

DALBAVIE (Juliette), « Pour une ethno-sociologie de la construction des attachements : le cas de Brassens à Sète », in *Actes des journées d'études « L'expérience musicale sous le regard des sciences sociales »*, Marseille, S.H.A.DY.C. Vieille Charité, 13-14 octobre 2005.

Juliette Dalbavie
Doctorante en Sciences de l'Information et de la Communication
Laboratoire Culture et Communication
Université d'Avignon
Juliette.dalbavie@univ-avignon.fr

Pour une ethno-sociologie de la construction des attachements : le cas de Brassens à Sète

Cette recherche prend pour objet d'étude la chanson de variétés et plus particulièrement le processus de mise en patrimoine qui l'accompagne. A travers l'exemple de Brassens à Sète, nous tentons de comprendre comment se construit une culture chansonnrière et comment les amateurs d'un chanteur continuent à s'attacher à lui et/ou à son répertoire une fois que celui-ci n'est plus. Mais pour répondre à ces questions, il nous fallait avant tout trouver une méthode qui soit pertinente par rapport à l'objet qu'elle interroge. La culture chansonnrière est singulière car le plus souvent elle est intuitive et familière, et non apprise et savante. Habituellement, des outils méthodologiques comme l'entretien permettent d'embrancher un discours sur les pratiques culturelles. Mais il n'en va pas aussi facilement avec la chanson, en particulier lorsque l'on s'entretient avec des amateurs non experts. Les témoignages du goût que l'on parvient à récolter sont assez pauvres, se réduisant le plus souvent à des "j'aime ou j'aime pas". Comment faire pour interroger la réception de la chanson quand l'entretien n'y parvient pas complètement ?

Ces difficultés à interroger les pratiques chansonnrières et le goût pour un chanteur nous ont conduit à mettre en place un dispositif d'enquête inhabituel. Plutôt que de partir des énoncés du goût, nous sommes partie des situations d'expressions de ce goût (la visite du musée Brassens et le passage devant sa tombe à Sète) aussi singulières qu'elles puissent paraître *a priori*. Ceci afin d'observer les manières de faire des goûteurs et/ou des amateurs au regard des œuvres elles-mêmes et au sein des dispositifs qui les mettent en contact.

Puis il nous a fallu construire une méthode qui nous permette d'accéder à la sensibilité et à l'agir de l'auditeur tout autant qu'à son discours. Ce qui nous préoccupe, en effet, ce n'est pas seulement qu'un amateur parvienne à nous parler de son goût, c'est aussi d'observer tous les

signes non verbaux, ce qu'il fait ou ressent, au cours de la situation d'entretien elle-même. Nous avons notamment demandé aux personnes que nous avons interrogées de nous chanter un morceau de leur chanson préférée de Brassens. Ce type de questions nous a permis de redonner aux pratiques chansonniers leur dimension affective, non pas que les émotions se donnent plus à voir au chercheur lorsque l'enquêté chante que lorsqu'il parle ; mais parce que ce type de questions crée un climat d'intimité propice à l'émergence de plus d'éléments affectifs (verbalisés ou non) au sein même de son discours.

Une approche située : la ville de Sète comme terrain d'enquête

Comment fait-on pour découvrir l'univers musical d'un chanteur quand celui-ci a disparu et comment ses amateurs font-ils pour actualiser leur attachement¹ ?

Pour tenter de répondre à ces deux questions, nous avons fait le choix de proposer une approche située en prenant comme terrain d'observation la ville de Sète, ville natale du chanteur Georges Brassens disparu depuis 24 ans. L'enquête porte plus spécifiquement sur deux lieux : d'une part, l'Espace Georges Brassens, dispositif muséal qui propose une exposition permanente sur la vie et l'œuvre de Brassens et d'autre part, la tombe du chanteur située dans le cimetière en face de l'espace muséographique.

Nous aurions pu choisir de nous entretenir avec des amateurs de Brassens, rencontrés grâce à des amis ou des collègues, voire même les contacter grâce à une annonce dans un journal ou sur un site web. Nous n'avons pas souhaité procéder ainsi mais plutôt partir d'un lieu qui réunirait des personnes curieuses de découvrir ou de redécouvrir Brassens et/ou ses chansons afin d'observer en situation leurs expériences musicales au sens large du terme.

L'expression "*expérience musicale*" désigne pour nous bien plus que l'acte perceptif d'entendre ou la simple performance musicale, elle renvoie à l'ensemble de ces détails auxquels les amateurs portent une vive attention avant même d'écouter une chanson (choix du

¹ Les termes d'*attachement* et de *goût* sont empruntés aux travaux d'Antoine Hennion et doivent être entendus dans ce sens. Le goût musical désignera donc une pratique, une activité collective avec des objets, un "*faire ensemble*" passant par des savoir-faire et non une propriété, un attribut fixe dont la sociologie doit rendre compte en lui trouvant des déterminations externes. Quant au terme d' "*attachement*", que le sociologue semble désormais préférer à celui de "*goût*", il a retenu notre attention dans la mesure où il contient l'idée d'interactions entre objet goûté et goûteurs. "*Ce très beau mot casse l'opposition entre une série de causes qui viendraient de l'extérieur, et l'hic et nunc de la situation et de l'interaction.*" (Hennion, 2004, p. 11). Le goût est envisagé ainsi comme une co-production en situation. "*Le goût n'est ni le conséquent (automatique ou éduqué) des objets goûtés eux-mêmes, ni une pure disposition sociale projetée sur les objets ou le simple prétexte d'un jeu rituel et collectif, c'est un dispositif réflexif et instrumenté de mise à l'épreuve de nos sensations. Il n'est pas mécanique, il est toujours "tentatif" [...]"* (Ibid., p.12).

lieu et du moment d'écoute, du fauteuil, des amis à qui faire écouter cette chanson et avec qui partager son goût, ambiance, humeur...), les objets et les lieux sur lesquels ils s'appuient. Ce sont aussi tous les discours qui précèdent ou succèdent à l'écoute proprement dite, mais également tous ces gestes autorisés par la technique (écoute répétée de la même chanson ou choix aléatoire des plages musicales, réglages multiples...) ou admis culturellement à une époque donnée. Ce sont ces choix et ces ajustements qui nous préparent physiquement, psychologiquement et émotionnellement à la réussite de ce moment musical. Sophie Maisonneuve dans un article intitulé "*De la " machine parlante " à l'auditeur "*" (2001) décrit comment les amateurs de musique dans les années 1920 et 1930, à travers des revues et des sociétés, ont contribué, tout autant que les producteurs, les techniciens, les musiciens et les musicologues, à élaborer un " art d'écouter le phonographe ". Elle rend compte du rôle très actif de ces amateurs qui se préoccupaient du choix de la place de l'appareil, de l'aiguille, mais aussi de l'importance des discours et de *la mise en disposition de l'auditeur* (de sa " bonne volonté ") pour faire advenir l'émotion. Avec l'invention du phonographe, l'auditeur devient l'acteur de la performance musicale mais aussi l'acteur de ses émotions. L'auteur démontre ainsi que "*l'émotion musicale, ou plutôt l'émotion élaborée autour de et par la musique, n'est pas " purement esthétique " au sens de la tradition philosophique héritée des XVIIIe et XIXe siècles, ni purement " sociale ", produit de la volonté d'acteurs, de forces sociales et d'idéologies, mais ancrée à la fois dans la " musique " et le " social ", dans les représentations, les corps et les objets, et dans leur configuration particulière "*" (Maisonneuve, 2001, p.5).

Ces expériences musicales que nous souhaitons décrire n'existent donc que parce qu'elles sont situées géographiquement et historiquement. Comme l'a fait remarquer justement Antoine Hennion, la musique n'existe pas en soi : "*[...] Il n'est d'auditeur, il n'est de musique qu'en situation, dépendant des lieux, des moments et des objets qui les présentent, tenus par les dispositifs et les médiateurs qui les produisent [...]*" [Hennion, 1993, p. 375]

C'est pourquoi, nous tenterons de décrire aussi finement que possible les expériences musicales de ces personnes qui viennent visiter l'Espace Brassens à Sète et/ou qui se rendent sur la tombe du chanteur, étant entendu que ces expériences musicales, parce qu'elles constituent des épreuves (Quéré, 2002, p.232), "*ne laissent inchangés ni la musique, ni ceux qui la produisent, ni ceux qui l'écoulent "*"². Ces deux situations de manifestation du goût pour

² Citation extraite de l'appel à communication pour le colloque " L'expérience musicale sous le regard des sciences sociales "

Brassens, en même temps qu'elles actualisent l'écoute ou les souvenirs des amateurs modifient la représentation que ces derniers ont du chanteur et de ses chansons (en la confortant, en la légitimant ou en s'y opposant...).

Ces expériences musicales (écouter et voir Brassens au musée et/ou se rendre sur sa tombe) nous semblent d'autant plus importantes à étudier qu'elles ne sont pas nécessaires *a priori* pour accéder au répertoire de Brassens. Nous ne disposons pas de chiffres comptabilisant les visites sur la tombe, mais l'Espace Brassens, musée entièrement dédié au chanteur, lui, accueille environ 50 000 visiteurs par an. Ce chiffre de fréquentation interroge dans la mesure où l'accès au répertoire de Brassens est très aisé. Rappelons simplement que ce chanteur a connu un succès populaire au sens médiatique du terme. Et aujourd'hui encore, ses chansons qui se caractérisent par un style singulier, basé sur des mélodies accompagnées le plus souvent à la guitare, et des textes toujours très travaillés, sont reprises par des artistes du monde entier et sont étudiées dans les écoles. Il convient donc d'analyser les spécificités de ces deux médiations donnant accès à la mémoire de Brassens afin de comprendre le rôle que tiennent ces pratiques dans le fait de s'attacher à un chanteur ou à ses chansons. Quel sens cela a-t-il pour les amateurs d'une chanson d'aller écouter-voir cette chanson au musée alors qu'ils pourraient le faire à domicile ? Pourquoi se rendre sur la tombe du chanteur où il n'y a finalement pas grand chose à voir et rien à écouter ?

La ville de Sète a retenu notre attention parce qu'elle nous permet de nous intéresser à un dispositif culturel (l'Espace Georges Brassens), tout autant qu'à un dispositif culturel (celui de la tombe du chanteur). Or, ne porter le regard que sur le musée dans le cas de la chanson serait une erreur. En effet, un rapide inventaire des dispositifs donnant accès à la mémoire de la chanson aujourd'hui, permet de mettre en évidence le rôle et le nombre important des médiations officieuses (comme celle de la tombe) par rapport à des formes plus habituelles et officielles (comme celles des musées par exemple) qui restent anecdotiques. A l'heure actuelle, accéder à la mémoire de la chanson en France, cela se résume le plus souvent pour le public à passer par l'un ou l'autre des dispositifs suivants : souvenirs et goûts pour tel ou tel artiste transmis par les parents, les grands-parents ou par des amis, ouvrages encyclopédiques et biographies de vedettes disparues, anciens titres enregistrés sur format CD, émissions TV "Hommage à...", reprises d'anciens tubes par des chanteurs d'aujourd'hui, radios spécialisées, sites Web de passionnés, fan-clubs, conventions de disques, etc. Il ne s'agit donc en aucun cas de privilégier une forme plutôt qu'une autre (le musée plutôt que le cimetière)

mais de rendre compte des différentes modalités de mise en mémoire, aussi singulières qu'elles puissent paraître *a priori*, afin de mieux comprendre ce qui se joue entre les publics et notre objet d'étude : la chanson de variétés.

Il nous faut observer comment curieux et amateurs de Brassens s'appuient sur ces lieux de mémoire pour construire ou actualiser leur attachement à Brassens et/ou à son répertoire mais aussi décrire comment ces lieux de mémoire construisent un amateur idéal. Enfin, il s'agit de mesurer les écarts entre cet amateur idéal et les visiteurs réels et de tenter de comprendre comment curieux et amateurs confrontent leur goût à ces nouvelles situations de communication.

Construire une grammaire de reconnaissance des dispositifs et des pratiques des visiteurs

Une méthodologie qualitative de recueil a été privilégiée à une enquête par questionnaires en raison du faible nombre d'études menées en France. De plus, notre objectif n'était pas de récolter des données de fréquentation (même si celles-ci peuvent éclairer les faits et gestes des visiteurs) mais de recueillir des données anthropologiques sur les manières de faire des visiteurs.

Nous avons donc choisi des méthodes qui ont un potentiel exploratoire plus important. Dans un premier temps, nous avons procédé à l'analyse formelle des dispositifs (cimetière et musée), ce qui nous a permis de mettre au jour comment chacun des lieux construit un objet chanson singulier, une image du chanteur et un amateur idéal. Le musée propose ainsi une double entrée aux visiteurs : une entrée par les chansons qui parce qu'elles sont affichées sur des panneaux deviennent des énoncés et non plus des énonciations (par conséquent Brassens passe du statut de chanteur à celui de poète³); et une entrée par la vie de l'homme. La tombe de Brassens, d'une grande sobriété⁴, elle, propose exclusivement une entrée culturelle aux visiteurs.

Dans un second temps, nous avons utilisé la méthode dite de l'observation participante pour étudier les pratiques des visiteurs dans chacun des lieux de mémoire et les confronter aux

³ Le musée lui-même se présente ainsi sur la plupart de ses documents de communication : " L'Espace Georges Brassens, un musée pour le poète ".

⁴ Les personnes se rendant sur la tombe du chanteur, et qui très souvent dans un premier temps passent à côté sans la voir, sont à la fois déçues du peu d'apparat de cette dernière, et en même temps ils sont heureux de constater que cette ultime mise en scène de soi corresponde aux valeurs qu'ils attribuent au chanteur (simplicité, humilité...)

attentes des concepteurs. Nous avons pu noter ainsi par exemple que l'approche littéraire des chansons de Brassens proposée par le musée aux visiteurs n'empêche en rien la résurgence de pratiques culturelles au sein même du musée. En effet, il arrive assez régulièrement que certains visiteurs dérobent un morceau du manuscrit des paroles de *La Supplique pour être enterré sur la plage de Sète*, lequel n'est pourtant qu'un fac-similé. Le musée a dû également mettre en place un système de vidéo surveillance pour décourager certains visiteurs qui souhaitaient s'emparer de la pipe de Brassens.

Puis dans un troisième temps, nous avons réalisé des entretiens semi-directifs avec les visiteurs du musée et avec ceux que nous avons baptisé *les pèlerins* et qui se rendent sur la tombe de Brassens. Le terme de *pèlerin* fait référence aux travaux de Delphine Saurier qui l'emprunte aux discours des professionnels du patrimoine avec qui elle s'est entretenue. Dans sa thèse consacrée à la mise en patrimoine de l'œuvre de Marcel Proust qu'elle étudie à travers le cas de la Maison de Tante Léonie et de ses visiteurs, Delphine Saurier met au jour à travers l'analyse des discours des responsables successifs de la maison d'écrivain, comment ces derniers construisent des figures antagonistes de visiteurs : l'admirateur pèlerin et l'admirateur de l'œuvre. En fonction des professionnels qui dirigent cette structure et des orientations qu'ils prennent, ces figures sont tour à tour considérées comme positives ou négatives. De 1969 à 1998, l'association qui gère la Maison de Tante Léonie fait le choix de présenter l'œuvre proustienne, et moins la figure de l'auteur, comme un moyen du rayonnement de la culture littéraire et nationale. “ *Dans ce cadre, la figure de l'amateur de l'œuvre apparaît comme un modèle ; et les formes de pratiques telles que “ le pèlerinage ”, “ le fétichisme ” ou encore, “ le voyeurisme ” – tournées vers l'admiration portée à l'auteur - , sont qualifiées de déviantes, et condamnées.* ” (Saurier, 2003, p.246) Le terme de pèlerin prend alors une connotation péjorative qu'il n'avait pas auparavant. “ *L'admirateur pèlerin, considéré comme le “ bon ” visiteur au temps de P. Larcher, semble, sous la direction d'A. Borrel, cristalliser en lui les caractéristiques du visiteur qui dévalorise, par ses démarches, le patrimoine littéraire que constituent les maisons d'écrivain.* ” (Ibid, p.108) Le pèlerin est un admirateur de l'écrivain avant d'être un admirateur de l'œuvre et c'est à l'opposé de cette figure de visiteur que les responsables actuels envisagent le “ bon ” visiteur de la Maison de Tante Léonie. Le “ bon ” visiteur est “ *un amoureux du texte, de l'œuvre, un lecteur de Marcel Proust et non plus un admirateur de l'écrivain.* ” (Ibid, p.108)

En s'intéressant à ces pèlerins que stigmatise et que rejette habituellement un certain nombre d'institutions culturelles, il s'agit au contraire, pour nous, de reconnaître aux cultures

populaires une dynamique et une créativité propres. Dans le cas de la chanson, il nous paraît extrêmement difficile voire impossible de dissocier l'attachement aux chansons de l'attachement au chanteur. Dans *La Passion musicale*, Antoine Hennion décrit la spécificité de ce genre musical : “ *Les variétés tentent de donner un cadre à une conception anti-instrumentale de la musique, fondée sur le corps, la présence, le “ quelque chose ” qu’on a ou qu’on a pas. On n’y juge pas un candidat au nom de la musique. On y néglige au contraire de manière très explicite l’importance d’un objet musical fini, au profit d’une attention inverse prêtée aux éléments les moins objectifs, les moins nommables, d’un indéfinissable talent brut. [...] ce qui compte, c’est la personne, ce que celui-ci ou celui-là “ fait passer ”.* (Hennion, 1993, p.326)

Il convient donc de ne pas négliger cette construction du goût qui se fait à partir d’une entrée hagiographique. Reste à analyser comment l’Espace Brassens se positionne face à ces pèlerins. Retrouve t-on cet antagonisme entre les pratiques du “ bon ” visiteur (l’amateur de l’œuvre) et celles du “ mauvais ” visiteur (*fétichiste, voyeur et pèlerin*) dans le discours des concepteurs du musée Brassens ?

C’est pourquoi, dans un dernier temps, nous nous sommes entretenue avec des personnes ressources (tels que les concepteurs de l’exposition permanente au musée Brassens) et nous avons collecté et analysé les documents de communication consacrés aux dispositifs étudiés. Nous avons décidé volontairement de diversifier ces méthodes afin d’établir une grammaire de reconnaissance⁵ des dispositifs et des pratiques des amateurs de Brassens. C’est grâce à ces va et vient que nous faisons entre analyse formelle des dispositifs, discours des concepteurs de l’exposition, observation des gestes des goûteurs en situation et étude des récits de leurs pratiques que nous espérons échapper aux écueils de l’esthétisme et du sociologisme.

⁵ L’expression “ grammaire de reconnaissance ” est empruntée à Eliseo Veron. Dans *Ethnographie de l’exposition*, le sociologue et sémiologue rappelle la distinction fondamentale qu’il fait entre la production et la reconnaissance des discours sociaux : “ *L’analyse des discours s’exerce sur un ensemble discursif donné, sur un ensemble de “ surfaces discursives ” (quels que soient les critères qui ont pu fonder la sélection de cet ensemble). Un ensemble discursif peut être abordé de deux points de vue différents ; soit on décrit ses propriétés afin de reconstituer les contraintes de son engendrement, soit on décrit ses propriétés pour rendre compte des “ lectures ” (des “ effets de sens ”) qu’il produit. Dans le premier cas, on est dans l’ordre de la production, dans le second, dans l’ordre de la reconnaissance.* ” (1983 ; p.33)

Interroger “ l’agir ” de base des auditeurs de chansons

Le point particulier de la méthodologie que nous avons plus précisément développé concerne la forme prise par certaines questions posées aux visiteurs et aux pèlerins.

Entre 2002 et 2005, nous avons mené une série d’entretiens semi-directifs enregistrés avec les visiteurs de l’Espace Georges Brassens (interrogés individuellement à la sortie de l’exposition) et avec les pèlerins du cimetière (questionnés après leur passage devant la tombe du chanteur), soit 15 visiteurs et 15 pèlerins. Nous nous appuyerons plus spécifiquement sur des exemples extraits d’entretiens réalisés avec les pèlerins, ceux réalisés avec les visiteurs du musée n’étant pas tous transcrits pour l’instant.

Un certain nombre de questions avaient pour objectif de nous permettre de retracer le parcours des amateurs en amont de leur visite. Il s’agissait également de mettre au jour les motivations qui les animaient mais aussi les modalités de cette visite (Avec qui sont-ils venus ? Dans quel contexte ?). Nous leur avons demandé aussi par quels objets ou quels autres lieux (fans clubs, chorales, etc.) ils passaient pour construire ou faire perdurer leurs attachements. Enfin, les questions ouvertes du type “ Comment avez-vous connu les chansons de Georges Brassens ? Avez-vous rencontré ou vu Georges Brassens de son vivant ? ” visaient à laisser exprimer les manières dont ils disent et construisent leur attachement pour le chanteur et/ou pour ses chansons.

Par ailleurs, parce qu’il ne s’agissait pas d’appliquer une méthode à un objet, mais d’adapter la méthode aux particularités de l’objet, il nous semblait important que les questions des guides d’entretien tiennent compte des caractéristiques propres à la chanson. La forme que prennent nos questions dans les guides d’entretien devait tenir compte d’une conception pragmatique du goût comme activité et compétence. Considérant qu’écouter, parler d’une chanson avec des amis ou avec des proches, la chantonner et la classer constituent “ l’agir ” de base de tout amateur de chanson, nous leur avons demandé non seulement de nous dire comment ils font pour écouter et apprécier Brassens mais aussi parfois de nous le montrer, autrement dit :

- d’écouter : le guide d’entretien du musée comporte ainsi une question à items sonores. A l’aide d’un baladeur cassette, nous avons demandé aux visiteurs d’identifier des extraits de chansons réellement diffusés pendant l’exposition. Il nous semblait très important, dans la mesure du possible, de ne pas interroger la réception des amateurs de chanson seulement avec

des questions verbales. Les questions à items sonores ont l'avantage d'éviter toute formulation précatégorisante : on fait écouter l'extrait aux amateurs, ils témoignent ensuite de ce qu'ils ont entendu avec leurs propres mots et leurs propres catégorisations ;

- de chantonner (s'ils ont l'habitude de le faire bien sûr) un morceau de leur chanson préférée de Brassens ; ou tout au moins de nous parler de cette chanson comme s'ils avaient envie de la faire découvrir à leurs proches ou à des amis. Cette question a été posée aux visiteurs comme aux pèlerins ;

- et, pour les pèlerins comme les visiteurs, de nous décrire leur discothèque (ce afin de mettre au jour leurs modes de classement singuliers) et de nous indiquer éventuellement l'emplacement des disques de Brassens au sein de cette discothèque.

Nous avons envisagé cette forme de questions après avoir été confrontée sur le terrain à la difficulté de faire parler les pèlerins de leur goût pour Brassens. Ces premiers entretiens nous ont permis de nous rendre compte de la différence qui existe évidemment entre le fait de goûter ou d'être attaché à un chanteur et le fait de verbaliser et d'exprimer ce goût. Au-delà, ils nous ont permis surtout de pointer la différence essentielle entre ce que chacune de ces activités donne à voir et comprendre de l'attachement à un chanteur.

L'observation des manières de faire des goûteurs et/ou des amateurs au regard des œuvres elles-mêmes et au sein des dispositifs qui les mettent en contact n'a pas vraiment posé de difficulté. Par contre, il a fallu assez rapidement réfléchir à une méthode pour questionner le goût et l'attrait pour un chanteur dans l'entretien lui-même. Comment dans l'entretien faire passer les personnes interrogées (visiteurs ou pèlerins) du "goût pour" à la mise en commentaires de ce goût ? Quelle traduction intersémiotique permettrait de passer de l'un à l'autre ? Quels embrayeurs nous permettraient de saisir à la fois le goût et l'expression verbale de ce goût ?

Pour certaines figures d'amateurs, notamment celle des experts, verbaliser et justifier son goût est aisé. Ce sont en général les amateurs les plus loquaces sur leurs pratiques et sur leur goût. Ils ont une connaissance fine du répertoire et du chanteur, ils ont l'habitude de mobiliser ces connaissances et généralement ils expriment déjà leur attachement dans des fanzines, des sites web, entre experts...

Avec eux, les questions du type "quels sont vos chanteurs ou vos chansons préférées ?" permettent facilement d'embrayer sur une expression verbale du goût. Mais pour des curieux

ou d'autres types d'amateurs, il n'en va pas ainsi. Comment faire quand ces questions ne permettent pas d'embrancher un discours sur leurs attachements ? Comment aller au-delà des silences apportés aux questions de l'entretien ?

Dans nos premiers entretiens tests, nous réussissions parfois à faire parler du goût pour Brassens. D'autres fois, c'était extrêmement difficile et ce pour des raisons diverses : il arrivait que les personnes interrogées aient peur de se tromper, ou n'aient pas en tête le nom des artistes (surtout lorsqu'elles sont hors du contexte d'écoute habituelle). Les questions utilisées habituellement pour questionner le goût impliquent que les personnes interrogées lorsqu'elles ne sont pas expertes fassent un effort pour aller chercher l'information dans leur base de connaissances. Du coup, l'entretien est vécu comme une épreuve, et les réponses obtenues sont souvent pauvres ou même absentes. Il revient donc au chercheur de trouver des embrayeurs pour faire entendre ou voir ces manifestations du goût pour une chanson.

Plutôt que de poser les questions habituelles de type : “ Quels sont les chanteurs que vous préférez ? ” ou “ Quel est le titre des 3 dernières chansons que vous ayez achetées ? ”, nous aurions pu proposer une épreuve de sélection avec une liste de chanteurs parmi laquelle cocher ce qui aurait permis d'éviter cette difficulté et cet effort qui consiste à aller interroger une base de connaissances que certains amateurs ne sollicitent pas régulièrement.

En fait, on s'est rendu compte après ces quelques entretiens tests réalisés avec des pèlerins que souvent ils s'appuyaient sur des évocations implicites. Ainsi Madame L., à la question “ A part Brassens quels sont les chanteurs que vous appréciez ? ” nous a répondu “ *J'apprécie beaucoup beaucoup de chansons notamment les gens qui viennent du Québec et tout ça. Elles ont de très très belles voix ces filles, comment elles s'appellent, je ne sais pas* ”. D'autres ont chantonné l'air quand ils ne se souvenaient pas du titre de la chanson ou du chanteur : cette même femme un peu plus loin dans l'entretien, à la question “ Seriez-vous prête à vous rendre sur d'autres tombes de chanteurs ? si oui, pour quels artistes ? ” nous répond en s'excusant parce qu'elle ne souvient pas du nom du chanteur puis nous décrit physiquement le personnage et enfin nous chantonne une mélodie que nous reconnaissons : *Les Corons* de Pierre Bachelet.

La plupart des personnes avec qui nous sommes entretenues se sont prêtées au jeu et les trois quarts des pèlerins ont accepté de chanter leur chanson préférée de Georges Brassens.

Quand l'entretien devient lui-même une situation d'écoute : faire chanter les amateurs

Ce type de questions permet de faire émerger des choses que l'entretien, seul, ne fait pas apparaître. Ce qui est le plus prégnant, c'est que ce type de questions permet de redonner aux pratiques chansonniers leur densité émotionnelle, leur dimension affective.

Elles font apparaître notamment comment l'affect et la mémoire pèsent sur ce souvenir culturel. L'entretien devient lui-même une situation d'écoute et du coup les émotions qu'engendrent une chanson chez certains et le rapport affectif qu'ils entretiennent avec elle peuvent être observés. Le fait de chanter constitue un embrayeur qui déclenche un cortège de souvenirs et d'émotions. Il réactive le souvenir du timbre du chanteur, mais aussi le souvenir de la dernière fois où ils ont entendu la chanson voire même des souvenirs personnels associés...

Citons à ce propos l'exemple de Madame F. qui après nous avoir chantonné "*Auprès de mon arbre*" de Brassens s'est mise à pleurer et nous a expliqué le rapport intime qu'elle entretient avec cette chanson : elle l'associait à son père qu'elle comparait à cet arbre dont parle Brassens ; mais le fait même de l'entendre lui rappelait la perte de celui-ci.

Les observations *in situ* que nous avons pu faire dans le cimetière nous ont permis également de mettre au jour ce rapport intime et complexe avec cet objet culturel. Nous gardons en tête l'image d'une femme qui après être allée au musée Brassens (elle avait en effet les bras chargés de deux sacs sur lesquels étaient dessinés les signes emblématiques de Brassens, pipe et moustache, et nous en avons déduit qu'elle venait d'acheter des disques ou des livres de Brassens à la boutique) et qui après être passée devant la tombe du chanteur, est repartie en larmes du cimetière.

Pour revenir à la forme prise par certaines de nos questions destinées à faire parler les moins loquaces sur leur goût pour Brassens, les limites de ce type de questions sont évidentes dans la mesure où si l'enquêteur ne reconnaît pas la mélodie que lui chante la personne interrogée il n'en tire pas grand intérêt. Cela suppose donc que l'enquêteur ait lui-même une grande culture chansonnier et une capacité à associer mélodie et titre de chanson et/ou nom de l'artiste. Les autres limites, relatives cette fois-ci au lieu de passation de l'entretien, tiennent au fait qu'habituellement on ne chante pas en public (or en été, le cimetière, et en particulier la tombe de Brassens, est un lieu de grand passage, ce qui peut bloquer certains).

Chantonner est une pratique quasi intime et qui s'inscrit le plus souvent dans la sphère domestique. Néanmoins, la méthode utilisée nous a semblé féconde pour faire exprimer le goût des pèlerins pour Brassens ce que seuls les résultats de notre enquête pourraient démontrer au lecteur, mais ce n'était pas l'objet de ces suggestions méthodologiques.

Pour conclure, nous souhaiterions insister sur la richesse et en même temps la complexité d'une approche située. Il est extrêmement délicat de faire passer des entretiens dans un cimetière et ce pour diverses raisons. Les facteurs météorologiques peuvent d'abord bien sûr peser, et le vent notamment qui rend plus d'un enregistrement inaudible. Ensuite, les personnes que nous interrogeons viennent sur la tombe de Brassens le plus souvent en groupe ou en famille : la pureté méthodologique de l'entretien en face à face, qui consisterait à s'entretenir individuellement avec ces personnes, est forcément mise à mal. Enfin, dans un cimetière, ces pèlerins qui viennent sur la tombe de Brassens viennent aussi interroger leur propre rapport à la mort (" Il avait le même âge que moi quand il est mort... "). C'est donc un objet complexe que le chercheur fabrique dans ce cas-là. Le lieu lui-même, le cimetière, n'apparaît pas *a priori* comme propice au discours – c'était une de nos appréhensions en commençant ce travail. En pratique, cela n'a finalement posé aucune difficulté, peut-être en raison des nombreuses chansons de Brassens sur le thème de la mort et de sa capacité à la tourner en dérision.

En même temps, cette situation induit une richesse et permet d'observer des publics très différents, qui aiment Brassens à différents titres ou que certains découvrent pour la première fois. Au chercheur revient la tâche de mettre en place une méthodologie qui permette d'interroger aussi bien les amateurs experts que les simples curieux de Brassens. L'avantage de l'entrée par un lieu géographique et non plus par un lieu d'expression du goût (de type fanzines, entrée que nous avons retenu dans le cadre d'un mémoire de maîtrise consacré aux fans de Mylène Farmer), c'est quelle permet d'interroger l'attachement dans sa phase de construction tout autant que dans sa phase de consolidation ou d'entretien, et ainsi d'ouvrir la catégorie des amateurs à celle des goûteurs. En partant d'un terrain particulier, l'objet chanson (et plus largement l'objet musique) cesse de fuir entre les doigts, "*il n'est d'ailleurs plus " un objet " au sens strict de ce terme, mais un " dispositif " (dans l'acception de Michel Foucault), c'est-à-dire un complexe relationnel qui s'appuie sur les objets, les lieux, les collectifs, qui non seulement invente la musique mais encore produit l'amateur en tant que tel, ses goûts et sa passion.*" (Hennion, 2000, p.13)

Bibliographie

J. Dalbavie, 2003, "Exposer des objets sonores : le cas des chansons de Brassens", in *Copyright Volume !* n°2, Editions Mélanie Seteun.

M. Foucault, 1975, *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.

A. Hennion, 1993, *La Passion musicale*, Paris, Métailié.

A. Hennion, 2004, "Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur" in *Sociétés* n°85, De Boeck.

A. Hennion, S. Maisonneuve, E. Gomart, 2000, *Figures de l'amateur ; Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris : Dep, Ministère de la Culture/La documentation Française.

S. Maisonneuve, 2001, "De la " machine parlante " à l'auditeur ", in *Terrain* n°37 " Musique et émotion ".

L. Quéré, 2002, " La structure de l'expérience publique d'un point de vue pragmatiste ", in D. Cefaï, I. Joseph (éds.), *L'héritage du pragmatisme. Conflits d'urbanité et épreuves de civisme*, La Tour d'Aigues, Éd. de l'Aube (" Recherche "), pp.131-160.

D. Saurier, 2003, *Médiations et co-construction du patrimoine littéraire de Marcel Proust, La Maison de Tante Léonie et ses visiteurs*, Doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication sous la direction de Daniel Jacobi, Université d'Avignon.

E. Veron, M. Levasseur, 1983, *Ethnographie de l'exposition*, Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou, Service des Etudes.