



HAL
open science

Performer la chanson au musée : l'espace Brassens de Sète

Juliette Dalbavie

► **To cite this version:**

Juliette Dalbavie. Performer la chanson au musée : l'espace Brassens de Sète. Culture et Musées, 2021, 29, pp.61-80. 10.4000/culturemusees.1086 . hal-03270450

HAL Id: hal-03270450

<https://hal.science/hal-03270450>

Submitted on 24 Jun 2021

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

29 | 2017

Conserver et transmettre la performance artistique

Performer la chanson au musée : l'espace Brassens de Sète

The performance of Brassens' songs in a museum setting

La performance museística de las canciones de Brassens

JULIETTE DALBAVIE

p. 61-80

<https://doi.org/10.4000/culturemusees.1086>

Résumés

Français English Español

Est, possible de conserver et de transmettre les performances chantées une fois leur interprète disparu ? L'enquête ethnographique que nous avons menée au sein de l'espace Brassens a permis de montrer qu'il n'est pas impossible de représenter les chansons : les concepteurs de la scénographie muséale y parviennent grâce à différents stratagèmes qui permettent de réifier la chanson. Mais ce processus se fait au prix d'une transformation lourde du statut de cette production culturelle et de celui qui l'incarne. Les chansons sont élevées au rang de poèmes et Brassens passe du statut de chanteur à celui de guide et d'hôte-promoteur de son territoire. Les observations menées dans l'exposition permanente montrent également que ses concepteurs doivent composer avec la mémoire individuelle et collective que portent avec eux certains visiteurs et qui, dans le cas de la chanson, peut se révéler de nature rémanente. La force de l'espace Brassens consiste précisément à faire avec les attitudes culturelles des amateurs – voire à les favoriser – plutôt que de les considérer comme encombrantes.

Is the conservation and cultural transmission of sung performances possible after the death of their performer? The findings of our ethnographic survey conducted at the espace Brassens show that it is possible to re-present songs, thanks to the various stratagems contrived by the directors of display and exhibiting concepts in museums in order to reify the songs. However, this process entails a major transformation both of the status of this cultural output and of the performer who embodies it. The songs are elevated to the status of poems, and Brassens' status also undergoes a change from singer to guide and host-promoter of his area of music. Our observations of the espace Brassens permanent exhibition also lead us to conclude that its designers must accommodate the individual and collective memories that accompany some visitors, which may be ongoing. The strength of the espace Brassens lies precisely in its ability to deal with the cultural attitudes of Brassens' fans – or even to favor them – rather than treat them as an inconvenience.

Es posible conservar y transmitir las performances cantadas una vez que ha desaparecido el intérprete ? La investigación etnográfica realizada en el *espace Brassens* ha permitido demostrar que no es imposible volver a representar las canciones : los creadores de la escenografía museística lo consiguen gracias a diferentes estrategias que permiten figurar la canción. Pero este proceso se obtiene en detrimento de una importante transformación del estatus de dicha producción cultural y de quien la encarna. Las canciones se convierten en poemas y Brassens pasa de cantante a guía y anfitrión-promotor de su territorio. Las observaciones hechas en la exposición permanente muestran igualmente que sus creadores tienen que alcanzar un equilibrio con la memoria individual y colectiva aportada por algunos visitantes y que, en lo que respecta a la canción, puede ser remanente. La fuerza del *espace Brassens* consiste, precisamente, en contar con las actitudes culturales de los aficionados (llegando incluso a promoverlas) en lugar de considerarlas como molestas.

Entrées d'index

Mots-clés : performances chantées, chanson, musée, Brassens (Georges), transmission

Keywords: sung performances, song, museum, Brassens (Georges), cultural transmission

Palabras clave: performances cantadas, canción, museo, Brassens (Georges), transmisión

Notes de la rédaction

Manuscrit reçu le : 11 septembre 2016

Version révisée reçue le : 27 janvier 2017

Article accepté pour publication : 26 février 2017

Texte intégral

- 1 Après la disparition de Georges Brassens, en 1981, de nombreux lieux où il a séjourné et vécu sont devenus des lieux de mémoire.
- 2 Des plaques commémoratives ont ainsi été apposées sur les murs de ses domiciles les plus célèbres : au 9 impasse Florimont à Paris, mais aussi au moulin de la Bonde à Crespières.
- 3 Sète, la ville natale du chanteur, n'a évidemment pas échappé au phénomène. Les collectivités locales ont vite saisi l'intérêt culturel et touristique qu'il y avait à associer l'image de Sète à celle de Brassens. Les lieux permettant de commémorer son souvenir s'y sont multipliés rapidement après sa mort. En 1991, à l'occasion du dixième anniversaire du décès du chanteur, la ville de Sète, aidée financièrement par le conseil général de l'Hérault et la Région Languedoc-Roussillon, a décidé de créer un espace muséographique entièrement dédié à sa vie et à son répertoire, judicieusement situé à proximité du cimetière où est enterré le chanteur.
- 4 De mars 2002 à février 2006, dans le cadre d'une thèse consacrée à la patrimonialisation de la chanson de variétés, nous avons observé tout particulièrement le musée et la tombe de Brassens, ainsi que les pratiques de ceux qui les visitent (Dalbavie, 2008). Il s'est agi de décrire le plus précisément possible leurs manières d'arpenter et de « faire avec » ces dispositifs proposant deux entrées *a priori* très différentes. Cependant, contrairement à la tombe et aux autres lieux de mémoire préalablement cités, l'espace Brassens n'a pas pour seule fonction le souvenir. Il prend le parti de conserver, d'exposer et de re-proposer les performances chantées de Brassens aux visiteurs. En employant l'expression « performances chantées » plutôt que le mot « chansons », il s'agit d'insister sur le fait que cet objet de culture ne peut se réduire à des paroles et des notes inscrites sur une partition. Plus largement, nous voudrions montrer que si l'on rabat d'entrée de jeu la chanson à ses propriétés intrinsèques, on ne peut comprendre la complexité du geste de mise en exposition ni celui de sa réception par les visiteurs.

Musée, chanson et performance

- 5 À l'exemple d'Antoine Hennion et de Sophie Maisonneuve, c'est une approche en termes de « médiation musicale » que nous retiendrons ici. Analyser la musique ou la chanson comme une médiation, c'est la considérer « non comme un produit fixé, sur une partition, un disque ou un programme mais comme un événement incertain, un faire en situation, un surgissement à partir d'instruments et d'appareils, de mains et de gestes » (Hennion *et al.*, 2000 : 41). Le terme de médiation doit être ici entendu au sens d'un passage, d'un événement irréductible à ses origines et à ses déterminants autant qu'à ses effets. La notion a ceci d'intéressant qu'elle confère aux objets une position d'égalité avec les humains dans leur capacité à construire la musique ; elle refuse l'idée de leur neutralité. « La médiation ne suppose pas une apparition de l'œuvre *ex nihilo*, bien au contraire, elle suggère que "cela" vient de nos dispositions, de nos actions communes, des objets que nous rencontrons, des procédures, dispositifs, arrangements que nous produisons pour goûter les œuvres, des œuvres elles-mêmes – mais toujours indirectement, à travers un travail. » (*Ibid.* : 177.)
- 6 Dans le prolongement de la notion de « médiation », A. Hennion utilise le terme de « performance » pour insister sur le fait que la production de la musique ne peut s'inscrire que dans un instant et un dispositif précis. La performance désigne ainsi cet événement musical produit collectivement – selon les cas, par des auteurs– compositeurs, des interprètes, des ingénieurs du son, des directeurs artistiques, des chanteurs, des auditeurs, etc. – et reconduit à chaque audition. Comme l'a montré S. Maisonneuve dans son travail consacré aux premiers auditeurs de phonographes, cette écoute n'est pas réception passive mais mise en disposition et ajustement à un dispositif lui-même reconduit à chaque fois : c'est un événement à l'issue incertaine, toujours réinventé, rejoué par les amateurs autant que par les autres acteurs et qui, dans le cas du disque, donne une part prééminente à l'auditeur (Maisonneuve, 2001). Le terme ne renvoie donc pas seulement aux situations de communication directe de la musique – comme les concerts – mais aussi aux situations médiatisées – notamment celle construite par le disque.
- 7 Appréhender la chanson comme une performance permet ainsi de comprendre les variations de sens et la différence d'émotions que peuvent générer les reprises de chansons. Pensons par exemple à *Je suis malade*, initialement écrite et interprétée par Serge Lama en 1973, qui prend un sens et une charge affective différents quand c'est Dalida qui l'interprète à son tour en 1977. Les reprises de chanson, parce qu'elles font des paroles et de la mélodie des invariants, mettent au jour l'importance de l'énonciateur – son histoire, son look, sa gestuelle, sa voix, etc. – dans l'attribution du sens que nous donnons aux paroles. De la même manière, l'analyse comparée de plusieurs situations d'énonciation de la chanson *Ma plus belle histoire d'amour, c'est vous*, de Barbara, montre à quel point le dispositif qui met en contact énonciateur et auditeurs renégocie le sens de certaines paroles en contexte. Diffusée à la radio, la chanson est une déclaration que fait une femme à l'homme qu'elle aime, l'auditeur étant mis dans la posture d'un confident. La même chanson, interprétée cette fois-ci dans une émission de télévision, donne au « vous » un nouveau sens. Par des effets de cadrage, et notamment une série de gros plans sur les yeux de la chanteuse, le « vous » désigne alors les téléspectateurs derrière leur écran. Enfin, la chanson interprétée en concert, à la fin de la carrière de la chanteuse, renégocie encore en partie son sens puisque le « vous » renvoie, dans ce troisième cas, aux spectateurs venus applaudir la chanteuse.
- 8 Si, comme nous venons de le montrer, les chansons sont des performances qui prennent un sens différent selon leur contexte d'énonciation, la biographie, le grain de la voix, l'apparence du chanteur ou de la chanteuse, les dispositions et les dispositifs dans lesquels et grâce auxquels les auditeurs les reçoivent, alors il apparaît que la question de leur conservation et de leur transmission est problématique. Le « média exposition » (Davallon, 1999 : 228-253) peut-il permettre de transmettre les performances chantées ? Pour apporter des éléments de réponse à cette question, nous proposons de décrire et d'analyser les modalités de transmission retenues par les concepteurs de l'espace Brassens et leurs enjeux. Il s'agira de rendre compte de ce que le geste de mise en exposition fait aux

performances chantées et réciproquement. Qu'est-ce que le musée conserve et expose des performances chantées passées de Brassens ? Qu'est-ce que les concepteurs de l'exposition permanente ont décidé de montrer et de transmettre aux visiteurs : les représentations artistiques de Brassens enregistrées ou également la façon dont les publics ont reçu ses chansons en leur temps ? Tiennent-ils aussi un discours sur les dispositifs d'écoute mettant en lien le chanteur et ses amateurs selon les époques ? Une analyse formelle de l'exposition permettra de faire apparaître qu'il n'est pas impossible d'exposer la chanson : les concepteurs de la scénographie muséale y parviennent grâce à différents stratagèmes qui permettent notamment de réifier les performances chantées, par le biais d'artefacts créés par un artiste plasticien. Mais nous montrerons aussi que la mise en musée des chansons de Brassens se fait au prix d'une transformation – parfois lourde – du statut de cette production culturelle et de celui qui l'incarne. En fait, nous verrons que ce ne sont pas tant les performances chantées de Brassens que le musée re-propose mais plutôt un objet inédit : une nouvelle performance de ses chansons, que nous nommerons « performance muséale ». Nous essaierons de caractériser les contours de cette nouvelle « expérience musicale » qu'il offre aux visiteurs (Maisonneuve, 2001). Par ailleurs, nous montrerons que ces derniers participent également à la production de cette performance muséale en réintroduisant parfois des attitudes culturelles au sein de l'espace Brassens et en redéfinissant le rôle habituellement dévolu à la directrice d'un lieu culturel.

Scénographie et registres sémiotiques utilisés

- 9 L'exposition permanente proposée par l'espace Brassens prend la forme d'un parcours qui suit la chronologie de la vie du chanteur : elle débute par sa naissance et son enfance à Sète et s'achève par la zone consacrée à la célèbre chanson *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*. Sa trame narrative est organisée en trois parties¹. La première partie s'intitule « La vie de Georges Brassens ». Elle contient essentiellement des éléments biographiques. La deuxième partie est constituée d'une salle vidéo à l'intérieur de laquelle différents documents sont diffusés : émissions de télévision, interviews, tours de chant. Enfin, la troisième partie propose une approche de l'œuvre de Georges Brassens au travers de quelques grands thèmes : « L'anticonformisme », « La vie d'artiste », « Les poètes », « Les femmes », « La mort² ». Ce dernier thème qui vient conclure la visite est traité avec ironie et humour à la manière de Brassens dans la chanson *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*. La mort de Brassens n'est évoquée que par la chanson, il n'est fait aucune allusion explicite à son décès.
- 10 Tout au long de l'exposition, par l'intermédiaire d'un casque d'écoute qui diffuse des extraits d'entretiens et de chansons, la voix de Brassens guide le visiteur dans son cheminement. Ainsi, c'est le chanteur lui-même et non un tiers qui accompagne les visiteurs dans le musée. Le discours diffusé dans le casque audio des visiteurs tout au long du parcours est le résultat d'un montage s'appuyant sur un entretien entre Brassens et un journaliste réalisé en 1979³.
- 11 Les expositions font appel, généralement, à trois types de registres : le registre scriptovisuel, le registre audiovisuel, et le registre objectal (Jacobi, 2013). L'exposition Brassens utilise l'ensemble de ces registres ; nous allons voir que chacun transforme les performances chantées à sa manière.

Réifier la chanson pour l'exposer

- 12 Au sujet tout d'abord du registre objectal, il est intéressant de remarquer que plusieurs sortes d'objets, dont le statut diffère, cohabitent au sein d'un même espace. Tout d'abord,

sont exposés ce qu'on pourrait appeler les objets de la chanson : disques vinyle, pochettes d'albums, manuscrits de chansons, instruments de musique, etc. L'exposition met également en scène les objets personnels du chanteur : stylo, pipe, paire de lunettes, lettres manuscrites et dactylographiées, etc. Enfin, des objets créés exprès pour l'exposition et destinés à illustrer les paroles de chansons et les valeurs du chanteur sont présentés aux visiteurs. Par exemple, dans la zone de l'exposition intitulée *L'anticonformisme* – zone qui retrace la période libertaire de Brassens –, sept panneaux de couleurs différentes présentent les thèmes considérés comme récurrents par les concepteurs de l'exposition dans les chansons du chanteur : « La guerre », « La contestation », « La loi », « La tendresse et l'amour », « La religion », « La mort », « Le temps ». Chacun des panneaux est constitué de citations de chansons et de caricatures qui donnent ainsi à lire et à voir les prises de position de Brassens face à ces différents thèmes. Devant chacun de ces panneaux se trouvent les œuvres d'un artiste plasticien, Beb Phalip⁴. Ces œuvres prennent toutes la forme de mini dioramas⁵ ayant pour fonction d'illustrer chacun des thèmes précédemment cités. Par exemple, un premier diorama placé devant le panneau « La religion » présente des moutons en plastique avec le mot « dogme » inscrit sur le dos. Plus loin, devant le panneau consacré au thème de la contestation, on peut voir un entonnoir laissant se déverser des lettres d'un scrabble à l'intérieur d'un crâne. Ces lettres forment les mots : « idées », « drapeaux », « grand », « soir » – ces mots renvoient en fait au texte de la chanson *Mourir pour des idées* dont un extrait est cité sur le panneau consacré à la contestation. Enfin, devant le panneau consacré à la loi est mis sous verre un képi de gendarme recouvrant plusieurs manuels : « manuel de la bonne famille », « manuel du valeureux soldat », « morale pour tous », « scout toujours », « catéchisme ».

13 Ces œuvres, créées de toutes pièces pour l'exposition, mettent en image les prises de position de Georges Brassens, celles qu'il a affichées ouvertement dans ses chansons et qui correspondent à son statut de « poète » – c'est le terme utilisé par l'espace Georges Brassens – non conventionnel. Ces mini dioramas proposent en fait une traduction intersémiotique des valeurs du chanteur (Jakobson, 1963 : 79). Cette traduction consiste en un passage d'un système de signes – des signes linguistiques : les paroles des chansons de Brassens qui renvoient à ses valeurs – à un autre système de signes non linguistiques (objets en 3D) sur lesquels s'inscrivent parfois des mots. Il s'agit d'être aussi proche que possible du sens du système initial en jouant de l'ironie ou de la provocation comme pouvait le faire Brassens dans ses chansons.

14 Ces œuvres créées pour l'exposition constituent des clin d'œil aux visiteurs qui connaissent déjà les chansons de Brassens et le chanteur lui-même. Ils valorisent de manière plaisante leur familiarité avec les paroles des chansons. Et pour ceux qui les découvrent, ils mobilisent leurs compétences idéologiques et culturelles (Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 18) qui leur permettent de reconnaître dans le képi de gendarme une allusion à une culture de la répression. Le képi de gendarme, métaphore du pouvoir répressif pour le visiteur néophyte, évoque pour des amateurs de l'artiste, par métonymie, la valeur contestataire de certaines chansons de Brassens et une culture partagée de la rébellion (Lyotard, 1971). Le discours de l'exposition concilie donc, par ce biais, le savoir du visiteur amateur de Brassens et celui du néophyte.

15 Ces premiers éléments de description de la scénographie mettent au jour le fait que les concepteurs ont saisi que les objets témoins de la chanson (disques, partitions, textes, etc.) et les objets personnels du chanteur, seuls – et aussi rares soient-ils –, ne permettent pas de conserver et transmettre les performances chantées. S'ils en concrétisent un peu le souvenir, ils ne se confondent pas avec elles. La chanson, comme la musique, existe par une accumulation d'objets médiateurs (instruments, partitions, geste et corps, scènes et médias, etc.), tous nécessaires mais chacun insuffisant pour qu'elle surgisse au milieu d'eux (Hennion *et al.*, 2000). C'est pourquoi les expositions consacrées aux performances chantées doivent avoir recours à de véritables ruses de la re-présentation pour tenter de suppléer cette présence. La mise en place d'artefacts devient ainsi une nécessité à moins d'envisager le musée non plus comme un lieu d'exposition mais comme une salle de

diffusion de performances enregistrées⁶, une scène sur laquelle pourraient se dérouler des conférences chantées⁷, des spectacles de reprises⁸ ou des concerts avec l'hologramme du chanteur défunt⁹... Ces objets (képi de gendarme, manuel de morale, crâne, soldats en plastique, lettres de scrabble...) jouent le rôle d'expôts car, bien sûr, pas d'exposition sans objet à exhiber (Jacobi, 2013 : 48). Ils vont permettre ainsi de réifier la chanson pour les donner à voir aux connaisseurs comme aux néophytes.

- 16 Cette description du registre objectal permet donc de faire apparaître que les objets de la chanson, seuls, ne permettent pas de transmettre les performances chantées. C'est pourquoi, en parallèle, un des stratagèmes employés par le musée a consisté à faire appel au geste d'un scénographe qui a traduit les performances chantées en artefacts artistiques.

Des chansons aux poèmes

- 17 Concernant le registre scriptovisuel, on remarque que l'exposition fait appel à deux types d'écrits : d'une part, le texte des panneaux d'information qui jalonnent l'exposition, et d'autre part, l'écrit exposé, c'est-à-dire l'ensemble des manuscrits ou des tapuscrits produits par Brassens lui-même et qui sont à considérer comme des documents authentiques.

- 18 Parmi ce second type de documents écrits figurent des brouillons de textes de chanson. Les textes dactylographiés des poèmes repris et mis en chanson par Brassens sont également exposés : les concepteurs de l'exposition opèrent ainsi un renversement surprenant puisqu'ils ramènent ces énoncés à leur forme initiale et gommant le travail de composition du chanteur. De plus, en exposant les textes des chansons de Brassens de la même manière qu'il expose les poèmes de François Villon, Victor Hugo, Louis Aragon ou de Paul Fort, le dispositif met sur le même plan Brassens et ces poètes. La scénographie choisit ainsi de faire passer Brassens du statut de chanteur à celui de poète. Plusieurs documents de communication de l'espace Georges Brassens présentent d'ailleurs de manière explicite le musée comme un lieu dédié au « poète » et non au chanteur.

- 19 Notons le fait qu'exposer des chansons dans une forme écrite, c'est sous-entendre que le texte prévaut sur la musique. En mettant en avant les paroles des chansons de Brassens, les concepteurs de l'exposition reproduisent l'opposition française entre « chanson à texte » et « chanson de variétés¹⁰ », le classement du chanteur dans la première catégorie lui permettant de légitimer en quelque sorte l'entrée de la chanson au musée. Ils entérinent non seulement ce classement mais vont jusqu'à présenter ses chansons comme des poèmes ; présentation largement autorisée par certaines des médiations qui ont consacré le chanteur de son vivant : début de carrière dans un cabaret, ouvrage sur le chanteur dans la collection des éditions Seghers « Poètes d'aujourd'hui » en 1963, grand prix de poésie décerné par l'Académie française en 1967, paroles de certaines de ses chansons étudiées comme des textes de poésie au concours d'entrée de l'École normale supérieure en 1969, etc. Bien sûr, le texte d'une chanson peut être réduit à des mots et à des phrases, ou plutôt à des vers et à des rimes. Mais la chanson ainsi rabattue sur sa facette de texte écrit perd alors sa dimension performative pour devenir un énoncé linguistique : elle raconte et décrit quelque chose à celui ou à celle qui la lit. La fugacité de la performance fait place à la permanence de l'écrit. On a face à soi un énoncé purement verbal et non plus l'« énonciation » d'une chanson (Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 29).

Le personnage Brassens réinventé : du chanteur au guide

- 20 Aux registres scriptovisuel et objectal se superpose un registre audiovisuel, notamment dans la salle audiovisuelle qui accueille les visiteurs au milieu du parcours. Mais on peut inclure également dans ce registre les nombreuses photos jalonnant le parcours du visiteur

ainsi que les unités sonores diffusées au fil de l'exposition et qui, finalement, jouent le rôle d'expôts sonores. La voix de Brassens qui guide le visiteur, d'une part, et la diffusion de quelques extraits de chansons dans le casque des visiteurs, d'autre part, viennent compenser un peu la perte qu'entraîne ce passage artificiel du mode sonore au mode scriptural. Au-delà des mots prononcés, la diffusion de la voix du chanteur, celle qui est mémorisée par le visiteur et signe l'authenticité des propos, provoque, en effet, de l'émotion. Le grain de voix de Georges Brassens, ses mots, son timbre, l'intonation des paroles, sont en tout cas tout aussi signifiants et importants que le sens des mots qu'il prononce.

21 Mais le dispositif du casque d'écoute et du montage réalisé par les concepteurs n'est pas sans conséquence sur le « personnage » Brassens¹¹. Le chanteur est transformé en un guide qui accompagne le parcours des visiteurs de sa voix et de ses chansons. Ces derniers semblent parfaitement accepter cet anachronisme qui fait parler Brassens au présent. Le choix spécifique du casque d'écoute, et non d'un dispositif d'écoute collective, individualise la relation entre le guide Brassens et chacun des visiteurs. Les concepteurs les réunissent dans une même bulle sonore où les autres ne peuvent pénétrer et les plongent dans une ambiance lumineuse tamisée. Le dispositif transforme ainsi les visiteurs en confidents privilégiés de Brassens, tandis que ce dernier prend le rôle d'un hôte : il accueille chacun des visiteurs comme un ami qu'il recevrait chez lui et auquel il dévoilerait une part de son intimité. Le personnage Brassens présenté dans le musée est donc beaucoup plus expansif que celui que celui habituellement décrit par le « récit mythique¹² ». Son rôle n'est pas de faire preuve de neutralité ou d'effacement mais, au contraire, de donner un point de vue subjectif sur sa propre vie et ses chansons.

22 En ce sens, ce guide est également un personnage « témoin » de sa propre vie (Gellereau, 2005 : 130). Le ton est celui de l'engagement et les souvenirs du guide garantissent l'authenticité de ce qui est raconté. Ce récit autobiographique, pétri d'expériences humaines autant que d'événements, permet de donner une âme à un lieu qui n'est qu'une reconstitution et ne peut présenter toutes les caractéristiques d'un lieu réel. Brassens n'est plus seulement un interprète au sens d'un chanteur qui énonce singulièrement des chansons, mais devient également l'interprète d'un lieu et d'œuvres auxquelles il vient donner du sens.

23 Si l'on décrit plus largement le discours de l'exposition, on peut y repérer ce qui diffère ou non du récit mythique fait habituellement du personnage Brassens, notamment dans les nombreuses bibliographies qui lui sont consacrées. On peut dire que globalement le discours de l'exposition respecte et conforte ce récit. Le chanteur est décrit par les concepteurs du musée comme quelqu'un de simple¹³, aimant sa ville natale – la première et la dernière zone évoquent le lien du chanteur avec Sète -, un amoureux des mots – le musée force sans doute le trait en en faisant un poète. L'intérêt porté par Brassens à la musique est largement souligné par le musée, notamment par le discours diffusé dans le casque – entre autres dans la zone intitulée « La période jazz » – mais aussi par le parti de donner à entendre aux visiteurs des versions instrumentales des chansons de Brassens.

24 En revanche, les concepteurs préfèrent parler de Brassens comme d'un libertaire plutôt que d'un anarchiste. Et toutes les chansons de Brassens ne sont pas présentées – c'est le cas notamment de *Fernande*, du *Pornographe*, de *La Ronde des jurons*, ou du *Cocu*. Notons également que le musée met très peu l'accent sur la réception des chansons à leur époque, ce qui aurait permis de réintroduire une dimension critique – totalement absente – et de confronter la lecture qui en est faite actuellement avec une lecture plus ancienne. Le personnage Brassens présenté dans le musée est donc plus consensuel, moins provocateur, que celui que le récit mythique de sa biographie évoque habituellement et ce, même si le discours diffusé dans le casque, qui laisse place à ses propres mots, vient contrebalancer quelque peu cet aspect.

25 L'analyse de la scénographie permet ainsi de comprendre comment le musée réinvente le personnage. Cette mise en scène originale, parce qu'elle met en correspondance des extraits de chansons, mais aussi la voix du chanteur avec des photos de ses proches, des

objets qui lui ont appartenu, des textes rédigés par les concepteurs du musée et des artefacts, engendre ainsi une nouvelle performance des chansons de Brassens et propose une nouvelle écoute aux visiteurs. C'est cette expérience muséale des chansons de Brassens que nous essaierons maintenant de caractériser en nous appuyant sur le discours des visiteurs interrogés.

Une nouvelle expérience musicale des chansons de Brassens

- 26 Les observations et les entretiens que nous avons menés avec les visiteurs¹⁴ font apparaître qu'on ne vient pas au musée pour écouter pour la première fois les chansons de Brassens : l'ensemble des visiteurs interrogés a déjà écouté plusieurs chansons avant de venir – que ce soit à la radio, sur vinyles ou sur CD, etc. Avec le casque d'écoute, les visiteurs sont enfermés dans une bulle sonore pendant plus de trente minutes, ce qui rend complexe toute communication avec ceux qui les accompagnent. Mais cela a aussi pour effet qu'ils chantent – parfois fort étant donné qu'ils ne s'entendent pas – dans le musée ; certains d'entre eux battent même la mesure du bout des pieds tout en lisant les textes. Aucun d'entre eux ne s'autorise pour autant à laisser s'exprimer son corps aussi librement qu'ils pourraient le faire dans un concert par exemple, tant *l'hexis* corporelle imposée par le musée continue de peser sur eux (Bourdieu, 1980). Les jeux de regards échangés entre visiteurs viennent rappeler à l'ordre ceux qui oublieraient que l'expérience musicale vécue au musée ne peut être qu'une expérience d'engagement discret du corps. Les échanges verbaux entre visiteurs se font généralement à la sortie de l'exposition et dans la salle vidéo par laquelle ils terminent souvent leur parcours. On peut voir alors les visiteurs applaudir Brassens – en même temps que le public de l'époque – après chacune de ses interprétations à Bobino.
- 27 L'ambiance de l'exposition (l'obscurité, les lumières tamisées, mais aussi les couleurs) semble jouer un rôle important dans l'expérience musicale qu'ils font au musée. Certains visiteurs utilisent les qualificatifs « feutrée » et « sensuelle » pour la qualifier. Le fait d'entendre Brassens parler – avec un inhabituel zozotement – et non plus seulement chanter participe aussi à la construction d'une nouvelle écoute. Plusieurs redécouvrent son grain de voix singulier.
- 28 Si certains reconsidèrent le talent de musicien de Brassens à la suite de l'écoute des nombreux extraits musicaux proposés dans le casque et leur passage dans la zone « la période jazz », le musée consacre également l'écoute littéraire des chansons de Brassens auprès de nombreux visiteurs – notamment les enseignants qui utilisent les textes de Brassens en classe et qui sont nombreux à fréquenter le musée. Notons au passage que tous les visiteurs interrogés emploient le présent pour parler du chanteur.
- 29 Ainsi, la scénographie, parce qu'elle propose de mettre en correspondance objets, textes et extraits sonores, construit de nouvelles synesthésies. Ce n'est plus l'amateur qui choisit de faire correspondre des paroles et une musique avec une ambiance et un lieu, ce sont les concepteurs qui élaborent l'habillage visuel des chansons. Même si les visiteurs peuvent circuler comme ils le veulent dans l'exposition et choisir de ne voir que ce qui les intéresse, leur lecture s'inscrit dans un environnement sémiotique circonscrit par les concepteurs. Cette construction a pour conséquence de limiter l'« utilisation¹⁵ » potentielle qu'ils peuvent faire des chansons (Eco, 1989 [1985] : 157). La polysémie de celles-ci est en effet extrêmement réduite par le discours de l'exposition. Dans la zone dédiée à la période jazz, les concepteurs du musée font ainsi entendre aux visiteurs des extraits de la chanson *Les Copains d'abord* face à la reproduction agrandie d'une photo montrant les amis de Brassens – quasiment à taille réelle. De même dans la zone consacrée à l'impasse Florimont, les visiteurs écoutent *La Jeanne* face à une reproduction de la photo de Jeanne Le Bonniec.

30 En ce sens, le type de lecture des chansons que propose le musée s'apparente plus à ce que Eco nomme l'« interprétation », en opposition au concept d'« utilisation¹⁶ » (op. cit. : 157). Ce n'est plus un sens ouvert, qui laisse place à leur imaginaire, mais un sens ancré que les concepteurs donnent aux chansons, ce n'est plus un sens intime – propre à chaque visiteur –, mais un sens biographique qu'ils proposent (Barthes, 1982 : 31). Ce qui est montré aux visiteurs, c'est la façon dont les thèmes généraux des chansons de Brassens prennent naissance dans des épisodes particuliers de sa vie personnelle.

31 Cette écoute qui réduit la polysémie des chansons, et donc l'utilisation potentielle des paroles des chansons par les visiteurs, peut entrer en concurrence – ou se révéler complémentaire – avec d'autres types d'écoutes jugées plus libres du point de vue interprétatif. Elle peut ainsi expliquer en partie que certains refusent – tandis que d'autres la trouvent réussie – l'expérience proposée par le musée et qu'ils préfèrent avoir recours à d'autres modalités de transmission comme celle de la visite sur sa tombe au cimetière.

32 Il apparaît ainsi que choisir de passer par le musée ou par la tombe, c'est également faire le choix de passer par une forme de mémoire : soit par une « mémoire sociale » dont le sens est construit et fixé par le musée, soit par une « mémoire collective » portée par un ou des groupes d'amateurs qui en donnent leurs propres lectures (Halbwachs, 1997 [1950]).

La résurgence des attitudes culturelles au musée

33 Si l'espace muséal est un dispositif patrimonial qui consacre une mémoire sociale tenant lieu de référence, nos observations montrent que les concepteurs du musée ne peuvent pas pour autant faire fi de la mémoire individuelle et collective que portent avec eux certains visiteurs et qui, dans le cas de la chanson, peut se révéler de nature rémanente. De même, ils ne peuvent mettre un terme aux modalités de consécration inventées par les amateurs eux-mêmes et qui, très souvent, passent par l'appropriation des objets d'attachement (Esquenazi, 2004 : 97).

34 Les nombreuses attitudes culturelles qui s'expriment au sein même du musée montrent que les visiteurs participent, à leur manière, à la co-construction de la performance muséale des chansons de Brassens (Le Guern, 2002 : 16). Dès notre première visite dans l'exposition, nous avons pu noter que l'approche littéraire des chansons de Brassens proposée par le musée aux visiteurs n'empêchait en rien l'existence de pratiques qui n'obéissent pas à la loi du lieu, comme le chapardage. Certains visiteurs, pensant que les manuscrits de Brassens exposés sont des documents originaux, tentent en effet de les subtiliser. En dérobant ces textes – ou seulement certains morceaux –, ces visiteurs transforment ces objets de musée en objets de culte. Face aux tentatives répétées de vol des objets personnels du chanteur (stylo, pipe, paire de lunettes, etc.), les concepteurs ont dû également se résoudre à mettre en place un système de vidéosurveillance dans l'exposition.

35 Le livre d'or lui-même donne à lire ces attitudes culturelles. Ce livre, qui permet de recueillir les critiques – positives ou négatives – ainsi que les doléances des visiteurs, ressemble ici parfois à un fanzine. Les visiteurs s'adressent directement à Brassens, n'hésitent pas à l'interpeller – le tutoyant ou le vouvoyant – et lui parlent au présent tout en sachant pertinemment qu'il ne les lira pas. Ces témoignages montrent à quel point certains artistes peuvent tenir une place importante dans la vie des amateurs, non seulement parce qu'ils poursuivent leur existence dans les médias mais aussi parce que les amateurs eux-mêmes continuent à les faire vivre dans leur mémoire.

36 Ce qui est intéressant dans le cas de Brassens, c'est que ces pratiques culturelles se manifestent plus spontanément dans le dispositif muséal que sur la tombe. On peut même dire que ces attitudes sont encouragées et soutenues par le dispositif mis en place par les concepteurs de l'exposition. Ceux-ci ne se contentent pas d'exposer les chansons de

Brassens ; ils font de ce dernier un guide bien vivant dont on se garde d'évoquer explicitement la mort dans le musée. Ils encouragent également les visiteurs à faire exister le chanteur en dehors du musée grâce aux cartes qu'ils peuvent prendre à la fin de l'exposition et sur lesquelles on peut lire la reproduction d'une note écrite de la main du chanteur qu'il avait pour habitude d'accrocher à sa porte quand il composait des chansons : « SVP. Sauf pour une question de vie ou de mort, je ne peux pas être dérangé de mon travail en ce moment. Je suis enfermé à clef. Amitiés. Brassens ». Les cartes emportées par les visiteurs permettent ainsi de faire exister Brassens dans chacun des lieux où elles sont affichées.

37 La position de Régine Monpays, directrice du musée¹⁷, par rapport à ces attitudes culturelles est tout à fait intéressante. Plutôt que de les condamner, comme de nombreuses institutions culturelles peuvent parfois le faire¹⁸, elle a choisi de composer avec elles. Notons également que son rôle de directrice de l'espace Brassens lui confère un statut qui ne se limite pas aux missions habituellement dévolues à cette fonction. Sollicitée régulièrement comme experte, elle reçoit nombre de maquettes d'artistes qui font des reprises de Brassens et pour lesquelles on lui demande de juger de la qualité et de dire s'ils n'ont « pas trop trahi le maître ». Ainsi, l'espace Brassens est souvent perçu par les amateurs comme une fondation chargée de faire respecter les valeurs du chanteur et de les faire vivre. Le fait qu'il soit implanté à Sète en fait un peu « la maison mère » selon les termes de R. Monpays, dont le rôle de directrice n'est parfois pas très éloigné de celui d'une présidente de fan-club. Elle entretient des relations épistolaires avec un grand nombre de visiteurs qui lui envoient chaque année une carte postale. Le fait qu'elle ait réussi à tisser des liens avec les proches du chanteur n'a fait que renforcer son crédit vis-à-vis des amateurs. À l'issue de conférences qu'elle donne dans les festivals ou dans les lycées, ceux-ci vont parfois jusqu'à lui demander un autographe, voire de lui serrer la main, lui toucher l'épaule. Comme si, en tant que directrice de l'espace Brassens, elle incarnait physiquement, désormais, les valeurs de Brassens. Le succès de ce musée s'appuie donc également sur la personnalité de sa directrice qui a compris l'inutilité et l'impossibilité de rejeter ces attitudes culturelles et a pris le parti de composer avec elles.

Conclusion

38 Le musée et le média exposition peuvent-ils permettre de conserver et transmettre les performances chantées, particulièrement lorsque leur énonciateur d'origine a disparu ? L'enquête ethnographique que nous avons menée au sein de l'espace Brassens a permis de montrer qu'il n'est pas impossible de « re-présenter » les chansons. Toutefois, cette modalité de transmission n'est pas sans conséquences sur le statut de cette production culturelle et de celui qui l'incarnait. Elle prend appui sur l'exhibition des objets de la chanson et des objets personnels du chanteur, mais elle suppose aussi la création d'artefacts dont la fonction est de traduire sémiotiquement les valeurs et les positionnements idéologiques que l'artiste pouvait exprimer dans ses chansons et ses interviews. Elle permet ainsi de réifier la chanson et d'en proposer une performance audiovisuelle. Cette forme légitime de consécration qu'est l'exposition muséale conduit également les concepteurs à élever les chansons de Brassens au rang de poèmes et à redéfinir le « personnage » Brassens. Plus consensuel, celui-ci passe de la figure d'anarchiste à celle de libertaire. De chanteur, il devient guide et hôte-promoteur de son territoire.

39 En fait, ce n'est pas tant une re-présentation des performances chantées de Brassens qui est proposée aux visiteurs qu'une nouvelle performance muséale de ses chansons. La scénographie de l'exposition, parce qu'elle propose de mettre en correspondance objets, textes et extraits sonores, construit de nouvelles synesthésies. Cette performance muséale des chansons de Brassens engendre une nouvelle expérience musicale : une écoute plus légitime, plus littéraire – tout en étant attentive à la dimension musicale –, plus intime mais aussi plus directive. Par ailleurs, elle engage le corps des visiteurs de manière

paradoxe : ils sont tentés de danser mais, en même temps, ils ont intériorisé une *hexis* corporelle adaptée au musée.

40 Les observations menées dans l'exposition permanente montrent également que les visiteurs participent, eux aussi, de cette nouvelle performance muséale en introduisant des pratiques culturelles dans l'enceinte muséale. Les concepteurs de l'exposition doivent composer avec la mémoire individuelle et collective que portent avec eux certains visiteurs et qui, dans le cas de la chanson, peut se révéler de nature rémanente. La force de l'espace Brassens consiste précisément à faire avec la mémoire des amateurs et avec leurs modalités d'attachement plutôt que de les considérer comme encombrantes.

41 Le musée, qui a compris l'importance du corps du chanteur comme « prise¹⁹ » importante pour les amateurs, ne se contente pas d'exposer les chansons de Brassens ; il fait de leur énonciateur un guide bien vivant dont on se garde d'évoquer explicitement la mort. Les collectivités territoriales et les concepteurs de l'espace Brassens, en choisissant d'installer un espace muséal à proximité de la tombe mais aussi en tolérant – voire en favorisant – les pratiques culturelles dans et autour du musée, ont bien saisi que la question de la mise en patrimoine de la chanson ne pouvait être résolue simplement et indépendamment des autres modalités de transmission existantes. Il semble qu'elles aient trouvé là un point d'équilibre entre deux logiques apparemment contradictoires : celle d'une mise en patrimoine qui vise à instituer, désigner, légitimer mais qui en même temps rationalise, et celle d'une mise en mémoire qui permet aux amateurs de ne pas se dessaisir de l'objet culturel auquel ils sont attachés.

Bibliographie

Barthes (Roland). 1957. *Mythologies*. Paris : Éd. du Seuil.

Barthes (Roland). 1982. *L'Obvie et l'Obtus*. Paris : Éd. du Seuil.

Bessy (Christian) & Chateauraynaud (Francis). 1995. *Experts et faussaires*. Paris : Métailié.

Bitgood (Stephen). 1996. « Les méthodes d'évaluation de l'efficacité des dioramas : Compte rendu critique ». *Publics & Musées*, 9, p. 37-53.

Bourdieu (Pierre). 1980. *Le Sens pratique*. Paris : Éd. de Minuit. (Le Sens commun.)

Dalbavie (Juliette). 2003. « Exposer des objets sonores : Le cas des chansons de Brassens ». *Volume !*. Publication en ligne : <<http://volume.revues.org/2293> ; DOI : 10.4000/volume.2293> Consulté le 2 septembre 2016.
DOI : 10.4000/volume.2293

Dalbavie (Juliette). 2008. *La patrimonialisation de la chanson, entre musée et mémoire collective. L'exemple de Georges Brassens à Sète*. Thèse en sciences de l'information et de la communication (sous la dir. de Daniel Jacobi et Emmanuel Ethis). Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

Davallon (Jean). 1999. *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan.

Davallon (Jean). 2006. *Le Don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Hermès Sciences-Lavoisier.

Eco (Umberto). 1989 [1985]. *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Le Livre de Poche.

Esquenazi (Jean-Pierre). 2004. « Structure du champ de la réception : Publics et non-publics », p. 83-99 in *Les Non-publics*, tome I / sous la direction de Pascale Ancel et d'Alain Pessin. Paris : L'Harmattan.

Gellereau (Michèle). 2005. *Les Mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*. Paris : L'Harmattan.

Guzowski-Saurier (Delphine). 2003. « Médiations et co-construction du patrimoine littéraire de Marcel Proust, La Maison de tante Léonie et ses visiteurs ». Thèse en sciences de l'information et de la communication (sous la dir. de Daniel Jacobi). Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

Halbwachs (Maurice). 1997 [1950]. *La Mémoire collective*. Paris : Albin Michel.

Hennion (Antoine). 2004. « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur ». *Sociétés*, 85, p. 9-24.

Hennion (Antoine), Maisonneuve (Sophie) & Gomart (Émilie). 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.

Jacobi (Daniel). 2013. « Du panneau à la signalétique : Lecture et médiations réciproques dans les musées ». *Culture & Musées*, Hors-série « La muséologie : 20 ans de recherche », p. 47-72.

DOI : 10.4000/culturemusees.708

Jakobson (Roman). 1963. *Essais de linguistique générale*. Paris: Éd. de Minuit.

Kerbrat-Orecchioni (Catherine). 1980. *L'Énonciation, de la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin.

Le Guern (Philippe). 2002. *Les Cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Lytard (Jean-François). 1971. *Discours, Figure*. Paris : Éditions Klincksieck.

Maisonneuve (Sophie). 2001. « De la "machine parlante" à l'auditeur ». *Terrain*, 37, « Musique et émotion ».

DOI : 10.4000/terrain.1289

Pillet (Élisabeth). 1992. « Cafés-concerts et cabarets ». *Romantisme*, 75, p. 43-50.

DOI : 10.3406/roman.1992.6000

Notes

1 Pour une présentation plus détaillée de la scénographie de l'exposition, se reporter à l'article suivant : Juliette Dalbavie, « Exposer des objets sonores : Le cas des chansons de Brassens ». *Volume !*. Publication en ligne : <<http://volume.revues.org/2293>> Consulté le 2 septembre 2016.

2 L'exposition permanente a été conçue et réalisée par plusieurs employés municipaux dont Régine Monpays, à l'époque employée au musée Paul Valéry et qui deviendra ensuite la directrice de l'espace Brassens, Jean Hervé Mirouze, directeur des affaires culturelles, Dominique Salasse, employée au service environnement, un architecte (Christian Salvador) et un scénographe (Beb Phalip). En 2006, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la disparition du chanteur, l'espace Brassens a engagé des travaux pour doubler sa surface d'exposition, passant ainsi de 200 à 400 mètres carrés. Une nouvelle scénographie a ainsi été mise en place à partir du 1^{er} décembre 2006. Le chantier a été confié à Jean-Pierre Borezée, architecte scénographe, et à Christian Salvador, architecte qui avait déjà participé à la construction du bâtiment en 1991.

3 *Georges Brassens parle : Entretien avec Philippe Mémo*. Éd. Le livre qui parle / Institut national de l'audiovisuel / productions Jacques Canetti, 200924-6, 1990.

4 Décédé en 2001, Beb Phalip a également travaillé sur la scénographie d'autres musées comme celui de la conchyliculture à Bouzigues, au musée de Lodève, à la halle des oiseaux à Marseillan. Pour l'agrandissement de l'espace Brassens en décembre 2006, c'est Jean-Pierre Borezée qui a été retenu comme scénographe.

5 Le terme « diorama » signifie littéralement « voir à travers ». « À l'origine, les dioramas présentaient des espèces animales dans un cadre réaliste correspondant à leur habitat naturel et comprenant des objets en trois dimensions (rochers, arbres, etc.). Aujourd'hui, le terme "diorama" est utilisé dans un sens beaucoup plus large, et désigne un élément d'exposition comportant des objets tridimensionnels présentés dans un cadre réaliste avec ou sans fresque représentant un paysage, à l'arrière-plan » (Bitgood, 1996 : 38).

6 Ce qui est proposé dans une des parties de l'exposition permanente.

7 C'est le parti pris d'une institution comme le Hall de la chanson, financée par le ministère de la Culture afin de valoriser le patrimoine chansonnier. Celle-ci ne dispose pas de lieu d'exposition permanente et préfère privilégier des conférences chantées faisant alterner récit journalistique et reprises interprétées par un chanteur contemporain.

8 Par exemple, les tournées de reprises *Âge tendre et tête de bois* (2006-2007) consacrant les chansons des années 1960 ou les concerts *RFM Party 80* (2007-2008) sont des formes de transmission des performances chantées qui remportent un important succès populaire.

9 Des entreprises d'effets spéciaux (notamment Digital Domain Media Group et Core Media Group) se chargent déjà de créer des personnages virtuels à l'effigie d'anciennes idoles. C'est ainsi qu'en juin 2012, le « King » Elvis Presley remontait sur scène trente-cinq ans après sa disparition.

10 Il semblerait que cette opposition esthétique, entretenue aujourd'hui par les critiques musicaux, s'appuie au départ sur une histoire des lieux de diffusion de la chanson en France. Tandis que la catégorie de la « chanson de variétés » renverrait historiquement à ces lieux de spectacle que sont le café-concert puis son successeur le music-hall, celle de la « chanson à texte » prendrait racine au sein du cabaret. Le cabaret, dont la vogue se situe dans les vingt dernières années du XIX^e siècle,

naît du café-concert tout en s'en démarquant fortement. Le cabaret est un lieu de rencontre entre la littérature dominante et les formes orales et populaires, tandis que le « caf'conc' » est avant tout un spectacle visuel faisant se succéder toutes sortes de numéros variés : pantomimes, tableaux vivants, chiens savants, acrobates, chansons... Pour le public, c'est l'interprète qui compte, plus que les paroles et beaucoup plus que l'auteur. Sur les petites scènes des cabarets, au contraire, il n'y a ni grand spectacle, ni orchestre – un piano ou une guitare peuvent suffire. Le plus souvent, les chanteurs interprètent eux-mêmes les paroles qu'ils ont écrites. Celles-ci ont un rôle central, de même que la personnalité et le style de l'auteur (Pillet, 1992).

11 Par « personnage », nous entendons le personnage médiatique construit au fur et à mesure d'une carrière. Ce personnage s'incarne dans une apparence facilement identifiable (pour Brassens : la pipe, la moustache et la guitare), se nourrit aussi bien des apparitions et des discours médiatiques que des récits biographiques mais également des valeurs et des personnages construits dans les chansons.

12 Au cours de sa carrière, puis après sa disparition, s'est mise en place une caricature de Brassens ou plutôt, pour reprendre l'expression de Roland Barthes, une mythologie du personnage qui peut être résumée en quelques signes visibles et en quelques valeurs ou traits de caractère spécifiques (la provocation, l'amitié, la générosité, la timidité et la réserve par exemple) (Barthes, 1957).

13 Ce sont surtout les photos qui traduisent cette simplicité, celles prises à l'impasse Florimont par exemple.

14 Nous avons réalisé des entretiens avec vingt-deux visiteurs de l'espace Georges Brassens, interrogés à la sortie de l'exposition en février 2006.

15 Selon Umberto Eco, l'utilisation prend le texte comme stimulus de l'imagination alors que l'interprétation est une dialectique entre la stratégie de l'auteur et le texte modèle (Eco, 1989 : 73).

16 Cf. note 14.

17 Notons qu'elle n'a pas le statut de conservateur comme habituellement dans les musées.

18 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 Guzowski-Saurier montre bien comment, en fonction des professionnels qui dirigent cette structure, la figure du visiteur admirateur de l'écrivain est tantôt considérée comme positive ou négative comparativement à celle de l'amateur de l'œuvre, qui, elle, est toujours valorisée (Guzowski-Saurier, 2003).

19 Au sens que donnent Christian Bessy et Francis Chateauraynaud à ce terme (Bessy & Chateauraynaud, 1995) : la notion de prise est au centre des « relations entre les corps, les matériaux et les représentations qui s'y trouvent engagés » (1995, p. 227).

Pour citer cet article

Référence papier

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

Référence électronique

Juliette Dalbavie, « Performer la chanson au musée : l'espace Brassens de Sète », *Culture & Musées* [En ligne], 29 | 2017, mis en ligne le 19 juin 2018, consulté le 24 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/1086> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.1086>

Auteur

Juliette Dalbavie

Juliette Dalbavie est maîtresse de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'université Lille 3 et membre du laboratoire GERiiCO. Ses travaux de recherche questionnent le processus de patrimonialisation de la culture chansonnière. Dans ce cadre, elle tente de rendre compte et d'analyser les dispositifs de médiation et de consécration mis en œuvre par les institutions muséales ou les amateurs. Ses travaux s'intéressent plus largement aux pratiques des publics et aux formes prises par la médiation culturelle dans les musées et dans le spectacle vivant. Elle enseigne dans des formations préparant aux métiers de la culture à l'université Lille 3.

Courriel : juliette.dalbavie@univ-lille3.fr

Droits d'auteur

Culture & Musées