



HAL
open science

“ Pour moi, c’est plus qu’une expo ! ”

Caroline Creton, Elvire Bornand, Frédérique Letourneux, Hélène Lecompte

► To cite this version:

Caroline Creton, Elvire Bornand, Frédérique Letourneux, Hélène Lecompte. “ Pour moi, c’est plus qu’une expo ! ” : Production et réception d’une exposition sur les musiques populaires dans un musée d’histoire. Culture et Musées, 2022, Exposer des objets religieux, 40, pp.257-285. 10.4000/culture-musees.9397 . hal-03934436

HAL Id: hal-03934436

<https://hal.science/hal-03934436>

Submitted on 11 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Culture & Musées

Muséologie et recherches sur la culture

40 | 2022

Exposer des objets religieux

Varia

« Pour moi, c'est plus qu'une expo ! » Production et réception d'une exposition sur les musiques populaires dans un musée d'histoire

"It's more than just an exhibition for me!" The production and reception of an exhibition on popular music in a history museum

"¡Para mí es algo más que una exposición!" Producción y recepción de una exposición sobre las músicas populares en un museo de historia

CAROLINE CRETON, ELVIRE BORNAND, FRÉDÉRIQUE LETOURNEUX ET
HÉLÈNE LECOMPTE

p. 257-285

<https://doi.org/10.4000/culturemusees.9397>

Résumés

Français English Español

L'article analyse la production et la réception d'une exposition de territoire portée par le château des ducs de Bretagne (Nantes). Les expositions de territoire visent à interroger le rapport à la ville, son histoire sociale, politique, économique. Après avoir exposé le travail des femmes et les phénomènes migratoires, le musée met en place en 2018 une exposition durant 21 mois sur le rock nantais, qui revisite l'histoire locale des musiques populaires de 1960 à nos jours. Dès le départ, le musée fait le choix d'une approche subjective de cette histoire en confiant le commissariat d'exposition à un journaliste, membre de la scène musicale locale, qui s'inscrit davantage dans un rapport à la mémoire collective qu'à l'histoire sociale. L'article propose une analyse de ce parti pris et cherche à étudier ses effets sur les publics à partir d'une enquête qualitative centrée sur les émotions. Les résultats indiquent la relation étroite entre la socialisation des individus aux musiques populaires tout comme à la scène nantaise et leurs ressentis durant le parcours de visite, allant de la nostalgie à la joie.



This article analyses the production and reception of a regional exhibition by the château des ducs de Bretagne (Nantes). Regional expositions often seek to highlight the institution's links to the city, its social, political and economic history. After having exhibited the work of female artists and presented migratory phenomena, in 2018 the museum created an exhibition over 21 months on rock in Nantes that retraced the local history of popular music from the 1960s to today. From the beginning, the museum adopted a subjective approach by choosing a journalist from the local music scene for the curation of this show, which thus became more interested in collective memory rather than social history. This article proposes an analysis of this strategy and seeks to study its effects on visitors through a qualitative survey centered around emotions. The results show that there is a close relation between how individuals were socialized with popular music and the local music scene and their reactions to the show, which varied from nostalgia to joy.

El artículo analiza la producción y la recepción de una exposición de territorio impulsada por el château des ducs de Bretagne (Nantes). Las exposiciones de territorio buscan indagar la relación con la ciudad, su historia social, política, económica. Tras haber expuesto el trabajo de las mujeres y los fenómenos migratorios, el museo presenta en el 2018 una exposición de 21 meses sobre el rock de Nantes, que explora la historia local de las músicas populares desde 1960 hasta la actualidad. Desde el inicio, el museo eligió un enfoque subjetivo de esta historia al confiar la curaduría de la exposición a un periodista, miembro de la escena musical local, más vinculado con la memoria colectiva que con la historia social. El artículo propone un análisis de esta postura y busca estudiar sus efectos en los públicos mediante una encuesta cualitativa centrada en las emociones. Los resultados indican la estrecha relación que existe entre la socialización de los individuos con las músicas populares, al igual que con la escena de Nantes, y sus sentimientos durante la visita, que transitan desde la nostalgia hasta la alegría.

Entrées d'index

Mots-clés : émotions, exposition, musée, musiques populaires

Keywords: emotions, exhibition, museum, popular music

Rubriques : Varia

Palabras clave: emociones, exposición, museo, músicas populares

Notes de la rédaction

Manuscrit reçu le 6 décembre 2021

Version révisée reçue 25 juin 2022

Article accepté pour publication le 30 août 2022

Texte intégral

1 Depuis plusieurs années, en France comme ailleurs¹, le rock et plus généralement les musiques populaires font l'objet d'expositions qui, en offrant une interprétation de l'histoire de ces musiques, participent pleinement à leur institutionnalisation en tant que patrimoine (Le Guern, 2012 ; Baker *et al.*, 2020). Mais patrimonialiser et exposer ces musiques pose un certain nombre de défis. Parmi eux, les musiques populaires ne sont pas uniquement des mouvements artistiques féconds qu'il suffirait d'analyser sous l'angle musicologique, car elles s'accompagnent de pratiques sociales denses qui ont d'ailleurs été l'angle d'analyse des sociologues (Hennion, 1998). Au-delà des rythmes et des mélodies, les musiques populaires renvoient à des pratiques, des réseaux de sociabilités, des rapports spécifiques au territoire, au corps, ou encore à des cultures matérielles et sensibles (Mignon, 1991 ; Peterson, 1991 ; Seca, 2001). Cette complexité sociale qui se cache derrière les sonorités est évidemment un défi pour les musées qui pourraient courir le risque de réifier des objets décontextualisés et réduits au silence comme le soulèvent de nombreux chercheurs (Touché, 2007 ; Baker *et al.*, 2016b ; Dalbavie, 2017 ; Dehail, 2019).

2 De ces deux constats, une série de questions émerge : comment exposer la complexité des musiques populaires sans trahir ce qu'elles signifient pour les musiciens et leurs fans alors même que « la plupart des visiteurs d'expositions musicales sont susceptibles d'être des experts amateurs de certains aspects des histoires racontées et donc d'être critiques à l'égard des éléments narratifs qui composent les expositions² » (Baker *et al.*, 2016a : 9-19) ? Par ailleurs, comment une institution muséale, héritière d'une culture



savante, peut-elle établir sa légitimité à patrimonialiser une histoire populaire qui s'est jouée en dehors de ses murs ? Quels choix scénographiques est-elle amenée à faire pour traiter un tel sujet ? Si les questions autour de la production de telles expositions sont nombreuses, celles concernant leur réception le sont également. Comment ces expositions sont-elles perçues par les fans et les musiciens ? Se retrouvent-ils dans le propos muséal ? C'est à partir de ces questionnements que nous avons analysé une exposition dédiée aux musiques populaires : *Rock ! Une histoire nantaise*, portée par le château des ducs de Bretagne³, exposée de février 2018 à novembre 2019 et qui a accueilli près de 146 000 visiteurs. Notre article analyse les intentions de cette exposition et montre comment son objet, à savoir les musiques populaires, a induit des choix scénographiques non conventionnels pour ce musée d'histoire. Puis, nous étudions les effets de ces choix chez les publics, davantage placés dans un rapport aux émotions qu'à la connaissance.

Encadré méthodologique

Notre enquête s'appuie sur une analyse sémiotique de l'exposition, développée à partir d'observations répétées pendant et hors des temps d'ouverture au public, et sur de courts entretiens semi-directifs auprès de visiteurs de l'exposition, complétés par des entretiens individuels et collectifs avec des professionnels du musée. Cette articulation méthodologique avait pour but de comprendre les dessous de la production de l'exposition et sa réception par les publics.

Notre enquête de réception voulait identifier les émotions ressenties par le visiteur et surtout comprendre ce qu'elles révélaient de son lien aux musiques populaires. Il s'agissait d'utiliser les émotions comme une porte d'entrée pour analyser l'expérience de visite. Si pendant longtemps, les émotions ont été disqualifiées par les musées (Crenn & Vilatte, 2020), depuis quelques années, ces derniers s'orientent vers des choix muséographiques qui laissent place à l'émotion (Varutti, 2020). Il est dorénavant reconnu que l'émotion « fait partie des moyens d'accès au monde dont nous disposons : elle est une médiation de l'expérience » (Crenn & Vilatte, 2020 : §10), y compris muséale, et est à ce titre intéressante à investiguer. Notre approche des émotions s'ancre dans les sciences sociales (Illouz, 2016), et nous considérons le terme « émotion » dans une appréhension large qui englobe les affects, les sentiments et les cultures sensibles (Corbin *et al.*, 2021).

Les entretiens auprès des visiteurs ont été effectués de février à novembre 2019 en trois vagues. Chacune d'entre elles a été l'occasion de perfectionner les outils d'enquête (grille d'entretien et cartes). La première vague d'enquête a confirmé l'hypothèse du rôle joué par les émotions dans la réception. Une seconde vague a tenté d'introduire une discussion sur les ressentis des visiteurs, mais l'explicitation des émotions s'est avérée très difficile, complexifiant la conduite des entretiens. Nous avons alors lancé une troisième vague d'entretiens après avoir imaginé un outil de recueil de données permettant de proposer aux visiteurs des catégories constituées pour les aider à mettre en mots leurs ressentis.

Pour mener cette troisième vague d'entretiens, nous avons conçu dix cartes nommant des familles d'émotions : colère, envie, mépris, espoir, fierté, intérêt, joie, surprise et tristesse. Le dépouillement des deux premières campagnes d'entretiens nous a conduites à y ajouter un ressenti propre à l'exposition : la nostalgie. Le protocole consistait à présenter à chaque visiteur un jeu de dix cartes parmi lesquelles il pouvait choisir celles qui correspondaient à son expérience de visite. Il était ensuite invité à commenter ses choix. À partir de ces cartes, 79 entretiens ont été conduits auprès du public de l'exposition. Cet outil a facilité l'expression des visiteurs en comparaison avec les autres phases d'enquête. Pour établir les cartes, nous avons privilégié l'approche par grandes familles d'émotions (la colère, par exemple) plutôt qu'une approche fine par émotion (agacé, énervé, ulcéré et autres gradations de la colère). Il aurait été possible de constituer un jeu de cartes beaucoup plus important et précis, mais cela ne correspondait pas aux contraintes du lieu d'enquête – un plateau de quelques mètres



carrés entre la porte de sortie de l'exposition et l'escalier conduisant à l'extérieur – et au temps qu'est prêt à consacrer un visiteur à une enquête en sortie de visite. La passation durait en moyenne une dizaine de minutes. De plus, le faible nombre de cartes permettait aux visiteurs de les manipuler et de les sélectionner facilement, sans avoir besoin d'appui. Ce dispositif a permis de susciter la curiosité des visiteurs et d'avoir non seulement un nombre important de réponses, mais aussi des profils variés, en particulier le public familial.

Les entretiens ont été enregistrés et retranscrits, et une analyse phénoménologique a permis la compréhension de l'expérience vécue et du sens que les enquêtés prêtent à leurs ressentis de visite. Cette analyse s'est déroulée en croisant les interprétations des enquêtrices.

Une exposition pas comme les autres

- 3 Au travers de cette exposition, le château a pour ambition de proposer une promenade scénographiée dans des lieux emblématiques de l'histoire de la ville pour rendre compte du rock et d'un ensemble d'esthétiques des musiques populaires (reggae, rock, etc.) qui participent à son patrimoine immatériel. *Rock !* s'inscrit dans une série d'expositions visant à mettre en lumière le patrimoine nantais⁴, mais apparaît inédite à plusieurs titres. D'une part, elle fait entrer un pan de la culture populaire dans l'une des institutions muséales les plus légitimes de la ville – un château du xve siècle dont l'exposition permanente lie histoire de la ville et grandes transformations du monde⁵ –, d'autre part, elle aborde une histoire proche et encore en train de se faire, faisant de l'exposition un objet familier pour nombre de visiteurs qui ont côtoyé les lieux présentés, écouté les groupes exposés, jusqu'aux prêteurs⁶ qui sont autant de témoins vivants de cette histoire collective, chose inhabituelle pour un musée d'histoire.

« Une expo, ça se fait toujours avec [...] un *pool* principal de prêteurs. [...] Quand on a commencé à faire le tour d'horizon des générations de prêteurs [...] que l'exposition allait pouvoir drainer, il y a eu une rencontre au Flesselles [bar] organisée par Laurent [commissaire d'exposition] avec toute la bande des pionniers, de ceux qui avaient importé [le rock]... Les vrais pionniers ! Toux ceux-là étaient hyper sympas, comment te dire ? [...] Généralement, un musée qui veut monter une expo il se dit "il y a tel et tel prêteur", et individuellement il y a des rencontres qui se font, [...] quelquefois, on comprend qu'il y a un petit groupe derrière ça, mais là, en fait, spontanément on a vu qu'il y avait un groupe, on a bu un verre avec eux et on s'est rendu compte que c'était un projet vraiment très différent de tous les autres. [...] On allait avoir tout un réseau de gens qui allaient pouvoir alimenter l'exposition en amont et pendant parce qu'on sentait bien qu'ils allaient jouer un rôle, et ça n'a pas manqué ! » (responsable des expositions, entretien du 10 avril 2020).

« À l'accueil, on avait parfois des gens qui disaient : "Je viens voir l'expo, il paraît que je suis dedans" » (chargée d'accueil et de billetterie, entretien du 10 janvier 2019).

- 4 Exposer le rock apparaît dès lors comme un sujet non conventionnel pour le musée d'histoire, dont la légitimité sur le sujet était à construire face aux nombreux acteurs du territoire spécialistes de la question par leur implication dans la scène locale ou leurs travaux scientifiques. L'extrait suivant montre toute la complexité de produire une telle exposition pour s'épargner les critiques de l'écosystème musical local pouvant produire une autre histoire du rock.

« [Laurent] avait qu'une peur, [...] il n'est pas universitaire, mais il sait très bien que [...] la musique à Nantes, ce n'est pas que les gens connus ! [...] Et donc on a été très tôt biberonnés à cette idée qu'il fallait trouver des moyens divers et variés pour inclure [...] les personnes ressources intéressées [...] par le sujet avant même le début, du fait que leur légitimité soit reconnue à un titre ou à un autre, à un niveau ou à un autre. Et finalement, on a essayé de le faire. Je pense que ce n'est



pas pleinement satisfaisant et que ça s'est fait avec tellement de contraintes que ce serait mentir que de dire que c'est facile. [...] J'ai envie de dire que j'ai eu cette discussion-là peut-être 120 fois en deux ans, pour essayer de faire comprendre aux gens nos propres obligations et en même temps l'obligation qui existe presque de fait de tenir compte de tout. Et ils ont constaté qu'on était réellement dans cet effort, dans cette double tension entre l'obligation de parler des gens connus et de la musique en général, et du rôle des anonymes et des choses qui sont palpables et qui font presque plus partie du sentiment très particulier d'être dans un endroit qui ne ressemble pas à un autre » (responsable des expositions).

- 5 Le rapport des professionnels à cet objet inédit les a autorisés à expérimenter et oser faire différemment.

« On avait plus de liberté de par la thématique pour développer des choses un peu rigolotes... Des fois, on travaille sur des sujets un peu difficiles, historiques, alors il faut être sérieux [...]. Moi, ça a été aussi une forme de respiration [...] de par la nature du sujet qui offrait finalement une liberté » (responsable du développement des publics et du travail sur l'évaluation, entretien du 10 janvier 2019).

- 6 Si le musée a dû adopter des stratégies pour représenter la diversité des situations liées aux musiques populaires, comment cela s'est-il traduit dans la scénographie ? Quels ont été les partis pris pour exposer une histoire du rock ? Comment la liberté évoquée s'est-elle manifestée dans les choix scénographiques ?

Un parti pris « terriblement personnel et assumé »

- 7 La liberté évoquée s'incarne en partie dans le choix du commissariat d'exposition confié, non à un comité scientifique⁷, ni même à un comité de pilotage⁸, mais uniquement à Laurent Charliot, personnage illustre de la scène nantaise, connu aussi bien pour sa pratique musicale que pour ses écrits journalistiques sur le rock au niveau national (Charliot, 2014, 2020) et surtout local (Charliot, 2003, 2011).

- 8 L'exposition repose principalement sur son ouvrage *La Fabuleuse Histoire du rock nantais* publié en 2003⁹. Dans ce livre, puis dans l'exposition, l'auteur retrace des moments du rock nantais dans une démarche narrative accomplie « avec le maximum d'objectivité et de recul », et au travers d'une sélection d'artistes établie « en toute objectivité » (Charliot, 2003 : 3), tout en affirmant qu'il s'agit d'un « choix qui n'était pas aisé et ne peut, à l'arrivée, que s'avérer un brin aléatoire, subjectif et, disons le tout haut, terriblement personnel. Et assumé¹⁰ ». Cette subjectivité sera également assumée par le musée qui fera de Laurent Charliot une figure bien visible dans l'exposition, contrastant avec les pratiques habituelles du discours muséal ; par exemple, des cartels exposent des messages écrits à la première personne par Laurent Charliot.

« On s'est affranchis de plein de règles muséales [...]. Bertrand [directeur du château] a abandonné l'idée de plaquer un discours muséal » (responsable des expositions).

- 9 Le château expose donc une représentation située (sélection de lieux et d'artistes) et profondément subjective (souvenirs d'un homme) du passé musical de la ville, se détachant de la recherche habituelle d'objectivité scientifique. Ce choix atypique pour le musée s'inscrit dans un mouvement plus large observé par Cortez (2016), pour qui la subjectivité du commissaire est devenue dominante dans les expositions sur les musiques populaires.

- 10 Le discours de l'exposition renvoie à ce que Baker et ses collègues (2016a) ont identifié comme l'approche conceptuelle qui réunit des artistes et des genres hétéroclites liés par un récit qui met en cohérence les éléments en présence. C'est ici l'affirmation de Nantes comme terreau musical fertile capable de cultiver des artistes à succès qui sert de ligne directrice à l'exposition. La narration se veut à la fois chronologique, mais les thématiques choisies s'ancrent dans un récit mémoriel



célébrant la musique et la ville. La narration commence par les précurseurs, « 1961-1965 : les pionniers du rock nantais », puis se poursuit avec des références à des pratiques collectives de la musique liées au rock, « 1966-1970 : les rois du bal », « 1970-1975 : des bals aux festivals », avant d'ancrer le propos dans des références à une culture populaire jeune et contestataire, « 1976-1980 : cambouis et veste de cuir », « 1980-1982 : rock à la fac », « 1983-1990 : *rock against Chauty*¹¹ ». La narration prend ensuite une tournure plus politique en affirmant la puissance créative du territoire au niveau national, concomitante à l'arrivée de Jean-Marc Ayrault¹² à la municipalité de Nantes, et en s'inscrivant dans le discours officiel de la ville : « Années 1990 : Nantes, capitale du rock français » ; « Années 2000 : Nantes l'effervescente » ; « 2010 à nos jours : Nantes, label de qualité ». Une place spéciale est d'ailleurs réservée aux artistes à succès dans des reconstitutions ou des vitrines où l'on retrouve tenues de scène, albums, instruments et récompenses reçues (Victoire de la musique, disque d'or, de platine). Cela commence avec Tri Yann, puis EV, Dominique A, Elmer Food Beat, Philippe Katerine, Jeanne Cheral, Pony Pony Run Run et, enfin, C2C. Les autres artistes du territoire, à la réputation plus confidentielle, sont présentés au travers de photographies de taille plus modeste accompagnées de cartels explicatifs et parfois de bornes d'écoute, ou bien sont présents uniquement dans les bacs du disquaire. Enfin, la dernière unité est un studio de répétition questionnant ainsi le devenir de cette scène musicale.

Une scénographie immersive

- ¹¹ Pour mettre en exposition le récit du commissaire, le château adopte une scénographie¹³ de point de vue centrée non sur les savoirs mais sur le visiteur (Davallon, 2011). Ce dernier est invité à déambuler dans les unités construites autour d'objets collectés, preuves d'une culture matérielle (Baker *et al.*, 2020) – affiches, photographies des groupes, instruments, costumes de scène, disques d'or, CD, matériel d'écoute, etc. –, qui sont présentés dans des vitrines, des reconstitutions et sur des panneaux.
- ¹² Tout au long du parcours se manifeste la tentative du musée de rattacher les expôts aux pratiques sociales dans lesquelles ils se sont supposément inscrits, cela est encore plus notable pour les reconstitutions. Ces séquences sont des récits très évocateurs dans la trame narrative globale de l'exposition. Elles mettent en scène une image du rock à Nantes tournée à la fois vers l'intime : une chambre d'un adolescent des années 1960 décorée de posters de Gene Vincent ou d'Elvis Presley ; une autre des années 1980 censée reproduire celle de Dominique A ; la loge de Philippe Katerine ; le studio de répétition des Elmer Foot Beat où mégots, bouteilles de bière vides et soutiens-gorges se mêlent aux instruments et laissent imaginer l'ambiance du lieu. Mais aussi vers des espaces publics : le disquaire Fuzz Disques, une scène de salle de concert (fig. 1, 2, 3 et 4). La réalisation de ces reconstitutions a largement été inspirée du parcours permanent du MuPop¹⁴ (musée à Montluçon consacré à la musique) qui comporte plusieurs reconstitutions. Ces dernières ont été mises en place grâce à la collaboration du sociologue Marc Touché¹⁵, spécialiste des musiques électro-amplifiées, qui a notamment collecté un studio de répétition d'un groupe punk de la région parisienne, aujourd'hui exposé « dans son jus ». Pour le sociologue, il ne fallait pas « isoler [dans l'espace d'exposition] des objets qui, dans la vraie vie, sont en interactions et communiquent entre eux, se répondent, fusionnent leurs sonorités. Nous retenions l'idée de les présenter dans le contexte dans lequel ils sont utilisés » (Touché, 2015 : 2). Idée reprise par le château.

« Le MuPop [...] avait cherché des objets qui étaient contextualisés et même des fois issus du même endroit. [...] Ça donnait envie, mais on n'avait pas du tout les moyens de le faire¹⁶. [...] En visitant le MuPop, on s'est dit on pourra copier certaines trouvailles qui sont très efficaces. [...] Et il y a certains moments, notamment la chambre d'ado, on s'est dit là on la veut ! La salle de répet' on s'est



dit : “Ah ! il nous faut ça, d’une manière ou d’une autre !” » (responsable des expositions).

Figure 1. Reconstitution de la chambre de Dominique A.



Chateau des ducs de Bretagne - Musée d'histoire de Nantes. Photo : Pauline Maréchal.

Figure 2. Reconstitution du studio de répétition des Elmer Food Beat.





Chateau des ducs de Bretagne - Musée d'histoire de Nantes. Photo : Pauline Maréchal.

Figure 3. Reconstitution de Fuzz Disques (extérieur).



Château des ducs de Bretagne - Musée d'histoire de Nantes. Photo : David Gallard : LVAN.

Figure 4. Reconstitution de Fuzz Disques (intérieur).





Château des ducs de Bretagne - Musée d'histoire de Nantes. Photo : David Gallard : LVAN.

13 L'immersion voulue dans l'exposition vise donc à contextualiser la production musicale dans des pratiques sociales, qu'elles soient individuelles ou collectives, donnant ainsi la possibilité aux visiteurs de s'y projeter. Cela a d'ailleurs été observé dans nombre d'expositions où « les conservateurs cherchent [...] à créer des expositions narratives qui permettent aux visiteurs de situer leur expérience individuelle dans une mémoire collective¹⁷ », (Baker *et al.*, 2016a : 8).

14 Par ailleurs, cette scénographie de point de vue invite les visiteurs à manipuler des objets et des dispositifs. Concrètement, l'exposition met le visiteur en action par les sens (vue, toucher, ouïe) et lui fait reproduire certains gestes, comme celui de fouiller dans les bacs. Si les dispositifs sont multiples, ceux attachés à l'ouïe – enjeu majeur pour les expositions musicales (Baker *et al.*, 2016b) – ont une place singulière puisque le parcours est parsemé de bornes permettant d'écouter 120 titres, jugés emblématiques de la scène nantaise, grâce à un gobelet rappelant un verre à bière (fig. 5).

Figure 5. Dispositif d'écoute.



Château des ducs de Bretagne - Musée d'histoire de Nantes. Photo : David Gallard : LVAN.



15 Finalement, *Rock !* reprend des éléments récurrents présents dans les expositions consacrées aux musiques populaires identifiés par Baker et ses collègues (2020), notamment la célébration des histoires dominantes, l'importance de la culture

matérielle, la subjectivité de la narration du commissaire d'exposition ou encore la présence du son.

- 16 Pour le château, cette exposition a été perçue à plusieurs titres comme un succès. D'abord, *Rock !* a été bien accueillie par des professionnels des musées consacrés à la musique ainsi que par le ministère de la Culture qui lui a décerné un label d'intérêt national qualifiant l'exposition d'immersive et d'inventive.

« Côté monde des musées, on est très contents de nous ! On a eu la visite de la directrice de la Cité de la musique. [...] Et ils sont venus deux fois avec toute leur équipe pour voir l'expo *Rock !*. Quand un établissement comme ça vient, c'est pas mal ! [...] nous on était presque un petit peu inquiets de la visite parce qu'on ne fait pas du tout la même chose. [...] L'autre grande fierté là-dedans, c'est que cette expo a reçu un label qui est un label d'intérêt national. Et là, c'est très, très rare, c'est quasiment jamais donné pour des sujets locaux. Et alors, pour des sujets locaux qui parlent non pas d'œuvres d'art de premier plan, mais de cette appropriation d'un nouveau type de patrimoine. Alors là, c'est... Tu peux regarder dans le détail, je suis sûr que ça n'existe pas ! » (responsable des expositions).

- 17 Succès, enfin, par la fréquentation de l'exposition et l'expérience des publics perçue par le château :

« *Rock !* a finalement drainé un public pratiquement inattendu. [...] qui a vu une évocation nostalgique de sa ville. Il a drainé un public qui a été surpris en venant de ce qu'un musée puisse parler de ça » (responsable des expositions).

Expérience mémorielle et émotionnelle des publics

- 18 Dans les scénographies de ce type, « le point de vue [...] [est] d'abord et avant tout corporel, mémoriel et émotionnel. [...] Le savoir à comprendre, ou encore l'objet à découvrir, sont par le fait même devenus secondaires par rapport à l'expérience vécue » (Davallon, 2011 : 39). Quelle est la réception des publics face à cette scénographie qui positionne le visiteur dans une réflexivité biographique et le place dans un rapport à l'expérience davantage qu'à la connaissance ?

- 19 Dans les entretiens, nombre de visiteurs évoquent des souvenirs qui ont ressurgi à l'occasion de la visite, si bien qu'un des enquêtés disqualifie le terme d'exposition pour rapprocher le récit de l'exposition d'une narration qui serait véritable et vérifiable parce qu'en résonance avec son expérience directe. Cette expérience de visite semble placer les usagers du musée dans un rôle de témoin – participant de l'histoire qui est contée – plus que de simple visiteur.

« Je suis nantaise donc ça me parle, on voit des choses, soit de nos grands-parents qui nous ont raconté, les histoires de bals qui datent c'était pas mal, ça m'a replongé dans des repas de famille où on parlait de tout ça » (femme, 30-34 ans, éducatrice, NM¹⁸).

« Pour moi, c'est plus qu'une expo ! C'est une expo, si on veut, mais pour moi ça renvoie à tout ce qui s'est vraiment passé à Nantes » (homme, 35-39 ans, saisonnier, hors NM).

- 20 Ce statut de témoin interroge d'ailleurs l'échelle géographique de l'histoire qui est racontée, l'expérience des bals correspondant à une socialisation adolescente et musicale, et à une expérience générationnelle qui dépasse le cadre local. La socialisation à la musique, entendue comme un processus d'apprentissage (Darmon, 2010), est particulièrement prégnante dans l'exposition dont le dispositif scénographique convoque largement l'âge adolescent, période essentielle dans la socialisation aux loisirs et aux goûts culturels et musicaux, dont les ramifications se poursuivent à l'âge adulte (Hebdige, 2008 ; Octobre *et al.*, 2010).



« On va revisiter le temps même si on n'a pas tout connu quand même. C'est vraiment sympathique, c'est vraiment bien fait. Ça rappelle quand même certains souvenirs, ne serait-ce que les vieux radiocassettes, les trucs comme ça » (homme, 35-39 ans, géomètre, NM).

« C'est mon enfance. J'avais un mange-disque orange » (homme, 40-44 ans, chargé d'insertion professionnelle, hors NM).

« Ça me donne envie de réécouter des musiques de mon adolescence » (femme, 35-39 ans, logistique, NM).

- 21 L'émotion permettant cette traduction du récit muséal dans des parcours de vie singuliers est la nostalgie. Le terme « nostalgie » a été forgé par un étudiant en médecine pour décrire une pathologie qu'il associait à la douleur d'un impossible retour (Tinker, 2012). Si la douleur est absente des témoignages, le mot n'en reste pas moins mobilisé pour qualifier une perte ou une absence, celle d'une expérience de vie rapportée à la jeunesse qui est magnifiée par la réinterprétation du passé à l'aune de la vie adulte. La nostalgie telle qu'elle s'exprime dans les entretiens relève de la célébration mémorielle d'un âge d'or qui n'est pas liée à une époque donnée mais à une période de vie particulière, l'adolescence et la post-adolescence « où l'engagement dans le hobby-passion est maximum » (Donnat, 2009 : 112). La nostalgie ravive un imaginaire de la jeunesse au pouvoir unificateur et intégrateur. Elle renvoie à l'expression d'une mémoire commune et pacifiée, où ce qui compte est d'abord d'avoir vécu un temps commun partagé.
- 22 Si l'on reprend les catégories développées par Marie-Claire Lavabre (2016), l'exposition cherche moins à produire une histoire sociale de la musique rock qu'une mémoire commune, miroir de l'expression d'expériences individuelles où chacun, quelle que soit sa génération, peut revivre sa jeunesse musicale en se projetant dans les traces exposées. Ce mode de visite expérientiel renvoie le visiteur à sa propre socialisation aux musiques populaires, de l'expérience la plus commune, celle d'avoir été adolescent, à la plus singulière, celle d'avoir été adolescent, fan de rock et musicien à Nantes dans les années 1970 et 1980. À partir des entretiens, nous observons des réceptions de l'exposition qui varient en fonction de la façon dont le visiteur y projette sa propre vie, c'est-à-dire en fonction de sa socialisation aux musiques populaires.

La chambre à soi

- 23 Parmi les reconstitutions, deux espaces représentent des chambres d'adolescents, l'une des années 1960, l'autre des années 1980. Ces reconstitutions agissent comme des éléments attracteurs (Davallon, 2000) où le visiteur observe le décor comme une image qui « peut être vue/lue comme un récit [...] [et] devenir prétexte à des développements narratifs » (Marion, 1997 : 133). Cela réveille des souvenirs chez les visiteurs qui ont vécu leurs expériences juvéniles à cette période-là. Les objets convoquent les souvenirs adolescents, de même que l'espace choisi, si particulier de l'expérience adolescente : la chambre, cet « espace [...] central à partir duquel les jeunes générations entrent en relation avec le monde, leurs amis, la musique » (Glevarec, 2010a : 48). Pour ceux qui ont vécu la période représentée, l'expérience mémorielle est immédiate. Si le poste de radio et le baladeur laissent perplexes les plus jeunes visiteurs, l'expérience de l'affirmation de soi traverse les générations (Pasquier, 2006) et se manifeste souvent « par une appropriation et l'affichage d'une identité, fréquemment d'une passion, qui passent par des images de vedettes de la musique, de la télévision, du cinéma ou du sport » (Glevarec, 2010b : 26). Les noms sur les posters ont changé, mais ils continuent de contribuer à la personnalisation des chambres adolescentes, de même que la découverte des goûts musicaux, du vinyle au *streaming*. L'importance sociale de la chambre ne change pas, mais chaque génération se l'approprie à sa manière.



« Sur un plan sociologique, la chambre est un "lieu", c'est-à-dire qu'elle offre à chaque individu un cadre de rencontre d'autres personnes avec qui il partage des

références sociales. Elle permet ensuite d'affirmer ses appartenances et de se reconnaître dans ceux qui y circulent. Elle est enfin un espace de symboles, donc chargé de sens, à partir duquel il est possible de définir son identité » (Zaffran, 2014 : 2).

- 24 Confrontés à ces espaces, les visiteurs évoquent leur propre chambre et la nostalgie ici comprise comme un sentiment tourné vers soi et pour soi. La reconstitution fonctionne comme un embrayeur pour produire « un récit que l'image ne contient pas en elle-même mais dans lequel elle se laisse – ou demande à – être intégrée » (Marion, 1997 : 134).

« J'ai eu mon instant de nostalgie en me disant : "Oh... j'avais la même dans ma chambre *grosso modo*..." » (femme, 35-39 ans, comptable, NM).

- 25 Les professionnels du musée interrogés soulignent d'ailleurs cette mise en discussion des visiteurs autour des reconstitutions qui donnent l'occasion de témoigner de son expérience de jeunesse aux partenaires de visite et donc de produire un récit à partir de l'image proposée.

« On était dans une scénographie très immersive, [...] le fait des *period rooms*, la chambre d'ado, tu voyais beaucoup les gens s'arrêter... Et puis les gens se parlaient... ce n'était pas une expo silencieuse » (responsable du développement des publics et du travail sur l'évaluation).

- 26 Si les chambres reconstituées symbolisent cet âge adolescent, la jeunesse est sociologiquement perçue comme une période d'autonomisation dans laquelle des rites de passage viennent symboliser la transition de l'enfance à l'âge adulte (Galland, 2011). C'est durant cette période que la socialisation musicale s'ancre dans la vie de l'individu, en dehors de l'environnement familial, et s'accompagne d'initiations qui varient selon les époques et sur lesquelles l'exposition revient.

Les premières fois : l'émotion musicale

- 27 Une partie des enquêtés reçoit l'exposition uniquement comme une évocation de leur passé adolescent. Ils expriment un plaisir à parcourir l'exposition alors même que le sujet abordé leur est inconnu et qu'ils n'en tirent pas des connaissances supplémentaires.

« C'est riche, c'est sûrement riche, mais je n'en connais pas le dixième, mais pour ceux qui s'y connaissent, ça doit être très riche... c'est agréable à regarder, à écouter, c'est très bien fait. Ceux qui ont cette culture rock, qui sont passionnés de rock, je pense qu'ils vont s'éclater » (femme, 60-64 ans, retraitée, hors NM).

- 28 Pour d'autres, l'expérience de visite s'ancre dans l'émotion musicale. Si elles demeurent ancrées dans l'évocation de la jeunesse et du parcours de vie individuel, les émotions sont directement provoquées par la musique au travers de l'écoute d'un morceau, voire l'examen de la pochette d'un album. En termes de réception, le mouvement est double : une relation esthétique aux œuvres exposées et une perception personnelle de la musique liée au vécu. L'œuvre exposée rappelle des découvertes personnelles qui ont contribué à la construction des goûts et du jugement esthétique.

« Nostalgie parce que ça me rappelle mon enfance, et je suis toujours fanatique de rock ! » (homme, 65-69 ans, retraité, NM).

- 29 Cette socialisation juvénile s'est faite soit par la pratique, comme musicien amateur, soit par l'écoute, comme amateur de concerts, ou les deux. Les souvenirs personnels déclenchés par la scénographie renvoient davantage à des souvenirs de concerts et des moments partagés avec d'autres. La nostalgie qui s'exprime alors prend davantage une dimension collective.



« Ça me rappelle des bons souvenirs. On s'est quand même bien éclatés à une certaine époque. Bon c'était pas du tout à Nantes, c'était à Rennes » (femme, 54-59 ans, couturière, NM).

- 30 Dans ce propos, l'expérience vécue de l'adolescence et le caractère transposable du récit d'une ville à une autre se rejoignent grâce à des topographies qui fonctionnent comme des lieux (géographie mémorielle de la ville) et des espaces (souvenirs des pratiques juvéniles), à l'image de la salle de concert (Werner, 2018). On retrouve également le rôle central joué par les lieux, mais il s'agit cette fois non pas d'espaces privés de socialisation et d'individuation comme la chambre, mais d'espaces publics de pratiques collectives qui participent de la constitution de la mémoire des moments vécus, de la manière dont ils s'impriment dans les corps et des sensations qu'ils laissent. La salle, le lieu et le décor ne sont pas neutres, mais chargés d'un passé, d'une histoire, d'un sens social. Ils participent de la sorte à la construction des « cadres sociaux de la mémoire émotionnelle » (Brandl, 2004 : 6).

« L'époque du vinyle et du CD. Y avait des concerts, quasiment trois à quatre concerts par semaine, quoi » (homme, 35-39 ans, saisonnier, hors NM).

« Moi ça été un peu un crève-cœur quand ça s'est fini, parce que Stereolux¹⁹ c'est bien, mais ça n'arrive pas à la cheville en termes d'ambiance. L'Olympic²⁰ c'était moins aseptisé on va dire, c'était moins contrôlé. [...] L'Olympic c'était en mode pompeop²¹ » (femme, 30-34 ans, éducatrice, NM).

L'expérience singulière du visiteur membre de la scène locale

- 31 Dans cette perspective, l'exposition propose une reconstitution de salles de concert ou de disquaire qui sont nominativement emblématiques du « rock à la nantaise » : le disquaire Fuzz Disques ou les salles de concert le Floride et le Magestic. Ici, la mémoire et les émotions s'inscrivent non plus seulement dans la trajectoire de vie et la socialisation musicale, mais également dans l'espace vécu.

« C'est un passé qui n'est plus là... Ça a disparu... Quand on repasse dans la ville et qu'on se dit : "Ah ! oui, le magasin Tacoma qui était là et dans lequel j'allais traîner..." Je me souviens d'un soir où j'étais à la maison, je regardais la télé... c'était un samedi, ça fermait tard et j'avais foncé au magasin juste avant qu'il ne ferme pour m'acheter un disque parce que je venais de voir un truc à la télé ou au magnétoscope, je ne sais plus... J'avais foncé pour aller m'acheter... Y a le bus de nuit qui passe, je fonce... Ces souvenirs, ils reviennent en y repensant... Donc y'a Fuzz Disques, mais aussi Nuggets où j'y allais aussi... Je vois encore tout à fait les pochettes de disques, c'était le début des premiers codes-barres sur les objets... Et la rue, c'était la rue du Calvaire, j'y repasse encore, mais ça a disparu » (homme, 45-49 ans, enseignant, NM).

- 32 Ces lieux de mémoire jouent comme des repères partagés pour les visiteurs qui ont appartenu ou appartiennent encore à la scène musicale nantaise. On peut en effet parler de scène musicale (Bennett & Peterson, 2004) pour désigner la manière dont les individus engagés dans la musique entretiennent un rapport particulier à la ville. Selon leur engagement dans la musique, les individus parcourent le territoire pour se rendre dans certains lieux (studios, salles de concert), y nouent des relations sociales denses et initient des collaborations. C'est tout un monde qui se constitue autour de ces pratiques, comme l'ont analysé les sociologues Fabien Hein (2006) ou encore Gêrôme Guibert (2006). Invisible du grand public, la scène constitue un réseau local d'acteurs interdépendants autour de la pratique musicale, que met en évidence l'exposition.

« Moi qui suis Nantais, c'était un petit voyage dans le passé de se rappeler des choses, notamment les lieux, Fuzz Disques, ça m'a marqué, et de retrouver des groupes que j'ai connus à l'époque et qui sont partis après. [...] Je me suis rappelé après les autres enseignes comme Californian Music, Nuggets, après c'est des



souvenirs visuels... Mais je me souviens effectivement d'avoir acheté des maxi 45 tours chez Fuzz Disques... Donc c'est des souvenirs personnels. Et puis des images visuelles surtout... parce que la ville, elle a changé comme je suis parti pendant un temps... Voilà, de retrouver des choses de la ville... surtout des choses de la mémoire visuelle... l'enseigne de Fuzz Disques sur la place de la Bourse, même de retrouver la sortie de l'Olympic à Jean Macé, que je retrouve maintenant parce que j'y vais plus souvent, mais j'avais oublié ce que c'était » (homme, 45-49 ans, enseignant, NM).

- 33 À l'échelle individuelle, l'intégration à ce réseau constitue une socialisation secondaire avec de multiples incidences. Pour les musiciens, l'engagement dans un groupe s'accompagne d'une production de soi où l'individu se construit en même temps qu'il approfondit sa pratique (Tassin, 2004). Par ailleurs, pour s'ancrer dans cet espace, les acteurs développent un réseau « musicalisé » formé de sociabilités électives qui reposent sur l'inscription dans le monde musical. Ce processus de socialisation est motivé par le désir de construire un « être-ensemble », une communauté avec laquelle partager des expériences vécues (Stahl, 2011). La nostalgie qui s'exprime alors est non seulement dotée d'une dimension collective encore plus forte (avoir vécu des moments avec d'autres), mais elle renvoie également à une forme d'interconnaissance revendiquée (connaître personnellement les personnes/groupes représentés dans l'exposition).

« Nostalgie... Parce que justement ça me rappelle beaucoup de concerts que j'ai faits... Les trois quarts des groupes qui sont ici je les ai forcément connus sur scène ou dans la vie de tous les jours... Beaucoup de concerts... » (femme, 55-59 ans, chauffeuse routière, NM²²).

- 34 Appartenir à la scène locale, en tant que musicien ou spectateur, signifie par ailleurs avoir une certaine expertise sur l'actualité musicale, ses lieux, les groupes qui se produisent. Parmi ce public expert, certains éprouvent des sentiments ambivalents, allant de la colère à la déception, quand le récit proposé par le commissaire d'exposition ne renvoie pas à leur expérience de la scène locale. Ils en viennent à questionner les choix établis et la place limitée accordée à certaines esthétiques comme le metal (Guibert, 2015, 2019).

« Moi je suis pas convaincu du tout. [...] Je suis musicien. Je trouve que c'est très dirigé, très orienté. J'en connais que ça a mis en colère, je vais pas me mettre en colère pour la musique, mais je comprends ceux que ça a mis en colère » (homme, ne fait pas la suite de l'entretien)²³.

« [Le Hellfest] est évoqué pour des groupes comme Squealer qui se sont reformés pour jouer au Hellfest en 2009... mais rien sur le festival en tant que tel. Je pensais qu'il y aurait au moins une affiche, c'est quand même le second festival français... *Idem*, rien sur Andreas et Nicolas ou Ultra Vomit qui sont quand même des groupes connus dans la scène, même hors metal... À part ça, très intéressant. Après, d'un point de vue puriste, [...] C2C dans une expo rock, je ne vois pas trop ce que ça fait là ! » (homme, 25-29 ans, ingénieur, hors NM).

- 35 Le travail scénographique cherche à unifier les mémoires en mettant en scène des expériences juvéniles partagées. Il n'en reste pas moins que la construction d'un objet mémoriel « par le bas », c'est-à-dire par l'expérience et les émotions qu'il suscite, est mis en débat par les visiteurs experts de cette histoire pour l'avoir vécue.

Conclusion

- 36 Pour conclure, notre étude révèle que l'entrée d'objets culturels populaires, ici les musiques populaires, dans les institutions muséales peut prendre des formes originales d'exposition en passant par un discours mémoriel, voire sur un registre du souvenir personnel, plutôt que scientifique. Effectivement, le choix d'une scénographie de point de vue s'est centré non sur la description historique et sociologique globale du rock et



de sa traduction locale, mais sur le récit d'un acteur de la scène musicale dont la présence est affichée tout au long de l'exposition, comme si le musée tenait à répéter qui était l'auteur de ce récit. Par ces choix scénographiques, le musée a pu produire un récit des musiques populaires à l'échelle locale sans que sa légitimité à le faire ne soit contestée, ou seulement à la marge parmi celles et ceux qui ont fait le choix de visiter l'exposition. Notre analyse contribue ainsi aux études sur les expositions musicales. Certaines optent pour une approche par les savoirs – ce qui peut produire une fétichisation frustrante des instruments pour les visiteurs (Dehail, 2014) – ou par la mémoire et l'expérience en appréhendant les musiques populaires comme un fait social, sans les détacher du monde social (Touché, 2015), laissant une place aux cultures fans (Dalbavie, 2017).

37 Dans le cas de l'exposition *Rock !*, la réception des publics ayant accepté le principe de l'entretien n'est pas marquée par la frustration. La scénographie de point de vue a fonctionné dans le sens où dans tous les témoignages recueillis, les visiteurs ont pu s'intégrer au récit proposé. Ce traitement des musiques populaires qui joue sur la corde sensible a plu aux visiteurs et induit la prédominance de la nostalgie. Il en a découlé une réception unifiée dans la convocation d'un âge d'or adolescent de construction des goûts musicaux, mais une réception différenciée en fonction des expériences collectives vécues dans la ville ou non. Cependant, si l'appartenance à la scène locale marque certains visiteurs, d'autres qui ont connu cette expérience ailleurs parviennent à transposer leur vécu dans ce récit local. C'est d'ailleurs bien là que l'on perçoit le mouvement profond de déploiement des musiques populaires qui dépasse largement le cadre d'une ville (Guibert, 2006).

38 Finalement, l'exposition révèle toute la complexité de s'intéresser aux objets de la culture populaire qui, tout en pouvant être appréhendés comme des objets à étudier d'un point de vue artistique, courent le risque d'être détachés de leur fonction sociale, de leur place dans le monde et de leur sens pour les individus. En écartant le discours scientifique au profit de savoirs profanes sur le rock, les concepteurs de l'exposition laissent toute la place à une subjectivité affirmée pouvant être mise en débat par les visiteurs. Nos résultats dialoguent ainsi avec des travaux qui analysent ces expositions comme une nouvelle forme de muséologie, s'écartant des objets et de l'authenticité matérielle pour repositionner le musée dans une activité de loisir reposant sur l'expérience sensible (Baker *et al.*, 2020).

Bibliographie

Baker (Sarah). 2015. *Preserving Popular Music Heritage: Do-it-Yourself, Do-it-Together*. New York : Routledge.

DOI : 10.4324/9781315769882

Baker (Sarah), Istvandy (Lauren) & Nowak (Raphaël). 2016a. « Curating popular music heritage: storytelling and narrative engagement in popular music museums and exhibitions ». *Museum Management and Curatorship*, 31(4), p 369-385.

DOI : 10.1080/09647775.2016.1165141

Baker (Sarah), Istvandy (Lauren) & Nowak (Raphaël). 2016b. « The sound of music heritage: curating popular music in music museums and exhibitions ». *International Journal of Heritage Studies*, 22(1), p. 70-81.

DOI : 10.1080/13527258.2015.1095784

Baker (Sarah), Istvandy (Lauren) & Nowak (Raphaël). 2020. « Curatorial practice in popular music museums: an emerging typology of structuring concepts ». *European Journal of Cultural Studies*, 23(3), p. 434-453.

DOI : 10.1177/1367549418761796

Bennett (Andy) & Peterson (Richard A.). 2004. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville : Vanderbilt University Press.

DOI : 10.2307/j.ctv17vf74v

Brandl (Emmanuel). 2004. « La fabrication de l'émotion musicale. Modalités d'incorporation de la musique et mode d'apprentissage de l'émotion musicale. L'exemple de l'enseignement des musiques amplifiées », in *Terrains de la musique. Approches socio-anthropologique du fait musical contemporain* / sous la direction de Marc Perrenoud. Paris : L'Harmattan.



Charliot (Laurent). 2003. *La Fabuleuse Histoire du rock nantais de 1960 à nos jours*. Nantes : Laurent Charliot.

Charliot (Laurent). 2011. *Le Rock nantais en 100 vinyls et CDs*. Nantes : Laurent Charliot.

Charliot (Laurent). 2014. *L'Année du rock français et autres scènes actuelles, 2014-2015*. Marseille : Le Mot et le reste ; Nantes : Iéna éditions.

Charliot (Laurent). 2020. *Rock stories. 200 histoires insolites & incroyablement rock !* Nantes : Iéna éditions.

Corbin (Alain), Courtine (Jean-Jacques) & Vigarello (Georges) (dir.). 2021. *Histoire des émotions*. 3 vol. Paris : Seuil (Points).

Cortez (Alcina). 2016. « How popular music is exhibited by museums in Portugal at the beginning of the twenty-first century: a case study ». *Curator: The Museum Journal*. 59(2), p. 153-176.

Crenn (Gaëlle). 2012. « L'exposition de la musique populaire au Powerhouse Museum de Sydney ». *Questions de communication* [en ligne], 22, p. 159-180 : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6891> [consulté le 22 août 2022]. DOI : 10.4000/questionsdecommunication.6891

Crenn (Gaëlle) & Vilatte (Jean-Christophe). 2020. « L'émotion dans les expositions : introduction ». *Culture & Musées*, 36, p. 15-33.

Dalbavie (Juliette). 2017. « Performer la chanson au musée : l'Espace Brassens de Sète ». *Culture & Musées*, 29, p. 61-80.

DOI : 10.4000/culturemusees.1086

Darmon (Muriel). 2010. *La Socialisation*. Paris : Armand Colin.

Davallon (Jean). 2011. « Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition ? ». *Hermès, La Revue*, 61, p. 38-44, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2011-3-page-38.htm> [consulté le 1^{er} septembre 2022].

DOI : 10.4267/2042/45500

Davallon (Jean). 2000. *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan (Communication et civilisation).

Dehail (Judith). 2014. « Musealising change or changing the museum: the case of the musical instrument museum from the visitor's perspective ». *Museological Review*, 18, p. 53-60.

Dehail (Judith). 2019. « De la classification scientifique des instruments de musique ». *Revue d'anthropologie des connaissances* [en ligne], 13(3), p. 781-792 : <http://journals.openedition.org/rac/12437> [consulté le 22 août 2022].

Donnat (Olivier). 2009. « Les passions culturelles, entre engagement total et jardin secret ». *Réseaux*, 153, p. 79-127.

DOI : 10.3917/res.153.0079

Galland (Olivier). 2011. *Sociologie de la jeunesse*. Paris : Armand Colin (U).

DOI : 10.3917/arco.galla.2017.01

Glevarec (Hervé). 2010a. *La Culture de la chambre. Préadolescence et culture contemporaine dans l'espace familial*. Paris : Ministère de la Culture / DEPS (Questions de culture). En ligne : <http://www.cairn.info/la-culture-de-la-chambre--9782110975409.htm> [consulté le 1^{er} septembre 2022].

DOI : 10.3917/deps.gleva.2010.01

Glevarec (Hervé). 2010b. « Les trois âges de la "culture de la chambre" ». *Ethnologie française*, 40(1), p. 19-30.

DOI : 10.3917/ethn.101.0019

Guibert (Christophe). 2015. « Représentations et usages sociaux de la musique métal ». *Volume ! La revue des musiques populaires*, 11(2), p. 7-27.

DOI : 10.4000/volume.4427

Guibert (Gérôme). 2006. *La Production de la culture : Le cas des musiques amplifiées en France*. Guichen : Éditions Mélanie Seteun (Musique et société).

DOI : 10.4000/books.ms.554

Guibert (Gérôme). 2010. « La scène musicale à Nantes. De la ville perçue à la ville vécue », p. 109-137 in *Nantes la belle éveillée : le pari de la culture* / sous la direction de Magali Grandet, Stéphane Pajot, Dominique Sagot-Duvaurox et Gérard Guibert. Toulouse : Éditions de l'Attribut.

Guibert (Gérôme). 2012. « Les secrets du réveil nantais ». *Place publique. Nantes / Saint-Nazaire. La revue urbaine*, 33, p. 53-56.

Guibert (Gérôme). 2019. « Le Hellfest, arène discursive. Sociologie des festivals de musique live comme sphères publiques ». *Criminocorpus*, en ligne : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/6393> [consulté le 22 août 2022].

DOI : 10.4000/criminocorpus.6393

Hebdige (Dick). 2008. *Sous-culture. Le sens du style*. Paris : La Découverte (Zones).



- Hein (Fabien). 2006. *Le Monde du rock : Ethnographie du réel*. Guichen : Éditions Mélanie Seteun (Musique et société).
- Hennion (Antoine). 1998. « D'une distribution fâcheuse : analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes ». *Musurgia*, 5(2), p. 9-19.
- Illouz (Eva). 2016. « Les émotions, catégorie ancienne et catégorie nouvelle de la sociologie ». Conférence plénière au 20^e congrès international de l'AISLF [Association internationale des sociologues de langue française] (4-8 juillet 2016, Montréal). En ligne : <https://congres2016.aislf.org/pages/63-illouz.php> [consulté le 22 août 2022].
- Lavabre (Marie-Claire). 2016. « La “mémoire collective” entre sociologie de la mémoire et sociologie des souvenirs ? ». Document de travail. En ligne : halshs-01337854 [consulté le 22 août 2022].
- Le Guern (Philippe). 2012. « Un spectre hante le rock... L'obsession patrimoniale, les musiques populaires et actuelles et les enjeux de la “muséomomification” ». *Questions de communication* [en ligne], 22, p. 7-44 : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6820> [consulté le 22 août 2022].
- Marion (Philippe). 1997. « Les images racontent-elles ? Variations conclusives sur la narrativité iconique ». *Recherches en communication*, 8, p. 129-148.
- Mignon (Patrick). 1991. « Paris/Givors : le rock local ». *Vibrations. Musiques, médias, société*, hors-série, p. 197-216.
- Octobre (Sylvie), Détrez (Christine), Mercklé (Pierre) & Berthomier (Nathalie). 2010. *L'Enfance des loisirs. Trajectoires communes et parcours individuels de la fin de l'enfance à la grande adolescence*. Paris : Ministère de la Culture / DEPS (Questions de culture).
DOI : 10.3917/cule.116.0001
- Pasquier (Dominique). 2006. « L'espace privé comme lieu de consommation culturelle », p. 239-254 in *Création et diversité au miroir des industries culturelles. Actes des Journées d'économie culturelle / sous la direction de Xavier Greffe*. Paris : Ministère de la Culture / DEPS (Questions de culture).
DOI : 10.3917/deps.gref.2006.01.0237
- Peterson (Richard A). 1991. « Mais pourquoi donc en 1955 ? Comment expliquer la naissance du rock ». *Vibrations. Musiques, médias, société*, hors-série, p. 9-39.
DOI : 10.3406/vibra.1991.1092
- Seca (Jean-Marie). 2001. *Les Musiciens underground*. Paris : PUF (Psychologie sociale).
- Stahl (Goeff). 2011. « DIY or DIT! Tales of making music in a creative city », p. 145-160 in *Home, Land and Sea. Situating Music in Aotearoa New Zealand / sous la direction de Glenda Keam et Tony Mitchell*. Auckland : Pearson Education.
- Tassin (Damien). 2004. *Rock et production de soi : Une sociologie de l'ordinaire des groupes et des musiciens*. Paris : L'Harmattan (Logiques sociales, Musiques et champ social).
- Tinker (Chris). 2012. « “Âge tendre et têtes de bois” : nostalgia, television and popular music in contemporary France ». *French Cultural Studies*, 23(3), p. 239-255.
DOI : 10.1177/0957155812443203
- Touché (Marc). 2007. « Muséographier les “musiques électro-amplifiées” ». *Réseaux*, 141-142, p. 97-141.
DOI : 10.3917/res.141.0097
- Touché (Marc). 2015. « Plus de bruits au musée ». *La Lettre de l'OCIM*, 158, p. 5-12.
DOI : 10.4000/ocim.1489
- Varutti (Marzia). 2020. « Vers une muséologie des émotions ». *Culture & Musées*, 36, p. 171-177.
DOI : 10.4000/culturemusees.5751
- Werner (Michael). 2018. « Lieux et espaces de la musique ». *Transposition : musique et sciences sociales* [en ligne], hors-série, 1, « Musique, histoire, sociétés » : <https://doi.org/10.4000/transposition.1687> [consulté le 22 août 2022].
DOI : 10.4000/transposition.1687
- Zaffran (Joël). 2014. « La chambre des adolescent(e)s : espace intermédiaire et temps transitionnel ». *Strenæ. Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance* [en ligne], 7 : <https://journals.openedition.org/strenae/1261> [consulté le 22 août 2022].

Notes

1 Il existe des musées consacrés aux musiques populaires comme le MuPop à Montluçon ou la Cité de la musique à Paris. Parmi les expositions en France dédiée à l'histoire locale des musiques populaires, on peut relever *Rockin'Laval* en 2010 ou *Cambrai Calling* en 2017. Des travaux scientifiques témoignent également de la vivacité des expositions liées aux musiques populaires à l'international (Crenn, 2012 ; Baker, 2015 ; Baker *et al.*, 2016a).



2 Texte original : « *most patrons of music exhibitions are likely to be amateur experts in some aspect of the stories being told and therefore to be critical of narrative elements that make up displays* ».

3 Le château des ducs de Bretagne fait partie de la société publique locale Le Voyage à Nantes dont l'objet social est « [d']affirmer la destination "Nantes" sur la base de son offre culturelle et touristique » (« Bilan financier de Nantes Métropole », 2019, p. 7, en ligne : https://metropole.nantes.fr/files/pdf/vie-locale-territoire/vie-institutions/finances/VDN/2019/rap_financier_2019.pdf (consulté le 22 août 2022)).

4 Le château des ducs de Bretagne revendique deux types d'expositions : « celles qui privilégient le rapport à la ville, qu'il soit historique, sociétal... et celles qui interrogent le rapport de Nantes à l'ailleurs ». Les premières, qui nous intéressent ici, sont « [c]onstituées *via* des collectes ou avec les collections du musée, [et ces] expositions de territoire reviennent sur des moments clés de l'histoire de la ville ou le rapport des habitants à Nantes » (site du château des ducs de Bretagne : <https://www.chateaunantes.fr/le-musee/les-expositions/> [consulté le 22 août 2022]).

5 Les thématiques essentielles du Musée d'histoire de Nantes sont l'histoire du château, la traite atlantique, l'industrialisation et les guerres mondiales.

6 En tant qu'exposition de territoire, l'exposition s'appuie sur des objets prêtés par des musiciens, des fans, des acteurs de la musique sur le territoire.

7 Il existe au niveau local des universitaires spécialistes des musiques populaires connus du personnel du musée, à l'instar de Gêrôme Guibert (2010, 2012).

8 Il existe pourtant de nombreuses figures locales et des associations comme le Pôle de musiques actuelles ou Tremplino.

9 Édité à compte d'auteur.

10 Extrait du cartel par lequel débute l'exposition.

11 (*Ibid.*)

12 Maire PS de Nantes de 1989 à 2012.

13 La scénographie est confiée à l'Atelier Pascal Payeur, Sylvie Josserand et Samuel Mola pour un budget de 150 000 € HT. L'Atelier Pascal Payeur a réalisé plusieurs scénographies pour des expositions au château des ducs de Bretagne et a surtout réalisé la scénographie du MuPop (Musée des musiques populaires) de Montluçon en 2013.

14 Le château des ducs de Bretagne choisira le même scénographe que celui du MuPop.

15 Il a également été le commissaire de l'exposition *Rockin'Laval* où un local de répétition et une chambre d'adolescent reconstitués figuraient déjà.

16 Le musée optera pour un partenariat avec une ressourcerie pour collecter des objets.

17 Texte original: « *curators [...] seek to create narrative-led exhibitions that provide opportunities for patrons to locate their individual experience within a collective memory* ».

18 Nantes Métropole.

19 Scène de musiques actuelles ouverte en 2011.

20 Scène de musiques actuelles de 1989 à 2010.

21 Expression signifiant qu'il s'agit d'une ambiance festive.

22 Cette enquête a donné au musée une des photographies présentées dans l'exposition.


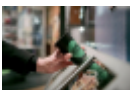
23 Seul un témoignage de cette teneur a été collecté. La période d'enquête liée aux contraintes de l'équipe de recherche, à savoir la dernière semaine d'exposition, a pu influencer ces résultats, les publics les plus engagés dans la scène locale ont peut-être visité l'exposition dès les premiers mois de son ouverture. Par ailleurs, une enquête sur la scène punk menée à cette période par l'association Plan 9 a permis de recueillir de nombreux témoignages de colère sur la très faible place accordée aux musiques contestataires et aux lieux alternatifs de concerts (bars, squatts) dans la mémoire exposée au musée.

Table des illustrations



Titre	Figure 1. Reconstitution de la chambre de Dominique A.
Crédits	Chateau des ducs de Bretagne - Musée d'histoire de Nantes. Photo : Pauline Maréchal.
URL	http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/9397/img-1.jpg
Fichier	image/jpeg, 560k
Titre	Figure 2. Reconstitution du studio de répétition des Elmer Food Beat.



	Crédits	Chateau des ducs de Bretagne - Musée d'histoire de Nantes. Photo : Pauline Maréchal.
	URL	http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/9397/img-2.jpg
	Fichier	image/jpeg, 460k
	Titre	Figure 3. Reconstitution de Fuzz Disques (extérieur).
	Crédits	Château des ducs de Bretagne - Musée d'histoire de Nantes. Photo : David Gallard : LVAN.
	URL	http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/9397/img-3.jpg
	Fichier	image/jpeg, 496k
	Titre	Figure 4. Reconstitution de Fuzz Disques (intérieur).
	Crédits	Château des ducs de Bretagne - Musée d'histoire de Nantes. Photo : David Gallard : LVAN.
	URL	http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/9397/img-4.jpg
	Fichier	image/jpeg, 452k
	Titre	Figure 5. Dispositif d'écoute.
	Crédits	Château des ducs de Bretagne - Musée d'histoire de Nantes. Photo : David Gallard : LVAN.
	URL	http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/9397/img-5.jpg
	Fichier	image/jpeg, 348k

Pour citer cet article

Référence papier

Caroline Creton, Elvire Bornand, Frédérique Letourneux et Hélène Lecompte, « « Pour moi, c'est plus qu'une expo ! » Production et réception d'une exposition sur les musiques populaires dans un musée d'histoire », *Culture & Musées*, 40 | 2022, 257-285.

Référence électronique

Caroline Creton, Elvire Bornand, Frédérique Letourneux et Hélène Lecompte, « « Pour moi, c'est plus qu'une expo ! » Production et réception d'une exposition sur les musiques populaires dans un musée d'histoire », *Culture & Musées* [En ligne], 40 | 2022, mis en ligne le 01 décembre 2022, consulté le 11 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/9397> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.9397>

Auteurs

Caroline Creton

Université catholique de l'Ouest Bretagne-Sud

Caroline Creton est maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université catholique de l'Ouest Bretagne-Sud (UCO-BS) et membre permanente du laboratoire PREFics (EA 7469). Son travail s'intéresse aux musiques populaires, aux industries culturelles et au déploiement du numérique dans les filières et institutions culturelles. Elle a notamment réalisé une thèse sur les usages numériques de la scène musicale nantaise. Parmi ses dernières publications, elle a questionné l'usage de l'Auto-Tune dans la production musicale (« Pas de pétrole, mais de l'Auto-Tune ! », avec Julien Bellanger, *Multitudes*, n° 82, 2021) ou encore le recours sur Facebook à la publicité ciblée de musiciens à notoriété locale (« *To pay or not to pay* : les musiciens à notoriété locale face à la publicité ciblée sur Facebook », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, vol. 19, n° 2, 2018).

Courriel : [ccreton\[at\]uco.fr](mailto:ccreton[at]uco.fr)

Elvire Bornand

Université de Nantes

Elvire Bornand est sociologue, chercheuse associée au CENS, Université de Nantes. Son travail porte sur les phénomènes de vulnérabilité et de participation. À ce titre, elle s'intéresse notamment aux rapports de domination dans les processus mémoriels. Elle a participé à des recherches collectives au sein de l'association Plan 9 sur la mémoire de la scène locale punk (ANR PIND) et sur l'entrée au musée de la scène locale rock. Parmi ces dernières recherches, Elvire Bornand interroge l'innovation publique : « Entre déviance et normalisation, dynamique de l'innovation publique et implication du designer : retour réflexif sur un cas d'étude » (avec Jacky



Foucher, *Sciences du design*, n° 5, 2017).
Courriel : bornand.elvire[at]gmail.com

Frédérique Letourneux

EHESS

Frédérique Letourneux est docteure en sociologie rattachée au laboratoire Georg Simmel, EHESS. À côté de ses activités d'enseignante, elle collabore aux projets de recherche collectifs menés par l'association Plan 9, dont l'enquête sur l'exposition *Rock ! Une histoire nantaise*. Les dernières publications de Frédérique Letourneux portent notamment sur la question du travail à distance et de ses enjeux sociaux : « Travailler la distance : s'inventer un chez-soi de travail » (*Sociologie du travail*, vol. 62, n° 4, 2020) ; « À l'épreuve du télétravail » (avec Sophie Binet, Alexandra Jean, Emre Öngün et Karel Yon, *Mouvements*, n° 106, 2021).

Courriel : frederique.Letourneux[at]univ-nantes.fr

Hélène Lecompte

Université de Nantes

Hélène Lecompte est sociologue et membre de l'UMR Inserm U1246 Sphere. Ses recherches s'intéressent tant aux transformations des modes de prise en charge des personnes malades qu'aux collaborations professionnelles interdisciplinaires dans les établissements de soins, tant aux effets des dispositifs de prévention mis en place par les autorités sanitaires qu'aux trajectoires des personnes malades. Au contact des personnes malades, des parents d'enfants malades et des professionnels qui les accompagnent depuis 15 ans, Hélène Lecompte ne travaille pas spécifiquement sur les émotions mais avec celles-ci, notamment au cours du recueil de matériaux. Ses derniers travaux interrogent le parcours des malades : « La carrière cancéreuse des enfants malades » (*Anthropologie & Santé*, n° 23, 2021) ; « La "prise en charge globale" en oncopédiatrie » (*Anthropologie & Santé*, n° 13, 2016).

Courriel : helene.lecompte[at]univ-nantes.fr

Droits d'auteur

Tous droits réservés

