

Marc Touché

Les musiques amplifiées s'exposent... et s'invitent dans les musées

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Marc Touché, « Les musiques amplifiées s'exposent... et s'invitent dans les musées », *Questions de communication* [En ligne], 22 | 2012, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 01 janvier 2016. URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/6835>

Éditeur : Presses universitaires de Nancy
<http://questionsdecommunication.revues.org>
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://questionsdecommunication.revues.org/6835>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

Tous droits réservés

MARC TOUCHÉ

Laboratoire Georges Friedmann
Institutions et dynamiques historiques de l'économie
Centre national de la recherche scientifique
marctouche@orange.fr

LES MUSIQUES AMPLIFIÉES S'EXPOSENT... ET S'INVITENT DANS LES MUSÉES

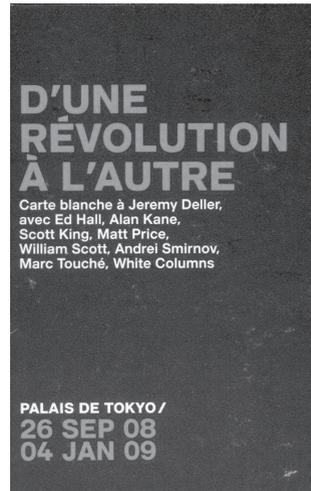
Résumé. — Sociologue dans des musées, l'auteur a créé des fonds de collections électroamplifiées et participé à la création d'expositions sur ces sujets. Expositions toujours intégrées à un travail de recherche de terrain, localisé, inscrit dans la durée et en partenariat avec des passionnés bénévoles et diverses institutions. Ces travaux collectifs ont posé les fondements de créations de collections à l'échelle régionale, départementale et municipale par la conservation d'archives, de fonds sonores, de récits de vie filmés de musiciens témoins des temps pionniers du processus d'électroamplification des mœurs musicales populaires. Un patrimoine concernant la vie quotidienne des pratiques d'amateurs et de professionnels relatif à de nombreuses esthétiques, un patrimoine difficile à sauvegarder car relevant principalement du patrimoine immatériel. L'accumulation des travaux, d'entretiens filmés menés en divers endroits de France permettra, dans quelques années, de dresser une sociohistoire et une géographie sociale et culturelle de type comparative des musiques amplifiées vues depuis la France. C'est donc à un retour réflexif sur une pratique de sociologue-muséographe qu'est consacrée cette contribution.

Mots clés. — Musiques électroamplifiées, temps pionniers, vu d'en France, recherche-exposition, culture matérielle et immatérielle, collection, musée, grand public, pratiques d'amateurs.

Ma carrière professionnelle touche à sa fin. Travaillant dans des laboratoires de sociologie au Centre national de la recherche scientifique (CNRS), j'ai occupé une position privilégiée pour développer des enquêtes de terrain, inscrites dans la durée, sur la sociohistoire des musiques électroamplifiées en divers territoires de France. Passionné par les cultures matérielles, je me suis donné les moyens pour travailler main dans la main avec des musées nationaux et municipaux se revendiquant « musées de société » ainsi qu'avec des associations et divers acteurs gravitant autour de ces musiques, qu'ils soient collectionneurs, directeurs d'équipement, importateurs de matériel, journalistes, luthiers, musiciens, photographes, régisseurs de studio ou sonorisateurs. Le travail de recherche de terrain associé à un projet d'exposition a permis de créer des liens de solidarité particuliers entre ces acteurs et les musées, de travailler ensemble parfois non sans difficultés, mais en arrivant toujours à un compromis et à une réalisation publique réussie. Dans cette contribution, je souhaite témoigner de bribes de parcours d'un sociologue qui, systématiquement, a relié la problématique de la recherche à celle de la création d'expositions grand public. Évoquer et décrire des contextes, des interactions avec l'univers muséal et patrimonial ainsi qu'avec les divers acteurs professionnels et bénévoles avec lesquels j'ai eu le bonheur de réaliser des travaux pionniers sous la forme que j'aime appeler « recherche-exposition-livre-CD-concert et débat public » ce qui résume une attitude de travail collectif et une recherche engagée qui va toujours à la rencontre de l'autre.

Cette aventure m'a conduit à systématiquement participer à la création d'expositions et à en être soit conseiller scientifique, soit commissaire scientifique et/ou général. Les expositions auxquelles je participe bénéficient de l'expérience des recherches de terrain et des collectes effectuées plus tôt. Le temps de l'exposition est équivalent à un « *work in progress* » (« travail en cours ») ; avec Christophe Guillot, mon compagnon de « *recherche-exposition* » en Limousin, nous parlons d'« *expos in progress* ». Elles ne constituent jamais une fin en soi, mais un moment de la recherche, une façon de nous contraindre à analyser et à synthétiser, un temps de pause dans lequel nous rendons compte de nos acquis, de nos interrogations et lacunes tant aux publics auprès desquels nous enquêtons qu'au grand public, avec une volonté de donner du plaisir tout en restant exigeant scientifiquement. Il s'agit également de rendre compte aux institutions finançant plus ou moins les projets. En deux mots, c'est une façon de faire le point avant de poursuivre l'aventure. Ces expositions d'étape sont l'occasion pour de nouveaux acteurs sociaux historiques de ces musiques de se faire connaître. L'un d'eux nous a ainsi demandé : « Pourquoi vous ne parlez pas de nous on avait aussi un groupe à cette époque ? ». Nous n'aurions sûrement jamais trouvés nombre de ces acteurs, tant les réseaux de musiciens sont historiquement cloisonnés sur une appartenance à un lycée, à un patronage, à un quartier ; à l'opposé des représentations sociales courantes qui présentent les musiciens comme appartenant à une grande famille, par exemple, à une communauté de rockeurs.

D'abord, ces « *recherches-expositions* » sont des aventures collectives. Ces expériences ont été cumulatives et permettent d'envisager des grands moments de synthèse, telle, entre 2006 et 2011, la création d'un vaste projet d'exposition itinérante, « Avis de tempête musiques amplifiées sur la planète, le virage électrique vu d'en France », mais aussi telle la création des espaces contemporains du nouveau Musée des musiques populaires (MMPM) de Montluçon en 2013. De telles « recherches-expositions-étapes » forment un ensemble cohérent, elles se complètent, leurs créateurs connaissaient certaines des expositions précédentes. Dans les années 90, elles ont eu pour titres « Guitares, guitaristes et bassistes électriques » au MMPM et avec les musées d'Annecy au Centre Bonlieu. Dans les années 2000, ce fut « Accordéons, accordéonistes montluçonnois » dans laquelle j'avais développé le thème de l'arrivée des instruments et musiciens électroamplifiés dans l'univers du bal, « Complément d'objets », « Guitares Jacobacci, deux frères luthiers au cœur des sixties », « Cent ans de fêtes musicales », « Création des parcours sur les musiques amplifiées du futur Musée » au MMPM. « La machine à remonter le tempo » à la maison des jeunes et de la culture (MJC) la CLEF à Saint-Germain-en-Laye, « Une socio-histoire des musiques-amplifiées au Blanc-Mesnil » au Deux Pièces Cuisine¹, « Rockin'Laval » avec le musée de Laval à la Scomam, « Sonos et guitares électriques à Limoges, le virage électrique », « Echoes of Harlem, Limoges 1904-1954, une histoire de jazz » au centre culturel municipal John Lennon de la ville de Limoges, « Rock'n'jazz à l'assaut du bal populaire en Corrèze, l'aventure Jack Erhard » à la médiathèque intercommunale de Tulle. J'intervenais aussi sur quelques parties dans d'autres expositions : « Hip-hop » au MMPM et aux musées d'Annecy au palais de l'Isle, « D'une révolution à l'autre » avec l'artiste anglais Jeremy Deller au Palais de Tokyo à Paris, « Héros populaires », « Musiciens des rues » au Musée national des arts et traditions populaires (MNATP) à Paris, « Trésor du quotidien » au Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUSEM) à Marseille, « Tatu-Tattou ! » aux Musées royaux d'art et d'histoire à Bruxelles, en y recréant une unité écologique, celle d'un tatoueur musicien punk-rock très investi dans certains réseaux de rock alternatif.



Photographie 1. Flyer de l'exposition « D'une révolution à l'autre », Palais de Tokyo, 2008.

¹ Poster sociologique rendant compte de la complexité de la sociohistoire à partir de l'histoire locale d'une petite ville rurale devenue une vaste ville-cité de la banlieue nord de Paris. « Mitonnage des cultures électroamplifiées, les temps pionniers au Blanc-Mesnil », 21 juin 2010, CNRS et Deux Pièces Cuisine, ville du Blanc-Mesnil.



Photographie 2. Centre culturel municipal John Lennon de Limoges (photographie : M.Touché, 2009).

L'article est l'occasion de rappeler l'extrême difficulté, dans les milieux scientifiques français, d'avoir le temps et les moyens financiers pour réaliser des travaux ethnographiques, sociographiques sur les musiques amplifiées vues d'en France. Le travail avec des musées qui développaient une politique d'ouverture sur des questions contemporaines fut une magnifique et heureuse opportunité pour avoir les moyens de développer de telles recherches dans la durée et avec la liberté nécessaire. J'ai trouvé deux ports d'attache : le Musée national des arts et traditions populaires (MNATP) à Paris avec le Centre d'ethnologie française auxquels j'étais rattaché administrativement et en mission scientifique auprès du Musée des musiques populaires de Montluçon (MMPM) où je suis presque devenu un membre de l'équipe. En France, les connaissances sur ces domaines de la vie sociale, technologique et artistique sont très modestes et décousues. Dans le monde universitaire et au CNRS, personne n'a eu les moyens de lancer un vaste programme de recherche pour faire l'état de ces questions vues d'en France. Alors, humblement, j'ai mis en place des recherches de terrain localisées, aidé par quelques partenaires institutionnels locaux et nationaux qui y trouvaient leur intérêt à court terme (le service recherche du ministère de l'Environnement, la mission « Bruit » et le Centre d'information et de documentation sur le bruit (CIDB), l'Adiam 78, les associations Arts-Scénique 78, Ravive et Musiques amplifiées aux Marquissats d'Annecy, les Musées d'Annecy, la MJC de Montluçon et le MMPM), aidé également par des bénévoles ainsi que, par chance, avec le soutien actif de quelques musées (Annecy, Laval, Montluçon, Paris) et quelques conservateurs passionnés de sciences humaines qui avaient accepté avec enthousiasme de prendre quelques risques (Michel Colardelle, Sylvie Douce De La Salle, Éric Bourguignon et William Saadé). Ceci fonde l'amorce d'un réseau qui peut se développer à partir du MMPM.

J'étais comme galvanisé par l'ignorance dans laquelle nous étions quant à la question de « comment ça c'est fait ici en France », en dehors des savoirs accumulés sur la vie des stars, vedettes nationales et internationales. Pour moi, il s'agissait d'aller au plus près des pionniers qui avaient participé à

l'arrivée des instruments électroamplifiés dans les musiques populaires, dans la vie ordinaire à l'échelle des calendriers hebdomadaires mais non dans la vie des laboratoires de la musique électroacoustique. Qui étaient-ils ? Quels modes de vie avaient-ils ? Quels rapports entretenaient-ils aux mondes du jazz, de la chanson, des musiques traditionnelles, du bal, des musiques dites typiques, à celles qui arrivaient des États-Unis, d'Angleterre puis d'Allemagne de l'Ouest ? Cela conduit à mieux comprendre l'émergence de réseaux mais aussi les territoires musicaux qui s'ignorent, les liens avec le monde du bal pour entrer dans le métier, les rejets de ce même monde qui est un univers de la polyvalence, du brassage des répertoires, pour constituer des groupes aux sociabilités affinitaires et hyperspécialisées dans un style, une esthétique, à mieux cerner la question des périodisations concernant l'émergence locale de ces cultures qui se définissent en rejet des modèles préexistants et ayant pour référentiel le modèle des groupes anglo-saxons, à mieux comprendre les liens avec l'existant et la nouveauté, par exemple les arrivées des cultures psychédélices, du jazz rock, du hard rock, du funk, du rock progressif et planant, du reggae, du disco, du punk, de la new wave, du rap et des musiques dites électroniques.

Dans mes travaux, je me suis principalement concentré sur les usages qui n'engagent pas, entre les acteurs, des échanges économiques autres que ceux de l'approvisionnement en objets (des objets qui forment des réseaux de sens par exemple fondés sur la rareté dans les temps pionniers des années 50-60 : les disques vinyles américains et anglais, les partitions ou les méthodes, les amplificateurs, les guitares, les basses ou les claviers électroniques et d'autres devenus déjà des produits de consommation de masse tels l'électrophone et le transistor radio ainsi que le compteur électrique et les prises sans ou avec terre). Il s'agit de pratiques valorisant la gratuité des engagements et des échanges, la dimension bénévole des animations : créer et jouer des répertoires uniquement pour le plaisir à l'instar des boulistes, des cyclistes et des randonneurs, la gratuité des gestes, des passions, des sociabilités, des cultures matérielles musicales des musiques amplifiées du rock au rap et aux musiques électroniques. Lors des enquêtes nous devons faire feu de tout bois pour retrouver des acteurs-témoins, il s'agit de véritables fouilles dans les mémoires locales, le moindre indice est un trésor sur la piste des pionniers, il n'y a pas de fichiers organisés de groupes pour les années 50, 60 et 70. En effet, tous ces usages, toutes ces sociabilités, du rockeur au rappeur, privilégient l'entre-soi et, en général, se développent en dehors des institutions traditionnelles (écoles de musiques, fanfares, orchestres), elles cherchent et créent leurs lieux de pratiques (longtemps de façons éphémères, précaires et récemment de manières plus ou moins pérennes, compte tenu de l'engagement de politiques publiques locales dans la création d'équipements dédiés). Les expositions intègrent ces dimensions de l'apprentissage et des loisirs en termes de lieux (cartographie des lieux oubliés dans les mémoires institutionnelles, lieux de la vie quotidienne, de quartiers, mémoires des solidarités tels les patronages des lieux de cultes, les fêtes politiques du Parti communiste

en province, les mille-clubs, centres sociaux et MJC ainsi que les lieux détournés, ici une cave, un garage, là une ferme, un bout d'usine...), d'outils (l'ensemble des objets de la panoplie électroamplifiée de l'électrophone à la sono), de sociabilité (passage de l'orchestre avec un chef au groupe fondé sur le collectif avec ses formes de pouvoir cachées), de rapports sociaux (les questions de légitimité culturelle, de résistance, de revendication). Après un très long entretien, un chanteur de rock sexagénaire de Limoges nous avait déclaré, en riant mais avec beaucoup de sérieux : « Vous m'avez psychanalysé, je me rends compte aujourd'hui qu'en fait nous rockers nous avons les curés pour la répé et le PC pour les concerts ».

Des pratiques musicales qui ne font pas la une des grands médias, qui ne sont pas le prétexte à enrichissement financier, mais à l'enrichissement des solidarités locales inscrites dans les méandres et les interstices de la quotidienneté dans les campagnes et les villes. Ces sociabilités peu visibles mais, très importantes en nombre, sont centrées sur un important culte du matériel, avec des lieux d'approvisionnement très spécialisés, elles font vivre toute une économie de la facture instrumentale et de l'édition musicale : internationale, nationale avec surtout le secteur de l'importation et de la diffusion du matériel et locale à travers tous les magasins spécialisés qui sont des espaces de socialisation musicale, qu'il s'agisse des disquaires ou des magasins polyvalents d'instruments acoustiques/électroniques ou totalement spécialisés pour les guitaristes, les bassistes, les claviers, la sono.

Faisant donc le constat de la quasi-inexistence, à cette époque, de travaux de recherche historiques vus d'en France sur l'émergence locale des cultures matérielles électroamplifiées². Depuis les années 80, j'ai fait mon possible pour initier des « fouilles locales » sur les mémoires des musiciens et autres acteurs concernés et sur celle des objets amplifiés. Depuis 1994, j'ai également fait avec le peu de moyens disponibles pour fixer, à partir de mes enquêtes, les bases d'un patrimoine national dans des musées et pour créer ou participer à des expositions sur ces sujets à très faible légitimité institutionnelle. Il fallait premièrement obtenir de mes directions successives la confiance pour mettre en place des enquêtes et des collaborations inscrites dans la durée avec des musées nationaux et régionaux ; deuxièmement, chercher des financements au gré des opportunités (appel d'offres, conventions avec des collectivités locales, des musées) et, surtout, attirer des aides humaines locales, absolument nécessaires, compte tenu de l'étendue et de la difficulté du travail à effectuer (enquêtes chronophages qui doivent s'adapter aux rythmes de nos interlocuteurs qui font un énorme travail de mémoire et de recherche

² À l'exception, par exemple, des importants travaux de P. Mignon (1991), de J.-M. Lucas (1984), de J.-M. Seca (1988), de N. Bandier (1987), mais qui ne sont pas centrés particulièrement sur les cultures matérielles, ni sur la dimension longitudinale mettant en perspective des générations successives d'entrants en musiques amplifiées et les étapes des cheminements amplifiés à partir de récits de vie.

d'archives) ; troisièmement, s'appuyer sur des réseaux informels (amis mélomanes, musiciens, collectionneurs) et associatifs (MJC, Musiques amplifiées aux Marquissats, Cry pour la musique).

Les enjeux de connaissances consistaient à établir, pour les temps pionniers, les cartographies des gisements des sociabilités de groupes, des lieux d'approvisionnement (disques, partitions et méthodes, instruments), de rassemblements entre musiciens (bar avec *juke-box* ou scopitone, dancing, discothèque), de pratiques (répétition, concert, danse, apprentissage). Puis, ce repérage effectué, suivre à travers les recueils de récits, les cheminements de ces pionniers dans la durée d'une vie. S'intéresser aux rapports qu'ils ont aux technologies et objets nouveaux, aux institutions musicales et aux musiques déjà présentes, aux musiques émergentes, aux nouvelles générations électroamplifiées qui vont apparaître au fur et à mesure des années 1960 à 2000. Toutes les expositions intègrent plus ou moins ces dimensions, chacune soulignant un ou des caractères particuliers.

Depuis, un contexte nouveau est créé, d'une part, par la création du nouvel équipement du MPM (Musée de France) qui sera inauguré en 2013 et accordera une belle place aux musiques amplifiées (une première en France) et, d'autre part, par la création d'une « commission patrimoine » par la Fédurok et la Fédération des scènes de jazz et de musiques improvisées (FSJ) associant des chercheurs en sciences humaines, dont la première réunion s'est symboliquement tenue dans un musée national à Marseille, le MUCEM.

Ce travail inscrit dans la durée – laborieux, passionnant, fragile, susceptible d'abandon face aux multiples découragements institutionnels – de recueil localisé de récits, de documents photographiques et sonores, permet de poser les fondements d'une fresque à construire, mettant en scène les temps pionniers et ceux des héritiers, temps sociaux des fondations de nouvelles cultures matérielles et de leurs lieux d'usage, de célébrations collectives. Des fondations, mais aussi de la diffusion de ces modèles. Chaque exposition est une nouvelle tentative d'écriture d'éléments de ce puzzle, une écriture en trois dimensions par les objets, en deux dimensions par l'iconographie et les textes ainsi que par les sons proposés à l'écoute des visiteurs.

J'avais mis de côté tout projet de carrière afin de me consacrer à ces travaux sur ces sujets peu porteurs à l'époque, et j'ai trouvé les moyens (temporels et éventuellement financiers) pour pratiquer mon activité sociologique, mon travail de fonctionnaire d'État : créer des collections à partir d'enquêtes de terrain et les valoriser en participant ou en créant des expositions, enfin, sauvegarder par enregistrement la mémoire des pionniers avant que tous ne disparaissent, une sociohistoire musicale de l'urgence pour les musiques amplifiées populaires à l'instar de ce qui a été fait dans les années 70 dans le domaine des musiques traditionnelles. Je le dois d'abord à ma famille qui a supporté les empiétements de cette activité sur notre vie personnelle, des empiétements en termes de

temps, d'argent, d'espace domestique (stockage d'objets et d'archives en attente d'orientation s'ils sont acceptés comme patrimoine par un musée). Je le dois aussi à mes directeurs de laboratoire qui m'ont fait confiance, alors que ces sujets n'étaient pas à la mode, voir même qui étaient méprisés dans les domaines institutionnels de la recherche, de l'enseignement et des musées. À l'aube d'une vie nouvelle pour moi, la retraite, je les en remercie : Jacques Comaille, Michel Chauvière, Martine Segalen, Françoise Piotet, Marc Lorient et Claude Didry, les directeurs de musées aussi, Michel Colardelle et Sylvie Douce De La Salle. Cette aventure passionnante se poursuit main dans la main avec deux conservateurs en chef du patrimoine, William Saadé et Éric Bourgougnon, dans les musées ainsi qu'avec tous les compagnons de passions électroamplifiées rencontrés localement avec qui des « *recherches-expositions* » ont été créées.

Premières expériences de « *recherches-expositions* ». Comment en arrive-t-on à mettre les pieds dans le musée et à réaliser des expositions en tant que sociologue ?

J'avais plaisir à flâner dans les écomusées (tel celui de Châteauponsac dans le Limousin), dans les petits musées locaux et les expositions qui abordent la vie quotidienne en général, celle du monde rural, celle des gens humbles, des « gens de peu » selon l'expression de Pierre Sansot (1991). Pour moi, le Musée national des arts et traditions populaires (MNATP) à Paris était un modèle, un havre de paix, un lieu de contemplation, de méditation sur le sens de la vie en société. La place accordée aux cultures matérielles et la présentation des unités écologiques : l'atelier du forgeron de Saint-Véran dans le Queyras, le buron de l'Aubrac, l'intérieur breton m'impressionnait, je m'en imprégnais. Depuis 1995 jusqu'en 2006, j'ai travaillé au Centre d'ethnologie française au MNATP. Dans ce dernier, seul, mais entouré et accompagné à l'extérieur par un fort réseau relationnel de soutien de la part de passionnés compétents, et en connexion avec le musée de Montluçon, j'y ai créé un fonds de collection sur la sociohistoire des musiques électroamplifiées (Touché, 2007). Ce que j'y trouvais le plus passionnant était la recréation des unités écologiques, la mise en perspective du mobilier, des outils, leur place dans l'espace ainsi que l'évocation de leurs usages. La question des ambiances d'intérieur des lieux me fascinait. Par ailleurs, c'était un domaine que j'explorais dans la vie quotidienne des musiciens amplifiés, je photographiais, faisais des relevés et questionnais sur les façons d'habiter la ville par ces sociabilités de petits groupes. Il était évident que ces pratiques étaient centrées sur le rapport aux objets. La culture des potentiomètres est devenue mon champ d'investigations permanent. Bien avant d'entrer dans une équipe de musée, je chérissais le rêve de créer, un jour, un petit écomusée du rock. Je commençais à amasser beaucoup de documents, de petits objets que je stockais

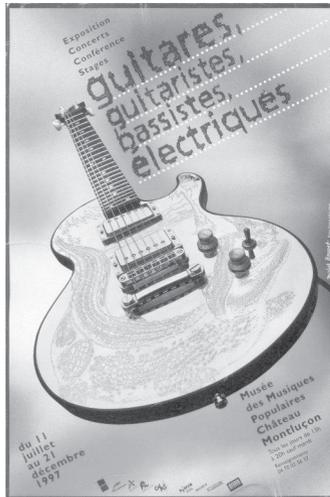
sous les lits de mes enfants, j'en parlais à l'occasion avec mes collègues-amis du réseau associatif yvelinois Ravive et Art-Scénique (qui deviendront le Cry) et je me souviens, au début des années 90, de Philippe Berthelot qui était l'une des figures emblématiques de ce réseau de professionnels (par la suite devenu directeur fondateur du Florida à Agen puis directeur de la Fédurok) qui m'avait dit d'un air malicieux mais sérieux : « Quand tu seras à la retraite je te vois bien dans ton musée du rock, comme Lucien³ avec une banane en plastique sur la tête ». C'était un rêve, une réalisation improbable à ce moment-là !

La rencontre avec le monde des musées, mon immersion dans ces nouvelles cultures professionnelles dont j'ignorais quasiment tout (c'était aussi un privilège, une liberté, une audace et une fragilité incroyable, celles des premiers pas) se fit, notamment, avec le Musée des musiques populaires de Montluçon. La ville est située presque au centre géographique de la France, le musée étant, lui, dans le Château des ducs de Bourbon, point culminant de la vieille ville. Il abritait alors de magnifiques collections de vielles à roue et de cornemuses. J'y fus attiré, en 1993, par Guy Garcia avec qui j'avais collaboré sur des questions de sociologie de la répétition, et qui y était directeur de la MJC. L'adjoint à la culture de la ville (alors à majorité communiste), François Laplanche (Parti socialiste), et la conservatrice du musée, Sylvie Douce De La Salle, souhaitant ouvrir le musée au contemporain, m'auditionnèrent. Ils étaient intéressés par mes propositions de commencer par les questions, d'une part, des guitares et basses électriques, de l'amplification et, d'autre part, des sociabilités rock vues d'en France. Nous faisons alors une acquisition maîtresse et très compliquée à aborder, celle d'une unité écologique : le local de répétition dit des Crocos (Touché, 2007). Bien que comparable à celles rurales du MNATP, cette unité écologique, ce local-tanière rock, témoignait des sociabilités musicales amplifiées de la modernité de la fin du XX^e siècle dans un contexte technologique et social qui allait devenir numérique et de plus en plus virtuel. Cette acquisition (comprenant tous les éléments du décor, le mobilier, l'instrumentarium et des archives sonores, photographiques et écrites) témoignait de la vie de gens modestes ainsi que des technologies analogiques. Ces dernières étaient déjà entrées dans l'histoire, pratiques contemporaines mais déjà anciennes, tout allait très vite. Nous étions alors, dans les années 90, encore dans les premiers pas d'une révolution technologique et sociale en matière de communication, de création et de diffusion musicale, dans le second virage électroamplifié, le virage numérique succédant au virage analogique⁴. L'équipe du musée et moi-même créons la première grande exposition française sur la question technique et sociale des guitares électriques et de leur chaîne électronique d'amplification ainsi que sur les questions de lutherie et des usages de ces objets. Le local de répétition était bien sûr présenté dans cette exposition qui rencontra un grand succès. Il occupera bientôt une place très symbolique au cœur d'une salle dans le futur musée en 2013.

³ Le personnage *rock'n'roll* des bandes dessinées de Fr. Margerin.

⁴ Voir le programme ANR « Le travail artistique en régime numérique » sous la direction de Ph. Le Guern.

Photographies 3 et 4. Affiches des expositions pionnières
au Musée des musiques populaires de Montluçon.



Quand la province oubliée, méprisée, donne le la à la France depuis son centre géographique

Dans l'exposition « Guitares, guitaristes et bassistes électriques » présentées en 1996 au MPPM, la place de mes enquêtes (auprès de luthiers, de musiciens), des textes sociologiques et de la présentation de photographies collectées et/ou réalisées lors des enquêtes en région parisienne, à Annecy et à Montluçon ainsi qu'au Florida, à Agen, était importante. Il en allait de même des passionnants films vidéo réalisés par le musicien/journaliste Klaus Blasquiz sur la lutherie aux États-Unis et en France qui étaient présentés sur plusieurs écrans. En hauteur, le visiteur pouvait contempler une large projection de photographies d'Olivier Gade, qui centre son travail sur les couleurs et les mouvements à la recherche des sensations électriques et des engagements corporels. Ces photographies venaient humaniser et surplomber d'immenses vitrines chargées d'instruments mythiques, mais figés, inertes dans leur nouvelle vie d'objets témoins, d'objets de collection. Ainsi la question de la parole des faiseurs d'instruments dans leurs ateliers comme celle des corps des musiciens imprégnaient-elles l'ensemble de l'exposition. Une salle était dédiée à la présentation des faces cachées des lutheries électroniques, là où ce concentrent, entre autres facteurs, les technologies de la puissance, de la réverbération, de la saturation, les entrailles de la guitare électrique, de l'amplificateur, des haut-parleurs, les composants, les matériaux, les formes. Une grande salle présentait des guitares allemandes, américaines, anglaises et italiennes. De toutes les couleurs, de toutes les formes, des neuves, des usagées, ayant appartenu à des anonymes, à des célébrités internationales (prêts du Hard Rock Café de Londres). Entre nous, nous remarquons que nous

n'avions que peu d'émotions pour ces instruments joués par des stars, mais tellement bien entretenus, sans traces d'usages, alors que d'autres instruments usagés dont nous connaissions l'histoire nous emmenaient dans les chairs de la musique. Mais comme nous avons pu le constater, pour le grand public, les instruments des vedettes étaient un passage obligatoire pour s'intéresser au reste. Des vitrines traitaient d'un nouvel instrument des années 50 : la basse électrique et ces énormes amplificateurs. Comme nous l'indiquions sur l'affiche, c'était l'occasion de bien différencier les identités à l'œuvre entre guitaristes et bassistes et de ne pas tout mettre sous le vocable de guitare et guitariste. Le titre de l'exposition mettait en perspective la question de l'objet (fabriqué par des luthiers artisans et ou des industriels) et de ses usagers guitaristes et bassistes. La sociohistoire de ces objets et de leurs usages montre combien la technologie a permis aux uns et aux autres de s'émanciper de leurs rôles d'accompagnateurs pour devenir solistes, situation rendue possible, entre autres, par la puissance de l'électronique et des haut-parleurs qui permettent aux sonorités du guitariste et du bassiste de sortir par-dessus le son de l'orchestre ou du groupe.

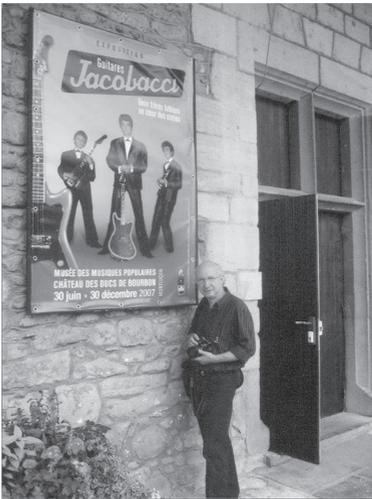
Dans cette exposition, j'avais commencé un long combat intellectuel lié à mes travaux d'observation en soutenant que les musiciens électroamplifiés appliquent leur art autant sur le manche de l'instrument que sur les divers potentiomètres du préamplificateur, de l'amplificateur et des effets, certains allant jusqu'à personnaliser certaines parties de l'électronique et à changer les haut-parleurs. En résumé, leurs actions de musiciens portent sur l'ensemble de la chaîne électroamplifiée. Combat difficile, car les gens de musée privilégient spontanément l'objet guitare, à l'instar du violon. Il est plus *fun* et plus facile de mettre en scène des guitares que la masse des amplificateurs et des enceintes, accompagnée de tous les câbles⁵. Dans des musées et des expositions qui acceptent d'intégrer la dimension anthropologique, mettre uniquement des guitares revient à exposer des manches de violons et de violoncelles (belle installation au demeurant sur la question des manches des outils !). Concernant la question des sonorités, il est évident que la présentation du corps du violon est nécessaire. L'instrument est fait d'une pièce, il comprend son système d'amplification acoustique. Dans le cas de l'instrument électroamplifié, le musicien et le public du musée sont face à une chaîne, à un réseau d'objets qui communiquent entre eux pour faire passer et transformer un signal électrique, qui interagissent avec les doigts, les oreilles, la sensibilité du musicien. Présenter les instruments sous la forme qui fait sens pour le musicien en action, seul ou face à son public, est donc un enjeu majeur pour moi. Pour défendre mon idée, en tant que sociologue, je m'arc-boutai sur l'image des sports motorisés. Comment

⁵ En règle générale, les câbles sont jugés très peu « bel objet » (« on pourrait s'en passer ça gêne la vitrine ») par les gens de musée. Pourtant, ils sont si nécessaires à la compréhension et à l'esthétique de ces cultures matérielles où tout est affaire de cordon ombilical, de réseaux de jacks, de soudures et de pannes de son et réparations, le câble étant le maillon faible de cette chaîne électroamplifiée, mais aussi le maillon le plus piétiné et le plus manipulé avec les mains. En plus il est important de relever que de sa qualité dépend aussi celle du signal sonore qu'il porte en lui depuis le corps du musicien vers les oreilles et le corps (pour les basses) du public.

présente-t-on des motos, des voitures de sport dans des musées ? Bien sûr, en mettant en avant les mécaniques, les entrailles, le cerveau de l'engin, là où le pilote applique une partie non négligeable de son art. Des expositions récentes au Musée de la musique à Paris et même au MMPM montrent que ce combat est fragile, difficile. L'expression « musiques électroamplifiées » est au cœur de ces enjeux muséographiques, enjeux que ne posent pas les catégories de « musiques actuelles » ou d'esthétiques rock ou rap, à la différence de la catégorie récente de « musiques électroniques » pour signifier les musiques faites avec des machines : boîtes à rythmes, ordinateurs, *samplers*, synthétiseurs.

Mais cette dernière catégorie pose un autre problème pour la création des expositions et leur explication au grand public : toutes les musiques qui utilisent la chaîne électroamplifiée sont des musiques électroniques. Le musée doit alors expliquer que coexistent, d'une part, une dimension technologique et, d'autre part, une catégorie médiatique qui est utilisée pour désigner un style musical fourre-tout. Un jour, à l'occasion d'une création d'exposition, nous découvrons, dans un combo guitare, un autocollant placé par le facteur d'instrument français Jean Guen (Stimer; Garen) sur l'aimant d'un haut-parleur à la fin des années 50 et qui stipule « haut-parleur spécial musique électronique ». Récemment, lors de fouilles sociologiques chez ce monsieur de plus de 90 ans, je trouvais dans un très vieux carton à dessin, parmi des plans de prototypes d'amplificateurs à lampes, l'original du dessin de cet autocollant. Selon moi, il s'agit d'un document majeur sur la question de la sociohistoire et de la patrimonialisation des

cultures matérielles électroamplifiées, cet autocollant, anodin en apparence, témoigne d'une revendication identitaire de la part d'un spécialiste électronicien, il ne stipule pas « musiques électriques ». Ce document fait dorénavant partie des collections du MMPM. À l'avenir, dans une vitrine, il permettra de créer un trouble dans le regard du public, ce ne sont pas des guitares et des basses électriques mais des éléments qui, mis bout à bout, deviennent l'instrument électronique, avec tout ce que cela soulève de questions sur la complexité de cette lutherie spécifique et sur les savoir-faire concernant la maîtrise, la domestication de ces machines, connaissances qui se construisent sur des années, comme le savent tous les musiciens qui ont cherché leur propre son ou à reproduire celui d'un autre. Un défi pour la muséographie. Un projet d'exposition en soi.



Photographie 5. Devant l'entrée du musée, affiche de l'exposition Jacobacci avec le photographe J.-L. Rancurel qui avait réalisé cette photographie du groupe Les Vautours avec V. Laurens au début années 60 (photographie : M. Touché, 2006).



Photographie 6. Le Luthier R. Jacobacci avec l'équipe du MPM dans l'exposition Jacobacci (photographie : M.Touché, 2005).

D'autres vitrines présentait la lutherie française, Apex, Lag, Leduc, Prudent, Trussart, Vigier... L'une d'entre elles était dédiée aux pères fondateurs d'une lutherie française de guitares jazz à caisses équipées de micros et de guitares rock à corps plats et pleins dites « *solid-body* » : les ateliers Jacobacci. Je menais alors des enquêtes sur leur histoire. Ce travail sera prolongé dans les années 2000 avec l'équipe du MPM. En 2006, ce musée créa artisanalement une grande, sensible et splendide exposition ainsi qu'un livre d'art (collectif, 2007) sur les créations et la sociohistoire de cet atelier Jacobacci. Le travail de recherche associé au MPM a toujours été inscrit dans la durée, cela a permis de travailler les sujets en profondeur et de créer ensemble, c'est-à-dire dans une tension entre les sensibilités des métiers du musée et de la recherche sociologique. Une tension vive et respectueuse dans laquelle s'affrontent les points de vue avec, toujours, pour visée essentielle les publics et l'avancée des connaissances sur ces sujets neufs pour les institutions muséales et de recherche.

Une vitrine mettait en scène les petites productions de disques et de cassettes⁶ réalisées par des amateurs en dehors du champ industriel, témoins des usages des studios d'enregistrements, des *home-studios* des années 80-90 et des systèmes D. Une longue vitrine abordait la question de l'initiation, de l'apprentissage par des objets, du tourne-disque multifonctions⁷ jusqu'aux

⁶ Les objets ont été collectés lors d'enquêtes depuis 1989. Aujourd'hui, le musée en possède des milliers provenant principalement de La CLEF à Saint-Germain-en-Laye. Cela constitue un fonds de collection majeur sur les musiques populaires et la question de l'enregistrement et de la communication, ces supports enregistrés sont tous accompagnés des *press-books* des musiciens.

⁷ Le tourne-disque est détourné et transformé en amplificateur de guitare et sert à écouter plus lentement, en jouant sur la vitesse, le morceau à apprendre, avec tous les problèmes de changement de tonalité que cela posait à l'époque.

magnétophones à cassettes qui permettent de s'enregistrer et de se réécouter dès le milieu des années 60, des accordeurs électroniques (les groupes des années 60 n'en avaient pas), des méthodes et partitions importés, jusqu'aux différentes façons d'écrire la musique sur des *paperboards* dans les salles de répétition ainsi que sur des cahiers de musiciens. Face à cette vitrine le visiteur découvrait, souvent interpellé, amusé et captivé, l'installation imposante du local de répétition punk-rock des Crocos, inventorié et donc entré dans le patrimoine des collections. C'était une première en France et en Europe dans un musée. À côté, le public pouvait découvrir le film vidéo de la dernière répétition du groupe dans ce local sur le site d'une déchetterie aux Mureaux dans les Yvelines, entre les cités et la forêt. D'autres vitrines mettaient en scène des tentatives de modernisation d'instruments traditionnels tels un violon, un cymbalum et une épinette des Vosges devenus des instruments *solid-body* avec de nombreux micros. Trônait également une vitrine étonnante sur les détournements d'objets, avec la présentation de guitares de combat Team Laser; créations françaises d'un musicien luthier de l'extrême, qui déstructure, détourne des instruments de série et en modifie l'électronique pour en faire des instruments qui ne sonnent pas comme des guitares électroniques traditionnelles. Enfin, une vitrine sur l'histoire locale. Partant d'une affiche artisanale collectée à l'occasion des enquêtes, nous pouvions aborder la question incontournable des grands rassemblements électroamplifiés dans les campagnes, dans la nature (localisation, auto-organisation, programmation, endettement, galère, solidarité), il y en eut beaucoup au début des années 70 en France, temps pionniers des festivals qui allaient devenir, pour certains d'entre eux, des institutions. Cette vitrine présentait les souvenirs de groupes que j'avais pu repérer et interroger à Montluçon, tels les Anges du twist (début des années 60),

Photographies 7 et 8. Unité écologique, une tanière punk-rock patrimonialisée et exposée au MMPM, suite aux recherches-fouilles de terrain de M.Touché (photographie : M.Touché, 1996).





Les Dalby (milieu des années 60)⁸, les Bretzel liquides (années 70) ou le groupe Bestiole de Jean-Pierre Chauvet. Ce dernier est l'exemple même du musicien de l'ombre qui, en fait, est un personnage clé de l'organisation d'une vie musicale locale mêlant amateurs et professionnels au gré des décennies. Il était le porteur du festival. Il créa l'un des rares studios d'enregistrement pionniers dans les campagnes de l'Allier, passage obligé des groupes et musiciens qui voulaient faire une maquette, un disque. Un homme, une plaque tournante des solidarités musicales locales, une mémoire vivante de l'histoire des musiciens ordinaires comme on en trouve quelques-uns dans chaque ville.

Une anecdote mérite d'être relatée. Notre expérience de terrain nous a enseigné que, souvent, les groupes ignoraient ou feignaient d'ignorer la présence d'autres groupes dans la ville. Le temps de l'exposition est un moment fort de la recherche, le livre d'or permet à des visiteurs de faire connaître leur jugement (encouragements, critiques), mais aussi d'apporter des corrections, des précisions, d'inscrire des revendications. Ainsi, à la fin de cette exposition, découvriions-nous l'existence d'un nouveau groupe montluçonnois : Les Rangers, qui demandaient pourquoi on ne parlait pas d'eux alors qu'ils avaient eu une activité publique au début des années 60, donnant des concerts jusque devant des grandes foules aux fêtes locales du Parti communiste, en première partie de vedettes de la chanson française. Le catalogue de l'exposition n'étant pas bouclé, nous les étudiâmes rapidement sans imaginer un instant les trouvailles dont le musée allait pouvoir bénéficier. En effet, ils avaient conservé une partie des instruments de leurs débuts, des guitares italiennes Eko, un ampli Vox pour basse et une guitare fabriquée maison avec son électrophone modifié pour l'amplifier. Cet ensemble fut présenté au MMPM à l'occasion de l'exposition « Compléments d'objet », toujours conçue par l'équipe de ce musée.

⁸ Leur affiche titrait « Les Rolling Stones français ».

Le principe de cette exposition était de muséographier les coulisses du musée, de montrer l'étendue des collections, leur variété, d'interpeller sur ce que signifie un bel objet, de présenter les étapes de travail, la sélection de ce qui devient patrimoine, la conservation d'objets isolés et d'ensembles d'objets (instrumentarium, studio d'enregistrement, local de répétition, etc.). La guitare fabriquée maison et son électrophone étaient présentés comme de beaux objets de musées, des objets chargés de sens renseignant sur les passions musicales de débutants, alors que les instruments étaient vendus très cher. Dans le travail partagé avec le sociologue, ce musée a régulièrement veillé à enrichir ses collections d'objets sur lesquelles beaucoup auraient dit : « Ce ne sont pas de beaux objets, ils n'ont pas leur place dans le patrimoine ». Le MMFPM, musée d'instruments, a toujours revendiqué une dimension de *musée de société*. C'est facile à dire, quoique plus complexe à mettre en œuvre concrètement. Les collections, les catalogues et les expositions du MMFPM, témoignent de cette volonté. Pour l'illustrer, on citera, d'une part, l'acquisition de deux parquets de bals populaires, dont l'un a déjà été exposé au public avec la présentation d'une scène de bal populaire mêlant accordéon, piano, guitare avec son amplificateur et une sonorisation artisanale des années 50 et, d'autre part, la sauvegarde (démontage *in situ* et conservation) du studio d'enregistrement parisien associatif Campus (alors qu'il était en danger face à des problèmes immobiliers) ainsi que le fameux local de répétition punk-rock qui représente un vrai défi de conservation et de montage/démontage.

La première exposition, « Guitares, guitaristes et bassistes électriques », présentait des séries de textes qui ont servi de fondement pour les suivantes auxquelles j'ai participé. La place des textes donne lieu à de nombreux débats. Dans cette exposition, ils avaient une belle place et personne ne s'en plaignit ; ceux qui voulaient lire, prendre des notes ont pu le faire sans frustrations. Ces longs textes comprenaient d'abord des définitions, nombreuses, par exemple sur la question des musiques électroamplifiées⁹, sur la place des musiciens amplifiés dans

⁹ À la fin des années 80, pour construire mon champ de recherche, j'avais commencé à élaborer une définition des musiques électroamplifiées pour servir d'outil de travail : « Musiques amplifiées ou musiques électroamplifiées ne désigne pas un genre musical en particulier, mais se conjugue au pluriel, pour signifier un ensemble de musiques qui utilisent l'électricité et l'amplification sonore électronique comme élément plus ou moins majeur des créations musicales et des modes de vie (transport, stockage, conditions de pratiques, modalités d'apprentissage...). À la différence des musiques acoustiques qui nécessitent l'appoint ponctuel de sonorisation pour une plus large diffusion, les musiques amplifiées sont créées, jouées à partir de la chaîne technique constituée par :

- des guitares, basses électriques, claviers, batteries électroniques, micros, platines, samplers, ordinateurs ;
- les préamplificateurs et les effets électroniques (travail sur les fréquences et les effets sonores, de plus en plus caractérisé par un usage abondant des basses, des graves et extrêmes graves) ;
- les amplificateurs et haut-parleurs ; la question de la puissance, de la pression sonore, du volume spatial et social rempli par le son produit.

Pour reprendre les catégories de classement en vogue, le terme de musiques amplifiées représente un outil fédérateur regroupant des univers qui peuvent être très contrastés : certaines formes des musiques de chanson dites communément de variétés, certains types de jazz, de blues et de musiques dites du monde, de fusion ; le jazz rock, le rock'n'roll, le folk rock, le rock, le hard rock, le

la société ou dans les espaces urbains et ruraux, sur la pénurie d'équipements adaptés acoustiquement, sur la demande sociale en la matière, sur les politiques publiques innovantes¹⁰, sur les représentations du confort sonore et physique dans les salles, sur la répétition comme temps fort de la pratique, sur la question des pratiques dites éphémères et de celles inscrites à l'échelle de la vie, des pratiques hautement distinctives (par exemple, jouer très fort, tout le monde ne peut pas le faire), de la santé publique, de la surdité, du poids des mots (lorsqu'on dit « jeunes musiques », « musiques des jeunes », « musiques sauvages », « musiques informelles, éphémères, musiques de révolte, anti-institution, autodidactes »), sur les catégories de classement comme le style (par exemple lorsque, dans des livres sur le rock, on intègre le reggae, le rap), sur les modes de vie des musiciens, sur les relations de voisinage, sur la question sociale du bruit, sur les générations, sur les milieux sociaux et ces musiques. En résumé, le programme de cette exposition sur les lutheries laissait belle place à l'homme dans ces rapports à la société et aux objets et ne se contentait pas d'exposer seulement des beaux corps de guitare. Depuis, nous en avons beaucoup discuté, avec ou sans la présence d'un représentant des sciences humaines ou celle d'un travail de recherche de terrain localisé. L'histoire aurait été bien différente – ni mieux, ni moins bien –, mais cela aurait pu être une exposition riche seulement de corps de guitares. Un catalogue *Guitares, guitaristes et bassistes électriques* a été  dit  à la fin de cette exposition (Touché, 1998a ; collectif, 1998) et il est aujourd'hui une référence. Nous avons eu le plaisir d'y accueillir un article du sociologue et ami Patrick Mignon (1998), collègue des temps pionniers des recherches sur le rock à une époque où ces sujets n'avaient aucune place dans les institutions muséales ou scientifiques.

1996-1997, de Montluçon   Annecy. Consolidation des premières « *recherches- expositions-livres-CD-concerts-débats* » sur les musiques  lectroamplifi es

Après avoir été présentée de longs mois au MMPM, l'exposition « Guitares, guitaristes et bassistes électriques », le fut à Annecy au centre Bonlieu en partenariat avec la ville d'Annecy et ses musées, grâce à la complicité de quelques personnes qui ont du respect pour le travail de recherche de terrain mais qui souhaitent également créer une dynamique d' v nements portant sur les questions de jeunesse, de musiques amplifiées et de politiques publiques locales. Ainsi Jean-François Braun (ancien directeur de la MJC La CLEF   Saint-Germain-en-Laye, devenu le directeur-fondateur du Brise glace à Annecy), avec qui j'entretenais de longues

reggae, le rap, la techno, la house music, la musique industrielle, le funk, la dance-music... et tous les bricolages sonores non encore identifiés et labellisés ».

¹⁰ Le Florida   Agen venait d'être inauguré et il annonçait une longue liste d'équipements publics dédiés à ces musiques dites aujourd'hui « musiques actuelles » ou « actuelles amplifiées ».

dates des relations amicales et professionnelles, Laurent Roturier (directeur du service culturel) et William Saadé (alors conservateur en chef du Patrimoine et directeur des musées d'Annecy), devenu un ami avec qui je suis engagé dans l'ambitieuse aventure du projet d'exposition « Avis de Tempête, musiques amplifiées sur la planète », seront-ils les passeurs décisifs pour l'installation, à Annecy, de l'exposition « Guitares, Guitaristes et Bassistes Electriques » recréée par le Musée des musiques populaires dans une version originale très différente de celle présentée à Montluçon. Avec Éric Lesné et Stanislas Grenet, précieux et trop modestes compagnons de travail membres du MPM, nous avons revu la scénographie. Cette exposition fut parmi les plus beaux succès grand public des musées d'Annecy. Nous étions loin d'une simple opération de prêt d'exposition et de collections. Les acteurs étaient tous profondément investis. L'affaire était très sérieuse. Ce type d'exposition représentait une nouveauté dans les politiques culturelles locales et c'était aussi un test pour s'adresser au grand public, aux jeunes qui ne franchissent pas les portes des expositions des musées. De plus, celle-ci devait permettre de soulever des débats, entre autres lieux, dans le monde des institutions culturelles, dans les services administratifs des collectivités locales et chez les élus. Jean-François Braun, Laurent Roturier et William Saadé s'étaient déplacés à Montluçon pour étudier la faisabilité de la création, à Annecy, d'un tel type d'exposition, en profitant des liens de travail tissés entre ces villes à travers le travail sociologique que j'y menais. Ces informations me semblent importantes car, à de nombreuses reprises, des gens dans l'ombre ont été les pivots déterminants qui ont rendu possible le déplacement d'une exposition, voire sa possibilité de création et, surtout, sa réussite sociale. Mon aventure n'est pas seulement celle d'un sociologue du CNRS en prise avec des musées, mais une aventure humaine et sociale faite avec des réseaux d'acteurs sociaux très diversifiés sans lesquels nous n'aurions pu réaliser toutes ces expériences, toutes ces contributions à l'amélioration des connaissances et à leur diffusion vers le plus grand nombre.

Photographie 9. Vue de l'entrée de l'exposition du MPM et du musée d'Annecy au centre Bonlieu, Annecy (photographie : M. Touché, 1998).



Pour en faciliter l'accès, l'exposition qui était administrativement portée par le musée d'Annecy, était volontairement présentée hors les murs du musée, dans une salle d'exposition au centre Bonlieu, à deux pas du centre ville, de la mairie et du lac. Il s'agit d'un petit centre commercial et culturel comprenant une médiathèque, une scène nationale, un restaurant traditionnel et un de restauration rapide très fréquenté par les jeunes de l'agglomération. L'entrée se faisait de chaque côté d'une installation qui rappelait les panneaux de petites annonces du studio d'enregistrement et de répétition associatif parisien Campus dont le MPM avait fait l'acquisition¹¹. J'avais effectué un relevé photographique de tout ce qui était dessiné ou collé sur les murs de l'ensemble des lieux de Campus : toilettes, couloirs, bureaux, accueil, studios. Ainsi le public était-il accueilli par les originaux des petites annonces des musiciens et groupes : « recherche batteur; clavier, bassiste, chanteuse, chanteur, guitariste, percussionniste, dj, sonorisateur; vends matériel, cherche concert, échange instrument... ». D'emblée, nous avons mis les relations de la vie quotidienne en amorce de cette exposition pleine de splendides guitares, basses, haut-parleurs, câbles, effets et amplificateurs. Le visiteur pouvait errer au gré des thèmes déclinés au pochoir sur le côté des vitrines sous forme d'actions telles :

- « se brancher », qui permettait d'aborder la question de la dépendance à l'énergie électrique, celle du lien social et physique électrique avec, entre autres conséquences, les risques corporels (l'électrocution, nous avons mis en vitrine un disjoncteur qui avait subi un début d'incendie, des prises de courant sans prises de terre tel que c'était souvent le cas jusqu'aux années 70 dans de nombreux lieux de pratique), celle du lien à un réseau économique, EDF ;
- « transporter, porter sur le corps » : le matériel est lourd, il faut de l'organisation, de la solidarité pour le véhiculer; l'installer; porter l'instrument à différentes hauteurs contre le corps en étant sanglé ;
- « se relier » à un réseau d'objet portant la question des câbles, sorte de cordon ombilical dans lequel circulent l'énergie et les caractéristiques des sons. Se relier au sens de fonder des groupes, s'associer ;
- « fabriquer », comprenant toutes les questions relatives aux matériaux, aux formes, aux luthiers ainsi que celles de la fabrication des sons électroniques ;
- « colorer », à la différence de la lutherie traditionnelle des guitares classiques et de jazz, ces instruments à corps pleins peuvent être décorés de toutes les couleurs, peuvent être très personnalisés par la modification de leurs looks, et ceci jusqu'à l'extrême ;
- « transformer, s'approprier », cette vitrine mettait l'accent sur toutes actions qui visent à former et déformer les sonorités, travail sur les potentiomètres que l'on pousse et tourne pour sculpter les fréquences pour modeler les effets électroniques. Cette thématique s'attardait aussi sur la transformation et la personnalisation des objets par le musicien, telle que cette superbe guitare

¹¹ Le MPM avait fait l'acquisition d'instruments, du studio d'enregistrement avec murs acoustiques et vitres de cabine, du mobilier, de la console de mixage ainsi que de tout ce qui se trouvait accroché sur les murs.

- japonaise de marque Aria habillée en vieux *jean* délavé cousu à la corde de guitare par un ex-musicien du groupe annécien des années 80 Treizième étage, qui vivait alors dans la misère dans les campagnes environnantes ;
- « amplifier », là dans cette vitrine, nous étions au cœur des représentations sociales et des émotions musicales sur les sons chauds et les sons froids, sur le gras et le *clean* (« propre »), sur les questions technologiques de ces époques comme le choix entre amplification à lampes ou à transistor mais encore pour des objets hybrides. Cette vitrine était l'occasion de rappeler que la puissance est un élément majeur pour la qualité des sonorités, mais aussi dans certaines démarches sociomusicales revendiquant plus de bruit. Les vitrines avaient la forme de très volumineuses enceintes avec des angles en cornières métalliques comme sur les instruments, le public pouvait tourner autour de certaines qui étaient décorées d'iconographies relatives aux musiciens et aux instruments, aux arbres généalogiques des musiques, aux informations techniques sur le son et aux questions de prévention des risques auditifs ;
 - « expérimenter, programmer » avec la présentation de ce qui était encore les prémices d'une révolution technologique et l'amorce de changements des mentalités : la guitare synthétiseur (GR700 et G707) de la marque japonaise Roland et son énorme pédalier pour commander les fonctions et les mémoires, ainsi que les premiers racks d'effets électroniques numériques programmables.

Photographie 10. Les compagnons de l'ombre : É. Lesné et St. Grenet du MMPM (photographie : M.Touché, 1998).



Vers la fin du parcours, des vitrines présentaient des instruments originaux issus de la production de lutherie artisanale régionale tels des instruments rares et luxueux : une basse six cordes, une guitare à manches interchangeables. Enfin, les visiteurs pouvaient s'attarder sur des visages (peut-être familiers, en tout cas de leur ville ou des environs). Nous avions érigé des murs de photographies à partir

de celles collectées lors des enquêtes de terrain¹². Réalisées par des amateurs et des professionnels, provenant des albums de famille, ces archives renseignent sur les groupes des années 50-80, sur les différents temps pionniers des esthétiques et des matériels utilisés vus d'Annecy. Ces tableaux se poursuivaient par la présentation des travaux en cours sur les pratiques des années 90, des photographies de groupes locaux que j'avais réalisées sur des lieux de répétition les plus divers, les plus contrastés. Soutenue par la municipalité, cette exposition accompagnait le projet et la réalisation d'un équipement public dédié aux musiques amplifiées : Le Brise glace. L'exposition était une façon d'intégrer ce nouvel équipement culturel dans une histoire, une filiation. Un livre-cd *Mémoire Vive* avait par la suite été édité localement par l'association partenaire qui portait les travaux de recherche Musiques amplifiées aux Marquisats d'Annecy. Ce document a suscité des projets, en d'autres lieux (Touché, 1998b).

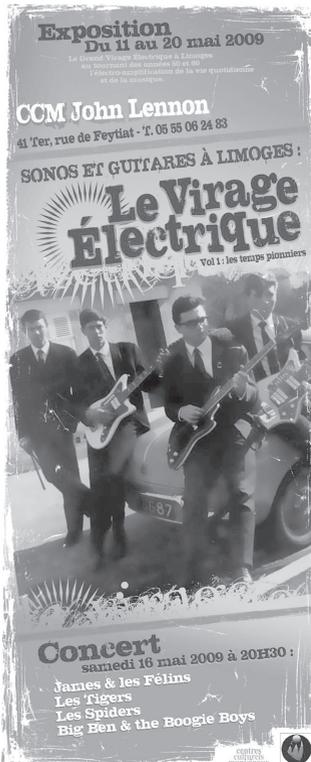
Photographie 11. Affiche de l'exposition « Rockin'Laval » en centre ville de Laval
(photographie : M.Touché, 2009).



Effet boule de neige : naissance d'un fragile réseau de création de « recherches-expositions »

De ces premières expériences découlera un réseau dans le sillage de la dynamique formée par la rencontre entre, d'une part, l'équipage CNRS/Centre d'ethnologie française (CEF)-MNATP-musées de Montluçon et, d'autre part, l'équipage CNRS-CEF-MNATP-Association musiques amplifiées aux Marquisats-musées d'Annecy. Cela entraînera une série de « recherches-expositions » particulières au Blanc-Mesnil, à

¹² Celles-ci ont été réunies avec J.-Fr. Braun, N. Vanberkel et leur association Musiques amplifiées aux Marquisats d'Annecy.



Photographie 12. Affiche de l'exposition « Le virage électrique, sonos et guitares » à Limoges, centre culturel municipal J. Lennon (2009).

Laval, à Limoges, à Saint-Germain-en-Laye et à Tulle, le CNRS, le MNATP et le MPM étant les liens communs entre la plupart de ces chantiers sur la mémoire amplifiée.

Depuis 2006, j'ai mis en place un programme d'exposition de synthèse nourri des travaux effectués précédemment pour le projet d'exposition « Avis de tempête musiques amplifiées sur la planète », longtemps travaillé et retravaillé avec William Saadé et Éric Bourbougnon. Celui-ci sert de grille de travail fondamentale pour construire les expositions en fonction des découvertes et problématiques locales. Ainsi, dans chaque ville, ne partons-nous pas de rien. Certains de ces principes sont bien sûr âprement discutés et adaptés aux situations locales. Ils ont guidé ces recherches et créations d'expositions pionnières en France sur une sociohistoire des musiques électroamplifiées vues localement, tant à Annecy (74) qu'à Blanc-Mesnil (93), à Laval (35), à Limoges (87), à Montluçon (03), à Saint-Germain-en-Laye (78) ou à Tulle (19). Ce programme est lui-même enrichi en permanence par les expériences cumulatives de ces différentes expositions. Celles-ci ont été collectivement pensées, dessinées, construites artisanalement avec les moyens du bord à partir des expériences de

travaux de recherche menés *in situ* sur plusieurs années avec des acteurs très investis à divers titres dans les pratiques musicales locales.

Ces expositions sont des aventures originales, singulières : « La machine à remonter le tempo » à la MJC La CLEF à Saint-Germain-en-Laye¹³, avec Jean-François Chimot, Jean Pénicaut, Bob Pispisa ; « Une socio-histoire des musiques-amplifiées au Blanc-Mesnil » au Deux Pièces Cuisine avec l'équipe de ce lieu sous la direction d'Éric Paris ; « Rockin'Laval » avec un collectif entraîné par Baptiste Clément, Nicolas Moreau de l'ADDM53, Éric Fagnot de l'association Cirma les Ondines, Xavier Villebrin et Élodie Gondouin de la direction des musées et du patrimoine de la ville de Laval et Raphaël Judé (ADDM 53, 2009) ; « Sonos et guitares électriques à Limoges, le virage électrique » ; « Echoes of harlem,

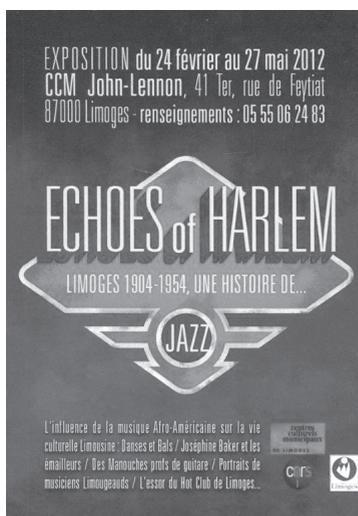
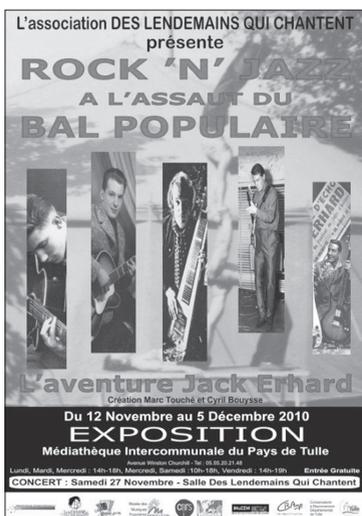
¹³ Nous étudions actuellement avec Vincent Rulot, directeur de La CLEF (MJC très attentive aux questions d'éducation populaire), l'éventualité de créer une activité sur la sociohistoire locale des musiques amplifiées à partir des acquis du travail déjà réalisé (Chimot, Pénicaut, Pispisa, Touché, 2001).

Les musiques amplifiées s'exposent... et s'invitent dans les musées

Limoges 1904-1954, une histoire de jazz » avec Christophe Guillot responsable du centre culturel municipal John Lennon de la ville de Limoges ; « Rock'n'jazz à l'assaut du bal populaire en Corrèze, l'aventure Jack Erhard » avec Cyril Bouysse professeur de guitare au conservatoire intercommunal (CRD) et luthier d'électronique, présentée à la médiathèque intercommunale de Tulle et portée par l'association Des lendemains qui chantent.

Photographie 13. Affiche de l'exposition

« Rock'n'jazz à l'assaut du bal populaire en Corrèze, l'aventure Jack Erhard » avec l'association Des Lendemains qui chantent (Tulle, 2010).



Photographie 14. Affiche de l'exposition « Echoes of Harlem » au CCM J. Lennon (Limoges, 2012).

Elles s'appuient toutes sur quelques années de travail de recherche empirique, collectif et localisé (entretiens, recherches documentaires), elles peuvent être initiées par des acteurs locaux comme à Annecy, à Laval ou à Saint-Germain, mais aussi insufflées par le sociologue et être menées en duo comme à Limoges avec Christophe Guillot et à Tulle avec Cyril Bouysse¹⁴. Toutes sont réalisées avec le CNRS et l'aide du Musée des musiques populaires de Montluçon et, pour certaines, du MNATP/MUCEM, avec des partenariats avec des musées locaux (tels les musées d'Annecy et de Laval, le pôle Accordéons de Tulle) et leurs collectivités locales respectives (ainsi que des associations) qui prennent en charge tout ou partie des frais de recherche et d'exposition. Les lieux d'exposition sont très variables, depuis des salles d'expositions municipales, des médiathèques

¹⁴ À Limoges et à Tulle, des publications sont en cours. La direction départementale de la jeunesse et des sports de Corrèze, représentée dans ces travaux par Bernadette Vignal, est un partenaire depuis les origines des enquêtes à Tulle, en 1994.

jusqu'aux équipements de musiques actuelles amplifiées : le Deux Pièces Cuisine au Blanc Mesnil, La CLEF à Saint-Germain-en-Laye, le centre John Lennon à Limoges. Elles sont parfois liées, voire portées par des associations. Dans le cas spécifique de Limoges, il s'agit d'un travail inscrit dans une longue durée, soutenu par la municipalité qui a autorisé Christophe Guillot à intégrer le travail de recherche dans ses missions et qui, d'une part, nous a suivis dans l'idée de créer des vitrines fixes¹⁵ dans la salle de spectacle et qui, d'autre part, a mis à notre disposition une salle de travail pour se réunir et stocker nos archives et décors d'expositions passées. Dans tout ces cas, ces travaux et expositions sont réalisés dans la plus grande liberté, dans un climat de confiance. Les collectivités locales et musées ont toujours été très loyaux vis-à-vis des deux institutions extérieures CNRS/MNATP et musée de Montluçon. On peut observer une amorce d'intérêt des acteurs locaux pour ces jeunes travaux sur le patrimoine électroamplifié. Il est évident que ce type d'expositions permet aux collectivités locales de communiquer vers et sur la jeunesse, de renvoyer une image de modernité de leur politique et de leur ville. Pour notre part, nous retenons surtout qu'il n'était pas forcément évident, *a priori*, de les entraîner dans ces aventures et qu'il fallait, dans certains cas, beaucoup d'énergie et de conviction, voire de patience pour ne pas abandonner. La ville d'Annecy a fait figure d'exception en soutenant et en finançant de longues années de travail de terrain et quatre expositions. Dans cette ville, ces travaux devançaient et accompagnaient la création de politiques publiques pionnières dans le domaine des musiques amplifiées avec Le Brise glace (répétition, enregistrement, centre de ressources, concert) et dans celui de la glisse urbaine avec le Bowl des Marquisats (*skatepark* en deux parties, *bowl*s en béton et aire de *street*), ces deux équipements étant situés l'un à côté de l'autre, la recherche impliquée sur le terrain n'étant pas étrangère à ce choix politique de localisation pour des pratiques ayant de nombreux points communs.

La démarche générale de tels travaux est de se défaire des idéologies et présupposés habituels qui obscurcissent les chemins de la réflexion sur l'histoire sociale des musiques amplifiées. Ils ont eu pour règle d'or de toujours remonter aux sources les plus anciennes, de chercher à reconstituer des réseaux, de se méfier de ce qui brille et de chercher dans les coins ombragés des mémoires collectives et, enfin, de rencontrer le maximum d'acteurs pouvant apporter leurs témoignages. Il y a aujourd'hui urgence et nécessité de retracer une sociohistoire des musiques amplifiées, d'en exposer et d'en cumuler les résultats : des générations d'acteurs qui ont contribué aux fondations des temps pionniers amplifiés disparaissent, emportant les souvenirs des musiques populaires qui ont fait la vie quotidienne des quartiers, des villes et des villages sans que les traces en soient conservées comme on le fait couramment pour les

¹⁵ Les vitrines fixes provenaient du musée municipal de l'évêché qui était en transformation. Elles accueillait émaux et porcelaines, arts du feu ; elles ont depuis accueilli des expositions non moins flamboyantes sur les étapes du virage électrique à Limoges dans les musiques populaires, l'arrivée du jazz à Limoges ainsi que des expositions sur le *skateboard* et le graphisme des affiches de concert.

musiques dites savantes. Effectivement, le bal, le rock ont très peu de légitimité institutionnelle (de très rares travaux historiques sérieux). Pourtant, ce sont des formes musicales dominantes qui contribuent au bonheur et à l'équilibre de la vie sociale à maints égards. Comme toutes les cultures orales, sans travail de collecte, elles sont souvent vouées à être sous-estimées, oubliées. Ainsi tous les liens entre les mondes du jazz, du bal, du rock passent-ils aux oubliettes au profit d'une histoire *purifiée, authentique*, mais malsaine car porteuse de révisionnisme culturel. Le temps des expositions a permis de montrer des histoires locales riches qui s'insèrent dans une histoire nationale et internationale complexe. Ces travaux de « *recherche-exposition* » novateurs ne sont pas totalement isolés, ils s'inscrivent dans un mouvement récent de création d'une sociohistoire des musiques amplifiées vue d'en France, et non d'une histoire du rock américain ou anglais qui nous est proposée comme si elle était la nôtre. Les « *recherches-expositions* » contribuent humblement, mais de façon décisive, à réaliser une histoire de ces musiques dans leurs usages ici, hier et maintenant, avec une mise en perspective avec les États-Unis, le Royaume-Uni et l'Allemagne, pays qui ont eu de fortes influences sur les musiques dites populaires en France. Ces « *recherches-expositions* » s'intègrent et complètent une histoire récente en France des expositions traitant des musiques électroamplifiées. Ces expositions sont centrées sur la problématique américaine et anglaise ou sur des vedettes planétaires telles que par exemple celles du Musée de la musique à Paris et de la fondation Cartier.

En outre, « *recherches-expositions-livres-CD-DVD-concerts-débats* » avec le CNRS et des musées, sur les mémoires matérielles et immatérielles, contribuent à accorder une légitimité nouvelle à cette grande aventure humaine du xx^e siècle qui ne peut-être réduite uniquement à ses dimensions économiques et spectaculaires qui sont en général célébrées par les médias de masse et par les industries culturelles. Cette sociohistoire des musiques amplifiées prend en compte des interactions entre certaines dimensions : les publics, les acteurs (musiciens, vendeurs de disques, d'instruments, les ingénieurs du son, les luthiers, les diffuseurs : du bar rock local au mythique Golf Drouot parisien), les politiques publiques nationales ou locales, les musiques électroamplifiées dans leur diversité. Ces expositions témoignent de ce que fut, ancrée dans la vie ordinaire, l'émergence et l'installation de nouvelles valeurs, mœurs et coutumes musicales dans ces villes et villages de province, dans une France encore rurale mais de plus en plus urbaine, électrique et électronique, dans un contexte national et international marqué par les forces nouvelles et puissantes de la mondialisation économique et culturelle. Les musiques populaires et leurs modes de socialisation sont, dans la seconde partie du xx^e siècle, les théâtres de grands bouleversements. Le phénomène sociologique des groupes de guitares et claviers électroniques – cooptés et souvent autodidactes et autoproclamés musiciens – est, dès le début des années 60, une première grande manifestation de l'entrée de la jeunesse comme acteur autonome dans le paysage musical. En quelques décennies, un processus de musicalisation électroamplifiée des

mœurs va parcourir et pénétrer tous les milieux de la société française et particulièrement les espaces domestiques. Dans les expositions, cette dimension est surtout muséographiée par les évocations de chambre de jeunes. La culture du potentiomètre va se développer de l'électrophone, de l'instrument, la console de mixage jusqu'au baladeur. Du bout des doigts, on tourne des boutons pour ouvrir ou fermer des flux de sonorités, pour modifier les tonalités, mettre du volume, de la puissance. Sur les appareils d'aujourd'hui, on fait glisser, on effleure. Le geste de tourner un bouton, qui a son histoire, va-t-il disparaître ? Ou bien est-il porteur d'un sens si profond qu'il va résister, cohabiter avec les nouveaux gestes, les nouvelles manières de communiquer avec les instruments du bout des doigts ou à distance.

Les parcours de ces expositions évoquent cette saga (histoire populaire des objets sonores, des sociabilités, des rencontres, des rêves, des pratiques, des esthétiques, etc.) à travers des vitrines d'objets mis en perspective, des écrans (extraits de films de télévision et d'entretiens), des points d'écoute (les parfums sonores générationnels évoqués par les personnes interrogées), des présentations de documents et photographies collectés. Enfin, ces travaux collectifs ont posé les bases de créations de collections de récits filmés de biographies de musiciens témoins des temps pionniers du processus d'électroamplification des mœurs musicales populaires. Un patrimoine concernant la vie quotidienne des pratiques d'amateurs et de professionnels, un patrimoine de savoir-faire difficile à sauvegarder car relevant principalement du patrimoine immatériel, avec toutes les questions relevant du travail de mémoire. Dans quelques années, l'accumulation des divers travaux d'entretiens filmés en divers endroits de France (plusieurs centaines d'heures) permettra de dresser une sociohistoire et une géographie sociale et culturelle de type comparative des musiques amplifiées vues d'en France. Ces archives, ainsi que les documents collectés, devraient pouvoir trouver leur place dans les institutions départementales et municipales dont certaines manifestent déjà leur intérêt, telle des médiathèques (bibliothèque francophone multimédia de Limoges), des archives municipales à Laval et Limoges, des archives départementales et le pôle Accordéon à Tulle. Des doubles des enquêtes sont conservés dans mon laboratoire au CNRS et au Musée des musiques populaires de Montluçon ainsi qu'au MUCEM sous forme numérique pour la période après 2001. Ces « *recherches-collectes-expositions* » sont l'une des voies d'accès à la constitution d'une connaissance des pratiques rarement étudiées, dont on peut penser que, jusqu'à récemment, elles étaient considérées comme insignifiantes, dérisoires, anecdotiques. L'enthousiasme ne doit pas cacher la précarité et la fragilité institutionnelle de ces approches qui doivent beaucoup à l'engagement des passionnés pour partie ou totalement bénévoles. Le fait que ces recherches soient momentanément achevées par une exposition avec un engagement sur des dates et la réservation d'un lieu, est un atout non négligeable pour la mobilisation collective, pour franchir des étapes, c'est un but, un défi. Ceci est important car ce type de fouilles sociohistoriques est souvent décourageant, fastidieux, épuisant et peu valorisant dans un monde

qui porte plus d'intérêt à la rentabilité, à la vitesse de réalisation et à ce qui brille. Ici, tout est affaire d'abnégation, de gentillesse, de respect des autres, de lenteur. Il faut du temps au temps pour retrouver des pistes, pour établir des relations de confiance, pour collecter, organiser et préparer une exposition qui n'est pas un coup de séduction éphémère. Ici, les divers acteurs sont sur leur territoire et y demeurent, les réputations sont en jeux, ainsi que l'avenir des travaux.

La musique est souvent pensée en oubliant les musiciens de chair et d'os, chargés de culture, ainsi qu'en oubliant ou en laissant dédaigneusement de côté les outils, les lieux, les contextes sociaux et physiques. Les « *enquêtes-collectes-expositions-publications* » sont l'occasion de remettre au centre du débat, de façon sensible, contextualisée et historicisée, les musiciens, les publics, les intermédiaires tels les disquaires (en voie de disparition), ainsi que les sonoriseurs de concerts et les ingénieurs du son des studios d'enregistrements, acteurs de l'ombre dans les cuisines de la production des musiques électroamplifiées, qu'elles soient analogiques ou numériques¹⁶. Le temps de l'exposition célèbre les cultures matérielles, les rapports complexes aux objets, ceux-ci sont au cœur des échanges humains, des sociabilités, des processus de socialisation, de la vie sensible.

Conclusion

Il s'agit d'expositions écrites et construites à partir de recherches localisées prenant en compte les contextes régionaux, nationaux et internationaux. Des « *expositions-enquêtes-collectes-conférences-concerts-livres-CD ou DVD* » avec constitution de bases de données, d'archives et de sauvegardes des films d'entretiens. Des expositions expérimentales, qui sont des premières en France, des expositions à la conquête de publics larges et nouveaux, pour la plupart en entrée libre, des expositions dans des musées municipaux et nationaux, des salles de concerts, des MJC. Des expositions totalement artisanales, sans scénographe professionnel, le *do it your self* dans les musées et hors des musées, des expositions accompagnant parfois une création d'équipements municipaux dédiés aux musiques actuelles amplifiées, des expositions portées par des collectivités locales, et des associations, toujours accompagnées par un laboratoire du CNRS¹⁷. Ces expositions sont des temps forts d'interrogation des travaux en cours, elles sont volontairement intégrées au processus de recherche, elles en marquent des étapes. Ces expositions sont en quelques sortes des « *expos in progress* » qui, un jour, débouchent sur des expositions de synthèse ou la création de parcours permanents dans des musées.

¹⁶ Voir le programme ANR « Le travail artistique en régime numérique » sous la direction de Ph. Le Guern.

¹⁷ Le Centre d'ethnologie française, le laboratoire Georges Friedmann, puis l'unité mixte de recherche Institutions et dynamiques historiques de l'économie.

Que ce soit à Annecy, à Blanc-Mesnil, à Laval, à Limoges, à Montluçon, à Saint-Germain-en-Laye ou à Tulle, c'était la première fois qu'un travail sur ces musiques était réalisé tant dans ces dimensions documentaires (revues de presse dans les archives), que dans celle des enquêtes sociohistoriques et celle de la création d'exposition. Nous avons humblement et laborieusement ouvert des pistes, des chantiers, défrichés, mis des jalons pour d'autres travaux à venir et, comme il est normal, demeurent quelques zones d'ombre, des trous noirs, des lacunes. Dans tous les cas, le travail sur les années 70 s'avère plus complexe et beaucoup plus difficile, entre autres, pour retrouver des témoins. Pourquoi ? Nous avons quelques idées que nous conservons jalousement, secrètement (sur les bases de l'expérience accumulée depuis plus de 40 ans dans ma vie musicale et par mes travaux au-delà de ces terrains d'enquêtes) car elles sont en elles-mêmes des petits sujets d'exposition.

« *Work in progress* » et « *expo in progress* » nous poursuivons, attelés à ce chantier de productions de connaissances vu d'en France, dans des villages et villes de province. Un nouveau chantier avec un projet de nouvelle exposition est en cours à Angers. Il est réalisé par le sociologue Philippe Le Guern. Avec lui et mes compagnons du Limousin nous nous orientons vers une comparaison : « Les musiques électroamplifiées analogiques et numériques à Angers et Limoges et leurs environs ». Nous envisageons également de créer une association des villes qui travaillent sur leur mémoire amplifiée, « pas pour faire le concours de la ville la plus rock » comme aiment le répéter les compagnons de Rockin'Laval, mais pour travailler plus collectivement et entraîner d'autres projets pour réaliser, un jour, cette grande fresque des temps pionniers vus d'en France, dans un contexte de mondialisation très rapide des modèles culturels.

Toutes ces expositions, y compris celles de Montluçon et d'Annecy, furent accompagnées d'une offre de concerts avec des groupes d'anciens que nous avons interviewés et qui s'étaient reformés pour l'occasion. Les salles étaient souvent comblées, mettant en avant le public potentiel pour ces concerts historiques, ces répertoires et ces groupes amateurs. L'offre en la matière est très pauvre. Ces « *recherches-expositions-concerts* » touchaient un point sensible dans les politiques de programmation des salles de concert de musiques actuelles amplifiées, qui prennent peu en considération les critères de générations et de musiques associées à celles-ci. Certaines de ces actions remettaient au cœur du débat la question de la gratuité des engagements-passions, des musiciens amateurs qui demandent simplement à pouvoir jouer en public.

Enfin, ces travaux collectifs ont posé les fondements de créations de collections aux niveaux régional, départemental et municipal par la conservation de récits filmés de biographies de musiciens témoins des premiers temps du processus d'électroamplification des mœurs musicales populaires. Un patrimoine concernant la vie quotidienne des pratiques d'amateurs et de professionnels relatif à de nombreuses esthétiques, un patrimoine difficile à sauvegarder car relevant principalement du patrimoine immatériel. L'accumulation des divers

travaux d'entretiens filmés menés en divers endroits de France permettra, dans quelques années, de dresser une sociohistoire et une géographie sociale et culturelle de type comparative des musiques amplifiées vues d'en France.

En évoquant ces temps pionniers des groupes à guitares, basses et claviers électroniques, comment ne pas conclure en se remémorant qu'avoir 18 ans en 1960, c'était ne pas connaître le chômage, mais connaître un long service militaire et la guerre d'Algérie, c'était être mineur jusqu'à 21 ans, c'était grandir dans une société aux mœurs éducatives très rigides (mai 68 n'était pas encore passé par là), c'était prendre de plein fouet ces nouvelles musiques rock dans un monde dominé par l'accordéon, le violon et le piano. Les programmes de futures expositions doivent mettre l'accent sur ces données qui procure un sens particulier aux engagements en groupe dans ces musiques suivant la période historique et le contexte local : campagne, ville moyenne, métropole.

Références

- ADDM 53, 2009, « Rockin'Laval », *Transistor*, hors série, livre-cd.
- Bandier N., 1987, « L'espace social du rock », *Économie et humanisme*, 97, sept.-oct., pp.53-64.
- Chimot J.-Fr., Pénicaud J., Pispisa B., Touché M., 2001, *La machine à remonter le tempo*, autoproduit, objet-livre.
- Collectif, 1998, *Guitares, guitaristes et bassistes électriques*, catalogue d'exposition, Montluçon, Musées de Montluçon.
- 2007, *Guitares Jacobacci, un atelier de lutherie à Paris, 1924-1994*, Montluçon, Somogy Éd. d'Art/Musée des musiques populaires.
- Lucas J.-M., 1984, *Rock et politique culturelle, l'exemple de Rennes (1976-1983)*, Paris, ministère de la Culture.
- Mignon P., dir., 1991, *Rock de l'histoire au mythe*, Pais, Anthropos.
- 1998, « La guitare électrique dans le rock », pp.28-37, in : collectif, 1998, *Guitares, guitaristes et bassistes électriques*, catalogue d'exposition, Montluçon, Musées de Montluçon.
- Sansot P., 1991, *Les gens de peu*, Paris, Presses universitaires de France.
- Seca J.-M., 1988, *Vocations rock*, Paris, Klincksieck.
- Touché M., 1998a, « L'usage, ethno-sociologie des musiciens utilisant des instruments électroamplifiés », pp.40-69, in : collectif, 1998, *Guitares, guitaristes et bassistes électriques*, catalogue d'exposition, Montluçon, Musées de Montluçon.
- 1998b, *Mémoire vive*, coffret livre-cd, Annecy, Musiques amplifiées aux Marquisats d'Annecy/Musée national des arts et traditions populaires/Centre national de la recherche scientifique.
- 2007, « Muséographier "les musiques électroamplifiées". Pour une socio-histoire du sonore », *Réseaux*, 141-142, vol. 2-3, pp. 97-141.

