



## Le(s) public(s) d'un artiste de variétés engagé, Bernard Lavilliers, à l'ère de la post-modernité.

**Béatrice Mabilon-Bonfils**

*Béatrice Mabilon-Bonfils est Sociologue, et Professeure à l'Université de Cergy-Pontoise/IUFM de Versailles où elle dirige le laboratoire EMA (Ecole, mutations, apprentissage) EA 4507. Spécialiste de sociologie de l'éducation et de sociologie de la musique, elle a publié de nombreux ouvrages dont Sociologie Politique de l'Ecole, (avec L. Saadoun), PUF, 2001; La musique techno, ère du vide ou socialité alternative ? (avec A. Pouilly) L'Harmattan, 2002; L'invention de la violence scolaire, Eres, 2008. E-mail: [beatrice.mabilon-bonfils@wanadoo.fr](mailto:beatrice.mabilon-bonfils@wanadoo.fr)*

**Résumée en français:** Dans la tradition intellectuelle française, la chanson sociale engagée fut longtemps contre-pouvoir. Avec les mutations de la production artistique, la chanson moderne est engagée dans un processus économique-industriel-technique-commercial. La tradition française de la chanson engagée a-t-elle disparu avec les nouveaux média? La marchandisation de la chanson s'est-elle traduite par un déclin de la fonction politique de l'artiste? Il s'agit dans cet article de s'interroger sur la réception sociale des chansons d'un artiste engagé Bernard Lavilliers pour lire l'art tel qu'il est vécu dans les concerts par ses publics. A partir d'une enquête sociologique de terrain (questionnaires, entretiens et observations de concerts), il s'agit de dresser une typologie des publics et de comprendre la fonction symbolique de l'artiste comme médiateur de messages politiques, son rôle imaginaire, sa place symbolique, pour saisir la musique comme fait social et comprendre cette «communauté fictionnelle provisoire» que constitue le public d'un concert.

**Mots clés:** sociologie des publics, réception sociale, chanson engagée, politique, concerts.

**Abstract:** In French intellectual tradition, the hired social song has been forces of opposition for a long time. With mutations of artistic production, the modern song is hired in an economic, industrial, technical and commercial process. Has French tradition of the hired song disappeared with new mass media? Is marchandisation of the song translated by a decline of the political function of the artist? This article

wonders about the social reception of the songs of a hired artist Bernard Lavilliers to read the art such as it is lived in concerts by his publics. From a sociological inquiry of ground (questionnaires, discussions and observations of concerts), it is a question of raising a typography of the publics and of understanding symbolic function of the artist as mediator of political announcements, his imaginary role, his symbolic place, to grab music as a social fact and to understand this interim community that the public of a concert constitutes.

**Key words:** sociology of the publics, social reception, political, hired song, concerts.



«Si l'on veut connaître les hommes, je crois sincèrement qu'il faut étudier leurs chansons, au même titre que leurs monuments; leurs outils et leurs livres» Claude Duneton ( 1998)

Dans notre tradition intellectuelle, l'artiste engagé représente dans notre histoire politique, culturelle et scientifique celui qui prend le risque de la réflexion, du débat, qui s'autorise à un droit de parole, témoignant d'un cheminement personnel au service d'une vérité à construire. La musique en est un vecteur privilégié. Elle constitue dans sa diversité, un ensemble référents qui servent de repères aux membres d'une société ou d'un groupe social donné, parce qu'elle combine à la fois des modalités identificatoires - qui dépassent le dit et l'activité réflexive -, des réservoirs symboliques de sensations ponctués par la rythmique et la mélodie, un acte performatif par excellence. Le fait musical se dote de codes et doit être déchiffré au travers des sous-univers, voire des micro-univers que les individus construisent ensemble. Parmi les musiques populaires, la catégorie « musique de variétés » a fait l'objet de peu d'analyses sociologiques. Pour Joëlle Deniot, il existe une individualité expressive de la chanson française liée à deux traits fondamentaux: d'une part, la place tenue par la littérature dans ce pays, dans la formation de son identité nationale et d'autre part le rapprochement historiquement tissé, longtemps maintenu entre mobilisations populaires et médium de la parole chantée. Si bien que la chanson «engagée» a bien une place centrale dans la culture nationale et « la chanson française s'apprécie à l'aune d'une prééminence affirmée d'un phrasé de la signification sur les dimensions mélodiques et rythmiques. Elle est un chanter pour dire, tantôt le sens partagé de l'événement, tantôt les mots de l'indicible affrontant la censure des conventions, suggérant l'énigme des sentiments, des silences » (DENIOT, 2009). La tradition de chanson sociale est ainsi le substrat idéologique de la chanson française.

En effet, la chanson fut l'un des principaux médias du peuple, véritable chronique et «commentaire permanent à l'existence sous toutes ses formes » selon l'expression de Boris Vian. En un temps où tout se chantait, elle scandait les convulsions de l'histoire, donnait forme aux sentiments populaires, aux révoltes, et portait la parole populaire sur la place publique. Au XIXe siècle et jusqu'avant la guerre 1914-1918, la diffusion des chansons se faisait principalement par la vente des petits et grands formats, paroles et musique. À Paris et dans toutes les grandes villes, les chanteurs de rue, les

chanteurs ambulants et autres colporteurs perpétuaient cette tradition ancienne. La chanson sociale était au cœur des formes de vie communautaires, dans une société encore peu médiatisée. « Elle appartenait à l'oralité, à une époque où la chanson était le médium principal d'une population le plus souvent illettrée, une époque où l'on chantait partout, dans les rues et dans les cours, dans les ateliers, dans les échoppes et dans les maisons. La chanson était un geste habituel, une modalité du lien social » (DUTHEIL PESSIN, 2004, p.41) C'était donc aussi un moyen très « efficace pour diffuser les idées dans la rue, dans la population » (idem): l'émotion y est immédiate et la contagion des émotions facilitée par « la proximité chaleureuse, la présence physique, le lien corporel entre les participants » (DUTHEIL PESSIN, 2004, p. 42). « Les références musicales assurent et perpétuent notamment l'identité de la chanson révolutionnaire, et proclament en même temps que les couleurs vocales, les couleurs politiques et les intentions des chanteurs. Cela permet la constitution d'une mémoire infra-langagière, exprimant les affects d'un peuple qui prend son destin en mains. La chanson est un «dire», mais par la musique, musique du son et musique du verbe, elle se place d'emblée dans un espace imaginaire hors Logos, hors des seules catégories rationnelles de la pensée discursive. » (DUTHEIL-PESSIN, 2004, p. 28). La chanson construit une identité, une mémoire collective, mais par le moyen de l'émotion, de l'affect, de la mise en commun autant voire plus que par le contenu lui-même des messages dans les chants. La chanson sociale commente, accompagne prend part, à l'événement, elle accompagne la naissance et les péripéties du mouvement ouvrier participe de la «mémoire longue des dominés, des vaincus, des sans nom de l'histoire, elle est ce « creuset mythologique» grâce auquel le peuple s'invente un contre destin, dans un style et un imaginaire qui sont encore ceux de l'épopée du romantisme social (...)» (DUTHEIL-PESSIN, 2004, p. 41).

Ce qui va changer, avec l'évolution des techniques, c'est la naissance d'une structure d'écoute séparée, médiatisée, privatisée, encore renforcée par l'entrée dans l'ère industrielle de la musique et du spectacle. Les conditions de production et de réception des chansons changent alors radicalement. Avec les mutations de la production artistique, dès les années 1950, la chanson connaît des transformations économiques et culturelles majeures qui peu à peu vont orienter toutes ses pratiques : tant celles de création que celles de diffusion et de réception. Ainsi, comme l'exprime Edgar Morin, « la chanson moderne est engagée dans un processus économique-industriel-technique-commercial et est devenue un phénomène d'industrie culturelle » (MORIN, 1965, p. 28.)

Le facteur technique, c'est la conversion rapide et massive des maisons de disques à l'enregistrement électrique, le microphone remplaçant dans les studios le déjà vieux pavillon acoustique. Le procédé mis au point en 1925 aux États-Unis est appliqué par toutes les grandes firmes. Quelques marques dominant nettement le marché (Pathé, Columbia, Odéon, Polydor et Gramophone pour l'essentiel), qui adoptent le standard du 78 tours deux faces. Le progrès permis par l'enregistrement électrique dans la restitution de la voix et de l'accompagnement musical engendre un nouveau rapport de l'amateur au phonographe. Le disque devient dès lors un média fiable et apprécié, ce qui explique l'essor de sa consommation privée et de son utilisation publique (dans les cafés, les cinémas) ainsi que son utilisation radiophonique. Avec la société industrielle naît alors une nouvelle période où la chanson va devenir un produit culturel et se met en place une production industrielle de biens culturels. L'école de Frankfurt développera une critique de cette civilisation de masse, dans laquelle tous les éléments de la culture seraient subordonnés aux fins de l'industrie culturelle, qui fabriquent des produits dénués de surprise, révéralent même toute nouveauté en l'incorporant dans le mécanisme de production puis en le transférant tel quel au public massifié. L'œuvre accède selon Walter Benjamin à l'ère de sa reproductibilité technique et un film, une photographie ou une chanson ne valent alors que par leur reproduction permettant la diffusion la plus large possible. Il y aurait donc un lien entre production industrielle et public de masse, au moins pour les œuvres populaires comme la musique. Les objectifs marchands et stratégiques primeraient alors. Le personnage principal devient le programmeur, à la fois producteur, gestionnaire, et vendeur. Il gère des flux en fonction d'objectifs commerciaux et stratégiques. Il utilise des outils pour accommoder la production au rythme de la société capitaliste (ESQUENAZI, 2003, p. 41). Les produits sont formatés à des usages de masse. Ainsi, ce dispositif conduit à la monopolisation de la production par des entreprises de plus en plus puissantes. Et le public de masse est capté par des industries culturelles toutes-puissantes produisant une culture de consommation destinée aux masses. La chanson y est conçue comme une marchandise, avec une offre et une demande. L'offre devient de plus en plus oligopolistique, avec des majors dominants et des labels indépendants de moins en moins nombreux. Le marché de la musique est de plus en plus concentré. La dématérialisation de la musique et sa distribution via Internet sont aussi sources d'opportunités ; la baisse des coûts d'enregistrement ainsi que les nouveaux modes de promotion offerts par Internet ouvrent de nouvelles perspectives, notamment pour les artistes émergents. Ainsi, comme l'explique Edgar Morin, la chanson moderne s'inscrit

« au sein d'une « nouvelle » pratique, la pratique de production, qui tantôt se confond avec celle de la création, tantôt avec celle de la diffusion de la chanson » (PRÉVOST-THOMAZ, 2002, p. 337). Une fois l'oeuvre créée, s'enchaînent les phases de sa reproduction. On entre alors de plain-pied dans le monde de la production de la chanson, dont le mobile majeur de fonctionnement est la répétition : il s'agit d'une multiplication d'une même oeuvre sur différents supports qui évoluent avec les progrès technologiques (disque, cassette, CD, DVD, MP3, etc.). ; multiplication des versions d'une même oeuvre, au niveau sonore (version orchestrée, acoustique, «samplée», «remasterisée»); au sein même du modèle créatif qui peut être influencé par des choix esthétiques (maisons de disques), des choix politiques précis; enfin, et principalement, répétition au sein de la diffusion médiatique. Ce système de la répétition est lié aux enjeux de la mondialisation tant économique que culturelle, à la politique mise en place de quotas pour faire face à la prééminence de chansons anglo-saxonnes sur les ondes, à la situation de monopole et à la recherche de profit exercées par les Majors.

La chanson a donc connu une transformation notoire qui, peu à peu, a orienté toutes ses pratiques : tant celles de création que celles de diffusion et de réception. L'écoute se privatise, la production devient plus normée ...même si la demande se segmente. Au XXème siècle elle est donc marquée à la fois par la professionnalisation et par la marchandisation. Pourtant, cela ne suffit pas à saisir la chanson et la musique. Selon Antoine Hennion la musique se définit comme un ensemble de médiations, elle est une sorte d'infra-langage, impénétrable pour le profane ; elle est tout, sauf un donné. C'est un événement, un faire et ce qui se passe, en musique intervient à l'intérieur d'une salle de concert, dans telle performance, chez soi, à partir des objets, des instruments, des disques, des chansons...(HENNION, 2003) Ce qui explique d'ailleurs sur la musique «in live», les concerts n'aient pas vraiment décliné, malgré les téléchargements illégaux de la musique par Internet et la diffusion de la musique sur de nombreux supports (FRITH, 2007).

Car la chanson est aussi une oeuvre culturelle singulière : en effet, comme le note le psychanalyste Grimbart «on ne peint pas les tableaux du peintre, on n'écrit pas les livres de l'écrivain; mais on chante les chansons du chanteur» (GRIMBERT, 1996, p. 122). Il se joue entre un chanteur, un interprète et son public une forme d'attachement que la sociologie critique n'a pas réussi à saisir: « Dans cet attachement, il y a toujours un objet du goût, il y a toujours un collectif produit *par* cet

amour commun et qui aime en commun. Il y a toujours un corps [...], et un dispositif technique : des façons de faire, des lieux, des moments, des objets et des techniques » (HENNION, 2004).

La tradition française de la chanson engagée a-t-elle disparu avec les nouveaux médias? La marchandisation de la chanson s'est-elle traduite par un déclin de la fonction politique de l'artiste? Déjà, de la chanson sociale ou révolutionnaire à la chanson réaliste, il y eut un déplacement des thématiques populaires: de la sphère de l'action politique vers la sphère esthétique et vers l'espace imaginaire de la scène. Mais chaque époque a son style musical et avec la post-modernité et la nouvelle scène française, le déclin amorcé de l'engagement des artistes se poursuit: pour Joëlle Deniot, la post-modernité se caractériserait par une désymbolisation de l'engagement, une désymbolisation de la performance vocale, une suggestion à mi-voix d'une façon convenable d'être au monde, selon un idéal de maîtrise des sentiments, tel chez Vincent Delerm, une désexuation de l'inflexion vocale, contrastant avec l'érotisation très sexuée des voix que ce soit dans les univers de la chanson française classique ou dans les univers du rock, tel Benjamin Biolay, un refus de l'engagement physique, un manque stylisé d'énergie se manifestant dans ces choix de chansons susurrées, aux paroles peu articulées, sur grain de voix peu timbrée, telle Carla Bruni, voire une infantilisation acidulée de l'image vocale, telle Olivia Ruiz, comme pour échapper à son identité d'adulte et à son identité de genre, bref une forme de détachement dans un processus eliasien de civilisation, tel Benabar. (DENIOT, 2009). Dans la musique de variétés contemporaine, depuis le début des années 80, le genre «musique engagée» est donc devenu marginal, même si on assiste à un renouveau de la chanson militante avec d'une part des revendications altermondialistes portées par des artistes comme Manu Chao, Noir désir ou Zebda et avec d'autre part des revendications sociales portées par les rappeurs avec le développement du rap, genre qui se caractérise par son engagement politique et sa conscience citoyenne, avec des artistes comme Diams, IAM, Keny, Arkana, Casey, Empathik, Kabal ...

Notre projet ici est d'interroger la réception sociale des chansons engagées, conçues comme construction symbolique de la réalité, et plus largement d'un artiste engagé, pour lire l'art tel qu'il est vécu dans les concerts par les publics dans une époque musicale privilégiant une forme d'invention du quotidien détachée de l'engagement politique. A partir d'une enquête sociologique de terrain (questionnaires, entretiens et observation participante), il s'agit de comprendre la fonction symbolique de l'artiste

comme médiateur de messages politiques, son rôle imaginaire, son action symbolique pour emprunter un terme à Kenneth Burke. L'action symbolique suppose une indétermination du sens, une ambiguïté, une ouverture du texte qui dépasse les intentions de l'auteur dans une sociologie des publics qui ne réduit pas celui-ci à un auditoire mais qui dans une perspective compréhensive analyse ce qui surgit avec la musique, le concert, les adresses du chanteur à la salle, les autres, dans un «faire ensemble» qui construit le sentiment de «faire-public» (DAYAN, 1992). Les messages politiques sont-ils essentiels ou accessoires pour le public? Comment l'engagement de l'artiste est-il perçu par les publics? Comment le public seroprie-t-il les messages parfois ambivalents de l'artiste? Le public ne doit pas être conçu comme réceptacle d'une communication univoque, il réinterprète en situation dans les interactions et la sociabilité du concert, compte tenu de ses représentations, ses appartenances. Notre enquête auprès du public lors d'un concert de variétés vise à mieux comprendre ce qui se joue entre un artiste et ses publics dans un nouveau «régime de communication» de l'ère des médias de masse.

La chanson peut-elle garder une fonction contestataire malgré le développement d'une industrie de la chanson mercantile. ...? Ainsi, nous devons nous interroger sur la possibilité pour un artiste contemporain de proposer un univers, des messages, des intentions, bref sur la possibilité d'une chanson sociale /chanson contestataire aujourd'hui...et sur les modalités de sa réception. Edgar Morin, ne montrait-il pas dans «l'esprit du temps» que la création culturelle ne peut être totalement intégrée par le cycle invention / standardisation.

Nous analyserons le cadre de réception musicale choisi, un concert entre action symbolique et construction symbolique de la réalité, avant de nous interroger sur les modalités de la réception par «le» public, entre fiction invisible et participation affinitaire.

## **Le concert, entre action symbolique et construction symbolique de la réalité.**

### **Un concert, un chanteur, un engagement ...**

Pour analyser ce qui se joue entre un artiste particulier, son engagement politique et son public, nous ne pouvons adopter l'attitude détachée de l'observateur/sociologue, un brin ironique, face à une pratique qui par définition se vit en commun et nécessite de faire sens de ce qui est vu, écouté, ressenti dans un espace et un temps communs. Il s'agissait donc de prendre le risque de «l'aveuglante proximité du réel» et de refuser la purification moderne des objets de science, qui revient à la volonté de cliver ce qui vient du sujet et ce qui est extrait de l'objet. Refuser donc l'identité des «objets» mais saisir les accords intersubjectifs par la communauté d'engagement de ces sujets au sein du monde, et par leur capacité d'y échanger leurs situations, leurs modes d'action, leurs grammaire symbolique. Nous supposons dans la lignée des entrelacs de Merleau-Ponty, que les choses ne sont pas données comme un en-soi dans un en-dehors, qui leur conférerait une identité que le sujet n'a plus qu'appréhender et s'approprier : il s'agit donc de restituer l'existant humain au monde ou son mode d'insertion dans le champ de présence du «*il y a le monde*». En d'autres termes, il s'agissait d'opter pour la familiarité, telle celle du sociologue/musicien praticien de jazz analysant les lieux du jazz (BECKER, 2003) et choisir un artiste, revendiquant certes un engagement mais surtout permettant au sociologue d'envisager le sens d'une participation spectatorielle pour l'avoir vécue, non comme chercheur mais comme spectateur – une trentaine de concerts vus pour le plaisir sur plus d'une vingtaine d'années dans des lieux divers, de la toute petite salle de spectacle de Marseille à la salle de spectacle d'un haut lieu sidérurgique en période de crise, Thionville, à la grande salle de spectacle parisienne, jusqu'au spectacle extérieur sur un terrain vague d'une petite ville de province Salon- et ce, combiné à une pratique de la chanson de variétés en amateur. Pour saisir un mécanisme d'adhésion collective, être partie prenante d'un collectif de réception pour saisir l'acte de goûter, il faut appréhender non tant l'objet mais ce qui surgit avec lui dans les interactions d'un concert, et accepter d'engager le commerce avec l'objet pour permettre une intelligence de l'objet, par la prise en compte des vécus intimes, de la dimension du tacite, des représentations collectives partiellement réifiées, des indéterminations constitutives des interactions humaines, dans une forme de ce que Varela qualifie de «compréhension incarnée». Il fallait donc aussi pouvoir mettre un peu de sens -toute proportion gardée - à l'acte d'interprétation d'une chanson pendant un spectacle .

Ainsi, quand l'objet est un sujet, la question de la rétroaction nécessaire de l'objet sur le sujet, mais aussi des dispositions cognitives, matérielles, affectives, éthiques du sujet-connaissant à partir de l'action des objets sur lui, ne peut être appréhendée qu'au travers du prisme partiellement déformant de sa subjectivité, libre tout autant que déterminée. Note choix s'est donc porté sur l'artiste Bernard Lavilliers pendant un concert particulier en 2008, à la salle Grand Angle de Voiron, dans laquelle il n'y a pas beaucoup d'abonnés par comparaison à d'autres lieux de concert (les abonnés ne choisissant pas vraiment tous les spectacles auxquels ils assistent et constituant parfois une sorte de public contraint). Mais il s'agissait cependant de problématiser cette épreuve de réalité, de saisir comment les acteurs-objets et les acteurs-sujets négocient, composent, entrent en conflit, avec ce qui a statut de réalité un soir ou plus longtemps.

Bernard Lavilliers est né le 7 octobre 1946 à Saint-Etienne, terre ouvrière de mines et de textiles et il apprend, dès son plus jeune âge, à la fois la dureté et la dignité de l'existence ouvrière tout en vivant l'existence des inégalités sociales. C'est donc un fils d'ouvrier ; son père est employé à la Manufacture Nationale d'armes et sa mère est institutrice. Son père est un leader syndical engagé, fortement marqué par la Résistance et l'antnazisme et sa mère l'initie à la littérature engagée. Ce n'est pas un enfant facile, touché par la maladie. Il fait un petit séjour en maison de correction suite à quelques larcins. Mais à sa sortie, il commence à travailler comme tourneur sur métro de 1962 à 1965. Il écrira plus tard « À cette époque de ma vie, je me cherchais : je ne savais pas si je serai gangster, boxeur ou poète... ». Très vite, Lavilliers chante dans les usines, organise de petits concerts dans sa région, s'initie à la boxe et se passionne pour le chanteur anarchiste Léo Ferré. Puis il choisit le voyage, le détour par l'Ailleurs et par l'Autre, qui imprégnera désormais toute sa musique. Là, il découvre la misère, les trafics, se familiarise avec les armes et diverses marginalités mais, il y découvre aussi la musique brésilienne, le rythme, le sens de la fête! Après cette année et demi au Brésil, il rentre en France via les Caraïbes, l'Amérique centrale et l'Amérique du Nord. Mais à son arrivée, il constate que l'armée française ne l'a pas oublié. Il est emprisonné: il a oublié de faire son service militaire et l'armée le considère comme insoumis : bataillon disciplinaire en Allemagne et forteresse à Metz en Lorraine. Il joue de la guitare, il chante des chansons rebelles empruntées à Aristide Bruand, Gaston Couté, Boris Vian, Brassens et surtout Léo Ferré dans les cabarets parisiens. Il sort en 1967 ses premiers 45 tours et son premier album paraît en 1968, très influencé par l'écriture de Léo Ferré, avec en

titre son prénom, Lavilliers devient son nom de scène. Pendant les événements de mai 1968, il chante dans les usines occupées de la région lyonnaise. Loin des discours tenus à l'Université parisienne de la Sorbonne, il préfère s'impliquer et aller chanter en province. Entre deux spectacles, il exerce des petits boulots. Il sort son deuxième album en 1972, «Les poètes» mais c'est l'enregistrement des «Barbares» en 1976, qui le fait connaître: entre rock et bossa, il chante des chansons de sens qui condensent une force référentielle et un travail du message (DENIOT, 2010) dans une langue exprimant la révolte des banlieues. Il passe pour la première fois à l'Olympia en octobre 1977. Puis en avril 1979, il part pour la Jamaïque, puis pour New York où il rencontre Ray Barreto, grand percussionniste d'origine cubaine, pour Rio au Brésil. De retour de ce voyage, qui constitue sa source d'inspiration, il sort «O Gringo». C'est le succès avec les tubes «la Salsa» ou «Stand the ghetto». Il chante aussi «Est-ce ainsi que les hommes vivent», poème d'Aragon mis en musique par Léo Ferré qu'il admire tant. Avec les années 1980, c'est le succès. Ses chansons expriment les tourments du monde: la prison, la drogue, la misère, les abus de pouvoirs, la société capitaliste. Il rencontre les musiciens qui l'accompagneront dans ces tournées, les bassistes Pascal Arroyo, le claviste François Bréant, ou le percussionniste Mahmut. L'album «Pouvoirs», même s'il connaît un relatif insuccès est symptomatique de l'artiste, la première chanson dure environ vingt minutes, loin des canons des radios médiatiques et une face complète est consacrée aux systèmes politiques totalitaire et aux résistances qu'ils induisent. Si la chanson réaliste, les poètes communistes influencent ses premiers écrits («Les Poètes», «Le Stéphanois»), la dénonciation des systèmes s'exprime dans une posture contestataire dans «Les Barbares», «15e round», «T'es Vivant». Avec «O Gringo», il chante la contestation, sur des sons de rock, salsa, reggae, sur des rythmes brésiliens ou africains. Début 1981, il reprend la route pour El Salvador en Amérique Centrale, via Los Angeles. Puis sort «Nuit d'amour» qui inclut les titres «Betty» et «Eldorado» qui connaîtront un véritable succès public. Suivra l'album «Etat d'urgence». Puis il voyage en Afrique, au Sénégal, au Congo; séjourne à nouveau en Amérique latine. Ces pays inspireront les albums «Voleur de feu» en 1986, et «If» en 1988 avec le titre «On the road again» réflexion sur la nécessité du voyage, du détour par l'autre, qui ressemble à un carnet de voyage, «Nicaragua» ou «Haïti couleur». Deux ans après, revenant d'un périple en Asie il sort «Solo». De nouvelles compositions comme «Faits divers» ou «Saïgon» nous montrent un chanteur toujours insoumis, mais aussi tendre avec «Salomé» du nom d'une de ses filles, née en 1987. Puis c'est à nouveau une grande tournée de 180 dates dont trois semaines à l'Olympia. Il invite Léo Ferré sur la scène de la «Fête de

l'Huma». Avec «les champs du possible» en 1994, il utilise des ballades pour dénoncer corruption et inégalité, notamment dans les «3ème couteaux». En 2001, l'album «arrêt sur image» aborde sur des musiques bossa ou reggae les thèmes de violences ou de chômage. Après une tournée reprenant les textes de Léo Ferré à sa manière, les albums « Carnets de bord » (2004) , « Escale au Grand Rex » (2005) et « Samedi soir à Beyrouth » (2008) manifestent toujours l'esprit créatif de l'artiste, qui s'engage au profit des causes qui lui tiennent à cœur<sup>i</sup> (<http://www.bernardlavilliers.com>)

Le concert Voiron auquel nous avons assisté et qui constitue la matière de notre enquête empirique est largement inspiré de cette veine de la chanson sociale, Lavilliers chantant principalement les chansons de l'album «Samedi soir à Beyrouth», en émaillant l'itinéraire qu'il propose au public de chansons tirés de toute sa discographie, mais aussi d'adresses très nombreuses au public, dont la plupart se situent sur le registre politique.

### **Vivre un concert engagé**

Pour saisir la musique comme fait social, et comprendre cette communauté provisoire que constitue le public d'un concert, il nous faut d'abord utiliser l'observation... en assistant à un concert, en étant participant de part en part de moment, et en faisant le pari que nous pouvons en tirer des données opératoires entre sensations, émotions, distance partielle, intériorité et objectivité scientifique. Comprendre la réception sociale des chansons et plus largement du concert «live» auquel nous avons assisté nécessite d'abord de relater le déroulement, le climat de cette la fête musicale tel que nous l'avons vécu. Si *la fête est un tumulte réglé* (DURKHEIM, 1912, p. 309), encore faut-il en décrypter le sens, un sens avant que d'entrer dans le recueil des données, de questionnaires et d'entretiens.

La salle est pleine, les spectateurs terminent de remplir notre questionnaire, beaucoup d'entre eux ont accepté sans rechigner de répondre nos questions...un sourire, une explication donnée de notre part ont suffi à rassurer de nos intentions. La lumière s'éteint, le concert va commencer. Un concert, c'est d'abord une unité de lieu et un moment «hors du temps», un rituel qui consiste à arracher le participant à la temporalité sociale ordinaire, pour instituer une durée proprement festive, un moment pendant lequel les contraintes du quotidien sont comme bannies.<sup>ii</sup>

Mais si c'est un moment à vivre avec les autres, un moment aussi où s'engage le corps dans le rythme et la danse, comment les spectateurs recevront-ils alors, non seulement l'œuvre musicale de l'artiste, ses chansons, mais aussi les adresses qu'il leur fera et dont nous verrons quelles sont pour le moins provocatrices? Finalement, quel est l'horizon d'attentes des spectateurs, au sens où chaque époque définit un type de contacts qu'elle privilégie avec les œuvres? Est-il lié à l'engagement politique de l'artiste et de son concert?

La lumière s'éteint. Lavilliers, que le public ne voit pas encore est caché derrière un grand rideau blanc et entame le titre-phare de son dernier album « *Samedi soir à Beyrouth* ». C'est en ombre chinoise que débute le concert. Le drapé blanc laisse apparaître une silhouette en ombre, par transparence, le corps, métonymie du corps social. Une contrebasse seule puis accompagnée par d'autres notes.... Les spectateurs ont le regard rivé sur cette ombre noire sur rideau blanc, sorte d'empreinte voilée de ce qui sera dévoilé peu à peu. Le chanteur prend alors possession de la scène, le rideau s'évanouit...Quelques cris, applaudissements...

Le ton est donné d'entrée de jeu : le Liban, la guerre, la soumission ...mais aussi l'ambivalence d'un réel jamais si simple qu'on ne le pense.

« *Samedi Soir à Beyrouth* »

« Samedi soir à Beyrouth  
Femmes voilées, dévoilées  
Blocus sur l'autoroute  
Dans leurs voitures blindées  
Samedi soir à Beyrouth  
Univers séparés  
Solitaires sous la voûte  
Céleste, foudroyée

Moitié charnelle, moitié voilée  
Bien trop lointaine, beaucoup trop près  
Les cloches sonnent, les minarets  
Voix monotones et chapelets  
Soleil rutilant des vitrines

Désintégrées par la machine

Samedi soir à Beyrouth

Cicatrices fardées

Mystérieuse et farouche

Drôle et désespérée

Samedi soir à Beyrouth

Quels que soient les quartiers

Ne veut pas croire sans doute

A la guerre annoncée

Vie souterraine, presque emmurée

Comme une reine très courtisée

Moitié charnelle, moitié rêvée

Bien trop lointaine, beaucoup trop près

Les soleils pourpres, soleils voilés

Le fantôme de la liberté

Samedi soir à Beyrouth

La nuit s'est déchirée

Personne sur l'autoroute

Solitaire, foudroyée »

L'idée finale de solitude sert de leitmotiv à la chanson suivante: l'artiste enchaîne par «*Solitaire*»... ambivalence fascinante dans un lieu qui fait lien temporairement - la salle de concert - : entre la revendication d'unicité de l'individu, de l'anarchiste qu'est Lavilliers, influencé par Léo Ferré, entre la nécessité de construire un nouveau rapport au monde face à «*la guerre, la faim, la misère*» et la véritable mise en abîme que propose au spectateur la chanson où il se réfléchit lui-même. Ici, le chanteur se regarde écrire sa chanson et il est probable que «*Tu bois énormément*», «*Cette nuit est un enfer*» parle de l'insomniaque qu'est l'artiste et en même temps qu'il se «*demande à quoi ça sert*» d'alerter par la parole, si «*les bons sentiments*» instrumentalisent plus qu'ils ne libèrent ...et en même temps, Bernard Lavilliers va pendant tout le concert de ce soir-là, par touches successives, revendiquer un droit à la parole et à l'expression politique...et à l'expression collective sur scène: huit musiciens hors pair, tous poly-instrumentistes sont sur scène, violoncelle, batteries, trompette, saxophone, accordéon. En atteste cette présentation par le chanteur attaché à ceux qui l'accompagnent dans son quasi tour du monde : «*au bugle, à la*

*trompette et à la guitare punk... »* et une émotion collective qui transparait entre les musiciens et l'artiste. Des rythmes chaleureux, une voix grave et sensuelle de crooner pour dénoncer l'indicible. Le rideau tombe. L'orchestre est au complet: «*Fanant à la basse, Triolet au clavier, Dominique au Banjo, au trombone et au violon. Régiment à la batterie, Faucher à la guitare...*» Applaudissements à la fin de la chanson. Bernard Lavilliers a l'habitude de s'adresser au public entre les chansons; il explique qu'il chante ces premières chansons dans l'ordre dans lequel il les a écrites, au Liban à Beyrouth, dans une chambre à côté de l'ambassade du Danemark, incendiée par des manifestants musulmans pour protester contre la publication des caricatures du prophète Mahomet, revendiquant ainsi sa liberté d'expression. Bernard Lavilliers enchaîne avec deux chansons, l'une tirée du dernier album, «*Ordre nouveau*» questionnant le pouvoir des «*tyrans petits bras*» puis «*Pigalle La Blanche*» tirée de l'album «*Nuit d'amour*» de 1998. Le texte, sur une musique plutôt rock, en appelle à la prise de conscience du spectateur face aux tentatives d'asservissement générées par cet ordre économique et politique nouveau, avant que d'aborder, sur des rythmes reggae, la ségrégation et le racisme dans «*Pigalle La Blanche*». Pour annoncer la chanson suivante, le chanteur fait une pause et s'adresse directement au public articulant une analyse de l'actualité, beaucoup d'humour... Tout le concert va être scandé par ce système d'adresses au public : ici il parle de Sarkozy et des «*philosophes*» qui l'entourent, ni freudiens ni lacaniens ni spinoziens mais plutôt adeptes d'Edouard Leclerc. Difficile alors de rester impassibles aux phrases lancées à N. Sarkozy. «*Travailler plus pour gagner plus est comparé à un slogan publicitaire digne d'Edouard Leclerc...*» Les phrases fusent. «*Faut-il travailler plus pour gagner plus? Est-ce une loi économique? Et le nombre de chômeurs augmente ...*» Rires de la salle, humour et l'artiste d'enchaîner «*Soit tu travailles, soit tu gagnes de l'argent.*» Lavilliers chante le titre «*Bosse*» tiré du dernier album, avec une touche acoustique apportée par Jehro, mettant en question le concept de travail dans l'univers capitaliste.

«*Bosse, il faut que tu bosses*  
*Aujourd'hui, c'est un privilège*  
*Mais ça ne me dit rien qui vaille*  
*C'est une idée au fond d'un piège*  
*Ils ont séquestré le travail*  
*Il faut qu'tu bosses, bosses*  
*Ton sourire carnassier, bosse*  
*Totalement surbooké, bosse*

Les réseaux d'initiés (...) »

La salle reprend en chœur le refrain, beaucoup de spectateurs se sont levés. A côté de moi, une dame, m'observant avec mon calepin, mes notes entre deux reprises de refrain, me glisse, sans autre forme de procès: «*Il a raison! Les salauds!*» La fonction rhétorique du langage musical est là, moyen symbolique d'induire un terministic screen (BURKE, 1966), un ensemble de symboles faisant office d'écran ou de grille d'intelligibilité et à travers lequel le monde fait sens...

Le chanteur assène que «*les RG doivent être dans la salle, et sans payer!*» puis déroule sa ballade qui dénonce corruption et inégalités car «*ceux qui sont prêts à tout sont bons à rien*» comme l'expliquait sa grand-mère. Sur scène, le corps est souvent en mouvement, à l'unisson avec ceux des spectateurs. La main illustre souvent les textes mais si ses mains s'élèvent, elles se referment souvent sur le poing, le coup de poing du boxeur qu'il fut, le poing de la révolte. Le poing du coup.

Il continue avec son titre «*3ème couteau*»,

« (...) »

Les politiques, drôles d'oiseaux,  
Prennent toujours pour plan de vol  
Les bulletins de la météo  
Ils vont toujours où il fait beau.  
Il fait beau dans les audimats,  
Dans les sondages du Figaro (...) »

Et sa rage de début de concert trouve son apogée dans un rock saturé « *Killer* »

« (...) Aujourd'hui c'est la guerre - on veut prendre ta place  
Alors tu t'es sculpté ce visage de glace  
Pour qu'aucun sentiment n'arrive à la surface  
Que tu puisses gravir l'échelon supérieur  
Killer - killer (...) »

Bernard Lavilliers maîtrise le contraste, contraste des rythmes musicaux, des registres d'adresse... Il va poursuivre avec une chanson de voyage – un tube des années 80 –

plus douce qu'il va utiliser pour faire chanter la salle... le plaisir du corps, le lâcher-prise collectif du chant... La salle a un peu de mal à suivre: le chanteur a une voix très grave. Qu'à cela ne tienne, il l'aide en reprenant le morceau à l'octave. La salle chante, c'est une sorte de contagion émotionnelle entre imitations, influences, suggestions, sensations... que produisent les interactions multiformes scène/public... Les «chantants», c'est-à-dire ceux qui mêlent leurs voix avec l'artiste sont nombreux. Ils chantent aussi avec les autres, leurs voisins. Chanter, c'est chanter avec ...C'est une sorte de compétence collective, de connivence que la capacité à se mettre au diapason des autres, dans le rythme, sans gêner les autres spectateurs, dans une sorte d'espace commun de communion, mise en commun, compétence partagée, confiance réciproque, coordination des voix, sorte d'auto-organisation collective, d'un monde commun à partager un moment... Il chante «*On the road again*» suivi du «*clan Mongol*» où l'artiste dit «*casser sa voix pour le cri*». C'est bien la question de l'altérité qui est en jeu dans cette chanson, pour le chanteur du métissage, métissage des sons, des influences, des populations... Lavilliers explique en rendant hommage à son père de 91 ans, qui fut résistant communiste dans le Vercors. «*Mon père m'a dit que le contexte actuel ressemblait étrangement à celui des années 30 quand on faisait la chasse aux communistes, aux juifs, aux homosexuels (...) juste avant la montée d'Hitler.*» Des propos cinglants. Lavilliers aime le risque, l'engagement et s'en prend explicitement à la politique de l'immigration de Brice Hortefeux , pour enchaîner accompagné d'un accordéon par «*Question de Peau*».

« (...) Arriver, au fond des corridors  
Travailler au noir jusqu'à la mort  
Clandestins, traqués par la police  
Silencieux au bord du précipice (...) »

Suivra « *État des lieux* », et la salle sollicitée par l'artiste chante les refrains soit à l'unisson avec lui, soit même en dialogue avec la salle sur le refrain.

« Cassés de l'est, stressés de l'ouest  
Rusés du Nord, cassés du sud,  
Vers quelle certitude vers quelle latitude  
Vers quelle lassitude vers quelle certitude allez-vous ? »

Interactions et échanges (sourires, danses, cris) scandent tout le concert. Puis une chanson de marin, de voyage suivra. La thématique du travail resurgit ensuite avec «*Les Mains D'or*», accrochée à des confidences intimes, qui tiennent la salle en haleine, chanson composée pour son père, mineur sidérurgiste. Un violon fait un solo, la salle se tait «*joue pour mon père, joue!*» dit Lavilliers. L'émotion est palpable.... La salle fait silence. La chanson permet de danser si bien que la chanson suivante va alléger l'ambiance avec une chanson dont la salle reprendra en écho, véritable dialogue avec l'artiste didactique, le refrain accompagnés de cuivres, basse, piano, timbales, congas. C'est la fête, la danse ....

La salsa logiquement va suivre, chanson à danser ...et les spectateurs ne se privent pas, qu'ils soient restés à leur place ou qu'ils s'agglomèrent devant la scène. Si les spectateurs qui se sont levés et approchés de la scène dansent, les techniciens vont éclairer la salle, et Lavilliers y pénétrer avec son saxophoniste: il va dans la salle, la salle se lève. Il danse, il s'amuse. Quelque chose se joue entre l'homme charismatique et les spectateurs, par la proximité, l'échange, l'engagement physique. Le chanteur court dans les allées, la performance vocale étonne : il peut chanter, courir, investir la salle. En même temps, les trombones et trompettes s'avancent au bord de la scène, transe collective, sorte de rituel, émotion collective.

Lavilliers présente à nouveau tous les musiciens, puis continue avec des chansons de voyage à danser «*Marin*». Dans l'univers de la chanson Bernard Lavilliers, porté par cette sonorité qui donne à ses chansons cette couleur métissée caractéristique, il revendique le voyage, le détour par l'autre ....

Le bal suivra, chanson à danser

L'ambiance est à son comble... le rythme va alors changer avec «*Guitar Song*». Lavilliers présente alors un instrument de percussion en terre cuite du Niger et cinq musiciens finissent par former un cercle autour de lui quand il chante «*Petit*», titre tiré de l'album «*If*» et dédié aux enfants soldats du monde entier et particulièrement aux enfants nicaraguayens jouant avec des kalachnikovs. Aller-retour perpétuel entre moment réflexif, danse, chant ; plaisir du collectif, sensations des corps et des voix, éléments musicaux d'une performance, jeux des regards, communications tacites, et rétroactions car l'objet ne contient pas en lui-même tous ses effets et ce, encore plus pendant un concert (HENNION, 2003). Les musiciens proposent alors des sons percussions, et s'engage un jeu d'adresses et de réponses avec «des Ohé» scandés

collectivement sur des rythmes et sonorités différentes. Lavilliers remercie les techniciens, les spectateurs ensuite «*Merci de votre sensibilité*». Le chanteur sort de scène. La salle demande un premier rappel qui sera dédié à Barack Obama avec «*Noir et blanc*». Au 3<sup>ème</sup> rappel, une seule chanson dans le silence, juste la voix, une guitare, une émotion contre les politiques sécuritaires: «*Betty*» - chanson qui porte sur les quartiers haute sécurité dans les prisons - une des plus symptomatiques de l'engagement de l'artiste qui parfois lui arrache une larme, une émotion palpable (comme par exemple, à Marseille, au Dôme, en 2008).

Le concert est terminé, l'artiste a chanté, dansé, échangé, parlé de lui, comme pensée à voix haute entre les chansons. Il sort de scène après trois rappels, seul, levant le poing : «*Ne vous faites pas avoir!*»

Au total, les caractéristiques de la post-modernité musicale sont toutes comme inversées dans ce concert: un engagement politique au sens du politique revendiqué x une désymbolisation de l'engagement, une performance vocale et scénique x une désymbolisation de la performance vocale, un timbre vocal de crooner x une désexuation de l'inflexion vocale et un engagement corporel x un refus de l'engagement physique... mais en même temps, une forme de communauté affectuelle, de culture de l'émotion qui renvoie à cette post-modernité...

Il s'agit après cette description/participation/interprétation, d'utiliser des moyens plus classiques, l'enquête par entretiens et questionnaires pour savoir comment le public a vécu ce moment entre engagement politique et art.

### **Le(s) public(s), entre fiction invisible et participation affinitaire.**

Si la sociologie s'intéresse à la production des œuvres artistiques, il existe assez peu de travaux concernant les publics et particulièrement les publics des chanteurs de variété, d'autant que la notion même de public n'est pas si simple à définir. L'étude d'un public, compris comme l'audience d'un évènement particulier, doit être référée à une histoire des publics (ESQUENAZI, 2003, p. 4). Il s'agit selon lui d'une communauté provisoire, presque insaisissable dont la diversité des réactions et des identités constituent leurs caractéristiques premières, au sens où il y a aussi production du public par l'analyste. Une étude menée par Emmanuel Ethis, sur le public du festival d'Avignon a d'ailleurs montré que le public de ce festival n'existe pas, car entre les

locaux de classe intermédiaire voire basse et les parisiens cultivés et aisés, qu'y a-t-il de commun? (ETHIS, 2000). Pourtant, dans le cas d'un tel concert, aux contenus particulièrement marqués idéologiquement, la question se pose de l'existence d'un mode de participation politique.

Notre protocole de recueil des données consistait en un double type d'interrogations à être réalisée: une enquête quantitative par questionnaires puis des entretiens non-directifs. La population testée était constituée des 1400 personnes présentes au concert de Voiron, 603 ont répondu au questionnaire anonyme écrit et parmi eux 50 ont accepté un entretien. L'échantillon comprend une sur-représentation des femmes (63,7% du total). Notre hypothèse est que le rapport à l'écrit des femmes a probablement poussé plus de femmes à répondre au questionnaire proposé mais que globalement le public est un peu plus féminin que masculin. Le public est composé en majorité de catégories socialement et culturellement favorisés (à fort capital culturel plus qu'économique) mêlée de catégories populaires (ouvrières, syndicalisées, ou travaillant dans le social) (BOURDIEU, 1979).

Les outils et données dont nous disposons ne permettent pas de mesurer avec précision si cet échantillon est représentatif du public de Bernard Lavilliers en général et de ce concert en particulier. De même, le public est aussi un public relativement âgé (les 2/3 d'échantillon a plus de 45 ans) Il s'agissait d'abord de comprendre les motivations de la venue à ce concert exprimées par les spectateurs pour mesurer ceux qui viennent particulièrement pour ce chanteur, éventuellement pour son dernier album. Parmi les répondants plus de 90% sont venus pour ce chanteur ou pour son dernier album, les autres motivations étant très marginales. Il est à noter que ce dernier album est un album très engagé. Plus de la moitié de ces répondants ont déjà assisté, avant le concert de Voiron, à un autre au moins de ses concerts et constitue donc un public qui s'est déplacé spécifiquement pour ce chanteur. Nous avons donc bien affaire au public de cet artiste dans ce concert.

Il s'agissait alors d'interroger sur ce qui est essentiel pour les spectateurs dans un tel spectacle par la question à choix multiple : «*dans les spectacles et/ou chansons de cet artiste, êtes-vous surtout sensible à ...*»

**Tableau 1**

<b>Dans les spectacles</b>	Fréq.
aux musiques/mélodies	76,6%
à la voix	52,7%
à l'homme de scène	29,9%
aux messages de ses chansons	66,2%
à l'ambiance/au partage	18,9%
à la poésie des paroles	32,8%
à la danse	9,4%
à la présence de bons musiciens	27,9%
<b>TOTAL OBS.</b>	

Les messages de ces chansons arrivent en deuxième position dans les réponses après les musiques et mélodies. Son public semble donc particulièrement sensible à ce que le chanteur a à dire. D'ailleurs, les 2/3 des répondants acceptent de le classer sur une échelle politique. A la question qui classe Bernard Lavilliers dans un courant politique, les spectateurs oscillent entre politique entre «un homme de gauche» pour près de la moitié des répondants ou «un anarchiste», que l'admirateur de Léo Ferré qu'est Lavilliers revendique parfois (qui a d'ailleurs fait une tournée entière avec uniquement des textes de Ferré) En revanche, très logiquement, aucun spectateur ne voit Bernard Lavilliers comme un homme de droite.

A la question «Que pensez-vous des idées qu'il défend dans ses chansons?», nous observons que les réponses sont très variées, mais les spectateurs sont dans l'ensemble en accord avec les idées de Bernard Lavilliers. 36% environ des répondants déclarent adhérer vraiment aux idées que Bernard Lavilliers défend dans ses chansons et 26% environ déclarent que ces idées dans ses chansons engagées «motivent leur venue», soit donc plus de 60% des réponses. Seuls 32 % déclarent ne pas toujours adhérer aux idées des textes des chansons.

A la question «Comment vivez-vous ses interventions engagées pendant les concerts?», peu des personnes questionnées jugent que ces interventions sont inutiles ou cassent le rythme. En revanche, plus de la moitié des questionnés estiment que les interventions permettent de mieux connaître l'artiste. Les autres personnes

questionnées déclarent que ces interventions sont essentielles, et qu'elles permettent une meilleure communication. Cela montre que le public est intéressé par les messages politiques que fait passer l'artiste, puisque notre analyse du concert précédente a montré que ces interventions sont la plupart du temps des adresses politiques au public. A la question, «Attendez-vous d'un artiste en général qu'il ait des chansons engagées dans son répertoire?», plus d'un répondant sur deux choisit le oui: il faudrait pouvoir comparer avec un autre concert, un autre artiste, mais il est probable qu'il y a là de la part de ce public une très forte adhésion à la chanson sociale. A la question du questionnaire standardisé, où le spectateur doit résumer les idées de Bernard Lavilliers, nous avons fait une analyse des réponses ouvertes en faisant une analyse du verbatim.

A la question «Quelles sont selon vous les idées qu'il défend en un mot?» les réponses sont les suivantes

- Liberté, libertaire, émancipation anarchisme, pouvoirs, répression, parole, oppression, 43 occurrences 26%
- Partage, (in)justice, classe, combat, lutte, résistance, révolte prolétariat, pauvreté, oppression ouvrier, peuple : 40 occurrences soit 24%
- Homme humanité, humanisme 36 occurrences, soit 22%
- Tolérance, altruisme, générosité, multiculturalité, racisme: 12 occurrences
- Egalité 9 occurrences 5%
- Voyage; évasion, ouverture : 6 occurrences 3%
- Autres: 20 occurrences 12 %

Nous constatons que si le mot politique n'apparaît pas dans les réponses, il est en filigrane dans beaucoup des occurrences.

Les entretiens nous ont alors permis d'entrer un peu plus finement dans les analyses des spectateurs. Si nous dressons une typologie à partir des entretiens, nous pouvons les classer en trois catégories. Parmi les spectateurs acceptant l'entretien, nous retrouvons trois positions: des spectateurs pour qui le message de l'artiste est central; des spectateurs qui adhèrent aux prises de positions mais qui les jugent secondaires ou peuvent prendre un peu de distance avec ce que dit l'artiste. D'autres enfin valorisent dans l'entretien, tout autre chose que les messages proposés par Lavilliers.

Toute une série de réponses valorise l'engagement de cet artiste, le reçoivent comme engagement militant qui les conforte dans leurs analyses sociales. Dans les entretiens réalisés une femme de 46 ans, chargée de mission secteur éducation populaire nous répond à propos de l'engagement du chanteur:

« Je dirais que la chanson engagée est une pratique culturelle (comme bien d'autres) qui permet de faire réfléchir les citoyens en abordant le domaine du politique. La chanson engagée permet la remise en cause d'un ordre établi, c'est un art subversif cela veut dire qu'il peut transformer les esprits. Lavilliers sur ce spectacle a été extrêmement engagé, pas seulement dans ses chansons (ou des fois chacun peut comprendre ce qu'il veut et recevoir le message qu'il veut), mais surtout entre ses chansons et là il n'y avait pas ambiguïté dans la compréhension de ses messages. Son concert était politique et bien au delà des ses chansons. Donc je pense qu'il a dû surprendre plus d'une personne dans la salle et peut-être en a-t-il remué quelques un (e)s.» Elle ajoute ensuite «Dans la salle il y avait des Sarkozistes réactionnaires - donc contente qu'ils aient entendus tout cela, ça vaut tous les discours des militants contre le système en place et qui ont du mal à se faire entendre - un chanteur engagé comme Lavilliers permet de faire contre poids face aux discours publics des élites et des médias à la botte du système. »

Une autre, une femme de 34 ans qui précise qu'elle est accompagnatrice de vie sociale et socioculturelle dans un service social pour sans domicile fixe au CCAS de Grenoble.

« Chaque chanson de Lavilliers est porteuse de message et d'engagement, j'apprécie cet artiste pour ce qu'il fait et dit depuis des années et adhère à toute ses prises de position en particulier contre le gouvernement Sarko!! » «Beaucoup de ces remarques sont pertinentes. Je suis d'accord sur le fait qu'il faille donner du travail aux gens afin qu'ils puissent vivre. Mais je m'en fous complètement de la femme de Sarko. »

Une femme, retraitée de l'Université de 63 ans indique: «pour moi, toute expression artistique est engagement; le culturel est lié au politique, "Star Ac" comprise! A partir de là, l'artiste est libre d'explicitier ou non ses choix personnels dans son art (dans une démocratie, bien entendu).» Une femme sans profession, 50 ans, dit:

« Ça m'a fait du bien étant moi même une militante contre l'oppression et en ce moment on déguste ! Je me sens représentée anticapitalisme, antiracisme et antifascisme, défense des sans papiers, contre les murs aux frontières - contre la guerre - défenseur des solidarités entre les peuples, voilà ce qu'il défend. Mais je pense qu'il est macho, pas très éloquent sur la condition des femmes dans le monde et sur les persécutions que subissent les femmes. I n'y a aucune femme dans le groupe. Un artiste pour moi doit véhiculer des rêves, des utopies et des idées de transformation sociale - il doit pouvoir passer des messages politiques - aujourd'hui le climat est très lourd et tendu, cela permet d'évacuer un peu la vapeur qui monte qui monte. »

Un homme retraité de l'enseignement de 58 ans nous dit

« J'ai apprécié; cela fait du bien de voir quelqu'un qui peut se permettre de dire tout haut ce qu'il pense sur la société qui nous entoure. Cela m'a redonné la «rage» et m'a «rappelé à l'ordre» quant au fait de rentrer dans le ring même si l'on sait que tout seul c'est difficile de faire avancer les choses. »

D'autres prennent un plus de distance soit avec les idées défendues, soit avec l'idée d'un engagement de l'artiste.

Une femme de 43 ans, attachée territoriale, précise: « Les prises de position, ça fait partie de Lavilliers, je m'y attendais vu les textes de ses chansons. Je suis globalement d'accord avec ses idées; je l'ai trouvé un peu macho vis à vis de Carla. Mais on ne peut pas dire que la fonction d'un artiste c'est de s'engager politiquement. Mais pour moi le rôle de l'artiste c'est de faire passer des choses, des émotions, des idées, y compris des idées politiques, mais ce n'est pas une obligation, c'est un choix. »

Une femme de 45 ans, secrétaire au chômage indique

« Je connaissais son bord politique mais je ne suis pas toujours d'accord Je suis d'accord avec ses idées pacifistes et pour la défense de la liberté d'expression Il y a parfois trop de manichéisme. Il y a des gens "biens" chez les bourgeois et des "ordures" dans le prolétariat. Le monde est comme le ciel breton : d'une infinité de gris. »

Une femme cadre fonction publique de 45 ans dit:

« J'aime l'idée du voyage, de l'ouverture, de l'acceptation de l'autre et des manières de faire différentes ; d'un regard sur l'actualité ; mais au concert, je n'ai pas envie d'entendre parler de la politique en France, car les médias en font déjà trop... »

Un homme fonctionnaire, 36 ans précise: «Je n' ai pas trop aimé ses prises de position de l'artiste pendant le concert! Je n'aime que ce qu'il dit dans ses chansons!! ça suffit!!

Une femme, sans profession indique:

« Je veux préciser que je ne suis pas une fan en général de qui que ce soit, je ne crois pas à l'homme (ou femme) providentiel ni au "guru" qui prêche la bonne parole, ni au sauveur. C'est pour cela que je ne suis engagée dans aucun parti politique proprement dit mais plutôt dans une démarche collective de transformation de la société, la recherche d'une alternative à fin que le citoyen soit maître des décisions. Vaste programme! »

Enfin, d'autres encore privilégient autre chose que le message politique dans leur témoignage.

Une femme cadre, 43 ans, précise, valorisant l'ambiance, la qualité de la musique et non que ont les messages:

« J'ai vécu le concert de Voiron en deux temps : au début j'étais assise tout en haut des gradins, pour admirer les jeux de lumière, c'était parfait ! Mais bon j'étais quand même assez frustrée : ça fait plus de 25 ans que je l'écoute, que j'apprécie sa voix, son engagement, sa poésie, ses musiques, mais je ne l'avais jamais vu en concert. Alors quand il a chanté "La Salsa", j'ai craqué, j'ai pris mes affaires et je suis descendue danser près de la scène, et là, j'ai vraiment passé un moment d'une rare intensité : je craignais un peu le côté "bête de scène" et j'ai trouvé Lavilliers très humain, très proche de son public. J'ai beaucoup apprécié aussi le fait qu'il aille à la rencontre du public, en montant dans les gradins, je pense que pour les gens qui étaient restés assis ça a vraiment été super. J'ai aussi été émerveillée par les musiciens : leur technicité, leur polyvalence: je ne pensais pas que c'était possible

pour un musicien de passer de la batterie au clavier, ou encore de la trompette au banjo et au violon tzigane, tout ça avec une joie de jouer communicative. »

Un homme, responsable d'un laboratoire scientifique, 32 ans, dit:

« Le vrai moment de surprise est lorsqu'il a quitté la scène pour faire le tour de la salle. Je connaissais déjà ses concerts (par des vidéos). Une autre chose qui m'a agréablement surpris, est le fait que les gens puissent prendre quelques vidéos ou photos avec leur portable sans être embarqué par des vigils. »

Ou encore à la question « avez-vous été surpris par ce concert ? », un ingénieur en biologie de 29 ans répond:

« Oui, avec des nouvelles percussions venant de différents pays peu connus, et 8 musiciens qui sont polyvalents (2 ou 3 instruments par musiciens). Par contre, pas de femme... mais j'ai aimé ce public plutôt hétérogène, multi générationnel ... ce qui est assez rare. »

Un homme de 46 ans, professeur des écoles, indique:

« Ça a un côté plaisant et rassurant de voir qu'il y a des artistes qui prennent la parole. En même temps, il y a un côté un peu démagogique : Lavilliers s'adresse à des bobos qui peuvent payer 45 € pour venir l'écouter. Et quand il prétend faire de la voile parce que le moteur ça pollue, je me dis qu'il a lui les moyens d'acheter un voilier... »

Ou encore femme médecin-anesthésiste hospitalier, de 62 ans: *J'ai été surprise par ce concert, oui, les gens étaient gentils et sympas!!! plus qu'ailleurs! Sans accorder trop d'importance à ce qu'il disait car ils aiment surtout l'artiste!!*

Nous savons qu'il existe probablement un biais: les répondants à l'entretien sont probablement les plus enthousiastes. Nous constatons cependant que si une gradation de soutien existe, mais tous les répondants sont sensibles aux messages et engagements politiques de l'artiste.

Pourtant, d'autres spectateurs aux opinions différentes étaient là aussi : la communication n'est jamais transparente et chacun réinterprète en situation ce qu'il reçoit.

Ainsi, ce témoignage d'une spectatrice est intéressant pour le sociologue:

« J'ai repéré dans la salle des "sarkozystes", je les connais de près ou de loin : Voiron est une petite ville et j'habite à côté, je suis très souvent sur le marché à distribuer des tracts pour Ras l'Front Comité du Voironnais, pour RESF, pour des campagnes politiques (Attac...), donc on discute et certains se lâchent, ils désinhibent leur xénophobie, leur racisme ! J'ai repéré une de ces personnes au concert. Dans la salle il y avait une collègue de travail à mon mari qui a eu l'occasion de s'exprimer à plusieurs reprises pendant la campagne présidentielle autour de la machine à café...une autre personne que je croise souvent dans d'autres lieux et qui tiens souvent des propos racistes. Une maman d'élève que je connais de l'école et qui était parent d'élève FCPE avec qui nous avons eu des échanges particulièrement houleux sur la question des gens du voyage et bien d'autres débats (sur les allocations familiales qui devraient être retirés aux parents de "délinquants", par exemple). Un couple habitant dans ma commune (Moirans) avec qui nous avons échangé également sur le marché lors d'une campagne sur le droit de vote des résidents étrangers non communautaires aux élections locales (votation Citoyenne). »

Mais ceux-ci n'ont pas répondu à nos sollicitations d'entretiens.

Dans la tradition française de prévalence de la signification, la chanson est une question adressée au monde, une interrogation qui revendique une prise de conscience collective. C'est aussi une enveloppe sonore, cristallisant des effervescences éphémères et collectives. Il s'agit bien d'abord dans un concert d'une expérience collective, faite à la fois de contagion émotionnelle, d'appartenances affinitaires, de participation rituelle, d'imaginaires qui débordent le sens de ce qui est dit, et construit le cadre de réception. Quand l'alchimie a lieu – et comment diable le sociologue extérieur peut-il définir que cette alchimie a eu lieu, sauf à l'avoir vécue intimement? (GREEN, 1998) -, se joue un moment qui ne se réduit pas au vécu subjectif intime de chaque sujet, mais participe d'un « Temps de l'autre » selon la très belle expression d'Alain-Didier Weil, d'un vécu partageable et partagé. Les œuvres résistent à un décodage simple et la combinaison de textes, rythmes, mélodie, transe du corps ne rendent pas aisée une appréhension simple de ce qui se vit dans le moment. Ce moment proprement politique, au sens du lien social qui se crée dans l'implicite et le ténu des interactions sociales (sourires, contacts, regards, communications infra verbales), renvoie paradoxalement et dialogiquement à la fois à ce que Michel Maffesoli qualifie de «transfiguration du politique» quand l'ambiance

émotionnelle prend la place du raisonnement, ou quand le sentiment se substitue à la raison (MAFFESOLI, 2008), et à des discours d'engagement politique plus classiques, construisant des civilités infra-politiques, dans une sorte de moment-monde, de topos collectif. Comme si le Politique post-moderne récusant les modalités institutionnalisées par les instances productrices de biens symboliques, cherchait d'autres lieux d'expression du politique, d'autres modalités. Dans la perspective anthropologique de la performance de Turner (TURNER, 1986) et notamment la problématique de la performance dans la culture postmoderne, le rituel du concert met en scène un rapport intime entre les affects individuels et les construits sociaux : la performance artistique à l'instar de la performance rituelle, s'articule sur la spatialité en jeu dans le moment, le temps hors norme de l'action et la production symbolique de significations passant par l'implication du corps. La performance artistique établit le temps de l'action, un espace-temps entre acteurs et spectateurs. Celui-ci est aussi un hors temps pendant lequel le corps est soumis à un ensemble de transformations psychiques voire physiques pouvant aller jusqu'à plonger les participants dans un état second. Il s'agit d'un espace limite, liminal dans le sens utilisé par l'anthropologue Victor Turner, entre présentation (que les modes d'adresse au public de Bernard Lavilliers illustrent) et une représentation (que les corps, la voix, mettent en jeu), espace entre présence et jeu, lieu frontière entre l'art et le Politique, bref une certaine mise en scène qui porte en elle des formes potentielles, des structures transversales, des conjectures et des sensations inédites, dépassant de loin les règles traditionnelles de mise en œuvre et de mise en scène de la musique. La performance et son langage dramatique permettent de comprendre l'efficace sociopolitique du spectacle de Bernard Lavilliers. Sur le registre de l'ambivalence, de l'entre-deux, de l'interstice, auquel ouvre le travail anthropologique de Turner, où la liminalité, (ou liminarité) tout ce qui est au seuil du perceptible, et les ambivalences sont des éléments-clés de la communion d'individus égaux pendant le temps du concert, sorte de la *communitas* festive au sens de Turner ou de *Vergmeinschaftung* au sens de Weber. Mais « (l)es hommes ne sont libérés de la structure pour entrer dans la communauté que pour retourner dans la structure revitalisée par leur expérience de la *communitas*» (TURNER, 1990, p. 126).

Mais cela nécessite une appréhension prudente de ce qui est dit après l'ubris du moment : les procédures de construction/reconstruction du sens par les acteurs sont complexes et médiatisées par des liens invisibles de civilité, d'interactions et d'imaginaires, d'autant que les actes de réception ne sont pas accomplis dans un désert culturel et social (ESQUENAZI, 2003, p. 80): en ce sens dans ce concert, la

rencontre entre des publics et un produit culturel, porteur d'un imaginaire propre. Le sens que le public donne à ce qui est transmis est construit par une expérience collective, sorte de rite collectif, le concert. Probablement qu'en dehors du contexte, cette expérience singulière et collective qu'est le temps du concert, où l'onirique collectif est mêlé par des identifications multiples, ne pourrait signifier. Ni primat du texte, ni mort du sujet mais bien expérience politique au sens fort du terme.

## **Bibliographie**

- BOROWICE, Yves. La trompeuse légèreté des chansons. De l'exploitation d'une source historique en jachère: l'exemple des années trente? *Genèses* 61, décembre 2005.
- BECKER, H. *Paroles et Musiques*, Paris: L'Harmattan, 2003.
- BURKE, K. *ouvrage Language as Symbolic Action*, Berkeley: University of California Press, 1966.
- BOURDIEU, P. *la distinction*, Paris: Minuit, 1979.
- DAYAN, D. Les mystères de la réception. IN *Le débat*, n° 71, 1992, pp. 146-162.
- DENIOT, Joëlle. IN <http://www.chansons-francaises.info/parole.chanson.htm>, 2010
- DURKHEIM, Émile. *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris:PUF, 1990 (première publication: 1912).
- DUTHEIL PESSIN C., Chanson sociale et chanson réaliste. IN *revue Cités*, n° 19, 2004/3.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, collection repères, la découverte, Paris 2003.
- ETHIS , Emmanuel. *Avignon, le public réinventé*, Paris: la documentation française, 2000.
- FRITH S., La musique live, ça compte. IN *Réseaux*, n° 141, 2007/2, pp. 179-201.
- GREEN, A-M., *l'émotion musicale comme défi à l'analyse sociologique*. IN *Sociologie de l'art*, n°11, 1998 a, pp. 53-70.
- GRIMBERT, Philippe. *Psychanalyse de la chanson*, Paris:Les Belles Lettres, 1996, p. 122.
- HENNION, Antoine. Le silence sur la musique. IN *Mouvements*, n°29, septembre-octobre, 2003
- \_\_\_\_\_. Contributions à une sociologie des amateurs D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur. IN *Sociétés*, n° 85, 2004/3.
- MAFFESOLI, M. *La transfiguration du politique: la tribalisation du monde postmoderne* *Le seuil*. Paris: Gasset, 2008.
- MORIN, Edgar. On ne connaît pas la chanson. IN *Communications*, vol. 6, 1965.
- PRÉVOST-THOMAS, Cécile. La chanson francophone contemporaine : structure, pratiques, fonctions », in Les Cahiers de l'OMF (Observatoire musical français). IN *Sociologie des faits musicaux et modèles culturels*, Université de Paris-Sorbonne, no 6, décembre 1998.
- PRÉVOST-THOMAS, C. Les temporalités de la chanson francophone contemporaine. IN *Cahiers internationaux de sociologie*, n° 113, 2002/2, pp. 331-346.

SAKA, Jean-Pierre. *L'histoire de France en chansons*, Paris:Larousse, 2004.

TURNER, Victor. *The Anthropologie of Performance*, New York: PAJ Publications, 1987.

\_\_\_\_\_. *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris: PUF, 1990.

**Pour citer ce texte**

MABILON-BONFILS, B. *Le(s) public(s) d'un artiste de variétés engagé*, Bernard Lavilliers, à l'ère de la post-modernité. IN: *Proa – Revista de Antropologia e Arte* [online]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/beatriceFR.html> , acesso em: dd/mm/aaaa

## Notes

---

i Le lecteur trouvera des extraits de chansons, des vidéos et des informations sur le site officiel du chanteur (<http://www.bernardlavilliers.com>)

ii Une spectatrice à qui nous demandions de remplir notre questionnaire refusa dans la soirée et nous répondit : « *j'ai travaillé toute la journée, maintenant, c'est autre chose ; je veux un moment juste à moi, un moment de pause !* ».