en groupe, le fait de jouer fort et de boire de la bière, toute chose qui m'étaient totalement étrangères en tant que musicien. Ce local est pour moi la marque d'une conception dominante – *rockocentrée* – de ce qu'est ou de ce que doit être le rock, et exclut *de facto* tout ce qui s'éloigne de la norme représentée. C'est en cela qu'il me semble problématique et c'est exactement ce que mettent en évidence les propos du conseiller scientifique de l'exposition lorsque je l'ai interrogé sur ce point :

« La chambre et le local de répé rock ne sont pas des reconstitutions, il s'agit d'installation, au sens d'œuvres créées de toute pièce pour l'exposition. En un mot des fictions, des scénettes mais problématisées à partir de rencontres. Par exemple pour la chambre il s'agit de la chambre d'une fille fan de rock et fan en particulier d'un groupe de Laval, nous sommes dans les années 80 à Laval. Les choix ont été réalisés par les plus jeunes de l'équipe pour lesquels les années 80 étaient mythiques. Ils ont cherché le mobilier chez Emmaüs et divers prêteurs. Ma femme Sylvie avait fait remarquer que dans une chambre de fille, il y a toujours un soutien-gorge qui traîne sur le lit par exemple. Je trouvais que c'était un indice important, mais même dans une expo rock cela n'a pas été pris au sérieux. Personnellement, je m'étais opposé un temps au choix d'une fille des années 80, pensant qu'avec la présentation d'une seule chambre, il était préférable de problématiser sur la période de virage et d'émergence de ce qui devient l'archétype de l'imagerie de la chambre de jeune au cœur des années 60 avec son Teppaz et son transistor; témoignant de ce tournant du passage des chambres intimes aux ambiances acoustiques aux chambres électro-amplifiées... La question du milieu social a toujours été une difficulté, car nous sociologues passons pour des emmerdeurs... manifestement la présentation se situe dans les classes moyennes. Donc en un mot cette chambre avait deux grands mérites, celui d'aborder la question du genre (fille), et celle des fans. Pour le local de répétition, nous devions présenter la reconstitution d'un local punk rock des années 80-90 que j'ai fait rentrer dans le patrimoine des musées de France en 1995, et qui a déjà été présenté plusieurs fois et vu par les musiciens (adultes, anar punk rock, milieu ouvrier) qui l'avaient créées sur le site d'une déchetterie dans une ville des Yvelines, les Mureaux. Le prêt compliqué d'une telle "unité écologique" n'avait pas pu être possible. J'avais proposé que nous conservions cette dimension punk-rock, "do it yourself", et que nous tentions de faire une création collective, une installation fiction d'un local qui aurait pu exister dans les années 80-90 à Laval. J'ai mis sur pied un comité de pilotage composé de musiciens de ces générations. Ils ont prêté leur matériel, l'équipe a collecté sur les marchés des boîtes à œufs comme le faisaient les groupes. Nous avons établi et validé collectivement les éléments nécessaires à cette présentation d'une vision parmi d'autre de la répétition, mais une vision qui s'avérait représentative d'une grande tendance sur Laval. Les musiciens ont créé l'antre au plus près de ce qu'ils ont connu dans leur expérience locale. Avec du matériel joué localement. Quelques jours avant l'inauguration, les musiciens ont passé une soirée en réunion dans le local, laissant des traces vivantes de leur mode de vie, mégots et bière... Débat : ça aurait pu être de l'eau... et pas de tabac... il se trouvait que ces musiciens étaient ainsi... Par la suite, ayant reçu des remarques, nous avons indiqué de façon visible que c'était un point de vu parmi d'autre sur la répétition et ajouté une bouteille d'eau en plastique... Il reste que c'était une création, un regard, à partir de la démarche d'un groupe de pilotage composé de musiciens adultes, sur la proposition d'un sociologue... »

**Photographies 3 et 4.** Reconstitution d'une chambre d'adolescent des années 80.  
Exposition « Rock in Laval » (photographie : Ph. Le Guern, 2010).



**Photographies 5 et 6.** Reconstitution d'un local de répétition des années 80.  
Exposition « Rock in Laval » (photographie : Ph. Le Guern, 2010).



## Questionner les politiques du patrimoine

Le lecteur l'aura compris, ce texte-préambule n'est pas le fait d'un expert en archives, expositions ou patrimoine culturel. Il exprime plutôt la curiosité que suscite – pour le spécialiste des cultures populaires – ce qui m'apparaît comme un phénomène d'expansion et d'inflation de l'activité patrimonialisante dans le champ des musiques actuelles, et plus généralement de saturation du présent par l'évocation de la mémoire (Robin, 2003 : 451 sq.). Comme auditeur et musicien, je m'interroge sur le diagnostic que pose Simon Reynolds (2012) sur notre époque, qualifiée de rétromaniaque. Et comme observateur des technologies numériques dans leur dimension anthropologique, je regarde avec intérêt la façon dont le passage du régime d'archivage analogique au régime numérique transforme en profondeur notre conception même de la mémoire.

Cette livraison rassemble sept contributions et une question commune circule de l'une à l'autre : comment penser les politiques de la patrimonialisation, c'est-à-dire, d'une manière ou d'une autre, ce que Jacques Derrida (1995) appelle le « pouvoir sur le document, sa détention, sa rétention ou son interprétation » mais aussi « le désir de mémoire ». Robert Knifton, tout d'abord, prenant pour exemples des sites patrimoniaux qui portent sur l'histoire de la scène musicale mancunienne, interroge le rôle que joue l'internet dans l'émergence d'une mémoire vernaculaire. Du même coup, c'est la question de l'expertise et du contrôle des archives qui – par une relecture de Jacques Derrida – se trouve posée : doit-on conserver et promouvoir en leur accordant une importance identique l'ensemble des traces mémorielles et les différentes versions d'une même histoire musicale ? Le second texte relate, de l'intérieur et à partir d'une posture qu'on pourrait qualifier de socio-analytique, l'entreprise menée par un sociologue-commissaire d'exposition pour faire entrer les musiques électro-amplifiées et leur(s) histoire(s) dans les collections et les expositions. Marc Touché nous fait ainsi accéder à une expérience singulière puisqu'il est à la fois le sujet et l'objet de ce récit et qu'il y résume 20 ans passés à inventer des dispositifs de collecte et de présentation aux publics : on y voit en particulier l'importance des enjeux de définition, la nécessité de se déprendre de récits sur l'histoire du rock qui correspondent à une réalité anglophone mais ne prennent pas en compte les spécificités de cette histoire vue de France, la prudence nécessaire face à ce que l'auteur appelle une « histoire purifiée » mais porteuse d'un révisionnisme culturel. Un des intérêts majeurs de cette contribution est également de permettre de comprendre comment la patrimonialisation de ces musiques, qui fut pendant longtemps en France l'œuvre de quelques spécialistes relativement isolés, dont Marc Touché, s'est élaborée, à quels paradigmes et méthodes elle s'alimente. Ce texte sur la façon dont se collectent et s'exposent les matériaux qui font l'histoire des musiques actuelles est, du même coup, un texte sur l'histoire de l'entreprise patrimoniale elle-même.

Les trois textes qui suivent sont unis par une visée commune : rendre compte de dispositifs patrimoniaux conçus pour les musiques populaires, en manifester la singularité et les points de vue qui les sous-tendent. Marion Leonard tout d'abord, spécialiste des *heritage studies* à l'université de Liverpool, s'intéresse à un artefact que tous les amateurs de rock connaissent bien et dont la valeur iconique est métonymique du rock envisagé comme pulsion de vie et débordement d'énergie juvénile : les guitares que Pete Townshend, guitariste des Who, brisait sur scène. En comparant la façon dont ces guitares sont exposées dans deux lieux radicalement différents – le très académique Victoria and Albert Museum de Londres et le très commercial Hard Rock Café de Chicago –, Marion Leonard entend montrer l'incidence qu'ont le contexte et le dispositif sur la réception de tels objets et sur le sens et la valeur qui leur sont accordés. Pour sa part, Cynthia Willis-Chun s'intéresse à un des musées, sinon le musée, le plus connu pour la place qu'il occupe dans la médiation de la culture rock : le Rock and Roll Hall of Fame à Cleveland. Mais alors que la

plupart des analyses se focalisent sur les contenus exposés, l'auteur choisit de porter son regard sur l'architecture elle-même. Ainsi est-elle amenée à voir dans cette architecture la traduction d'une sorte d'*ethos* égalitariste où c'est moins le musée qui impose ses significations aux publics que le public qui est invité à apporter ses significations à l'intérieur du musée. Gaëlle Crenn, enfin, s'intéresse à la question de savoir comment des musées peuvent relever le défi consistant à exhiber et valoriser des formes culturelles souvent considérées comme illégitimes ou inauthentiques, tel les musiques populaires : en prenant pour objet d'étude deux expositions présentées au Powerhouse Museum de Sydney en 2011, « The Eighties are Back ! » et « Abbaworld », l'auteur décrit les partis pris scénographiques associés à l'entrée de ces musiques au musée et les interprète comme autant de tentatives pour légitimer l'entrée de ces musiques au musée.

Deux textes clôturent ce dossier : chacun d'eux évoque l'idée du patrimoine musical comme ressource privilégiée dans la stratégie que développent les territoires pour élaborer leur identité. Ainsi le patrimoine peut-il être conçu comme un levier particulièrement mobilisateur et efficace de promotion du territoire, en particulier dans un contexte de compétition accrue entre les grandes métropoles. C'est ce que montre Elsa Broclain avec le cas du tango argentin devenu, à Buenos Aires, un élément prépondérant du projet politique et identitaire porté par la ville : mais, simultanément, l'auteur démontre que le tango peut aussi être l'objet d'appropriations par des acteurs concurrents qui défendent alors une conception plus « puriste » de cette musique. De cette tension entre deux visions idéologiquement et stratégiquement opposées d'une même musique naît alors une réflexion sur le patrimoine comme instrument de pouvoir. Reste, comme le montre à son tour Juliette Dalbavie, qu'il arrive que des pratiques « sauvages » débordent le cadre mémoriel mis en place par les institutions : ainsi, à Sète, la mise en place d'un espace muséographique dédié au chanteur Georges Brassens n'a pas fait disparaître les pratiques commémoratives de ses amateurs qui continuent de se rendre sur sa tombe située à quelques mètres du musée. Si cet article est prétexte à décrire les formes d'attachement associées à cette tombe, il permet aussi de comprendre comment les collectivités territoriales se sont progressivement emparées de cette forme mémorielle pour la penser en complémentarité des dispositifs patrimoniaux « officiels ».

## Références

- Akrich M., Callon M., Latour Br., éd., 2006, *Sociologie de la traduction : textes fondateurs*, Paris, Presses des Mines.
- Bakhtine M., 1975, *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par O. Daria, Paris, Gallimard, 1978.
- Balandier G., 2012, *Carnaval des apparences*, Paris, Fayard.
- Barna E., 2010, « "There are places I'll remember..." : A Sense of Past and Locality in the Songs of the Beatles and the Kinks ». Accès : <http://iipc.utu.fi/overground/>. Consulté le 31/10/12.

- Barthes R., 1980, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Éd. Le Seuil/ Cahiers du cinéma.
- Beck U., 1986, *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, trad. de l'allemand par L. Bernardi, Paris, Aubier, 2001.
- Bennett A., 1997, « "Village greens and terraced streets" : Representations of "Britishness" in Britpop », *Young : Nordic Journal of Youth Research*, vol. 5 (4), pp. 20-33.
- Burgel Th., 2011, « Émeutes en Angleterre : l'industrie anglaise du disque part en fumée », *lesinrocks.com*, 9 août. Accès : <http://www.lesinrocks.com/2011/08/09/musique/emeutes-en-angleterre-lindustrie-anglaise-du-disque-part-en-fumee-111198/>. Consulté le 31/10/12.
- Bumand Fr., 2011, « Let's P.U.N.K the Museum », 29 juil. Accès : [http://www.swissinfo.ch/fre/culture/sortir/Let\\_s\\_P.U.N.K\\_the\\_Museum\\_!.html?cid=30734300](http://www.swissinfo.ch/fre/culture/sortir/Let_s_P.U.N.K_the_Museum_!.html?cid=30734300). Consulté le 31/10/12.
- Cardon D., 2010, *La démocratie internet. Promesses et limites*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Certeau M. de, 1987, *Histoire et psychanalyse. Entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 2002.
- 1990, *L'invention du quotidien. I - Arts de faire*, Paris, Gallimard.
- Chastagner Cl., 2011, *De la culture rock*, Paris, Presses universitaires de France.
- Danto A., 2000, *La Madone du futur*, trad. de l'américain par Cl. Hary-Schaeffer, Paris, Éd. Le Seuil, 2003.
- Dauncey H., Le Guern Ph., 2010, *Stereo: Comparative Perspectives on the Sociological Study of Popular Music in France and Britain*, Londres, Ashgate.
- Derrida J., 1995, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée.
- Deleuze G., Guattari F., 1968, *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Œdipe*, Paris, Éd. de Minuit.
- Doss E., 1999, *Elvis Culture : Fans, Faith, & Image*, Lawrence, University of Kansas Press.
- Doueihy M., 2008, *La grande conversion numérique*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Drouguet N., 2005, « Succès et revers des expositions spectacles », *Culture et Musées*, 5, vol. 5, pp. 65-90.
- Fiske J., 1987, *Television culture*, Londres, Methuen.
- Flichy P., 2010, *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Foucault M., 1969, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- Freud S., 1962, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot.
- Frith S., 1991, « Souvenirs, souvenirs... », pp. 247-262, in : Hennion A., Mignon P., dirs, *Rock, de l'histoire au mythe*, Paris, Éd. Anthropos.
- Giddens A., 1994, *Les conséquences de la modernité*, trad. de l'anglais par O. Meyer, Paris, Éd. L'Harmattan.
- Ginzburg C., 1989, *Mythes, emblèmes et traces. Morphologie et histoire*, trad. de l'italien par M. Aymard, Paris, Flammarion.
- Haraway D., 2007, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes*, Éd. L'Attribut.

L'obsession patrimoniale, les musiques populaires et actuelles et les enjeux de la « muséomification »

- Heinich N., 2009, *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Éd. La Maison des sciences de l'homme.
- Hennion A., 2009, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, 153, vol. 27, pp. 55-78.
- Hobsbawm E., 1992, *Nations et nationalismes depuis 1780. Programme, mythe et réalité*, trad. de l'anglais par D. Peters, Paris, Gallimard, 2001.
- Hobsbawm E., Ranger T., 1983, *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Huyssen A., *La hantise de l'oubli. Essais sur les résurgences du passé*, Paris, Kimé, 2011.
- Jeuzy H.-P., 2001, *La machinerie patrimoniale*, Paris, Sens & Tonka.
- Kirby A., 2009, *Digimodernism : How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*, Londres, Continuum.
- Le club des mangeurs de disques, 2012, « Le rock au musée et autres considérations quasi philosophiques ! (Billet d'humeur) », 6 avr. Accès : <http://le-club-des-mangeurs-de-disques.blogspot.fr/2012/04/le-rock-au-musee-et-autres.html>. Consulté le 31/10/12.
- Le Guern Ph., 2012, « Irréversible ? Musique et technologies en régime numérique », *Réseaux*, 172, 2012/2, pp. 29-64.
- Lipovestky G. et Charles S., 2004, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset.
- Lyotard J.-Fr., 1979, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éd. de Minuit.
- Malfettes S., 2012, *American rock trip*, Bruxelles, Éd. Zones sensibles.
- Marcus G., 2001, *Mystery Train : images de l'Amérique à travers le Rock'n'roll*, trad. de l'américain par H. Esquié et J. Malle, Paris, Allia.
- Morin E., 1963a, « "Salut les copains" : I. Une nouvelle classe d'âge », *Le Monde*, 6 juil.
- 1963b, « "Salut les copains" : II. "Le yé-yé" », *Le Monde*, 7 juil.
- Musette. Revue trimestrielle d'éducation musicale des orchestres musettes*, 1936, déc., p. 4.
- Nora P., 1984, *Les lieux de mémoire 1. La République*, Paris, Gallimard.
- 1986, *Les lieux de mémoire 2. La Nation*, Paris, Gallimard.
- 1992, *Les lieux de mémoire 3. Les France*, Paris, Gallimard.
- Peterson R., 1990, « Why 1955 ? Explaining the Advent of Rock Music », *Popular Music*, 1, vol. 9, janv.
- Pôle de coopération des acteurs pour les musiques actuelles en Pays de la Loire, 2012, *Rapport d'étapes sur la réflexion engagée par les acteurs musiques actuelles des Pays de la Loire réunis au sein du pôle sur les archives sonores et écrites*. Accès : [http://www.lepole.asso.fr/fichiers/chantiers/Projet\\_Folk\\_Archives\\_Sept2012.pdf](http://www.lepole.asso.fr/fichiers/chantiers/Projet_Folk_Archives_Sept2012.pdf). Consulté le 31/10/12.
- Poli M.-S., 2003, « L'exposition produit-elle du discours médiatique », *Médiamorphoses*, 9, pp. 36-41.
- Ricœur P., 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Robin R., 2003, *La mémoire saturée*, Paris, Stock.
- Rosa H., 2005, *Accélération. Une critique sociale du temps*, trad. de l'allemand par D. Renaut, Paris, Éd. La Découverte, 2010.

- Reynolds S., 2012, *Retromania. Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, Marseille, Éd. Le mot et le reste.
- Segré G., 2003, *Le culte Presley*, Paris, Presses universitaires de France.
- Sennett R., 2009, « Nouveau capitalisme et expertise quotidienne. Entretien avec Richard Sennett », *Cahiers internationaux de Sociologie*, vol. 126, janv.-juin, pp. 13-20.
- Scott V. H-F, 2008, « Les archives d'art contemporain », *Perspective*, 3, pp. 455-461.
- Thiesse A.-M., 1999, *La création des identités nationales*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Touché M., 2007, « Muséographier les musiques électro-amplifiées. Pour une socio-histoire du sonore », *Réseaux*, 141-142, 2, pp. 97-141.
- Veblen Th., 1899, *Théorie de la classe de loisir*, trad. de l'anglais par L. Évrard, Paris, Gallimard, 1978.
- Virilio P., 2010, *Le grand accélérateur*, Paris, Galilée.
- Zacheo R., 2011, « Le punk meurt enfin, dans un musée », *Le Temps*, La semaine culturelle, 5 févr. Accès : [http://www.letemps.ch/Facet/print/Uuid/3fd853ee-30a7-11e0-b498-e6f91d31c496/Le\\_punk\\_meurt\\_enfin\\_dans\\_un\\_mus%C3%A9e](http://www.letemps.ch/Facet/print/Uuid/3fd853ee-30a7-11e0-b498-e6f91d31c496/Le_punk_meurt_enfin_dans_un_mus%C3%A9e). Consulté le 31/10/12.