

Entre patrimoine et mémoire collective, la tombe de Georges Brassens

Ethnographie d'un lieu de culte

Between Heritage and Collective Memory: an Ethnographic Study of Georges Brassens's Grave as a Place of Worship

Juliette Dalbavie



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6864>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.6864

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2012

ISBN : 978-2-8143-0130-6

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Juliette Dalbavie, « Entre patrimoine et mémoire collective, la tombe de Georges Brassens », *Questions de communication* [En ligne], 22 | 2012, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 19 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6864> ; DOI : 10.4000/questionsdecommunication.6864

JULIETTE DALBAVIE

Groupe d'études et de recherche interdisciplinaire en information et communication
Université Charles-de-Gaulle – Lille 3
juliette.dalbavie@univ-lille3.fr

ENTRE PATRIMOINE ET MÉMOIRE COLLECTIVE, LA TOMBE DE GEORGES BRASSENS. ETHNOGRAPHIE D'UN LIEU DE CULTE

Résumé. — En 1991, à Sète, la mise en place d'un espace muséographique entièrement dédié au chanteur Georges Brassens, n'a pas pour autant fait disparaître les pratiques commémoratives de ses amateurs qui continuent de se rendre sur sa tombe située à quelques mètres du musée. Mener une enquête ethnographique a permis de rendre compte des formes d'attachement associées à cette tombe. Si la tombe de Georges Brassens se caractérise par sa grande économie de signes, elle semble pourtant jouer plusieurs rôles essentiels pour ses amateurs : leur permettre d'être proches du corps du chanteur et de lui témoigner ainsi leur attachement (comme ils auraient pu le faire en assistant à un concert de l'artiste) ; confirmer l'adéquation existant entre les valeurs du personnage et celles de l'homme ; actualiser, avec une forte charge émotionnelle, leurs souvenirs. Cette enquête fait apparaître que le lieu où est enterré Georges Brassens – parce qu'il est pris en charge par les collectivités territoriales au lieu d'être dénié – contribue, à sa manière, à la construction du processus mémoriel et patrimonial autour du chanteur.

Mots clés. — Patrimoine, mémoire collective, chanson de variétés, Georges Brassens, tombe, musée, amateur.

Après la disparition de Georges Brassens, en 1981, beaucoup des lieux par lesquels il est passé et où il a vécu sont devenus des lieux de mémoire. Ainsi des plaques commémoratives ont-elles été apposées au mur de ses domiciles les plus célèbres : au 9 impasse Florimont à Paris, mais aussi au moulin de la Bonde à Crespières. La bibliothèque municipale de la rue Gassendi, dans le XIV^e arrondissement, fréquentée par la vedette dans les années 40, a aussi été rebaptisée « bibliothèque Georges Brassens », etc.

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 du défunt. Ainsi une partie de la rue de l'Hospice (devenue aujourd'hui rue Henri Barbusse), dans laquelle est né le chanteur, s'appelle-t-elle désormais « rue Georges Brassens » et une plaque commémorative a-t-elle été apposée sur la façade de la maison familiale. Sur la plage de la Corniche (évoquée par Georges Brassens dans la chanson *Supplique pour être enterré sur la plage de Sète*), a été installée une stèle à sa mémoire.

Dès 1984, soit trois ans après la mort de Georges Brassens, la ville de Sète a organisé les « journées internationales Georges Brassens », une manifestation patronnée par le comité Les Copains d'abord composé de proches de l'artiste. Puis, à l'occasion du 10^e anniversaire de la disparition 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 lui étant entièrement dédié. L'espace Georges Brassens – installé boulevard Camille-Blanc, juste en face du cimetière Le Py où le chanteur est enterré – a été inauguré le 31 octobre 1991. En 2006, à l'occasion des 25 ans de la disparition du chanteur, 1,4 million d'euros ont été investis pour rénover et agrandir l'établissement communal qui enregistre environ 50 000 visiteurs par an. La scénographie originale retenue par les concepteurs du musée, qui fait de Georges Brassens un véritable guide pour les visiteurs, n'est pas étrangère au succès de ce dispositif patrimonial (Dalbavie, 2003, 2008). Reste que la plupart des visiteurs du musée ajoutent à leur circuit (avant ou après avoir découvert l'exposition permanente) un passage devant la tombe du chanteur. La création du musée n'a pas non plus mis un terme à l'afflux de cars touristiques qui, à la belle saison, déposent les curieux directement devant le cimetière. De fait, le lieu où est enterré Georges Brassens – sorte de pendant provincial du Père-Lachaise – contribue, à sa manière, à la construction du processus mémoriel et patrimonial autour du chanteur. Si la comparaison entre les deux cimetières permet de souligner l'importance de ces visites touristiques de ces lieux telles qu'elles se déploient aujourd'hui, elle ne peut être poussée plus loin. L'enquête ethnographique menée à proximité de la tombe de Georges Brassens permet de mettre au jour que les pratiques commémoratives des amateurs qui viennent s'y recueillir ne ressemblent pas aux pratiques dévotionnelles des fans qui peuvent affluer à proximité de celle de Jim Morrison (désormais encadrée par des barrières de sécurité et surveillée en permanence). En prenant comme terrain d'enquête la tombe de Georges

Brassens (au même titre que le musée) on tentera de comprendre pourquoi et comment ce dispositif demeure une modalité de transmission de la culture chanssonière alors qu'un dispositif institutionnel existe juste en face. En la comparant à celle d'autres chanteurs (Dalida, Claude François) ayant fait leur carrière en France mais n'ayant pas construit le même type de relation avec leurs publics, on verra que les spécificités de cette tombe apparaissent assez rapidement, permettant de mieux comprendre la complexité du processus de patrimonialisation dans le cas de la chanson de variétés.

Mémoire et patrimoine, deux modalités d'accès au passé

De mars 2002 à février 2006, nous avons observé le musée et la tombe de Georges Brassens ainsi que les pratiques de ceux qui s'y rendent, afin de décrire le plus précisément possible leurs manières d'arpenter et de *faire avec* ces dispositifs. Nous nous sommes également entretenues avec 22 visiteurs de l'espace Georges Brassens (interrogés à la sortie de l'exposition en février 2006), avec ses concepteurs (notamment sa directrice, Régine Monpays) et avec 25 personnes rencontrées dans le cimetière (questionnées après leur passage devant la tombe du chanteur en août 2005 et que nous appellerons désormais « *pèlerins* » pour distinguer non pas leurs pratiques, qui incluent très souvent visite au musée et devant la tombe, mais les lieux à partir desquels nous les avons interrogés).

Cette enquête ethnographique au musée et à proximité de cette tombe a permis d'observer les pratiques et les formes d'*attachement* qui sont associées à chacun de ces dispositifs (Hennion, 2004 : 11). Elle a également permis de questionner ces deux modalités de transmission de la culture chanssonière : l'une relevant, *a priori*, plutôt du patrimoine, l'autre de la mémoire, si l'on s'en tient à la distinction introduite par Jean Davallon entre ces deux processus. Dans un article intitulé « Tradition, mémoire, patrimoine » (Davallon, 2002), le chercheur distingue la notion de patrimoine qui nécessite la reconstruction, au moyen de la connaissance scientifique, du lien entre l'objet et son monde d'origine à partir de notre présent, de celle de la mémoire, qui, elle, assure et préserve la transmission, la continuité du savoir depuis le monde d'origine jusqu'à nous. Autrement dit, le patrimoine serait l'invention culturelle d'une transmission (Davallon, 2006).

Dans son ouvrage intitulé *La rupture patrimoniale* (2003), Michel Rautenberg évoque, lui aussi, ces deux relations bien distinctes avec le passé qu'établissent ou que construisent la mémoire et le patrimoine. Il n'oppose pas ces deux processus dans la mesure où ils relèvent tous les deux du discours mythique autant, et parfois plus, que du discours historique, mais il insiste sur ce qui les singularise : le patrimoine en tant que construction est relativement stable tandis que ce qui caractérise la mémoire collective, c'est sa variabilité, sa grande adaptabilité aux circonstances de

sa convocation. Représentation contemporaine du passé, la mémoire collective, selon les propres termes de Maurice Halbwachs (1941 : 7), « adapte l'image des faits anciens aux croyances et aux besoins spirituels du présent ». Le sociologue insistait d'ailleurs sur le fait qu'il n'y a pas une mémoire collective universelle mais des mémoires collectives dans la mesure où « toute mémoire collective a pour support un groupe limité dans l'espace et le temps » (Halbwachs, 1950 : 137). Il y a donc autant de mémoires que de groupes. Or, ces mémoires s'éteignent lorsque les groupes qui les portaient disparaissent, tandis que l'institution muséale, elle, assure une certaine pérennité à la version stabilisée du passé que propose le patrimoine.

Il sera démontré que ce lieu de visite que constitue la tombe de Georges Brassens, s'il ne bénéficie naturellement pas de tout le travail de mise en scène auquel se prête, par essence, un musée ou un lieu d'exposition, fonctionne simultanément comme producteur et comme révélateur de la dialectique entre mémoire collective et patrimoine. S'il ne relève pas du patrimoine, il contribue, à sa manière, à la construction du processus mémoriel et patrimonial autour du chanteur.

De la vedettisation des cimetières

Les cimetières et les tombes font partie des dispositifs qui demeurent peu étudiés par les chercheurs en sciences humaines et sociales. Pourtant, les travaux menés par Jean-Didier Urbain ont mis en relief tout l'intérêt d'une approche ethnographique et sémiologique des sépultures pour analyser l'évolution historique du rapport d'une société à ses morts et, plus largement, les manières dont une culture se communique et se révèle dans son intimité.

Dans *La société de conservation. Étude sémiologique des cimetières d'Occident* (1978), mais aussi dans *L'archipel des morts* (1989), l'auteur montre que le territoire des morts n'est pas un terrain vague. Au contraire, celui-ci est le lieu d'un langage qui se donne à lire dans une écriture singulière : un urbanisme, une architecture, une statuaire, sans oublier bien sûr une épigraphie propre. Ce lieu autorise également des pratiques particulières qui, placées sous le regard des autres, constituent elles aussi des signes.

Devenus sites estimés, dignes de préservation et de valorisation, certains cimetières comme celui du Père-Lachaise ou du Staglieno de Gênes sont désormais mentionnés dans les guides touristiques et font l'objet de monographies à l'instar du mont Saint-Michel ou du Palais des papes. Ainsi le cimetière du Père-Lachaise reçoit-il 800 000 touristes par an (Ragon, 1981 : 111). Des visites guidées en groupes sont même organisées. Mais comme le souligne Jean-Didier Urbain, reprenant un néologisme emprunté à Michel de Certeau (1979 : 57), en muséifiant le cimetière tel qu'il était envisagé au XIX^e siècle, la société contemporaine l'a *vedettisé*, c'est-à-dire qu'en assurant la mise en relief de certains éléments, elle a permis, par ailleurs, d'en faire oublier d'autres (Urbain, 1987 : 110).

À Sète, ce sont les collectivités locales qui ont saisi l'intérêt de *vedettiser* le cimetière où est enterré Georges Brassens. En réalité, la ville possède deux cimetières. Le premier, perché sur les collines pentues du mont Saint-Clair, domine la ville, faisant face à l'immensité de la Méditerranée. C'est le cimetière marin, visité tout autant pour l'architecture particulière de ses sépultures parfois proches du mausolée, que pour les personnalités célèbres qui y sont enterrées, parmi lesquelles Paul Valéry ou Jean Vilar. Le second, le cimetière Le Py, est situé en dehors du centre ville, de l'autre côté du mont Saint-Clair dans le quartier des Métairies, et donne sur l'étang de Thau. Surnommé « Ramassis » par les Sétouais, le cimetière Le Py est l'ancien cimetière des pauvres.

C'est dans ce second cimetière que Georges Brassens est enterré. Les chauffeurs de cars de tourisme qui y déposent les nombreux groupes venus voir la tombe du chanteur le savent, bien sûr. Mais les touristes isolés se laissent très souvent guider par la chanson de Georges Brassens, *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*, dans laquelle le chanteur évoquait le cimetière le plus prestigieux dans lequel est enterré Paul Valéry. Ainsi ces touristes prennent-ils la chanson à la lettre. Ils se rendent directement au cimetière marin, y cherchent la tombe en vain et se perdent dans les allées avant de se renseigner. D'ailleurs, depuis plusieurs années, le gardien du cimetière marin, sans doute lassé de toujours répondre aux mêmes questions, a accroché à la grille une pancarte annonçant « Georges Brassens n'est pas enterré ici » et une plaque décrivant de manière laconique la direction à suivre : « Sépulture où repose Georges Brassens. Direction la corniche. Carrefour de l'Europe. Cimetière Le Py ».

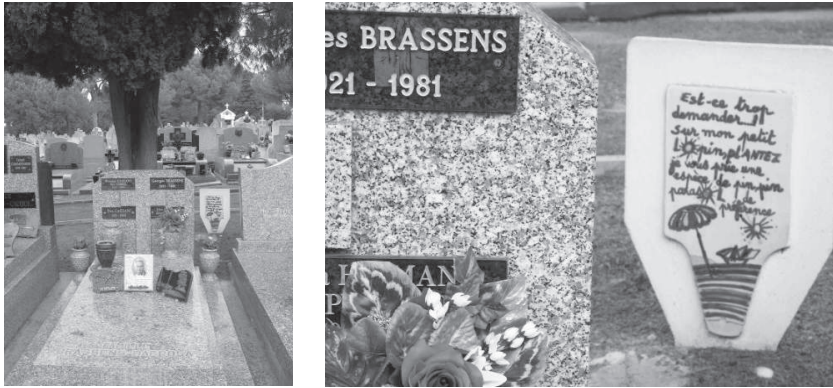
La tombe de Georges Brassens constitue le seul intérêt touristique du cimetière Le Py, plus moderne et surtout plus modeste que le cimetière marin. La municipalité l'a bien compris puisqu'une signalétique indiquant où se trouve « G. Brassens » a été mise en place depuis quelques années, complétant de cette manière les plans plus informels accrochés sur un des bâtiments préfabriqués du cimetière, situé non loin de la conciergerie, et indiquant d'une flèche et d'un texte la direction à suivre : « G. Brassens. Direction : après la conciergerie, section 9, première allée à droite ». Au-dessous de ce texte, se trouve la photocopie d'un plan du cimetière dessiné à la main, un autocollant de la ville de Sète et, au-dessus, une photographie de Georges Brassens accompagnée d'une citation du chanteur : « Mes chansons contiennent plus que ce que je dis, c'est elles qu'il faut interroger en les écoutant mieux. Elles sont travaillées, je suis tout entier là-dedans. Montré et caché. Georges Brassens ».

Pourtant, les pèlerins ne semblent pas vouloir écouter le conseil du chanteur et continuent leur chemin jusqu'à la tombe pour le voir, lui. La nouvelle signalétique les prend en charge dès leur arrivée sur le parking de l'espace Brassens, tout proche et accolé au cimetière. S'ils n'entrent pas par le parking du musée, ils sont de toute façon renseignés par les visiteurs locaux, toujours empressés d'indiquer l'emplacement de la tombe de celui qu'ils considèrent fièrement comme l'enfant du pays. Avec cette signalétique, même si celle-ci est relativement discrète, on voit comment la municipalité a *vedettisé* le cimetière Le Py autour d'une seule tombe, celle de Georges Brassens, faisant oublier parfois celles des personnes anonymes enterrées à ses côtés.

La mise en scène de la simplicité et de la pudeur

Il en va pourtant différemment de l'ultime mise en scène retenue par Georges Brassens et ses proches sur la tombe elle-même. Celle-ci traduit avant tout la simplicité et la discrétion.

Photographies 1 et 2. La tombe de G. Brassens au cimetière Le Py, une tombe presque comme les autres. Un pin planté près de sa tombe et un panneau évoquant une de ces chansons les plus connues ont toutefois été ajoutés par la municipalité pour la vedettiser un peu plus (Photographie : J. Dalbavie, Sète, 22/04/03).



À l'inverse de l'imposant caveau dans lequel repose Paul Valéry au cimetière marin, la tombe de Georges Brassens est une tombe tout à fait commune qui se confond avec celles alignées dans la même allée aux pieds des pins et des cyprès. Elle ne comporte qu'une dalle de marbre grise, sobre et dépouillée, sur laquelle apparaît une épitaphe minimaliste : « Famille Brassens-Dagrosa ». Se trouve également le texte de quelques *dédicaces*. Ce terme désigne, comme l'explique Jean-Didier Urbain (1989), ces petites plaques gravées posées sur la pierre tombale au terme des funérailles ou à l'occasion d'un anniversaire du défunt. La première a été posée sur le caveau lui-même, peut-être par des proches ou par des admirateurs : elle ne comporte en guise de signature qu'un vague « souvenir d'amitié ». Elle compte une photographie du chanteur (un portrait où il apparaît avec les cheveux blancs et une pipe aux lèvres) sous laquelle on peut lire :

« Le temps aux plus belles choses
Se plaît à faire un affront
Et saura faner vos roses
Comme il a ridé mon front ».

Ce texte est en fait la deuxième strophe de *Stances à Marquise* de Pierre Corneille, que Georges Brassens avait reprise et mise en musique dans une chanson intitulée *Marquise*. Plus précisément, dans cette chanson, Georges Brassens avait emprunté les trois premières strophes au poème de Pierre Corneille auxquelles il avait ajouté une dernière strophe, composée par Tristan Bernard, qui répondait d'une manière provocatrice et humoristique au poème de Corneille :

« Peut-être que je serai vieille,
Répond Marquise, cependant
J'ai vingt-six ans, mon vieux Corneille,
Et je t'emmerde en attendant »¹.

Difficile donc de savoir quel est le statut de cette dédicace : doit-elle être considérée comme une amorce à la chanson qui permet d'évoquer par là même le ton décalé du chanteur; ou doit-elle être comprise dans son premier sens, c'est-à-dire celui que lui a donné Corneille et qui, avec le *topos* de la rose fanée, évoque le thème du *Carpe diem* ? Est-ce la vieillesse et la mort de Georges Brassens qui sont ainsi évoquées, ou l'ironie et la dérision avec laquelle le chanteur pouvait en parler; voire les deux ?

La seconde dédicace fait plus clairement allusion à une autre des chansons de Georges Brassens : *Supplique pour être enterré sur la plage de Sète*. Au pied de la tombe, sur la droite et scellée dans le sol par du ciment, cette dédicace prend la forme d'un panneau en émail sur lequel ont été peints un parasol et un bateau naviguant sur la mer. Le panneau comporte également un texte. Celui-ci est constitué des trois premiers vers d'une des strophes de cette célèbre chanson, souvent interprétée comme le testament du chanteur :

« Est-ce trop demander... ! Sur mon petit lopin,
Plantez, je vous prie, une espèce de pin
Pin parasol, de préférence,
Qui saura prémunir contre l'insolation
Les bons amis venus fair' sur ma concession
D'affectueuses révérences ».

Installée à l'occasion du 15^e anniversaire de la mort du chanteur par la directrice de l'espace Georges Brassens, au nom du musée et de la municipalité, cette seconde dédicace est le fruit d'une mise en scène qui ne relève pas du chanteur, ni même des amateurs eux-mêmes, mais de la municipalité de Sète (dont le musée dépend). Le projet de planter un véritable pin parasol ayant été écarté en raison de protestations des proches des personnes enterrées à proximité de la tombe du chanteur (déjà exaspérés de voir les tombe de leurs parents piétinées par certains pèlerins), le choix de ce panneau plus discret l'a donc emporté.

En dehors de ces quelques éléments iconiques et linguistiques, force est de constater que ce qui caractérise la tombe de Georges Brassens n'est pas tant la profusion que la grande économie de signes. En dépit de la tentative de *vedettisation* de la sépulture par la municipalité, l'ultime mise en scène du chanteur souhaitée par lui-même ou par ses proches peut être qualifiée de minimaliste. Le choix d'un cimetière *populaire* bien moins prestigieux que le cimetière marin, le caractère laconique des épitaphes et des dédicaces informativement faibles, la quasi-absence de signes religieux, la conformité de la taille et de l'aspect de la pierre tombale permettent de *connoter* un certain nombre de valeurs, de traits

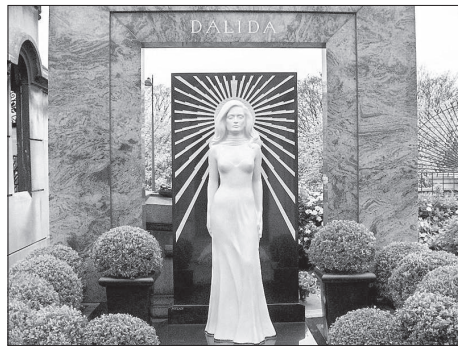
¹ Corneille, Tr. Bernard, G. Brassens, 1966, *Marquise*, Éd. Musicales 57.

de caractère ou de positionnements idéologiques qui, par extension, peuvent être attribués à l'homme : la simplicité, l'humilité, la pudeur, la discrétion, la laïcité, la volonté du chanteur de signifier son appartenance (malgré son succès) à la classe populaire, etc. (Barthes, 1982 : 11). Dans le cas de la tombe de Georges Brassens, l'économie de signes fait précisément signe.

De l'importance du rapport au corps du chanteur et de l'identité spécifique du personnage

C'est par contraste avec des mises en scène retenues par d'autres chanteurs disparus que le sens de celle de Georges Brassens (qui, en réalité, ne montre pas grand-chose) apparaît peut-être le mieux. Ainsi, si l'on observe les *petits théâtres* que constituent les sépultures de Dalida (1933-1987) ou de Claude François (1939-1978) par exemple, les différences s'affichent très rapidement (Urbain, 1989 : 181). Les deux tombes se caractérisent avant tout, et contrairement à celle de Georges Brassens, par la démesure. Pour les décrire rapidement, quand le pèlerin se rend sur la tombe de Claude François, il se retrouve face à une statue en pierre grandeur nature à l'image du chanteur. Celle-ci est accompagnée par la statue, plus petite, d'un ange. De la même manière, celle de Dalida ressemble plus à un tombeau qu'à une tombe et met en scène un sosie de pierre dont la tête est entourée de traits représentant des rayons lumineux.

Photographies 3 et 4. Deux autres mises en scène de chanteurs disparus, très différentes de celle retenue par G. Brassens et ses proches : à gauche, la tombe de Cl. François au cimetière de Dannemois dans l'Essonne (photographie : J. Bonamour du Tartre, Dannemois, 17/07/12) ; à droite, celle de Dalida au cimetière parisien de Montmartre (photographie : J. Dalbavie, Montmartre, 06/10/03).



Ces sosies de pierre qui se veulent les égaux apparents de corps intacts, arrachés symboliquement à l'usure du temps, ne sont pas dans une position horizontale comme le sont habituellement les *néo-gisants*, mais bien debout face aux pèlerins qu'ils surplombent du regard. La dimension corporelle de la vedette apparaît, dans

ces deux cas de figure, d'une importance beaucoup plus nette que dans la mise en scène de Georges Brassens, dont la conservation du corps n'est qu'évoquée par la pierre tombale. Mais dans les deux cas, ce à quoi viennent se confronter les pèlerins, ce n'est pas tant à un « mort-souvenu » (qui est néanmoins évoqué grâce à la présence de photographies sur la tombe de Claude François, mais aussi sur celle de Georges Brassens) qu'à un « mort-là », pour reprendre deux expressions empruntées à Jean-Didier Urbain (1989 : 171). Les tombes de ces trois chanteurs, comme les tombes du XIX^e siècle décrites par l'auteur, ont pour fonction symbolique de *conserver le mort dans sa présence même* : « Dans son être-là, dans une existence occulte mais propice à l'éclosion de rêve d'un fantôme de chair. [...] Le but de cette "installation" fantasmatique semble être l'amortalité : non pas l'immortalité, au sens chrétien du terme, mais la non-mort... » (Urbain, 1989 : 171-172).

Ainsi, en dépit de sa disparition et grâce à ces mises en scène (particulièrement celles de Dalida et de Claude François), le corps du chanteur demeure-t-il physiquement proche. Ce qui apparaît, c'est l'importance que peut tenir ce corps qui donne une existence et une voix à la chanson dans la relation qui s'établit avec le public, y compris une fois le chanteur disparu. C'est que, comme l'a montré Antoine Hennion, les variétés sont un genre musical spécifique qui tente 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 n'a pas. Dans les maisons de disques, les directeurs artistiques n'évaluent pas les candidats au nom de la musique, ils négligent 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". Ce que disent ici les professionnels, c'est que la musique n'est rien que le prétexte d'un rapport entre des personnes. Les variétés ne sont pas le degré zéro de l'institution musicale, elles en sont l'exact retournement. Elles ne cherchent pas à faire entrer dans la musique des relations instables, mais à se débarrasser de la musique pour retrouver l'instantané d'un échange innommable » (Hennion, 1993 : 326).

Les directeurs artistiques à la recherche de nouveaux artistes sont particulièrement attentifs à ce qu'ils nomment une *voix*. Plus qu'une technique vocale et une justesse absolue, ils recherchent un timbre singulier, des inflexions, des accents, un pouvoir expressif, l'indice d'une personnalité. L'attrait d'un chanteur tient à cette capacité de faire se confondre dans sa présence corporelle, dans son *grain de voix* (comme dirait Roland Barthes), l'attachement à son personnage et les caractères sonores d'un timbre. Les directeurs artistiques sont sensibles également à ce qu'ils nomment *l'image*.

« Sur le plan visuel, la physionomie de l'artiste, son maintien, sa démarche, sa tenue vestimentaire ont au départ une fonction expressive analogue à celle de la voix. Il faut qu'il intrigue, qu'il force l'attention, donne aux gens qui le rencontrent envie de le connaître sur une simple impression visuelle » (Hennion, 1981 : 46).

Ce charisme initial est ensuite développé tout au long du travail de production de la chanson : promotion, passages TV, presse, clips, affiches, concerts, pochettes de disques, etc.

Le dernier élément qui retient l'attention de ces dénicheurs de nouveaux talents est l'histoire personnelle du chanteur. Celle-ci remplit de sens sa voix et son image, mais comme elles, elle se reconstruit au fur et à mesure de sa traduction verbale, musicale et visuelle dans les chansons (Hennion, 1981 : 48). On voit ainsi que ce qui distingue singulièrement les variétés de tout autre genre musical (en particulier de la musique classique), c'est que le chanteur n'est pas un instrumentiste défini par une technique vocale ou un musicien-interprète au service d'une œuvre. Il fait lui-même partie intégrante de la chanson qu'il chante, au titre de son personnage. Ce *personnage* qui se construit à partir de la personnalité réelle du chanteur, mais aussi au fur et à mesure de sa carrière, à travers le choix d'un répertoire singulier et de modalités de rencontre spécifiques avec le public (prestations scéniques dans des petites salles ou dans des Zéniths par exemple) et qui s'incarne dans un corps, une gestuelle, un grain de voix, des costumes, un *look*, etc., n'est pas qu'un support interchangeable de la chanson. L'adhésion qu'il remporte (ou non) auprès du public est un élément aussi déterminant que le choix des paroles et de la musique dans la réussite (ou l'échec) d'une chanson. D'ailleurs, le chanteur endosse seul la responsabilité énonciative et artistique de la chanson et, par conséquent, celle de son succès ou de son échec (y compris s'il n'en est pas l'auteur). Ce qui distingue singulièrement la chanson de tradition orale de la chanson de variétés (qui apparaît à partir des années 30), c'est précisément que le personnage qui l'interprète et la relation qu'il instaure avec son public sont devenus des éléments constitutifs de cet objet culturel, au même titre que les paroles et la musique.

Or, si le *personnage*, et avec lui son corps, ses valeurs et la relation construite dans le temps avec son public font partie de l'objet culturel, on conçoit mieux la difficulté qu'il peut y avoir à *patrimonialiser* (au sens institutionnel de ce terme) la chanson de variétés (Davallon, 2006). Ceci peut expliquer que la culture chansonnière emprunte le plus souvent des formes de transmission profanes et notamment des dispositifs qui permettent d'approcher le corps du chanteur plutôt que des formes institutionnelles comme les musées qui demeurent très peu nombreux en France.

Cette importance de la construction d'un *personnage* singulier qui porte la chanson et vient lui insuffler du sens explique aussi la différence de mise en scène entre les tombes de Georges Brassens et de Claude François. La *mythologie* du *personnage* Georges Brassens – qui peut être résumée en quelques signes visibles (la pipe, la guitare, la moustache, la démarche d'ours) et en quelques valeurs ou traits de caractère spécifiques (la provocation, l'amitié, la générosité, la timidité et la réserve par exemple) – est bien différente de celle du *personnage* Claude François (blondeur ou costumes satinés, perfectionnisme, exubérance, culte du corps), sans parler de leur style musical ni de leur façon de rencontrer leurs publics respectifs (Barthes, 1957).

Leurs manières de faire de la chanson de variétés, tout comme leurs manières de construire leur relation au public, n'avaient que peu de choses en commun. L'image de Georges Brassens a été bien moins médiatisée, par choix personnel, mais aussi parce qu'il s'est fait connaître par le cabaret, puis le *music-hall* et la radio, plus que par la télévision. Ce n'est pas le cas, au contraire, de Dalida ou de Claude François dont les chansons ont été largement diffusées *via* ce média. Au-delà des médiations qui les ont mis en contact avec leurs publics, leur propre façon de faire de la chanson était bien différente (s'appuyant sur un instrument pour Georges Brassens, sur la dimension dansée pour Claude François et Dalida par exemple). L'importance donnée à l'image de ces chanteurs, et donc à celle de leur corps, n'en est donc certainement que plus forte pour le public et peut, elle aussi, expliquer ces différences de mise en scène. Celles prévues par (ou pour) Dalida ou Claude François donnent à voir des personnages idéalisés, héroïsés (personnages debout, corps jeunes, voire rayonnant pour l'un d'entre eux) qui perpétuent un rapport de stars à fan. Tel n'est pas le cas de la tombe de Georges Brassens sur laquelle aucun personnage de pierre n'est représenté. La relation établie entre le public et le personnage est d'un autre ordre : horizontale plutôt que verticale, plus proche du lien de familiarité que de la starisation.

Si ces ultimes mises en scène viennent exprimer le type de relation construit entre le personnage et son public, le fait de se rendre sur une tombe plutôt que d'aller au musée (quand il existe) – ou, dans le cas de Georges Brassens, d'ajouter cette étape dans le circuit de visite – montre à quel point le corps du chanteur fait partie intégrante de la chanson. Ce rapport au corps du chanteur dans le cas des variétés est d'autant plus important que les variétés fondent leur singularité sur un paradoxe : elles fonctionnent sur la quête d'un rapport électif direct entre artiste et public, mais elles font tout pour retarder cette rencontre (Hennion, 1993 : 304, 327). Le moment le plus attendu du public pour signifier son attachement est celui de la scène. Or, à partir des années 60, les variétés n'ont cessé de placer des médiations intermédiaires (des émissions radio ou télévisuelles, des disques, des clips, des posters, etc.) entre les chanteurs et leurs publics. En retardant le plus possible le moment de cette rencontre directe avec le corps du chanteur (et non plus seulement avec son image), elles n'ont fait qu'intensifier cet instant et donner une importance croissante à ce médiateur. Cette spécificité des variétés peut ainsi expliquer qu'un *pèlerinage à l'image* (comme celui proposé par le musée) ne suffise pas toujours pour construire, consolider ou transmettre un attachement à un chanteur et que s'engage, dès lors, un *pèlerinage au corps* comme celui que la tombe autorise (Heinich, 1991). À la mort de Jean Ferrat, en mars 2010, c'est un *pèlerinage* de ce type qui a débuté : dans les mois qui ont suivi son enterrement, de très nombreux amateurs ont fait le déplacement jusqu'à Antraigues-sur-Volane, petit village des monts d'Ardèche, pour se recueillir sur sa sépulture. Une fois le chanteur disparu, la visite sur sa tombe se substituerait ainsi au déplacement pour assister au concert et permettrait aux amateurs de continuer à lui témoigner leur attachement.

Les pèlerins de la tombe de Georges Brassens : des amateurs ordinaires

Dans un article intitulé « Sentiment religieux et *show business* : Claude François objet de dévotion populaire », Marie-Christine Pouchelle (1983) analyse les similitudes et les différences existant entre culte des saints et culte rendu aux stars. L'auteur s'intéresse tout particulièrement au culte rendu par certains de ses fans au chanteur Claude François, une fois celui-ci disparu. L'auteure souligne l'importance que continue à tenir le corps du chanteur dans cette relation posthume. Elle raconte notamment comment les reliques les plus recherchées par les fans sont celles supposées avoir entretenu un contact matériel avec le chanteur et comment tout nouvel adhérent au club Claude François For Ever reçoit, avec sa carte, un petit morceau de tissu découpé dans un costume de scène (*ibid.*, 1983 : 288). Mais l'auteure rappelle que cet aspect était déjà présent du vivant de l'artiste qui, à la fin de ses concerts, se dépouillait volontairement et projetait parmi ses admirateurs chemise, mouchoir, cravate, boutons de manchettes et peignoir, que les fans conservaient précieusement.

Marie-Christine Pouchelle ne s'intéresse pas seulement à ces reliques conservées par les admirateurs de la star, elle observe également ce qui se passe autour de la tombe du chanteur. Elle montre que les pratiques qui s'y déploient sont parfois proches de l'irrationnel : spiritisme, attouchement de la tombe du chanteur par un infirme, etc. Celles que nous avons pu observer à proximité de la tombe de Georges Brassens sont bien plus ordinaires même si elles n'empêchent pas, comme dans le cas de Claude François, le chaptardage d'objets sur la tombe. C'est ainsi que le panneau en émail installé à l'occasion du 15^e anniversaire par Régine Monpays et la municipalité a fait l'objet de plusieurs vols (ceci explique qu'aujourd'hui il soit solidement fixé au sol par du ciment). Cette anecdote (dans le cas de Georges Brassens) montre que la tombe se substitue désormais au corps puisque comme lui, elle détient la faculté de générer des reliques. En effet, tous les objets qui la touchent se transforment en *objets sacrés*. Comme l'explique Marie-Christine Pouchelle, « le contact de ces plantes et de ces objets avec la sépulture suffit à les charger et à exciter par conséquent la convoitise des fidèles, qui, venus se recueillir, subtilisent parfois ces témoignages de la dévotion des autres, devenus à leur tour reliques » (*ibid.*, 1983 : 287).

Mais pour les pèlerins que nous avons interrogés, venir sur la tombe de Brassens semble jouer un rôle beaucoup plus important que de détenir ou de voir des reliques (dont certaines sont d'ailleurs exposées au musée), ce que montrent bien certains propos comme ceux de Josette (56 ans, retraitée paramédicale, Grenoble) et de sa fille Françoise.

Juliette Dalbavie (JD) : Avez-vous visité le musée Georges Brassens ?

Josette (J) : Non.

JD : Vous êtes venues directement sur la tombe de Georges Brassens ?

J : Oui parce que c'est en plein air, parce que les cimetières sont agréables... Cela dit je ne pense pas qu'on aille voir...

JD : Comptez-vous y aller ou non ? Pourquoi ?

J : Pas cette fois-ci. Je ne sais pas si ça va nous plaire. Je ne sais pas. Il va y avoir des partitions, des textes, des photos, je ne sais pas si c'est...

Françoise : On a vu un reportage c'est...

J : Voilà.

JD : Finalement vous préférez la « visite plein air » à « la visite musée » c'est ça ?

J : Ben la visite musée je ne sais pas si elle va m'apporter quelque chose, si c'est sa table, son crayon, je ne pense pas que ça soit...

En dehors de ces rares pratiques de chapardage, il arrive occasionnellement que certains pèlerins, voire des chorales ou des groupes vocaux, viennent rendre un hommage chanté à Georges Brassens. C'est ainsi que le groupe vocal enfantine de l'école Brassens de Baraqueville (Aveyron), créé en 1993 et baptisé les « Copains d'accord's », se rend presque tous les ans (depuis 1999) sur la tombe du chanteur à l'occasion de la Fête de la musique. Après avoir donné un spectacle dans l'espace Brassens, cette chorale composée d'enfants de sept à onze ans et d'un professeur qui les accompagne à la guitare va ensuite entonner quelques chansons dans le cimetière Le Py. Ainsi, en juin 2008, y interprétaient-ils trois chansons de Georges Brassens face à sa sépulture : *À l'ombre du cœur de ma mie*, *La Mauvaise Réputation* et l'incontournable *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*.

Cette offrande qui est faite à Georges Brassens, ou plutôt ce *contre-don* en chansons, n'est pas sans évoquer d'autres formes de clin d'œil faites par d'autres pèlerins à d'autres chanteurs. Ainsi, sur la tombe de Serge Gainsbourg, enterré au cimetière de Montparnasse à Paris, des tickets de métro sont-ils fréquemment déposés en guise d'offrandes symboliques faites au *Poinçonneur des Lilas*. Ces tickets sont glissés sous des petits cailloux qui, dans la tradition juive, sont utilisés comme marque de visite et qui permettent ici de rappeler l'appartenance de Serge Gainsbourg à cette communauté. Parfois, ce sont même des choux-fleurs qui sont offerts à *L'homme à tête de chou*. Près de Québec, au pied de la sépulture de Félix Leclerc, enterré au cimetière de Saint-Pierre de l'île d'Orléans, ce sont des dizaines de vieilles chaussures qui sont déposées régulièrement par les pèlerins et ainsi offertes au chanteur de *Moi, mes souliers*.



Photographie 5. Les enfants du groupe vocal Les Copains d'accord's venus déposer quelques « fleurs musicales » sur la tombe de G. Brassens à l'occasion de la Fête de la musique (photographie : A. Bec, Sète, 21/06/11).

Photographie 6. Les tickets de métro posés par des pèlerins sur la tombe de S. Gainsbourg au cimetière Montparnasse à Paris (photographie : J. Dalbavie, Paris, 04/10/99).



Mais en dehors de ces faits occasionnels, les pratiques des pèlerins sur la tombe de Georges Brassens n'ont rien de démonstratif ni d'irrationnel. Celles-ci relèvent plutôt de pratiques ordinaires et d'attitudes attendues dans un cimetière. Le plus souvent, les pèlerins ne passent que quelques minutes sur la tombe du chanteur alors qu'ils ont parfois parcouru de nombreux kilomètres (nous avons rencontré plusieurs pèlerins venus de Belgique ou de Suisse). Si quelques-uns d'entre eux s'éloignent en larmes, les attitudes les plus fréquemment observées consistent à faire un signe de croix, à filmer ou à photographier la sépulture. Ce film ou ces photographies ne seront d'ailleurs pas nécessairement regardés ou affichés une fois rentrés chez eux ; ce qui compte c'est plutôt « la belle photo » qu'ils garderont dans leur tête.

Ainsi Romain (17 ans, lycéen, Soyaux) nous a-t-il décrit ce moment où il s'est recueilli sur la tombe de Georges Brassens. Ce visiteur, interrogé dans le musée, était d'abord venu pour voir la tombe, c'est en s'y rendant qu'il a découvert l'existence de l'espace Brassens qu'il a visité dans un second temps.

Juliette Dalbavie (JD) : Vous pouvez me raconter ce que vous avez... ce que vous vous êtes dit, ce que vous avez fait en la [la tombe] voyant, vous pouvez me raconter un petit peu ?

Romain : Ben je me suis posté devant et puis j'ai marmonné dans ma tête, quoi.

JD : (rire) Qu'est-ce que vous avez marmonné ?

R : (rire) Ben, pfou, c'est bête (rire) j'aurais bien voulu le voir vivant quoi mais heu : en même temps c'est ce qui fait son charme quoi c'est comme Bob Marley c'est des gens c'est des légendes qui bougeront pas quoi et qui passent les générations c'est des victoires en soi déjà.

JD : Vous avez pris des photos ?

R : Ouais ouais bien sûr.

JD : Vous allez en faire quoi ?

R : Je sais pas, je vais, je vais, j'en ai déjà une belle photo dans ma tête déjà et puis celles qui seront sur le papier, ben je les mettrai dans ma chambre ou je sais pas, ça dépend.

Venus très souvent en famille (ou avec un accompagnateur de groupes touristiques en été), le plus souvent à l'occasion d'un séjour dans la région, beaucoup se demandent à voix haute qui sont les personnes enterrées aux côtés du chanteur, chacun émettant ses propres hypothèses. Peu importe la banalité des mots échangés, ce qui compte et ce que ces pèlerins semblent avoir bien compris, c'est que parler des morts, les dire, c'est les faire exister, encore être.

Photographies 7 et 8. Pèlerins au cimetière Le Py (photographie : J. Dalbavie, Sète, 22/04/03).



De ce que nous avons pu observer, ce ne sont pas des fans qui viennent « voir Brassens », mais plutôt de simples amateurs qui se rendent pour la première fois sur la tombe du chanteur. Seule une personne parmi celles interrogées s'est présentée elle-même comme un « fan » tandis que les autres ont rejeté au contraire ce qualificatif. Leurs pratiques n'ont fait que confirmer qu'ils n'avaient pas un tel profil : ils ne collectionnaient pas les disques, n'allaient pas à des conventions de disques, ne fréquentaient pas les festivals dédiés au chanteur et se rendaient pour la première fois sur la tombe de Georges Brassens. Seul Gilbert (57 ans, ouvrier, Nangis) venait pour la troisième fois voir « Tonton Georges », comme il le surnomme affectueusement. Les deux premières fois il y avait du monde, il pleuvait et il n'avait pas pu prendre de photographies. Si

Gilbert a vu la tombe de Claude François et rêve de se rendre sur la sépulture de Jacques Brel aux Marquises, c'est celle de Georges Brassens qui semble avoir le plus retenu son attention. Si les deux premières fois, il était venu seul, cette fois-ci c'est avec la petite fille de sa compagne, Stéphanie (10 ans, écolière, Nangis), qu'il a décidé de venir, afin de lui faire connaître Georges Brassens même si « demain elle aura oublié ».

Juliette Dalbavie (JD) : J'ai vu que vous parliez autour de la tombe, qu'est-ce que vous vous êtes dit alors ?

G : Ben non je lui parlais à elle parce que ben bon elle a pas compris de toute façon.

JD : Alors qu'est-ce que vous lui avez dit ?

G : Ben j'ai dit que Tonton Georges il était là quoi. Tonton Georges elle connaissait pas, elle savait pas quoi. Puis demain, elle aura oublié mais enfin bon je suis venu pour moi personnellement quoi.

JD : Alors qu'est-ce que vous avez ressenti la première fois que vous avez vu cette tombe ? Qu'est-ce que vous vous êtes dit ?

G : Ah ben non c'est la troisième fois que je viens moi.

JD : Oui mais alors la première fois, vous vous rappelez ce que vous vous êtes dit ? Ce que vous avez ressenti ?

G : Ah ben oui oui oui oui ben j'avais presque les larmes aux yeux mais... Enfin c'est con mais c'est vrai.

JD : Oui il y a beaucoup de gens qui repartent avec les...

G : Ah ben quand il est décédé j'étais effondré moi c'était en 81 je crois.

Nombreux sont les pèlerins qui, dans un premier temps, passent à côté de la sépulture de Georges Brassens sans la voir tant celle-ci ne se distingue pas des autres tombes. Ce qui ressort des entretiens, c'est leur surprise – teintée parfois d'un peu de déception quand ils s'attendaient à trouver un tombeau plus prestigieux – au regard de la mise en scène retenue par Georges Brassens et ses proches, et, simultanément, l'appréciation de cette simplicité et de cette sobriété comme étant justement en accord avec l'image qu'ils avaient du *personnage* avant de venir. Observant cette ultime mise en scène du chanteur, les pèlerins viennent surtout constater l'adéquation entre les valeurs portées par le *personnage* (et par ses chansons) et celles de l'homme.

Le fait de se rendre sur la tombe leur permet également d'actualiser avec une forte charge émotionnelle leurs souvenirs. La tombe, comme tout monument, permet aux pèlerins d'entretenir leur mémoire et leurs attachements pour Georges Brassens. Cette mémoire se nourrit tout autant du souvenir des paroles et de la musique, du souvenir des concerts ou des événements médiatiques relatifs à la vie du personnage que de celui des appropriations personnelles qui sont faites des chansons. Ce rapport intime qui peut exister entre une chanson et ses auditeurs, les propos de Maryse (55 ans, aide pour personnes âgées, Oise) que nous avons interrogée après son passage près de la tombe, le traduisent parfaitement. Nous lui avons demandé de nous chanter une de ses chansons préférées de Georges Brassens. Après avoir entonné le refrain de la chanson *Auprès de mon arbre* et essuyé quelques larmes, cette femme nous explique que pour elle, l'arbre dont parle l'artiste dans cette chanson ne peut qu'évoquer son père. La tombe, parce

qu'elle ne s'appuie que sur cette mémoire affective des pèlerins et ne donne aucune explication sur les paroles des chansons (contrairement à ce que propose le musée) laisse une plus grande liberté d'utilisation des chansons aux pèlerins et leur permet d'actualiser ces souvenirs où le répertoire du chanteur s'entremêle à leur vie personnelle (Eco, 1985 : 157).

Conclusion

Si le dispositif de la tombe ne donne à lire que très peu d'informations sur le chanteur et sur ses proches (contrairement aux nombreux textes proposés dans le musée situé juste en face), il semble pourtant jouer plusieurs rôles essentiels pour les pèlerins : permettre à ceux-ci d'être proches du corps du chanteur et de lui témoigner ainsi leur attachement (comme ils auraient pu le faire en assistant à un concert de l'artiste), confirmer l'adéquation existant entre les valeurs du *personnage* et celles de l'homme, et soutenir leurs souvenirs.

En outre, si le dispositif est économe d'un point de vue informatif, ce n'est pas pour autant qu'il ne signifie pas. La mise en scène retenue par (ou pour) le chanteur signifie en elle-même et aussi par comparaison avec les mises en scène surchargées retenues par (ou pour) d'autres chanteurs. Dans le cas de Georges Brassens, cette ultime mise en scène, de même que les pratiques qui se déploient autour de sa tombe, viennent rappeler (et entretenir) la relation passée entre cet artiste singulier et ses publics : une relation d'horizontalité, de simplicité voire de familiarité. Les pèlerins continuent d'appeler le chanteur « Tonton Georges » et leurs pratiques d'amateurs ordinaires se distinguent clairement de celles des fans de Claude François.

Prendre au sérieux cette modalité d'accès à la culture chansonnière permet de mettre au jour l'importance que tient le corps du chanteur comme médiateur, l'importance du personnage et de la relation singulière qui s'est construite avec le public tout au long de la carrière de l'artiste. Elle permet donc de reposer de manière complexe la question de la patrimonialisation de la chanson de variétés. Lorsque des institutions ont à penser cette question, dans le cadre d'une exposition par exemple, il est plus habituel d'imaginer collecter et exposer des reliques, des partitions, des disques, etc. Il est plus rare d'envisager que la tombe du chanteur, et avec elle la mémoire des amateurs, puissent faire partie des modalités d'accès à cette culture chansonnière. Or, la singularité du cas de Georges Brassens à Sète tient précisément au fait que les collectivités territoriales plutôt que de dénier cette entrée, non seulement l'autorisent, mais l'ont directement prise en charge. Dès le départ, l'installation de l'espace Brassens a été pensée en face du cimetière Le Py où est enterré le chanteur. La municipalité a ensuite progressivement tenté de vedettiser ce cimetière en y installant notamment une signalétique guidant les pèlerins jusqu'à la tombe du chanteur. Les collectivités territoriales se sont ainsi emparées de cette forme

mémorielle pour la penser en complémentarité d'une forme patrimoniale. À Sète, le musée et la tombe ne constituent pas deux modes d'accès à la culture chansonnière autonomes et rivaux (l'un relevant du patrimoine, l'autre de la mémoire) mais un seul et même dispositif dans lequel les amateurs, tour à tour pèlerins et visiteurs, viennent entretenir leur attachement pour le chanteur. Ainsi la tombe n'est-elle plus seulement un lieu de mémoire à partir duquel les amateurs viennent actualiser leur attachement et leurs souvenirs, elle est destinée également à favoriser et compléter l'entrée patrimoniale. Ces deux modalités d'accès au passé dans le cas de Georges Brassens ont été pensées non seulement pour coexister, mais pour se soutenir mutuellement. S'il ne relève pas du patrimoine, le lieu où est enterré Georges Brassens contribue, à sa manière, à la construction du processus mémoriel et patrimonial autour du chanteur. Il fait partie d'un dispositif plus large de valorisation du territoire.

Références

- Barthes R., 1957, *Mythologies*, Paris, Éd. Le Seuil.
- 1982, *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Certeau M. de, 1979, « L'histoire, mémoire et imaginaire », *École et culture*, cahier 3.
- Dalbavie J., 2003, « Exposer des objets sonores : le cas des chansons de Brassens », *Volume I*, 2-2, pp. 145-161.
- 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, université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.
- Davallon J., 2002, « Tradition, mémoire, patrimoine », pp. 42-64, in : Schiele B., dir., *Patrimoines et Identités*, Québec, Musée de la Civilisation/Éd. MultiMondes [reprise de « Le patrimoine : une « filiation inversée ? », *Espaces Temps*, 74-75, 4^e trim. 2000].
- 2006, *Le don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Hermès Sciences/Lavoisier.
- Eco U., 1985, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. de l'italien par M. Bouzaher, Paris, Le Livre de poche, 1989.
- Halbwachs M., 1941, *La topographie légendaire des Évangiles en Terre sainte*, Paris, Presses universitaires de France, 1971.
- 1950, *La mémoire collective*, Paris, A. Michel, 1997.
- Hennion A., 1981, *Les professionnels du disque : une sociologie des variétés*, Paris, Métailié.
- 1993, *La Passion musicale, une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.
- 2004, « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », *Sociétés*, 85, pp. 9-24.
- Heinich N., 1991, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Éd. de Minuit.

Pouchelle M.-Chr., 1983, « Sentiment religieux et show business : Claude François objet de dévotion populaire », pp. 277-297, in : Schmitt J.-C., dir., *Les saints et les stars. Le texte hagiographique dans la culture populaire*, Paris, Beauchesne.

Ragon M., 1981, *L'espace de la mort (essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraire)*, Paris, A. Michel.

Rautenberg M., 2003, *La rupture patrimoniale*, Bernin, Éd. À la Croisée.

Urbain J.-D., 1978, *La société de conservation. Étude sémiologique des cimetières d'Occident*, Paris, Payot.

— 1989, *L'archipel des morts. Le sentiment de la mort et les dérives de la mémoire dans les cimetières d'occident*, Paris, Plon.

