Questions de communication

22 | 2012
Patrimonialiser les musiques populaires et actuelles

La haute fidélité conquiert les sommets de l'Art

Le Rock and Roll Hall of Fame et son musée : comment gérer une crise de légitimité

High Fidelity met High Art. The Rock and Roll of Fame and Museum : How to manage a Crisis of Legitimacy

Cynthia Willis-Chun

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6882
DOI : 10.4000/questionsdecommunication.6882
ISSN : 2259-8901

Éditeur
Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée
Date de publication : 1 décembre 2012
Pagination : 141-158
ISBN : 978-2-8143-0130-6
ISSN : 1633-5961

Référence électronique
Cynthia Willis-Chun, « La haute fidélité conquiert les sommets de l'Art », *Questions de communication* [En ligne], 22 | 2012, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6882 ; DOI : 10.4000/questionsdecommunication.6882

Tous droits réservés

questions de communications, 2012, 22, 141-158

> DOSSIER

CYNTHIA WILLIS-CHUN
États-Unis
williscr@hiram.edu

LA HAUTE FIDÉLITÉ CONQUIERT LES SOMMETS DE L'ART.
LE ROCK AND ROLL HALL OF FAME ET SON MUSÉE : COMMENT GÉRER UNE CRISE DE LÉGITIMITÉ

Résumé. — Le choix d'abriter le Rock'n'Roll Hall of Fame et son musée dans une pyramide de verre rappelant l'entrée du Louvre n'est pas anodin. Pourquoi situer cet espace dédié au rock dans un bâtiment qui est clairement une réplique d'un autre musée, indéniablement conventionnel ? En me situant dans une perspective herméneutique, j'étudie dans cet article les documents en ligne, les commentaires des visiteurs et également l'architecture du musée, pour tenter d'éclairer ce choix. À la croisée des *museum studies* et des *cultural studies*, je postule que le design du musée vise à incorporer la musique rock dans un cadre muséal, associant une institution traditionnellement dédiée à la culture des élites à une musique plus fréquemment associée à la rébellion qu'à la retenue. Ainsi l'architecture de ce musée permettrait-elle une union *a priori* improbable : le besoin de légitimité culturelle et simultanément la célébration de l'essence populaire du rock.

Mots clés. — Patrimoine culturel, Rock and Roll Hall of Fame et son musée, culture, musée, crise de légitimité.

Sur les berges du Lac Érié, à Cleveland, se dresse un bâtiment fort énigmatique. Cette structure cristalline détonne dans la Rust Belt, région plus célèbre pour sa contribution à l'industrie de l'Amérique qu'à la culture. Quand on le voit de face, cet édifice apparaît comme une pyramide de verre[1] perchée à l'orée de la ville, qui relierait le Grand Lac à la jungle de béton (photographie 1). Bien qu'on ait reproché au bâtiment « son aspect remarquablement disgracieux » dû à la juxtaposition d'une façade de verre à d'autres éléments architecturaux (Muschamp, 2005), sa forme pyramidale convient parfaitement à l'usage auquel il est destiné. L'édifice en question n'est autre que le Rock and Roll Hall of Fame et son musée, construit en 1995 dans le but « de rassembler, préserver et interpréter l'impact du » *rock and roll* (Rock and Roll Hall of Fame and Museum, Inc., 2010c)[2]. Comme d'autres musées, le Rock and Roll Hall of Fame est un lieu de patrimoine culturel, qui retrace l'histoire du *rock and roll* en même temps qu'il témoigne d'idéologies d'ordres individuel, local et national, voire international.

Photographie 1. La cour et l'entrée du Rock and Roll of Fame and Museum (C. Willis-Chun, D. Chun, 2010).

Bien que la forme pyramidale puisse sembler inadaptée au style architectural plus conservateur de Cleveland, son dessin s'est avéré tout à fait compatible avec sa fonction. De même que les musées sont destinés à accueillir un patrimoine culturel, les antiques pyramides égyptiennes ne furent pas édifiées pour servir d'entrepôts aux défunts comme le fait remarquer Carol Lipson. Au contraire, elles célébraient « l'individu en termes qui reflétaient et renforçaient les valeurs

[1] L'architecte Ioeh Ming Pei refuse de décrire ce bâtiment comme une pyramide, préférant le terme « tente » pour la structure la plus importante (Whoriskey, 1995), étant donné qu'une pyramide est identique sur chacun de ses côtés, alors que la façade du musée est différente selon le point de vue.

[2] Le Rock and Roll Hall of Fame et son site forment deux entités séparées, bien qu'intimement liées. Cet article s'intéresse au site seulement, et s'y réfère par son titre complet : « le musée » ou « le Rock Hall ».

de son identité culturelle » (Lipson, 2009 : 95). La structure matérielle des tombes, les artefacts, ainsi que les inscriptions qu'elles contiennent sont autant de contributions au projet qui consistait à affirmer les mérites du défunt. Finalement, on édifiait ces tombes pour attirer les vivants et les encourager à participer aux rituels du souvenir. Dans son étude sur l'architecture moderne des musées, Susanna Sirefman (1999 : 302) utilise un argument similaire, en faisant remarquer que les musées nord-américains sont depuis longtemps considérés comme « des cathédrales de substitution », étant donné que ces institutions renouvellent « nos valeurs culturelles, en engendrant nos rituels et nos mythes contemporains » (Sirefman, 1999 : 317). Tout comme pour les pyramides, l'architecture est un support à l'interprétation. Que se soit le caractère éclectique et post-moderne de l'Experience Music Project à Seattle ou bien l'influence des Beaux-Arts au musée d'Orsay, le style d'un musée valorise son contenant et en dirige sa perception par le public.

Il en est de même pour le Rock and Roll Hall of Fame et son musée. Un musée à forme pyramidale exprime la volonté de devenir une structure référentielle vis-à-vis d'autres musées et vis-à-vis d'un contexte civique. Une analyse textuelle permet l'étude de publications électroniques en ligne, des commentaires des visiteurs et des documents projetant l'architecture du musée et de son site. De là découlent les intentions premières de la construction du Rock Hall et le désir de diriger la communication avec son public. Il est possible de formuler l'hypothèse suivante : le Rock and Roll Hall of Fame et son musée ont eu pour but l'intégration d'un établissement traditionnellement réservé à une culture de haut niveau dédié cette fois à une culture musicale plus volontiers associée à la révolte qu'à la retenue. L'architecture de ce musée permettrait alors une union auparavant improbable ; elle représente l'amalgame d'un besoin de légitimer une rébellion et d'un désir de rester fidèle à des racines populistes.

Les musées et leur signification

Les musées remplissent une fonction sacrée liée au patrimoine, car leurs collections contribuent à préserver et à promouvoir des éléments culturels. Elaine Gurian (1999 : 166) soutient que les personnels des musées vivent leur fonction comme « investie d'une responsabilité privilégiée », au sein de laquelle les conservateurs servent « de prêtres et les musées de reliquaires ». La nature sacrée du travail effectué dans un musée n'est guère surprenante si l'on considère la tâche à accomplir : consistant à décider quels artefacts seront exposés et comment on les juxtaposera pour construire, autour d'un individu ou d'un moment historique, un récit parfaitement cohérent (ou, dans le cas du *rock and roll*, une force esthétique et politique). Par conséquent, cette tâche remplit en tout état de cause un rôle d'exhortation, enseignant aux visiteurs la manière dont ils doivent vénérer les différents éléments exposés. C'est en ce sens que

les musées ne font pas qu'exposer des artefacts, mais qu'ils leurs confèrent une valeur (Leonard, 2007 : 153). Pour cette raison, on ne peut réduire les musées à de simples réceptacles contenant des éléments de valeur ; on se doit de les considérer comme des fournisseurs de sens, créés afin de façonner un passé utilisable à partir de ses propres fragments.

Les musées sont plus que des bâtiments abritant de grandes œuvres d'art. Ce sont « des coffres à trésor », débordant d'objets rares et précieux exposés aux regards du public (Beard, 1992 : 513). Ils éduquent le goût, informant les visiteurs sur la valeur de ce qu'ils contiennent aussi bien que sur la manière dont il convient qu'ils expriment leur admiration (Duncan, Wallach, 1980 ; Levine, 1988). Ce sont des interprètes qui fournissent aux visiteurs des instruments esthétiques et historiques permettant de juger leurs collections (Leonard, 2010). Chaque musée est aussi un présentoir où se révèle une identité, où se conserve et se dévoile un patrimoine (Artan, 2008 ; Duncan, Wallach, 1980 ; Leonard, 2010). Cependant, comme le remarquent Carol Duncan et Alan Wallach (1980 : 449), « la fonction première d'un musée est idéologique. On attend de lui qu'il imprime sur ceux qui l'utilisent ou le parcourent, les croyances et les valeurs sociétales les plus profondément respectées ». Cette dernière fonction englobe toutes les autres, car ce sont ces croyances et valeurs qui aident à déterminer quels matériaux sont assez précieux pour mériter d'être ainsi conservés et exposés.

Malgré tout, les musées ne sont pas des pourvoyeurs monolithiques au service d'une attitude idéologique unique. Intrinsèque aux musées existe un réseau de tensions interdépendantes, comprenant celle qui s'établit entre la célébration de la culture (de haut niveau) traditionnellement exposée par les musées et leur nature publique. Les galeries royales de France se transformèrent en musées d'art ouverts à tous au cours du XVIII^e^ siècle, changement qui rendit les possessions des princes pour la première fois accessibles au public (Duncan, Wallach, 1980). Cette évolution et les postures nationalistes qui l'accompagnèrent permirent aux musées de jouer le rôle de lieux d'inspiration artistique pour les masses, puisque les arts les plus raffinés étaient enfin accessibles hors des cercles de l'élite. En Amérique, au XX^e^ siècle, les musées et autres sources institutionnelles de culture, tels les bibliothèques, les salles de concert et les opéras, exigeaient sérieux et vénération (Levine, 1988). Les musées répondirent à cette demande, devenant ainsi « des temples exclusifs réservés aux beaux arts » qui enrichissaient l'existence des visiteurs en les mettant en contact avec ce que l'art avait de meilleur à offrir (Levine, 1988 : 147). Ainsi les collections des musées enchantaient-elles les visiteurs capables d'apprécier les trésors abrités et développaient-elles le goût de ceux qui n'avaient pas encore atteint ce niveau de raffinement.

Bien que les musées aient d'abord été des vitrines pour les beaux-arts, leurs expositions donnent une part sans cesse croissante à la culture populaire, à mesure que les conservateurs s'efforcent de refléter plus fidèlement l'expérience de vie de leurs publics respectifs (Leonard, 2010) et d'attirer des visiteurs toujours nouveaux et plus nombreux (Leonard, 2007). Un des moyens utilisés dans ces efforts pour attirer les visiteurs fut d'adopter la culture populaire et, en particulier,

la musique populaire. Il suffit de remarquer que, depuis trois ans, on a assisté à l'ouverture de la « British Music Experience » à Londres, à une exposition sur la musique des Amérindiens au National Museum of the American Indian intitulée « Up Where We Belong : Native Musicians in Popular Culture » aux États-Unis, à l'exposition « Pop Peth » sur la musique pop au National Museum of Wales et enfin, en 2013, à l'ouverture prévue du musée de la musique populaire en Suède. Cette prolifération d'expositions et de lieux dédiés à la musique témoigne des goûts du public pour ce type de culture.

Cependant, l'incorporation de la musique populaire dans un espace muséal n'est pas sans poser problèmes. En effet, les institutions existantes ont été traditionnellement portées à « ignorer » la musique populaire « tant au niveau de ce qui touche à leurs collections qu'aux sujets exposés » (Leonard, 2010 : 173). Un problème souvent cité est la pertinence de la présentation d'un art encore vivant dans un contexte traditionnel. Ainsi un rédacteur du journal *USA Today* écrit-il à propos du Rock Hall que certaines personnes sont « offensées à l'idée de cataloguer une forme d'art qui se définit par son absence de convention » (Gundersen, 1995). Parmi d'autres critiques, celle-ci illustre les préjugés auxquels font face les créateurs d'établissements tels que le Rock and Roll Hall of Fame et son musée, quant à leur volonté de contenir une forme d'art « dynamique, empirique et souvent anti-élites » (Leonard, 2007 : 147)[3].

Bien que certaines institutions respectées ont progressivement fait évoluer leurs attitudes et leur incorporation de la musique populaire, cette intégration a souvent provoqué la consternation pour avoir permis l'infiltration du populaire dans ces bastions du bon goût. Par exemple, Marion Leonard (2010 : 174) rapporte que le très honorable Victoria and Albert (V&A) Museum de Londres a essuyé les feux de la critique car on a jugé qu'en acceptant la musique pop en son sein, il « reniait son jugement d'ordinaire impeccable pour frayer avec l'éphémère et le populaire ». Un tel commentaire suggère que l'inclusion de la musique populaire jette le discrédit sur le V&A et compromet son statut de « plus grand musée d'Art au monde »[4]. C'est-à-dire que les musées qui incluent la musique populaire parmi des sujets plus traditionnels, considérés d'un plus haut niveau culturel, risquent de mettre en cause leur légitimité. Ces musées mettent donc en jeu leur statut « de lieux de prestige et d'authenticité » en acceptant des éléments populaires au sein de leurs collections (Duncan, Wallach, 1980 : 448). Chargées de décider quels aspects d'une culture méritent d'être exposés et lesquels on doit laisser s'effacer de la mémoire, les institutions qui adoptent la culture populaire se trouvent considérées comme légitimant le choix du médiocre, geste qui met en danger leur autorité même de statuer sur ce qu'est la culture de haut niveau.

[3] La nature orale de la musique populaire est aussi problématique pour les expositions muséales, qui sont traditionnellement axées sur la perception visuelle, rendant l'exposition d'éléments sonores difficile (Holton, 2002 : 108).

[4] Voir le site internet du Victoria and Albert Museum. Accès : http://www.vam.ac.uk/. Consulté le 30/10/12.

Ainsi l'intégration de la musique populaire dans les musées traditionnels peut-elle créer une crise de légitimation, les musées utilisant leur autorité pour héberger la musique populaire aux côtés des beaux-arts. Richard Shusterman (1993 : 107) déclare que les « œuvres classiques » artistiques, musicales et littéraires ont été préservées, défendues et perpétuées grâce à des « institutions pédagogiques puissantes » dont la mission d'éducation du public se trouverait menacée par l'empiètement des arts populaires. Il en résulte une crise de légitimation de par la remise en question de l'autorité de ces institutions qui acceptent des œuvres classiques en leur sein, les légitimant en tant que canoniques. Au contraire, les musées consacrés aux arts populaires se voient contester leur droit d'accéder au rang d'institutions respectables précisément à cause de la nature de leurs collections. De fait, les musées consacrés aux sujets plébéiens risquent de voir mettre en cause leur légitimité justement parce qu'ils veulent prendre la culture pop au sérieux. Si Richard Shusterman reconnaît que les arguments contre les arts populaires sont fallacieux (au même titre que le serait donc toute crise de légitimité), il note clairement que ces arguments sont néanmoins très répandus. Ainsi les institutions dédiées à la conservation et à l'exposition de la culture populaire doivent-elles se défendre contre la mise en cause de leur légitimité et recourir à d'autres moyens pour asseoir leur autorité culturelle.

Le rôle de l'architecture dans la crise de légitimité

Parmi les institutions affrontant ce problème figurent le Rock and Roll Hall of Fame et son musée, à Cleveland, dans l'État de l'Ohio. Bien que la première cérémonie inaugurale du Rock and Roll Hall of Fame ait eu lieu en 1986, son musée n'ouvrit ses portes qu'une décennie plus tard (Rock and Roll Hall of Fame and Museum, Inc., 2010b). Plusieurs sites avaient été envisagés pour le Rock Hall, en particulier New York et Los Angeles, mais Cleveland l'emporta grâce à la combinaison d'un puissant mouvement de soutien et d'une tradition de *rock and roll* fortement enracinée : Cleveland était la patrie du disc-jockey Alan Freed, qui popularisa le terme « *rock and roll* ». La mission du musée du Rock and Roll Hall of Fame est de « faire partager aux visiteurs, aux fans et aux chercheurs du monde entier, l'histoire et l'importance de la musique *rock and roll* » par le truchement de sa bibliothèque, de ses archives, des événements et des programmes éducatifs qu'il organise, et par celui du musée lui-même (Rock and Roll Hall of Fame and Museum, Inc., 2010c). Cette définition de la mission de ce musée exprime clairement qu'il existe une importance essentielle inhérente au *rock and roll* ; sinon, pourquoi même créer ce musée ? Mais elle n'implique pas la reconnaissance du droit du musée à mettre à disposition un patrimoine culturel. À vrai dire, ce musée a été construit en toute conscience de cette crise de légitimité et son architecture est l'élément clé par lequel il assied sa propre autorité (et par là même, celle de ses collections).

Bien que l'architecture d'un musée puisse sembler de peu d'importance, puisque le bâtiment n'est qu'un contenant destiné à abriter un contenu, poser ainsi le problème simplifie à l'excès la relation qui existe entre ces deux notions : contenant et contenu. Selon Susanna Sirefman (1999 : 315),

> « on représente souvent, à tort, l'architecture comme un simple conditionnement, un emballage, une enveloppe : une peau synthétique qui remplit la même fonction qu'un pardessus, c'est-à-dire protéger du froid et de l'humidité. Mais l'architecture n'est pas une simple housse... Le dehors et le dedans sont aussi inséparables que le sont les différents systèmes d'un corps vivant ».

Dans le cas du Rock Hall, l'architecture et le symbole du musée lui-même, aussi bien que les objets qu'il contient, sont autant de composants d'un patrimoine culturel, chacun participant de la grande geste de la musique populaire dans l'Amérique du XX^e^ siècle. De fait, s'il était vrai que l'architecture des musées était sans importance, il n'y aurait guère de raison pour que des musées tels le Guggenheim en Espagne, le Metropolitan Museum of Art de New York, le British Museum de Londres ou même le Louvre de Paris, soient abrités par des bâtiments monumentaux et richement décorés. Au contraire, les bâtiments eux-mêmes témoignent de la valeur des collections qu'ils hébergent ; ils communiquent avec les visiteurs avant même leur entrée.

À Cleveland, outre qu'elle fait du musée un joyau serti par la courbe de cet horizon liquide, l'architecture du Rock Hall affirme tacitement l'importance de l'institution et de ses collections. L'échelle monumentale du bâtiment fournit un sens aux artefacts exposés et suggère tout autant l'ampleur des collections que leur valeur. Étant donnée la grande taille de nombreux musées, cette dynamique peut sembler évidente, mais elle n'allait pas de soi pour les concepteurs du Rock Hall. En réalité, on avait initialement prévu, pour loger les collections, d'acheter à New York une maison de style *brownstone*[5] (Rock and Roll Hall of Fame and Museum, Inc., 2010b). Tout en admettant qu'un tel lieu ait semblé convenir plus naturellement à cette institution, une structure de ce type n'aurait eu ni le même impact visuel, ni le même cachet architectural que le musée actuel. Le choix d'une *brownstone* aurait sans doute souligné les humbles origines du *rock and roll* et de ses nombreux artistes, mais il aurait privé le Rock and Roll Hall of Fame et son musée du caractère monumental et ostentatoire qu'ils offrent aujourd'hui. De plus, en abandonnant l'idée d'une brownstone, le comité se donnait les coudées franches pour envisager l'entrée du rock au musée sous un jour plus spectaculaire, qui résolvait d'emblée la crise de légitimité. En l'absence d'artefacts de prestige qui soient de toute évidence des pièces de musée, c'est l'architecture du musée qui fournit aux collections le caractère monumental qui leur manque.

[5] Grés rouges très utilisés dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle pour la construction de maisons. Par extension, à New York, un « *brownstone* » désigne un série de maisons alignées et identiques construites avec ce même grès.

Dans les monuments américains, la tradition veut que le terme « monumental » aille de pair avec l'importance : plus grand, plus remarquable est le monument, plus important est ce qu'il commémore (Morris, 1990). C'est pourquoi le fait d'engager un architecte aussi hautement réputé qu'Ioeh Ming Pei pour concevoir ce musée permettait au comité d'amplifier la dimension apparemment modeste de ce qu'on pouvait attendre d'une mémorialisation du rock, tout en capitalisant le prestige de l'architecte concepteur de la maison que le rock a construite. Tout en énumérant les autres chefs-d'œuvre architecturaux d'Ioeh Ming Pei, le site internet du musée lui attribue les qualificatifs d'internationalement renommé » et de « sans doute l'architecte le plus célèbre du monde » (Rock and Roll Hall of Fame and Museum, Inc., 2010a). De telles descriptions affirment la nature exceptionnelle de l'architecte lui-même, tout en reconnaissant son influence sur d'autres musées d'importance majeure, dont presque tous se situent dans une ligne plus traditionnelle que celui de Cleaveland[6]. Le statut de cet architecte en tant que leader dans le domaine de l'architecture en général et, plus particulièrement, ses succès dans la conception de musées de grande renommée, tout cela apporte au musée du Rock Hall un prestige dont sont dénuées ses collections. En capitalisant la réputation d'Ioeh Ming Pei, ce musée se donne les moyens de rivaliser avec d'autres et bat en brèche la tendance à considérer la culture populaire comme indigne d'être préservée ou respectée.

La « couverture » du Louvre

Une analyse attentive de son style architectural révèle encore d'autres moyens par lesquels le musée du Rock Hall s'efforce de surmonter sa crise de légitimité. Le bâtiment est un exemple classique d'architecture moderne avec cette pyramide imposante appuyée sur des « formes géométriques simples » (Pei, Cobb, Freed and Partners, 2011). Ioeh Ming Pei a déclaré qu'il souhaitait « faire écho à l'énergie du *rock and roll* » dans sa conception. Il a aussi explicitement rejeté l'idée selon laquelle ce musée serait relié au passé, ceci malgré la forme clairement pyramidale de la « tente » qui sert de hall d'entrée principal, en affirmant qu'il « avait consciemment utilisé un vocabulaire architectural neuf et audacieux » (Rock and Roll Hall of Fame and Museum, Inc., 2010a). La prétention de l'architecte à la nouveauté s'est trouvée mise en doute par plusieurs critiques, dont Peter Whoriskey (1995), qui décrit le bâtiment comme un « abri », vu qu'Ioeh Ming Pei a utilisé le même motif de la pyramide de verre dans la conception de la John F. Kennedy Memorial Library (bien que la pyramide n'ait finalement pas été construite), ainsi que dans l'entrée rénovée du Louvre[7].

[6] Le site internet contient une exception, le musée d'art moderne d'Athènes, qui est la création la plus audacieuse d'I. M. Pei.

[7] I. M. Pei répond à la critique selon laquelle des bâtiments seraient similaires en faisant remarquer que « "tout le monde a une signature" : quand on écoute du Bach, on sait que c'est du Bach » (cité *in* : Whoriskey, 1995).

Bien que le jugement de Peter Whoriskey sur ce bâtiment soit tout à fait convaincant, c'est justement le fait que la façade du musée est bien un « abri » qui lui confère sa puissance, en l'aidant à résoudre la crise de légitimité rencontrée par ce musée de musique populaire. Susanna Sirefman (1999 : 300) affirme que « le domaine de l'[a]rchitecture n'est certainement pas à l'abri du culte de la célébrité » et il n'y a guère de doute que le prestige d'Ioeh Ming Pei serait une tentation pour bien des institutions essayant de se faire un nom. Cependant, plus importante encore pour la crise de légitimité est la similarité frappante entre la tente du Rock Hall et la pyramide qui abrite le hall d'entrée du Louvre. La similitude visuelle crée un lien entre le musée du Rock Hall et le Louvre lui-même, permettant au premier de s'approprier, pour une part, le statut du Louvre, ce « musée entre tous les musées » (Louvre, 2009). Carol Duncan et Alan Wallach (1980 : 457) soulignent que le Louvre a servi de « prototype » pour un certain nombre d'autres musées qui ont tenté de capter à la fois son *ethos* démocratique et sa grandeur. Lianne McTavish (1998 : 171) fait sienne cette opinion et remarque que le Louvre « a, historiquement, fourni un modèle à l'imitation d'autres institutions ». Tandis que de nombreuses études sur l'influence du Louvre dans la création de musées se sont focalisées sur les collections et la technique d'exposition, Carol Duncan et Alan Wallach (1980) ajoutent que même certains aspects de son architecture ont été copiés par d'autres institutions cherchant à s'approprier une expérience semblable au profit de leurs visiteurs[8]. Le musée du Roch Hall est bien un de ces imitateurs, empruntant à l'architecture du Louvre dans le but d'asseoir sa propre légitimité. Ainsi, en employant le même architecte de renom et un style architectural semblable à celui du Louvre, peut-il compter sur une partie au moins du capital culturel qui s'attache à son incontestablement honorable cousin.

Bien qu'il soit improbable qu'Ioeh Ming Pei ou le comité qui l'a choisi pour concevoir le musée du Rock Hall aient consciemment cherché à faire une copie de la pyramide du Louvre, la ressemblance et le lien symbolique entre les deux demeurent néanmoins évidents et fournissent au musée un argument dans sa quête de légitimité en tant que musée[9]. Les musées traditionnels comme le Louvre et le British Museum contiennent des objets dont l'importance est tellement incontestable, telles respectivement la Joconde et la Pierre de Rosette, que ceux-ci sont devenus des symboles de ces musées eux-mêmes ; le Rock Hall, lui, est dépourvu d'un tel élément central de légitimité. Plutôt que des œuvres d'art canoniques, ses collections incluent un assortiment de bimbeloteries

[8] Bien que l'article séminal de C. Duncan et A. Wallach ait été publié longtemps avant l'addition de la pyramide à l'entrée du Louvre, il semble probable qu'une telle dynamique va se perpétuer, soit par la construction d'entrées tout aussi iconiques, soit par l'insertion d'espaces commerciaux à l'intérieur ou à proximité immédiate des espaces muséaux (McTavish, 1998).

[9] Même pour ceux qui n'ont pas visité le Louvre, et qui n'auraient pas eu autrement connaissance de son architecture, il est possible de constater l'importance de la pyramide d'I. M. Pei en remarquant le rôle central qu'elle a dans le roman *Da Vinci Code* de D. Brown, publié en 2003 et dans le film du même nom qui en a été tiré en 2006.

d'intérêt éphémère et d'objets dont la valeur tient surtout à leur proximité passagère avec des célébrités. Ainsi, selon Marion Leonard (2007 : 150), le défi majeur pour les musées de musique populaire est-il que « dans la conception et l'appréhension culturelle généralement acceptée, la musique populaire est par nature "un objet à usage unique" et "jetable" ». Marion Leonard concentre son analyse sur les problèmes causés par cette attitude aux conservateurs qui tentent de rassembler des collections mais il existe aussi une autre ramification de cette attitude : elle contribue à la crise de légitimité. Les musées qui exposent des artefacts d'importance indiscutable trouvent leur légitimité à l'aide de ces objets par une sorte de processus cyclique : l'objet est important, donc il confère de l'importance à l'institution, et l'institution est importante, donc elle confère de l'importance à ses objets. Si l'on s'en tient à ce point de vue, il est parfaitement absurde de créer un musée qui expose des éléments « jetables ». De la sorte, en l'absence de nombreux éléments qui puissent conférer au site du musée du Rock Hall le statut de musée sérieux, est-ce son architecture évoquant le Louvre qui compense cette déficience en créant un lien symbolique entre les deux bâtiments.

Curieusement, c'est seulement l'influence d'Ioeh Ming Pei qui crée le lien visuel entre le Louvre et le Rock Hall. La similarité architecturale entre les deux édifices ne repose pas sur l'architecture originale, de style Second Empire, du Louvre mais sur celle d'une addition construite en 1989. Ceci est une distinction significative, car le *rock and roll* saurait difficilement s'intégrer dans le vieux Louvre de style classique ; après tout, si le rock exigeait de Ludwig van Beethoven qu'il se *bouge de là*, il semble probable qu'une réaction du même genre s'adresserait à une architecture plus ancienne encore. La création d'Ioeh Ming Pei reconnaît cette résistance au classique, qui reflète l'innovation accomplie par les collections du musée du Rock Hall. Cependant, son architecture n'est pas passée sans critique. Selon William Curtis (1999 : 31) :

> « Certaines des structures d'I. M. Pei, avec leurs grandes surfaces planes, leurs vastes surfaces vitrées et leurs poutrelles anguleuses, étaient des cibles de choix pour ceux parmi les critiques qui pensaient que ce "modernisme attardé" avait recours à des gestes creux ».

Pourtant, même la pyramide d'Ioeh Ming Pei, si durement attaquée, qui fut « pour un temps le sujet d'intenses débats » est aujourd'hui très appréciée des touristes et considérée « comme un symbole du » Louvre (McTavish, 1998 : 169). De même, la façade pyramidale du Rock Hall est devenue une icône autant pour son musée que le Rock and Roll Hall of Fame lui-même, et le motif triangulaire resurgit régulièrement comme symbole de l'institution. On peut donc affirmer que la tente d'Ioeh Ming Pei a transcendé son statut de simple contenant pour devenir une représentation symbolique du *rock and roll* lui-même.

Transparence et légitimité institutionnelle

Tandis que le Rock Hall affronte sa crise de légitimité au moyen de ses similitudes architecturales avec le Louvre, une autre facette de son apparence, sa transparence littérale, contribue réellement à entretenir cette crise. Le *visage* que les musées présentent au monde extérieur contribue à la perception d'eux-mêmes qu'ils projettent sur les visiteurs, et à la signification de leurs collections qu'ils suggèrent. Ainsi ce que les visiteurs aperçoivent en approchant du musée, puis en y entrant, les prépare-t-il à ce qu'ils vont rencontrer à l'intérieur. Cela est particulièrement vrai du Museum of Modern Art (MOMA) de New York, qui affiche une façade de verre noir haute de plusieurs étages et dont l'éclat sombre obscurcit les artefacts exposés à l'intérieur (photographie 2). Dans leur étude du MOMA, Carol Duncan et Alan Wallach (1978 : 31) notent que la façade de verre « présente un visage froid au monde extérieur : un visage impersonnel et muet » dû à son caractère impavide et impénétrable. C'est-à-dire que les visiteurs doivent pénétrer à l'intérieur afin de donner un sens à la vision énigmatique qu'ils ont rencontrée à l'extérieur. Dans le MOMA, les objets se trouvent dans une position si douteuse qu'on a besoin de faire intervenir la puissance du musée pour les comprendre. Cette dynamique est traditionnelle, le musée jouant ainsi le rôle d'interlocuteur traduisant l'art de haut niveau en un langage compréhensible par les foules.

Sans conteste, visiter le MOMA est une expérience en soi, l'expérience du monolithique. Les fenêtres obsidienne, qui font des contenus du musée autant d'énigmes, sont placées de telle façon que le jour fragile qu'elles admettent dans le bâtiment tombe dans le hall d'entrée, qui est chichement éclairé et parcimonieusement décoré. Dès l'entrée dans les espaces d'exposition, un *atrium* abritant un jardin de statuaire laisse entrer un peu de lumière, mais nulle part ailleurs dans le musée, on ne sent, autant qu'à l'extérieur, la domination de la muraille de verre noir[10]. Ici, les fenêtres noires de l'extérieur ne se manifestent que dans des alcôves nichées parmi les objets d'art,

Photographie 2. Le MOMA, New York
(C. Willis-Chun, D. Chun, 2010).

[10] Sans aucun doute et en partie du moins, cela est dû à l'obligation faite aux conservateurs de préserver les objets d'art visuel à l'abri des effets délétères de la lumière solaire.

ponctuant les murs (blancs pour la plupart) des espaces d'exposition. En fait, la teinte des fenêtres est si sombre qu'elle réussit à obscurcir le monde extérieur, exigeant des visiteurs qu'ils s'avancent dans l'alcôve pour apercevoir, en scrutant à travers la vitre, une vue incertaine des environs du MOMA. Il est intéressant de constater que les visiteurs ont tendance à traiter ces alcôves de la même façon que les objets exposés, s'en approchant avec curiosité, caméra tenue à bout de bras, photographiant les appartements, les boutiques et la rue en contrebas, tous ces espaces du quotidien rendus soudain désirables par la distance et l'obscurcissement. Ainsi, quand on la regarde de l'extérieur, la façade vitrée d'onyx du MOMA dissimule-t-elle les collections du musée, tandis que, du dedans, elle en voile le paysage extérieur. Ces deux perspectives assurent la primauté immuable de l'institution ; les visiteurs sont attirés à l'intérieur par la promesse de partager les secrets du musée et se trouvent coupés du monde qu'ils viennent de quitter dès qu'ils sont entrés.

Photographie 3. Élément de décor de la tournée Zoo TV de U2, exposé dans le hall d'entrée du Rock Hall (C. Willis-Chun, D. Chun, 2010).

En contraste avec la mystique du MOMA, la façade de verre du Rock and Roll Hall of Fame et de son musée est pour ainsi dire un exemple de parfaite transparence. La structure pyramidale à l'entrée du musée crée un atrium haut de six étages, baigné de soleil tout au long de l'année. Alors que les fenêtres sombres du MOMA dissimulent ses collections, les visiteurs peuvent entrapercevoir ce que contient le musée avant même d'y pénétrer (photographie 3). L'extérieur du musée est plus accueillant que celui du MOMA car sa vaste esplanade extérieure (6 040 m^2) résonne souvent d'une musique qui n'est qu'un obsédant murmure quand on le perçoit du voisinage, mais qui se précise et devient reconnaissable quand le visiteur s'approche du musée lui-même. Attiré par cet élément sonore propre au musée, le visiteur avance jusqu'à pouvoir lire, sur une marquise au-dessus de l'entrée principale, l'inscription qui annonce l'exposition en cours. De plus près, la transparence de la façade du Rock Hall offre aux regards fascinés d'énormes éléments de décors,

comme les voitures et le hot dog de Phish, dans la tournée ZooTV de U2, qu'on a suspendus sous les poutrelles de la tente d'Ioeh Ming Pei. Ainsi, si le MOMA est un édifice d'une taille impressionnante et peu accueillante, le musée du Rock Hall est-il un ensemble enchanteur, qui encourage le public à entrer, à se laisser émerveiller par tout ce qu'on a exposé à l'intérieur[11]. Cette présentation est un défi à l'autorité du musée, car la transparence de la façade suggère une autre transparence : celle des artefacts placés à l'intérieur du musée. Il n'est pas même besoin de pénétrer dans le bâtiment pour entrer en rapport avec ses collections[12]. La grande accessibilité des artefacts du musée est à la fois un bienfait et une malédiction en ce qui concerne sa légitimité. Si les artefacts sont si faciles à appréhender que le Rock Hall même devienne inutile en tant qu'agent d'interprétation, alors l'autorité de l'institution et la voix de ses conservateurs se trouvent compromises.

En outre, une fois que l'on se trouve dans le musée, un grand nombre de ces éléments suspendus ne porte pas de signalétique, ce qui laisse à penser que le visiteur a, de lui-même, la capacité de les reconnaître, de les interpréter et de les apprécier. La nature des collections du Rock Hall se prête parfaitement à ce genre de présentation espiègle et dénudée. Cependant, cet accueil à bras ouverts des visiteurs les oblige aussi à s'appuyer sur leurs seules connaissances du passé et de l'actualité populaire pour comprendre ce qu'ils voient[13]. Il en résulte que le musée ne se positionne pas comme un interlocuteur faisant autorité dans le domaine de l'art moderne au même titre que le MOMA. Tous ses artefacts appartenant à la culture populaire, on semble admettre qu'ils seront non seulement immédiatement reconnus, mais aussi qu'ils ne demandent que peu ou pas d'explications. En ce sens, par le fait même d'exposer ces éléments, le musée réifie la crise de légitimité qui est la sienne : en acceptant ce postulat, le Rock Hall acquiesce tacitement l'hypothèse selon laquelle les artefacts de musique populaire sont mieux interprétés par les individus que par les institutions. Ce traitement des objets contraste avec les efforts méticuleux que font les musées traditionnels pour informer le public, car ainsi le musée du Rock Hall semble plus désireux d'attirer des fans déjà conquis que d'éveiller des visiteurs *non branchés*.

Outre le fait qu'elle crée une atmosphère branchée et accueillante, l'architecture du musée permet de détourner de façon amusante d'autres aspects standards présents dans les espaces muséaux. La tente présente une copie ironique

[11] Selon M. Leonard (2007 ; 2010), une des principales raisons de faire entrer la musique populaire dans les musées traditionnels réside en son « pouvoir d'épater » les foules.

[12] Bien que l'essentiel de la collection soit exposé à l'intérieur du bâtiment, certains éléments, comme JC Unit One, le bus de la tournée de Johnny Cash, se trouvent sur l'esplanade extérieure du Hall. Parfois, les murs extérieurs du musée en viennent eux-mêmes à faire partie de l'espace d'exposition quand on y projette des images.

[13] Quiconque a visité le Rock Hall a pu constater que cette dynamique n'est pas le fait de tous ses espaces. Alors que le grand hall d'entrée est remarquablement pauvre en panneaux d'information et autres dispositifs explicatifs, certains espaces d'exposition offrent une grande palette d'aides à la compréhension des artefacts exposés.

du « mur blanc » standard qu'on trouve dans un grand nombre de musées traditionnels. Selon Christoph Grunenberg (1999 : 26), « bien que ce fait soit rarement admis ou même remarqué, le blanc est devenu l'arrière-plan préféré pour la présentation de l'art contemporain au XX^e siècle », si bien que certains artistes commencent même à créer des œuvres spécifiquement destinées à être exposées de cette manière. Christoph Grunenberg soutient que la neutralité présumée du musée en tant qu'espace d'exposition, plutôt que d'interprétation, se trouve renforcée par l'emploi du mur blanc, car « on perpétue ainsi une existence bizarre et ambiguë située entre la présence vigoureuse et l'invisibilité totale » (*ibid.* : 26). Bien que le musée évite ce procédé dans un grand nombre de ses espaces d'exposition,[14] le grand hall d'entrée créé par la tente s'apparente à cette convention, ses éléments structurels étant peints en blanc. Alors que la pyramide d'Ioeh Ming Pei, avec ses étais d'acier inoxydable nu se met en valeur comme une merveille d'architecture et d'ingénierie, les poutres cylindriques peintes du musée permettent à la tente de s'évanouir dans le lointain, surtout quand on la contemple contre le ciel souvent nuageux de Cleveland (photographie 4). Cela permet aux éléments exposés dans le hall d'entrée de s'imposer visuellement dans l'espace, leurs couleurs et textures n'étant pas concurrencées par l'architecture. Le Rock Hall évoque le procédé du mur blanc, mais refuse de façon ludique la création d'espaces d'exposition à la blancheur dure et crue en lui préférant un espace plus dynamique qui allie le naturel et l'industriel.

Photographie 4. Ciel nuageux et silhouette de Cleveland vus par le prisme du Rock Hall (C. Willis-Chun, D. Chun, 2010).

[14] Par exemple, dans l'exposition « Legends of Rock and Roll », centrée sur la mode, les costumes de scène des artistes sont exposés dans un espace industriel à plancher en tôle larmée, sur arrière-plan de tubes métalliques peints en noir.

La tente d'Ioeh Ming Pei encourage aussi à appréhender *le rock and roll* comme une véritable force de la nature. Tout en réinterprétant la tradition des espaces d'exposition blancs, le musée conserve la tradition qui consiste à réserver le toit ou le plafond « à la représentation des puissances qui [président] à la vie du bâtiment » (Duncan, Wallach, 1980 : 460). Ici, c'est le ciel lui-même qui décore le plafond, ce qui forge un lien entre le naturel et l'artistique présents entre ses murs. Ce lien estompe et, chose plus importante, rend vaine la ligne de séparation entre l'élément naturel du ciel et ce qui occupe l'intérieur du musée, suggérant ainsi que le *rock and roll* est lui aussi un élément naturel. Cette suggestion se répète dans le musée sous plusieurs variantes : en particulier, un motif de rhizomes pour l'exposition « The Roots of Rock and Roll », qui introduit *blues*, *gospel*, R&B, *country*, *bluegrass* et *folk* comme prédécesseurs du rock et la métaphore évolutive pour l'exposition interactive « Early Influences », dans laquelle les visiteurs du musée peuvent choisir une chanson de *rock and roll* et en entendre deux autres qui influencèrent son créateur. Ces tableaux continuent d'entretenir le flou des contours qui commence dans le grand hall d'entrée, suggérant que le *rock and roll* n'est ni un accident de parcours, ni une simple tendance, mais bien une évolution naturelle de la musique, ce qui le rend digne du même respect qu'on accorde aux genres musicaux plus classiques. Le Rock Hall souligne en cela autant le caractère intangible du *rock and roll* en tant que forme artistique que la monumentalité de cette évolution musicale.

Curieusement, malgré les tentatives du Rock Hall de présenter le rock comme une force de la nature, le bâtiment obscurcit presque un élément naturel puissant : le lac Érié. La tente transparente d'Ioeh Ming Pei fait face au paysage urbain que peu de visiteurs semblent remarquer. Cependant, ceux-ci se regroupent souvent dans les rares zones de la tente d'où le lac est visible, tentant, de leur regard, de contourner certaines parties du bâtiment afin de contempler cette étendue d'eau. Lorsque le temps le permet, les visiteurs profitent d'une cour extérieure avec une meilleure vue du lac. Le design du Rock Hall empêche largement l'interaction des visiteurs avec la nature, allant par là même à l'encontre des efforts muséaux visant l'intégration du rock dans la nature ; cette contradiction remettrait en question la narration du musée sur l'histoire du *rock and roll*.

Conclusion

En abordant le problème de légitimité, l'architecture du musée du Rock Hall remplit une fonction idéologique. S'étant affirmé avec succès comme une institution d'une stature suffisante pour conférer un sens aux artefacts qu'elle expose, le musée a maintenant les mains libres pour affronter la convention muséale. Plutôt que de se poser comme unique arbitre décidant du sens des artefacts qu'il héberge il fait appel à ses visiteurs pour apporter leur propre interprétation des sujets exposés, confiant dans leur capacité à comprendre et à juger par eux-mêmes quelques éléments au moins de la musique populaire. On est alors loin des musées

traditionnels qui placent l'institution en tant qu'intermédiaire, d'une part, entre l'art et l'artiste et, d'autre part, entre l'art et le visiteur. Les panneaux explicatifs, les brochures éducatives et même l'architecture interviennent dans le processus d'appréhension des œuvres par les visiteurs, plaçant ces œuvres dans un cadre qui suggère tant leur importance que leur sens. Dans le Rock and Roll Hall of Fame et dans son musée, le caractère ouvert du hall d'entrée et de l'atrium ne se contente pas d'inviter les visiteurs à pénétrer dans l'espace ; il convie en même temps les interprétations qu'ils apportent avec eux. Cette dynamique suggère que non seulement le musée confère une valeur aux artefacts qu'il abrite, mais qu'il la confère aussi aux réflexions et aux expériences vécues par son public, ce qui constitue une forme d'*etho**s*** démocratique, dépassant de loin la simple éducation du public, en accueillant l'éducation que ce public est capable d'offrir. De fait, lorsqu'ils parcourent le Rock Hall, les visiteurs font souvent des commentaires sur leurs expériences personnelles d'une chanson ou d'un artiste, indépendamment des artefacts ou de la signalisation. Ils contribuent ainsi à une richesse narrative qui est loin de celle délibérément élaborée et offerte au grand public.

L'égalitarisme du Rock Hall se manifeste clairement au dehors, car la musique qu'on joue sur l'esplanade et les aperçus des objets exposés à l'intérieur invitent les passants à venir goûter le phénomène de la musique rock, qu'ils aient ou non acquitté un droit d'entrée. Quand ces visiteurs jettent un œil, du dehors ou au dedans, à la tente d'Ioeh Ming Pei, ils font plus qu'essayer de saisir un aperçu de l'histoire du *rock and roll*. Ils deviennent aussi les témoins d'un effort symbolique et complexe visant à jeter un manteau sur le Louvre, geste qui permet au Rock and Roll Hall of Fame d'aborder le problème de sa légitimité en s'appuyant de façon indirecte sur le prestige de son prédécesseur dans le domaine de la haute culture. Alors que l'architecture du Rock Hall pourrait aisément mettre le public américain sur ses gardes, l'allure enjouée et la transparence de la tente atténue son caractère monumental et moderne à l'extrême. Aussi le Rock and Roll Hall of Fame et son musée réunissent-ils ainsi la haute fidélité et les sommets de l'art, d'une manière qui permet la coexistence harmonieuse de la musique pop et de la haute culture.

Références

Artan E., 2008, « Consuming museums : Visitor behaviours in postmodern era », *The international journal of the humanities*, 6, pp. 49-57.

Beard M., 1992, « Souvenirs of culture : Deciphering (in) the museum », *Art history*, 15, pp. 505-532.

Curtis W., 1999, « Matters of opinion », pp. 26-37, *in* : Thorne M., ed., *The Pritzker architecture prize: The first twenty years*, New York, H. N. Abrams.

Duncan C., Wallach A., 1978, « The Museum of Modern Art as late capitalist ritual », *Marxist perspectives*, winter, pp. 28-51.

— 1980, « The universal survey museum », *Art history*, 3, pp. 448-469.

Grunenberg C., 1999, « Case study 1 : The modern art museum », pp. 26-49, *in* : Barker E., ed., *Contemporary cultures of display*, New Haven (Connecticut), Yale University Press.

Gunderson E., 1995, « Hall of Fame ready to rock : A monument to music that defined the era », *USA Today*, 1er août.

Gurian E., 1999, « What is the object of this exercise ? A meandering exploration of the many meanings of objects in museums », *Daedalus*, 128, pp. 163-183.

Holton K. D., 2002, « Bearing material witness to musical sound: Fado's L94 museum debut », *Luso-Brazilian review*, 39, pp. 107-123.

Leonard M., 2007, « Constructing histories through material culture : Popular music, museums and collecting », *Popular music history*, 2, pp. 147-167.

— 2010, « Exhibiting popular music : Museum audiences, inclusion and social history », *Journal of new music research*, 39, pp. 171-181.

Levine L., 1988, *Highbrow/lowbrow : The emergence of cultural hierarchy in America*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.

Lipson C., 2009, « Rhetoric and identity : A study of ancient Egyptian non-royal tombs and tomb autobiographies », pp. 94-124, *in* : Lipson C., Binkley R., eds, *Ancient non-Greek rhetorics*, West Lafayette (Indiana), Parlor Press.

Louvre 2009, « Missions and Projects ». Accès : http://www.louvre.fr/en/missions-projects. Consulté le 31/10/12.

McTavish L., 1998, « Shopping in the museum ? Consumer spaces and the redefinition of the Louvre », *Cultural studies*, 12, pp. 168-192.

Morris R., 1990, « The Vietnam Veterans Memorial and the myth of superiority », pp. 199-222, *in* : Ehrenhaus P., Morris R., eds, *Cultural legacies of Vietnam: Uses of the past in the present*, Norwood (New Jersey), Ablex Publishing.

Muschamp H., 2005, « Architecture view : A shrine to rock music with a roll all its own », *New York Times*, 3 sept.

Pei, Cobb, Freed and Partners, 2011, « Rock and Roll Hall of Fame and Museum ». Accès: http://www.pcfandp.com/a/p/8704/s.html. Consulté le 15/08/11.

Rock and Roll Hall of Fame and Museum, Inc., 2010a, « Building Architecture ». Accès : http://rockhall.com/visit-the-museum/learn/building-architecture/. Consulté le 15/08/11.

— 2010b, « History and Overview ». Accès : http://rockhall.com/visit-the-museum/learn/history-and-overview/. Consulté le 15/08/11.

— 2010c, « Learn about the Museum ». Accès : http://rockhall.com/visit-the-museum/learn/. Consulté le 15/08/11.

Shusterman R., 1993, « Don't believe the hype : Animadversions on the critique of popular art », *Poetics today*, 14, pp. 101-122.

Sirefman S., 1999, « Formed and forming: Contemporary museum architecture », *Daedalus* 128, pp. 297-320.

Whoriskey P., 1995, « Rock hall architect makes note of genre », *Tampa Tribune*, 2 sept.