

## « Cette guitare n'a plus que quelques secondes à vivre »

Où il est question de la seconde vie des guitares de Pete Townshend, de musiques populaires et de l'incidence de contextes patrimoniaux distincts.

« *This Guitar has only Seconds to live* ». *The Afterlife of Pete Townshend's Guitars and the Contexts of Popular Music Heritage*

**Marion Leonard**

Traducteur : Sandie Zanolin

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6851>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.6851

ISSN : 2259-8901

### Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2012

Pagination : 87-102

ISBN : 978-2-8143-0130-6

ISSN : 1633-5961

### Référence électronique

Marion Leonard, « « Cette guitare n'a plus que quelques secondes à vivre » », *Questions de communication* [En ligne], 22 | 2012, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6851> ; DOI : 10.4000/questionsdecommunication.6851

---

MARION LEONARD

School of Music

University of Liverpool, Royaume-Uni

marion@liverpool.ac.uk

« CETTE GUITARE N’A PLUS  
QUE QUELQUES SECONDES À VIVRE ».  
OÙ IL EST QUESTION DE LA SECONDE VIE DES GUITARES  
DE PETE TOWNSHEND, DE MUSIQUES POPULAIRES  
ET DE L’INCIDENCE DE CONTEXTES PATRIMONIAUX DISTINCTS

**Résumé.** — Cet article s’intéresse au lien entre les musiques populaires et la patrimonialisation. En particulier, il examine la façon dont différents types d’organisation confèrent du sens et de la valeur aux cultures matérielles associées aux musiques populaires, en fonction de leurs politiques de collection et présentation aux publics. On s’intéressera notamment à la *seconde vie* de deux guitares brisées sur scène par Pete Townshend des Who, véritable marque de fabrique de ses prestations scéniques. Une de ces guitares est exposée au Victoria and Albert Museum de Londres, tandis que la seconde est exhibée au Hard Rock Café de Chicago. En choisissant des objets semblables exposés dans deux environnements très différents, il est possible d’étudier la façon dont le contexte influe sur la production du sens et de la valeur.

**Mots clés.** — Musiques populaires, patrimonialisation du rock, culture matérielle, guitare électrique, musée, restaurants à thème.

L'identification de plus en plus fréquente des musiques populaires comme patrimoine culturel se retrouve dans bien des domaines : initiatives touristiques de villes, sites internet de particuliers commémorant des scènes musicales et des salles de concert locales, création d'archives de musiques populaires ou encore montage d'expositions dans des musées<sup>1</sup>. La manière de concevoir, de représenter et de valoriser ce patrimoine est étroitement liée à diverses perspectives et discours institutionnels. Par exemple, en 2007, l'agence de tourisme britannique, VisitBritain a travaillé en partenariat avec EMI Music « afin de mettre en valeur le patrimoine de musique pop-rock britannique et d'attirer l'attention sur des villes particulières » (UK Music, 2011 : 55). Pour ce projet, le site internet de VisitBritain fournissait des informations sur des musiciens du Royaume-Uni et leurs liens avec certains lieux. La musique associée à ces lieux pouvait être téléchargée en guise de *playlist* (« sélection ») de vacances. Dans un tel contexte, le patrimoine musical était défini de manière à avoir un impact sur le tourisme et son économie en essayant de guider les touristes vers l'expérience particulière de lieux envisagés par le prisme musical. Cet exemple soulève des questions sur la manière dont le patrimoine des musiques populaires peut être identifié et sur le type de personnes ou organisations qui revendiquent ce patrimoine. Il n'y a aucune réponse simple à ces interrogations puisque l'idée de patrimoine est souvent contestée par diverses parties qui proposent des interprétations, des identifications et des revendications différentes quant à ce qui devrait précisément être reconnu comme patrimoine (Kong, 1999). Par exemple, au Royaume-Uni, les organisations patrimoniales telles qu'English Heritage et le National Trust ont rendu hommage aux musiques populaires en instaurant un système de plaques commémoratives bleues et en restaurant les maisons d'enfance de John Lennon et de Paul McCartney. Ainsi ces institutions ont-elles proposé une identification « officielle » des sites de patrimoine et des récits sur le passé populaire. Au-delà de ces organes institutionnels, il existe de nombreux sites internet créés par des passionnés qui partagent leurs souvenirs personnels, renforcent la mémoire collective et revendiquent une part du patrimoine dans divers lieux et endroits, ce qui entre souvent en contradiction avec les récits officiels proposés par la presse et par d'autres institutions du pouvoir<sup>2</sup>.

Ces différences creusent d'autant plus les questions ayant trait à la valeur des musiques populaires en tant que patrimoine que ces deux concepts sont ancrés dans des expressions distinctes de valeur culturelle. La musique étant une forme de patrimoine intangible et au vu de la nature éphémère des prestations et événements musicaux, le patrimoine musical a été défini autour d'une valeur centrale : la valeur culturelle. Le fait que cette valeur offre un sens de continuité culturelle et d'identité collective est implicite dans la notion de patrimoine

<sup>1</sup> Les traductions de l'anglais au français présentes dans cet article ont été réalisées par l'auteure.

<sup>2</sup> Au titre d'exemples britanniques peuvent être mentionnés le Manchester District Music Archive (accès : <http://www.mdmarchive.co.uk/archive/homePage.php> ; consulté le 10/05/12) et le Birmingham Music Archive (accès : <http://birminghammusicarchive.com/about-us/> ; consulté le 10/05/12).

immatériel. La Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (Unesco) offre, pour ce terme, la définition suivante :

« Les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel » (Unesco, 2003 : 4).

Selon Richard Kurin (2004), bien que les rédacteurs de la Convention pensent que le patrimoine culturel immatériel est une culture traditionnelle qui exclue toutes sortes de choses : le théâtre d'*avant-garde*, les jeux vidéos, la musique pop, les chorégraphies de Bollywood, l'étendue de la définition est telle qu'elle s'applique à un éventail plus large que les quelques activités envisagées par les rédacteurs. L'idée de musique comme patrimoine immatériel vient appuyer tous les exemples mentionnés ci-dessus bien qu'ils soient exprimés de façons très distinctes et à des fins différentes.

Pourtant, la manière de présenter les musiques populaires comme patrimoine se fait généralement par le truchement de sa culture matérielle, des objets qui peuvent avoir une valeur aussi bien économique, commerciale que culturelle. Cet article examinera la manière dont la culture matérielle associée aux musiques populaires est recueillie, entendue et présentée en tant que patrimoine. On se concentrera sur des objets appartenant aux collections de deux organisations qui s'attachent à recueillir et à présenter la culture matérielle liée à des musiciens, des groupes et des événements musicaux : le Victoria and Albert Museum (v&a) à Londres et le Hard Rock Cafe (HRC) dont les collections sont distribuées dans tous ses cafés à travers le monde.

Ces deux organisations ont des objectifs institutionnels tout à fait différents et sont soumises à des contraintes tout à fait distinctes. Ainsi n'appréhendent-elles pas la notion de valeur culturelle de façon identique. Le v&a se décrit comme « le plus grand musée d'art et de design du monde » qui « enrichie la vie des gens en encourageant les pratiques de design et en faisant en sorte que le monde du design soit davantage connu, compris et apprécié »<sup>3</sup>. Le musée reçoit la majorité de ses financements du gouvernement britannique et l'entrée dans les galeries permanentes est gratuite. En comparaison, Hard Rock International, avec Hard Rock Cafe comme première marque, est une entreprise de divertissement et de loisir et se considère comme « le plus grand collectionneur et exposant d'objets rock 'n' roll de collection »<sup>4</sup>. Le contraste entre ces deux études de cas contribue à initier le débat sur la manière dont la culture matérielle liée aux musiques populaires est évaluée, recueillie, entretenue et représentée comme

<sup>3</sup> Voir, sur le site internet du Victoria and Albert Museum, l'article « v&a: About Us ». Accès : <http://www.vam.ac.uk/page/a/about-us/>. Consulté le 24/03/12.

<sup>4</sup> Voir sur le site : « The Hard Rock Story : A Brief History of a Global Phenomenon ». Accès : <http://www.hardrock.com/corporate/history.aspx>. Consulté le 10/05/12.

patrimoine. Le v&a et HRC présentant tous deux activement des matériels de musiques populaires au public, cela permet de voir comment la présentation d'objets influence notre interprétation de leur valeur et de leur importance.

Afin d'établir un point de comparaison, la discussion sera centrée sur deux objets exposés par ces deux institutions : des guitares appartenant autrefois à Pete Townshend des Who. Les guitares ont toutes deux été brisées par Pete Townshend et cet acte est ensuite devenu une sorte de marque de fabrique de ses concerts. L'un de ces instruments, abîmé par Pete Townshend à la fin des années 60 ou au début des années 70, est exposé au Victoria and Albert Museum tandis que l'autre guitare, également détruite sur scène, se trouve au Hard Rock Café de Chicago. Cet article vise à considérer la manière dont le contexte d'exposition contribue à la signification de ces objets et son impact sur l'importance générale accordée aux objets de collection dans le champ des musiques populaires. Dans les deux cas, les guitares se rapportent à l'histoire d'un même artiste et d'un acte de représentation particulier. Sélectionner des objets similaires exposés dans deux environnements différents permet d'étudier comment le contexte et le *design* de l'exposition agit sur la façon dont le sens se crée. La manière dont ces institutions comprennent et expriment la nature et la valeur de toutes leurs collections a donc une influence sur l'interprétation de ces objets.

## Hard Rock Café : dîner avec les stars

Pour apprécier le sens et la valeur de la guitare de Pete Townshend exposée à Chicago, il faut prendre en compte l'importance majeure de la guitare électrique dans la stratégie d'affichage du Hard Rock Café. Le café se situe dans le quartier River North de Chicago et attire l'attention des passants grâce à un panneau lumineux en forme de guitare géante qui ressemble à une Gibson Flying V. Le manche de la guitare et le nom du café sont mis en relief grâce à des néons lumineux. D'autres Hard Rock Cafés, de Memphis à Moscou et du Bahreïn à Pékin, se présentent de manière similaire avec des panneaux de néons lumineux en forme de guitare électrique. Ce faisant, l'entreprise cherche à insérer certaines des associations symboliques de la guitare électrique à l'image de sa chaîne de restaurants, en utilisant l'iconographie de l'instrument de musique pour attirer la clientèle. Selon Gavin Carfoot (2006 : 36), « la guitare électrique occupe une place rare dans la presse rock en tant que symbole de la résistance de masse et d'expression artistique authentique » et dans un sens, la chaîne a cherché à faire migrer certaines de ces associations symboliques vers sa marque à travers une association visuelle. Bien entendu, comme certains universitaires (Waksman, 1999 ; Carfoot, 2006) l'ont fait remarquer, les significations associées à la guitare électrique ne peuvent être aisément résumées puisque l'instrument a reçu différents accueils et a développé des associations variées au fil du temps. Et ce, d'une manière qui correspond aux discours sur le sexe et l'origine et qui reflète des attitudes différentes envers les sons et l'esthétique. Si l'utilisation

de l'image de la guitare électrique par HRC ne peut être exclue de cet ensemble complexe de définitions, il semble que l'intention première soit de trouver un écho avec des associations positives de créativité, de célébrité et d'engagement du public pour la musique rock.

Les murs de chacun des cafés sont ornés d'objets encadrés et surélevés : instruments de musique, paroles manuscrites, tenues de scène, affiches promotionnelles... Ainsi la guitare joue-t-elle aussi un rôle majeur dans le design intérieur des restaurants du HRC et Joel Selvin (2001 : 35) précise que, pour l'ouverture de tout nouveau restaurant, la chaîne prévoit l'affichage de 300 à 400 objets de collection et « d'environ 50 guitares ». Cette règle exigeant la présence de guitares pour le design intérieur représente un défi considérable pour le personnel chargé de trouver des instruments rattachés à des musiciens célèbres. Avec l'expansion rapide du HRC, tout type d'objet ayant un lien quelconque avec un artiste était collectionné au prétexte qu'ils feraient de bons articles à exposer. Selon Joel Selvin (2001 : 49), la chaîne distingue les « joués » des « signés » : « Un joué est un instrument qui a appartenu à quelqu'un et qui a servi tandis qu'un signé est un instrument qui n'a été utilisé que pour un autographe. Beaucoup de guitares accrochées aux murs de Hard Rock sont des signées ».

S'il est important pour la crédibilité de la marque qu'un nombre conséquent d'objets exposés ait un lien fort avec une célébrité, la présence de guitares « signées » indique par ailleurs que la chaîne a besoin d'un volume considérable d'objets à exposer pour répondre à leur esthétique de design. La règle de la priorité aux guitares rejoint le discours du HRC qui explique comment il s'est établi :

« Tout a commencé avec la guitare d'Eric Clapton. Clapton aimait aller manger au Hard Rock Café à Londres, un restaurant du West End qui rappelait les *diners* américains et qui a vu le jour le 14 juin 1971. Il fit cadeau d'une de ses vieilles guitares aux propriétaires Isaac Tigrett et Peter Morton qui l'accrochèrent au mur. Environ une semaine plus tard, une autre guitare arrivait. Celle-ci venait de la part de Pete Townshend des Who. Elle était accompagnée d'un mot : "La mienne est aussi bien que la sienne. Amitiés, Pete." Ainsi commençait ce qu'Andy Warhol a surnommé "le Smithsonian du rock and roll" » (Selvin, 2001 : 7).

Ce récit (officiellement approuvé par HRC dans le guide officiel de leur collection) met en avant le vif désir de Pete Townshend d'avoir une place sur ce mur et donne ainsi à la chaîne l'image d'une sorte de temple de renommée. Le don de Pete Townshend fait office de publicité qui est utilisée dans le discours de la chaîne de restaurant comme pour affirmer sa crédibilité. Depuis ce don, la chaîne a fait l'acquisition d'un ensemble de guitares de Pete Townshend y compris la Gibson SG Special sur laquelle il a joué à Woodstock en 1969 ainsi que la Gibson Les Paul Custom qu'il a détruite à Newcastle Odeon en 1973<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> P. Townshend a été photographié tenant cet instrument au-dessus de sa tête juste avant de le briser sur scène. La photographie a ensuite été publiée par la presse dans une publicité pour l'album qui accompagnait le documentaire *The Kids Are Alright* avec pour sous-titre « Cette guitare n'a plus que quelques secondes à vivre ».

L'instrument exposé au restaurant de Chicago est une guitare Telecaster en bois noir. Le manche de la guitare est fendu et les cordes, la plaque, les micros et les boutons de contrôle sont manquants. Cette guitare et celle de la collection du v&a peuvent être rapportées à un ensemble de significations étroitement liées au style de concert de Pete Townshend. Le fait de détruire une guitare sur scène peut être vu comme l'expression d'une émotion, d'une frustration créative, de rébellion, d'excès, de pouvoir, de décadence et d'une expression particulière de masculinité. En outre, selon Gavin Carfoot (2006 : 37), la destruction sur scène de guitares par Pete Townshend et Jimi Hendrix a eu comme impact culturel de « redéfinir la manière dont les instruments de musique pouvaient être utilisés pour allier son musical, bruit et corps humain ». Par cet acte, l'artiste se montre en spectacle et ajoute une touche dramatique à la situation. L'instrument brisé rappelle notamment la nature éphémère et brève d'un concert. Le fait que Pete Townshend soit tellement assimilé à cet acte sur scène veut dire que les guitares fracturées appartenant aux collections des deux institutions peuvent aussi être vues comme des signatures matérielles de l'artiste. En effet, Tim Quirk (2005 : 401) remarque que, parce que Pete Townshend était connu pour détruire régulièrement ses guitares, cet acte avait perdu sa spontanéité et était bien plus devenu un acte routinier et attendu :

« Ce geste est rapidement devenu son truc : une signature que tout le monde s'attendait à voir chaque soir qui est ensuite devenue une marque du rock and roll. Un geste qu'on fait pour montrer le genre de musique qu'on joue et non pas parce qu'on est envoûté par cette musique ».

En ce sens, les guitares étudiées ont une signification non pas simplement parce que ce sont des exemples d'instruments joués par des artistes célèbres, mais aussi parce qu'elles sont des objets de collection se rapportant à une dimension du répertoire des concerts de rock. Symbolisant l'énergie et la spontanéité apparente des représentations en direct, les pages du site internet du HRC font l'éloge de ce geste :

« C'est indéniablement l'attitude d'un m'as-tu-vu pseudo-provocateur la plus exagérée et épuisée par tous, et pourtant détruire une guitare est un art de la scène rock 'n' roll qui ne mourra jamais. Il suffit de penser à toutes ces belles guitares vintage qui ont été fendues en éclats au fil des années par des imitateurs un peu trop zélés de Townshend »<sup>6</sup>.

Ainsi le corps d'une guitare fendue exposé de cette façon évoque-t-il à la fois l'image de star de Pete Townshend lui-même et le symbole de l'idéologie rock de manière plus générale : avec ses connotations de rébellion, de colère, d'art de la mise en scène, de masculinité, etc. qui prennent une forme matérielle. Dès lors, l'objet revêt une double iconicité qui s'accorde avec l'établissement d'un ensemble de valeurs de la marque qui font tout l'attrait de la chaîne de restaurant.

<sup>6</sup> Voir « The World Of Hard Rock Memorabilia: Smash It Up! ». Accès : <http://blog.hardrock.com/post/2009/11/17/From-The-World-Of-Hard-Rock-Memorabilia-Smash-It-Up!.aspx>. Consulté le 22/05/12.

La forme d'exposition de la guitare au HRC est aussi révélatrice. Le corps de la guitare est enfermé dans une boîte en Plexiglas surélevée au milieu du mur entre deux fenêtres et deux tables. Cette boîte est éclairée par le bas au moyen d'une lumière intégrée à la partie séparant les fauteuils des clients. Au-dessus de la guitare figure une photographie encadrée de Pete Townshend et dédiée par lui-même sur laquelle il porte au-dessus de sa tête une guitare Gibson SG qu'il est sur le point de fendre sur le sol. Le cliché a été pris dans un studio de photographie lors de la reconstitution de la fin d'un concert. En-dessous de l'objet, une plaque illuminée offre une brève description des Who, explique que la guitare exposée a été détruite sur scène et indique la date du concert, le 17 août 1971 à l'Auditorium Theatre à Chicago<sup>7</sup>. Ensemble, la photographie, l'objet et le texte donnent l'impression d'accéder à un objet conservé dans un musée. Toutefois, étant une chaîne de restaurant commerciale, le HRC ne se plie pas aux devoirs et responsabilités particulières à un musée. Les niveaux d'éclairage, les variations en température et l'humidité dans les restaurants vont au-delà du seuil recommandé par les conservateurs de musée. Par ailleurs, pour lire le texte se rapportant à l'objet (et de tout autre objet exposé) il faut se frayer un chemin entre les tables et regarder, un peu gêné, par-dessus les épaules des autres clients assis à proximité des objets. C'est-à-dire que si l'étiquetage et l'encadrement des objets font penser à la conservation d'un musée et à un travail de recherche minutieux, l'agencement et l'utilisation de l'espace du restaurant tendent à dissuader les visiteurs, consommateurs de ces informations, de trouver leur chemin à travers cet espace. Le HRC prend l'apparence d'un musée à bien des égards, mais il est, en réalité, représentatif de la tendance contemporaine qui vise à marchandiser nos expériences dans un esprit de capitalisme (Goss, 1993). Les objets figurant au HRC représentent la culture matérielle offrant l'expérience. Quoi qu'il en soit, ces objets ne sont initialement pas collectés avec la volonté de les préserver et de les rendre accessible au public : la preuve en est la manière dont ils sont exposés, qui n'est pas conforme aux pratiques et normes usuelles de conservation. Ils font davantage partie d'un environnement d'immersion cumulatif visant tout particulièrement à créer des expériences pour les consommateurs. Ainsi le client n'a-t-il pas obligatoirement besoin d'être tout près des objets ou de les examiner avec soin, il suffit qu'il soit entouré de ces objets, immergé dans une expérience *rock and roll*.

Ce transfert de la valeur culturelle à la valeur commerciale indique qu'il existe plusieurs manières différentes d'interpréter la valeur des objets exposés. D'abord, on peut considérer la sélection des objets appartenant à la chaîne de restaurants. Bien que la collection constitue un mélange éclectique d'objets, de la guitare de Pete Townshend aux lunettes de soleil adaptées à la vue de Roy Orbison, la sélection des artistes représentés offre une interprétation particulière des musiques populaires qui rendent hommage au succès, à la célébrité et au monument du rock. Si certains

<sup>7</sup> La revendication de l'utilisation de cette guitare à l'Auditorium Theatre est contestée par un site internet soigneusement documenté et dédié aux instruments utilisés par les Who qui affirme que P. Townshend n'a commencé à jouer sur ce modèle de guitare que bien plus tard « Schecter/Giffin "Telecaster"-style Guitars ». Accès : <http://www.thewho.net/whotabs/gear/guitar/schecter.html>. Consultée le 04/06/12.



objets collectionnés sont en lien avec des artistes contemporains moins connus, ceux-ci entrent dans la même rhétorique de célébrité mais leur valeur repose sur la potentialité qu'ils deviennent des vedettes :

« C'est une collection vivante. En plus de la recherche constante d'objets intéressants qui errent sur le marché aujourd'hui, un défilé continu de nouveaux noms et de nouvelles têtes se bouscule aux portes de la Valhøll du rock » (Selvin, 2001 : 59).

Ainsi le HRC a-t-il créé une manière spécifique de valoriser les musiques populaires qui donne la priorité au rock ayant connu un succès commercial et qui correspond aux récits et systèmes de valeur créés par l'industrie du disque et par les critiques musicales (Thornton, 1990). En retour, ces objets offrent de la valeur au HRC et celle-ci permet d'établir une atmosphère attractive de divertissement et de gloire donnant l'impression aux clients de se trouver aux côtés des stars. Ces objets deviennent des accessoires de décoration dans ces restaurants à thème, appartenant à la catégorie du « d'innertissement » (Pine II, Gilmore, 1998 : 99), où « manger et boire n'est qu'un élément de l'expérience au restaurant : une immersion dans un monde de divertissement composé d'objets de collection du showbiz et de merchandising » (Hughes, 2001 : 177). Si le HRC présente un contexte qui suggère comment des significations peuvent être créées à partir d'objets exposés, il est important de reconnaître que les clients venant se restaurer participent activement à l'élaboration de ces significations. Comme pour les visiteurs de musée, la façon dont les dîneurs attribuent une valeur aux objets ne peut pas être complètement anticipée. Pour un fan, voir une guitare qui a appartenu et a servi à son idole peut être fascinant, tandis que, pour d'autres, les instruments accrochés aux murs peuvent sembler interchangeable tel un tableau qui rappellerait simplement le prestige du *rock and roll*.

Murray Forman (2002) souligne que les activités de la chaîne Hard Rock Café et l'institutionnalisation des musiques populaires au sein de musées spécialisés tels le Country Music Hall of Fame, le Rock and Roll Hall of Fame, l'Experience Music Project et le Motown Museum se sont traduits par un marché croissant d'objets de collection et d'artefacts liés aux musiques populaires. En effet, la demande de la part de ces institutions en objets d'exposition a eu un impact global sur le marché de collection car « elle a entraîné un état de pénurie qui a fait accroître la demande et augmenter les prix » (Forman, 2002 : 105). Au fil des années, l'expansion du HRC a certainement été accompagnée d'un développement considérable de ses collections. Un article du *Business Week* publié en 1997 annonçait :

« Aujourd'hui présent dans 76 villes à travers le monde, Hard Rock prévoit l'ouverture de 40 nouveaux restaurants d'ici l'année 2000. La chaîne aura donc besoin d'ajouter 10 000 breloques rock à sa collection » (Furchgott, 1997 : 6).

Depuis, la chaîne s'est développée jusqu'à l'établissement de 173 salles dans plus de 53 pays, dont 138 cafés et 15 hôtels-casinos. Simultanément, sa collection s'est agrandie et est désormais composée de plus de 70 000 objets. Elle est considérée par la chaîne comme « "l'histoire visuelle" du rock 'n' roll la plus complète au

monde »<sup>8</sup>, un « musée vivant » (*ibid.*) constitué grâce à une politique, visant à collectionner des objets contemporains de groupes prometteurs, en partie motivée par l'envie d'être constamment à jour mais vue aussi comme une réponse concrète à la hausse des prix des objets de collection liés à des artistes reconnus.

Dans cette discussion, il est difficile de dissocier la valeur culturelle de la valeur marchande reconnue de ces objets. En effet, selon Igor Kopytoff (1986 : 82), ces systèmes de valeur ont une étroite interrelation :

« Bien qu'il ait une valeur monétaire, un Picasso est considéré comme inestimable dans une autre sphère, plus élevée. D'où ce sentiment de gêne, voire d'affront lorsqu'il est déclaré dans la presse qu'un Picasso s'est vu accorder la valeur de \$ 690 000 car il semble que l'on ne devrait jamais donner de prix à l'inestimable. Mais dans une société pluraliste, le fait qu'un Picasso soit "objectivement" inestimable ne peut nous être confirmé que par son prix de marché colossal ».

De même, la valeur financière croissante d'objets tels les tenues de scène ou les instruments utilisés par des artistes authentiques témoigne de l'importance culturelle accordée aux musiques populaires. Ces objets sont reliés à des instants appartenant à l'histoire sociale, à des représentations particulières de pratiques créatives et à la mythologie de l'artiste-créateur. Si la demande a peut-être fait augmenter la valeur financière de ces objets, la valeur marchande, quant à elle, fait accroître l'importance culturelle accordée à ces objets et le sérieux avec lequel ces derniers sont considérés comme patrimoine culturel. En revanche, les prix élevés des enchères rendent la plupart de ces objets inaccessibles aux gardiens traditionnels du patrimoine culturel : le secteur des musées. Geoffrey Marsh, le directeur du Theatre and Performance au v&A, l'explique :

« Le fait est qu'il existe un grand nombre de personnes qui souhaitent faire des collections et c'est très bien car cela montre que cette activité a de l'importance. Il y a aussi beaucoup de collectionneurs déjà, ce qui rend les prix inabordables. Le coût devient donc un véritable obstacle à la collection de ces objets emblématiques et chers » (entretien de recherche, 04/11/10)<sup>9</sup>.

## Theatre and Performance au v&A

Étudier la guitare de Pete Townshend au sein de la collection du v&A offre une approche d'interprétation contrastée avec un objet ayant eu un parcours similaire. Les contextes de conservation, d'exposition et de galerie dans lesquels l'instrument est présenté invitent le visiteur du musée à comprendre et valoriser l'objet d'une manière assez distincte de celle qui prévaut pour les instruments exposés dans les restaurants animés et bien éclairés du HRC. Cette distinction ne surprend guère

<sup>8</sup> Hard Rock Corporate, « Hard Rock History ». Accès : <http://www.hardrock.com/corporate/history.aspx>. Consulté le 24/03/12.

<sup>9</sup> Tous les entretiens de recherche cités dans cet article ont été conduits par R. Knifton et M. Leonard dans le cadre du projet « Collecting and Curating Popular Music Histories ». Ce projet a été financé par l'Arts and Humanities Research Council (AHRC) dans le cadre du programme « Beyond Text » et réalisé en partenariat avec le v&A et National Museums Liverpool.

puisque le HRC est une chaîne de restaurants commerciale à thème tandis que le v&a a pour objectif stratégique d'être l'institution « mondialement connue pour ses connaissances approfondies et son interprétation de l'art, du design et de l'histoire culturelle » et d'être « à l'avant-poste du design, du savoir et des pratiques de musée » (v&a, 2011 : 9). Le fait de comparer ces deux contextes doit nous permettre de considérer la manière dont les significations des objets figurant dans les collections de ces institutions sont inspirées par la présentation et la réputation de chaque établissement. Si celle selon laquelle les visiteurs donnent un sens à ces objets ne peut pas être complètement anticipée, un mode d'interprétation est suggéré dans le dispositif d'exposition. Par ailleurs, outre les objets individuels eux-mêmes, l'établissement, par ces institutions de collections de ce type d'objets, implique notamment qu'une valeur culturelle plus générale est perçue pour ces mêmes objets.

La guitare de Pete Townshend est l'un des objets présents dans les collections « Theatre & Performance » du v&a qui vise à « représenter la Collection nationale des Arts du spectacle » (v&a, 2010 : 57). La collection comprend des objets liés au théâtre, à la danse, au pantomime, au cirque, à l'opéra et aux musiques populaires. L'une des priorités du moment est de « recueillir des exemples clés de design, de technologie, de coupures de presse et de photographies, etc. sur le rock 'n' pop et son théâtralisme » (*ibid.* : 59). La guitare est actuellement exposée dans la première vitrine que les visiteurs peuvent apercevoir lorsqu'ils entrent dans les galeries « Theatre and Performance » du musée à South Kensington, à Londres. Ces nouvelles galeries dédiées aux arts du spectacle ont ouvert en 2009 et sont organisées par thèmes tels la création et la production, les répétitions et la promotion et l'expérience du public. La guitare est une Gibson Les Paul Deluxe qui a été brisée sur scène, le manche fendu en deux avec la tige filetée en métal à l'intérieur. La place de premier plan donnée à la guitare à l'entrée des nouvelles galeries montre le rapport changeant du musée aux musiques populaires. Kevin Edge (2000) explique que lorsqu'il était conservateur au v&a à la fin des années 80 et au début des années 90, la guitare était entreposée dans « une armoire à archives » et « les instruments des musiques populaires d'après-guerre étaient sous-représentés, à la fois dans les collections principales et dans les archives *Rock & Pop* du *Theatre Museum* du v&a ».

Ces dernières années, le v&a a adopté une approche proactive dans la présentation des musiques populaires et a organisé plusieurs expositions itinérantes très médiatisées. En 2007 a été montée l'exposition « Kylie : l'exposition », présentant des tenues de scène et des objets de collection empruntés à la ville de Melbourne en Australie et reliés à la carrière de Kylie Minogue. Depuis, le musée a organisé des expositions de photographies sur l'histoire du rock britannique ainsi que deux grandes expositions sur The Supremes et sur Annie Lennox, composées de costumes et d'autres objets. Ces activités reflètent l'engagement et l'intérêt de la direction de l'organisation pour les musiques populaires. Geoffrey Marsh souligne qu'« il est normal que le Royaume-Uni fournisse un registre adéquat

de ce qui est sans doute sa plus grande contribution à la culture de la fin du XX<sup>e</sup> siècle » (entretien de recherche, 04/11/10). L'ouverture des galeries « Theatre & Performance » a donné une nouvelle place de premier choix aux collections rock et pop du v&a en les représentant au sein des galeries permanentes. Les objets exposés comprennent des posters, des tenues de scène de Mick Jagger et d'Elton John ainsi qu'une installation de la loge de Kylie Minogue. La présence de la guitare de Pete Townshend à l'entrée introduit en quelques sortes à la richesse des objets de musiques populaires qui se trouvent dans les galeries. Kristian Volsing, le conservateur de la collection « rock and pop », explique :

« L'idée était que la première salle donne un exemple de tous les types différents de représentation dont nous faisons la collection. On peut y voir la tenue de scène de Dame Edna, un tutu de ballerine, du matériel de cirque, et c'est cette [guitare] qui avait été choisie pour représenter le rock and pop car c'est quand même un objet phare de la collection rock and pop puisqu'il appartenait aux Who, un groupe britannique qui a rencontré beaucoup de succès » (entretien de recherche, 04/11/10).

Cette façon particulière de sélectionner les objets de culture populaire à présenter, fermement ancrée dans l'idée de personnalités saluées par les critiques et ayant rencontré un fort succès commercial, fait partie d'un processus de canonisation auquel le v&a adhère complètement. Le v&a agit comme un arbitre du bon goût et de la valeur culturelle, comme une institution qui est au cœur de l'établissement culturel britannique. Ainsi la présentation d'objets rock et pop au sein de l'institution ne reflète-t-elle pas seulement la position respectable de la culture populaire dans le patrimoine, mais la construit aussi activement.

Cette manière de présenter la guitare reflète les pratiques institutionnelles du v&a. L'instrument avait été recueilli pour la collection « Theatre and Performance » qui a pour ambition de « rassembler des informations sur les pratiques actuelles et l'histoire des arts du spectacle au Royaume-Uni »<sup>10</sup> et, en tant que tel, la guitare fournit un exemple idéal de l'exaltation, de l'énergie et du théâtralisme des concerts. Cet objet est aussi le vestige d'une pratique initiée par Pete Townshend qui est presque devenue la règle des concerts de rock puisque :

« Pete Townshend était le premier artiste rock à fendre ses guitares en deux. Le magazine *Rolling Stone* avait classé la destruction de la guitare de Townshend au Railway Hotel, à Harrow en septembre 1964 parmi les "50 moments qui ont changé l'histoire du Rock & Roll" »<sup>11</sup>.

Ainsi l'objet exposé touche-t-il en réalité au pouvoir sémiotique de la guitare qui apparaît comme un emblème de l'idéologie rock de la même manière que pour le HRC. Toutefois, les aspects matériels de l'exposition demeurent très différents. L'ouverture des nouvelles galeries pour monter la collection « Theatre and Performance » place les objets dans le bâtiment principal du v&a et cette

<sup>10</sup> Site internet du v&a, « About the Theatre and Performance Collections ». Accès : <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/about-the-theatre-and-performance-collections/>. Consulté le 02/06/12.

<sup>11</sup> Site internet du v&a, « Pete Townshend's Guitar ». Accès : <http://www.vam.ac.uk/content/articles/p/pete-townshends-guitar/>. Consulté le 06/06/12.

position influence le *design* et la présentation<sup>12</sup>. L'un des objectifs stratégiques du v&A est d'être reconnu et respecté en tant que plus grand musée d'art et de design au monde et, en accord avec ceci, le musée tend à ne pas surcharger les vitrines mais encourage les visiteurs à contempler séparément chacun des objets exposés. Kate Dorney, conservatrice du Modern and Contemporary Performance, souligne que remplir les vitrines avec beaucoup de matériau contextuel « ne fait pas partie des pratiques de notre musée, les objets doivent être espacés les uns des autres et étiquetés » (entretien de recherche, 28/09/10). Bien que les conservateurs de la « Theatre and Performance » aient discuté des différentes options possibles avec leurs designers, l'approche adoptée dans les nouvelles galeries respecte cette tradition de présentation. Kristian Volsing remarque que la guitare est donc « illuminée par le haut, n'est accompagnée d'aucun autre objet et ne se trouve pas dans un contexte de représentation » (entretien de recherche, 04/11/10). La disposition de la guitare l'éloigne de l'énergie animée, du mouvement et du son propres aux concerts de Pete Townshend. Éclairée par des spots et silencieuse, la guitare fendue exige d'être considérée désormais comme un artefact culturel et comme le fragment d'une représentation. Selon Crawley (2012 : 15), les choix d'éclairage peuvent ajouter une touche dramatique au design de la galerie :

« L'éclairage régulier actuel qui vient du plafond de la galerie traditionnelle est fréquemment remplacé par un éclairage de scène dramatique. On entre dans des espaces sombres dans lesquels se trouvent des objets éclairés en tout sens par des projecteurs. La lumière n'est plus seulement fonctionnelle mais devient un outil théâtral ».

En ce sens, les galeries obscurcies du v&A contenant des objets baignés de lumière semblent entrer dans une tradition de représentation qui se rapproche du théâtre.

L'adaptation de l'objet, allant d'une représentation sur scène à une exposition mise en scène, crée de nouvelles conditions quant à la manière dont il sera reçu. Quoique l'on ignore la date et l'événement correspondant à la destruction de la guitare, le visiteur est invité à contempler l'objet comme l'emblème d'un style particulier de représentation. Selon Kate Dorney (à paraître), l'effet particulier de la guitare sur le visiteur ne peut pas être prédit car « une fois devant un objet exposé, un visiteur peut se remémorer un souvenir de la représentation, une représentation durant laquelle il a vu un objet similaire, ou il peut même imaginer le genre de représentation dont il s'agit ». La position de la guitare parmi d'autres acquisitions tels les objets liés à la danse, à la comédie ou aux marionnettes invite les visiteurs à considérer les Who dans un contexte plus large. Même si les visiteurs ont des souvenirs personnels de concerts de Pete Townshend ou s'ils se voient comme des fans des Who, la présence de cet objet dans la galerie permet de montrer l'importance des musiques populaires en rapport avec une

<sup>12</sup> Les objets de la collection « Theatre and Performance » étaient exposés au Theatre Museum à Covent Garden de 1987 jusqu'à sa fermeture en 2007. Les collections pop et rock n'ont jamais été exposées dans cette annexe du musée du v&A. L'ouverture des nouvelles galeries a donc permis à ces objets de faire partie, pour la première fois, des galeries permanentes.

histoire nationale de représentations. Elle contribue notamment à inscrire les représentations de musiques populaires dans une dimension de patrimoine culturel britannique.

## Conclusion

Les études de cas du v&a et du HRC ont permis de soulever un nombre de questions dans une optique plus large sur la manière dont les objets des musiques populaires sont valorisés, entretenus et recueillis pour les générations futures. Richard Harvey Brown et Beth Davis-Brown (1998 : 22) soulignent que, en ce qui concerne le travail des archives, des bibliothèques et des musées, « les archives ne sont pas seulement des gardiennes de la mémoire, elles la fabriquent ». En élaborant et en exposant leurs collections d'objets de musiques populaires, le HRC et le v&a suggèrent tous deux, bien que de manières différentes, une façon de comprendre le passé populaire et de présenter les objets sélectionnés comme des objets d'importance sociale et culturelle reliés à des histoires et des artistes attachés aux pratiques de création et de scène. Les collections font office de ressources mémorielles qui reflètent certaines idées des musiques populaires et minimisent d'autres éléments de par la forme de conservation et d'exposition de ces objets. Dans les deux collections, les logiques de sélection et d'absence permettent de comprendre la formation d'idoles, le genre, les priorités institutionnelles et l'esthétique. Il va de soi que toutes les collections d'objets des musiques populaires, qu'elles se trouvent dans des musées publics ou dans des archives de maisons de disque, sont sélectives et influencées par les politiques de collection, les pratiques et les priorités stratégiques de l'institution. Pourtant, il est important de noter comment ces différentes institutions créent une interprétation du passé populaire et, ce faisant, façonnent les discours sur le patrimoine des musiques populaires.

Cet article montre que ce n'est pas seulement ce qui est conservé qui devrait être étudié mais aussi le conservateur lui-même. Les notions de propriété sont à prendre en considération car elles influencent la manière dont les objets sont traités, conservés, exposés et valorisés. Ce dernier point importe tout particulièrement dans la manière de présenter l'objet, soit comme une toile de fond à une expérience gastronomique, soit éclairé par des projecteurs et conservé à une température conditionnée de vitrine de musée. Cela influence la manière de comprendre la valeur culturelle de l'objet. La collection d'objets de musiques populaires au v&a est une reconnaissance institutionnelle de la valeur culturelle de ces objets et un engagement pour leur préservation. Elle délivre le message selon lequel la pop doit être prise au sérieux. La Museum Association avait, en 1998, défini les musées comme des institutions qui recueillent, sauvegardent et exposent des objets et spécimens dont elles sont dépositaires pour la société. Cette définition renforce l'engagement public d'institutions telles que le v&a pour la protection d'objets pour le futur.

L'avenir des collections du HRC est plus incertain car le besoin en objets se fonde sur la demande continue des franchises du café. Bien que la chaîne HRC soit plutôt prospère, elle est tout de même vulnérable aux conditions du marché qui n'affectent pas autant les musées. L'arrêt et la vente de la collection à des collectionneurs privés qui ne souhaiteraient pas rendre les objets accessibles au public est un risque. Toutefois, la valeur financière importante de cette collection, en partie créée par les politiques de collection de la chaîne de restaurants elle-même, garantit une certaine protection aux objets qui, aussi, demeure un actif pour le HRC.

Néanmoins, les deux institutions peuvent être considérées comme des arbitres de la valeur. En toute conscience, le v&a a pris la décision de transformer les artefacts de la culture populaire en ce qui relève principalement de l'esthétique d'arts appliqués suggérant des notions de valeur culturelle. En effet, l'idée même d'arts appliqués suppose une utilité et une supériorité esthétique du design. Pour le HRC, les objets ont une valeur commerciale dans une économie de loisirs où l'idée d'expérience est fétichisée et réduite au statut d'objet. Par ailleurs, le HRC gonfle le marché en termes monétaires et consolide par la même occasion la position divinisée de la guitare dans la culture populaire en faisant d'elle l'emblème d'un groupe mondialement connu. Ces différences se remarquent dans la manière dont les deux institutions guident le regard du visiteur. L'aspect concentré de l'agencement singulier du v&a invite le visiteur à évaluer la matérialité et les propriétés esthétiques de l'objet (un reste de l'esprit *arts appliqués* propre à l'institution), tandis que le plan de table du HRC dissuade ouvertement ce type de contemplation. Les deux institutions se fient aux qualités et à l'*aura* de l'objet (le ressenti lorsqu'on est en présence de quelque chose devenu emblématique suite à une médiation) mais de différentes manières : le v&a, de manière singulière et concentrée ; le HRC, de façon générale et expérimentale, jouant sur l'idée d'immersion.

Considérer les collections de ces deux institutions conduit à réfléchir, d'une part, sur l'objet collectionné et, d'autre part, sur ce que cet objet signifie ou prend comme signification après avoir été recueilli et exposé. La collection fournit une base matérielle par laquelle certaines formes, acteurs et événements du passé des musiques populaires peuvent être remémorés. Ces collections offrent une manière tangible d'être connecté à des moments ou des pratiques pop particuliers contenus dans des souvenirs personnels et collectifs. Pourtant, dans son analyse approfondie sur la distinction entre mémoire, histoire et patrimoine, Lily Kong (1999 : 5) souligne que :

« la mémoire collective implique des souvenirs partagés mais pour qu'elle devienne patrimoine, une idée de "propriété" du passé doit être suggérée dans laquelle les gens trouvent une entente commune et une idée d'appartenance ».

En un sens, les exemples soulignés sont représentatifs de l'incorporation institutionnelle des musiques populaires à l'idée de mémoire culturelle partagée. Selon Andy Bennett, la célébration de la musique rock par des « institutions honorant des artistes » a été amenée par les représentants de la génération du

*baby boom* qui voient le rock comme « un élément phare de leur conscience culturelle collective et comme une contribution majeure à leur identité générationnelle ». Néanmoins, le fait que la culture matérielle constitue une part si importante de cette incorporation demeure significatif. Les guitares fendues mentionnées dans cet article sont des objets transformés, des liens entre le spectacle éphémère et immatériel de la musique et d'un concert et leurs productions matérielles. En examinant ces deux contextes d'exposition, on remarque que ces objets restent malléables et peuvent représenter différentes manières de comprendre et de valoriser le passé musical. Le contexte de leur prise en charge et de leur exposition façonne notre interprétation et notre appréciation de leur place dans l'histoire, tout en créant des récits pour ces objets, suite à leur destruction dramatique lors d'un événement pop éphémère.

Texte traduit par Sandie Zanolin.

## Références

- Bennett A., 2009, « "Heritage rock" : Rock music, representation and heritage discourse », *Poetics*, 37, pp. 474-489.
- Brown R. H., Davis-Brown B., 1998, « The Making of Memory : the Politics of Archives, libraries and museums in the construction of national consciousness », *History of the Human Sciences*, 11, vol. 4, pp. 17-32.
- Carfoot G., 2006, « Acoustic, Electric and Virtual Noise : The Cultural Identity of the Guitar », *Leonardo Music Journal*, 16, pp. 35-39.
- Crawley G., 2012, « Staging exhibitions: atmospheres of imagination », pp. 12-20, in : MacLeod S., Hourston Hanks L., Hale J., eds., *Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions*, Abingdon, Routledge.
- Dorney K., à paraître, « "A record collection reduced to a mixtape": Curating popular music at the v&A », *Popular Music History*, 8.
- Edge K., 2000, « Music in the Museum : Some Problems in Collecting and Interpreting the Technologies of Pop », *Popular Musicology Online*, 3. Accès : <http://www.popularmusicology-online.com/issues/03/edge.html>. Consulté le 21/03/07.
- Forman M., 2002, « No Sleep 'Til Brooklyn' », *American Quarterly*, 54-1, pp. 101-127.
- Furchgott R., 1997, « Hard Rock in a Hard Place », *Business Week*, 28 juil., p. 6.
- Goss J., 1993, « The "Magic of the Mall": An Analysis of Form, Function, and Meaning in the Contemporary Retail Built Environment », *Annals of the Association of American Geographers*, 83-1, pp. 18-47.
- Hughes P., 2001, « Making Science "Family Fun" : The Fetish of the Interactive Exhibit », *Museum Management and Curatorship*, 19-2, pp. 175-185.
- Kong L., 1999, « The invention of heritage: popular music in Singapore », *Asian Studies Review*, 23-1, pp. 1-25.



- Kopytoff I., 1986, « The Cultural Biography of Things : Commoditization as Process », pp.64-91, in : Appadurai A., ed., *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kurin R., 2004, « Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 UNESCO Convention : a critical appraisal », *Museum International*, 56 1-2, pp. 66-77.
- Pine II B.J., Gilmore, J.H., 1998, « Welcome to the experience economy », *Harvard Business Review*, 76-4, pp. 97-105.
- Quirk T., Toynbee J., 2005, « Going through the motions : popular music performance in journalism and in academic discourse », *Popular Music*, 24-3, pp. 399-413.
- Selvin J., 2001, « It all started with... », in : Grushkin P., Selvin J., Routhier S., *Treasures of the Hard Rock Cafe : The official guide to the Hard Rock Cafe Memorabilia Collection*, Chicago, Rare Air Media.
- Thornton S., 1990 « Strategies for Reconstructing the Popular Past », *Popular Music*, 9-1, pp. 87-95.
- UK Music, 2011, *Destination Music : The Contribution of Festivals and Major Concerts to Tourism in the UK*, Londres, Bournemouth University, UK Music.
- Unesco, 2003, Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. Accès : <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01852-EN.pdf>. Consultée le 01/06/12.
- v&A, 2010, *v&A Collections Development Policy*, London, Victoria & Albert Museum, avr.
- 2011, *Strategic Plan 2011-2015*, London, Victoria & Albert Museum.
- Waksman S., 1999, *Instruments of Desire : The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*, London, Harvard University Press.