

LES ENFANTS DE LA ZIQUE
2016 / 2017

Autour de Bernard Lavilliers

CANOPÉ

Introduction

La mémoire des Francofolies est jalonnée de souvenirs avec Bernard Lavilliers : son amitié et sa complicité avec Jean-Louis Foulquier, leur admiration partagée pour Léo Ferré comme leur goût pour les personnages engagés et les gueules abîmées...

Il n'existe pas, dans la longue histoire des Francofolies, de période qui ne puisse être illustrée par un moment avec Bernard Lavilliers.

Du côté des belles histoires, la communauté éducative n'est pas en reste tant Bernard Lavilliers fait partie de ces artistes toujours disponibles pour partager leurs créations et œuvrer pour l'éducation musicale à l'école.

Aussi, pouvoir écrire une nouvelle page de l'histoire des Enfants de la Zique en la compagnie de Bernard Lavilliers est un immense plaisir, renouvelé, pour les équipes des Francofolies et de Réseau Canopé. Pour cette nouvelle édition, nous avons donc travaillé main dans la main pour défendre l'accès de tous à un répertoire de qualité, coordonner une équipe d'auteurs au service d'analyses pointues sur l'artiste, ses chansons, ses influences et ses positions.

Cette 22^e édition souligne de nouveau l'accès simplifié, pour les enseignants, aux contenus des Enfants de la Zique désormais tous disponibles, en un seul clic, sur la plateforme de Réseau Canopé : reseau-canope.fr/les-enfants-de-la-zique

En termes de supports pédagogiques, un nouveau minidoc « métiers » nous invite à découvrir l'activité d'un directeur musical, des outils pour le chant en classe optimisés, avec des formats variés et adaptés à tous les niveaux, ainsi que les traditionnelles mises à disposition des versions originales des chansons, des captations live de ces mêmes chansons et, bien sûr, des pistes de travail pour l'écoute.



Cette ressource au service de l'éducation artistique et culturelle est rendue possible grâce au soutien du ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, du ministère de la Culture et de la Communication et de la Sacem.

Le pouvoir

CHANSON ET POUVOIR

En France, le dernier chansonnier à avoir été emprisonné pour la teneur pamphlétaire de ses textes est Béranger (Pierre-Jean de, 1780-1857), dans les années 1820. Ce chanteur et poète aimait citer cette phrase de son illustre prédécesseur, Charles Collé (1709-1783) : « La chanson est essentiellement du parti de l'opposition. »

« Essentiellement » : c'est bien de l'essence de la chanson dont il est question. L'œuvre de Béranger, première vedette de la chanson en France avant même l'ère des enregistrements, permet d'illustrer les relations entre chanson et pouvoir : contestation, mais aussi utilisation de ces « porte-voix » populaires par les pouvoirs – ce n'est pas pour rien que Béranger eut droit à des funérailles nationales en 1857 !

Voix de l'opposition : cette position vaudra deux procès à Béranger et autant de séjours en prison mais aussi, et bien davantage encore, célébrité et reconnaissance populaire. Qu'il s'agisse de l'Empire, de la Restauration ou même de la Monarchie de Juillet – qu'il a pourtant contribué à faire advenir –, la voix de Béranger s'élève et porte les mécontentements populaires. En 1813, alors que Napoléon I^{er} épuise le pays avec ses guerres incessantes, il écrit un éloge faussement naïf de la paix, *Le Roi d'Yvetot* :

Il n'agrandit point ses États
Fut un voisin commode
[...] Ce n'est que lorsqu'il expira
Que le peuple qui l'enterra
Pleura.
[...]
Quel bon petit roi c'était là,
La, la.

Mais quinze années plus tard, quand le peuple rejette la royauté, les chansons de Béranger deviennent nostalgiques envers ce même ancien tyran guerrier (*Les Souvenirs du peuple*, 1828) :

Il avait petit chapeau
Avec redingote grise.
Près de lui je me troublai ;
Il me dit : Bonjour, ma chère,
Bonjour, ma chère.
– Il vous a parlé, grand'mère !
Il vous a parlé !

[Écouter la version de cette chanson par Jean-Louis Murat.](#)

Du XIX^e au XXI^e siècle, la chanson populaire continue d'osciller entre ces deux pôles : contestation du pouvoir et de son emploi de la répression, telle la chanson révolutionnaire *La Semaine sanglante* (1871), de Jean-Baptiste Clément, qui dénonce les massacres des communards par l'armée régulière qui eurent lieu en mai cette année-là ; et célébration du pouvoir, que ce soit au premier degré – telle *Maréchal, nous voilà !* (1940), à la gloire du maréchal Pétain – ou avec humour – telle *En revenant de la revue*, créée en 1886 par Paulus, pour parodier une petite-bourgeoisie en adoration devant le général Boulanger :

Gais et contents
Nous marchions triomphants
En allant à Longchamp
Le cœur à l'aise
Sans hésiter
Car nous allions fêter
Voir et complimenter
L'armée française.

Nous retrouvons le même esprit de contestation du pouvoir au xx^e siècle. Léo Ferré, dans *Paris je ne t'aime plus* (1970), ou Claude Nougaro, avec *Paris Mai* (1968), célèbrent les pavés et les révoltes de Mai 1968, quand Philippe Clay prend le parti de l'ordre et du général de Gaulle, dans *Mes universités* (1971).

Ces deux tendances de la chanson française, entre contestation et enthousiasme, se retrouvent dans l'histoire de deux chansons.

- *La Marseillaise*, en 1792, fut d'abord un chant militaire pour combattre l'Ancien Régime. Elle est reprise au xix^e siècle comme chant d'opposition aux régimes monarchique puis impérial, avant de devenir, au xx^e siècle, le symbole d'un pouvoir et d'un État que contesteraient les étudiants de Mai 1968. Jusqu'à – ultime renversement – la reprise de Serge Gainsbourg (1979) qui transforme ce chant, perçu alors par beaucoup comme réactionnaire, en hymne universel de combat pour la liberté, grâce à une orchestration reggae et sous un nouveau titre : *Aux armes, et cætera*.
- *Le Déserteur*, de Boris Vian (1955) : avant d'être l'hymne pacifiste que tout le monde connaît, avec sa fin en apologie de la non-violence :

Prévenez vos gendarmes
Que je n'aurai pas d'arme
Et qu'ils pourront tirer

avait d'abord été écrit comme un appel à la révolte violente contre le pouvoir et son caractère guerrier :

Prévenez vos gendarmes
Que je possède une arme
Et que je sais tirer !

Cet appel au combat trace une lignée de chansons dans laquelle se situe l'album *Pouvoirs* de Lavilliers.

PROLONGEMENTS

La Marseillaise : un dossier en ligne, rédigé par Emmanuel Hondré, comprenant les analyses musicales de 13 interprétations de *La Marseillaise*, à écouter en *streaming*.

Dans ce dossier, découvrez notamment l'analyse du titre de la version polémique de *La Marseille* de Serge Gainsbourg.

Propos de Bernard Lavilliers recueillis en juin 2016 par Gilles Médioni, rédacteur en chef culture à *L'Express Styles*, chroniqueur musique à *L'Express (30 Ans de rock français, Paris, L'Archipel, 2007)*.

LA PEUR

« Mon album *Pouvoirs* s'achève par cette chanson. En 1978, j'habitais à Saint-Malo et je prenais la voiture après les concerts pour rentrer chez moi. Un soir, en passant à Dreux, vers 20 heures, j'ai été saisi par l'image des HLM, toutes les fenêtres avaient des reflets bleutés. J'ai garé ma Peugeot 504 diesel bleu sur le bord de la route et j'ai griffonné ces mots sur le pouvoir de la télévision. Le Gouvernement de Valéry Giscard d'Estaing, alors président de la République, jouait déjà sur la peur du chômage, sur la peur des voyous, les gens commençaient à fermer les volets, à acheter des portes blindées. Le fait de devenir de plus en plus consommateurs, comme l'analysait Baudrillard, a engendré la crainte d'être volé. *La Peur* est pleine de citations. Dans "l'œil unique", il y a 1984, George Orwell. "Le corbeau penché sur le devoir", est une référence rimbaldienne. Et il y a un peu de Ferré dans "l'avenir est un chien crevé sous un meuble ». Lui aussi a écrit *Le Chien*, mais je suis plus dans l'apostrophe, dans son côté imprécatriceur.

Cette chanson est née de mes lectures, de mes discussions, de mes rencontres aussi avec des intellectuels ou des cinéastes comme Costa Gavras, ses films, *Z, L'Aveu*, m'avaient marqué. Je baignais alors beaucoup dans la culture contestataire, je fréquentais le milieu anarchiste, mes amis étaient passés à la lutte armée, je pense surtout aux Brigades Rouges. J'étais idéaliste, mondialiste, pas dans le sens altermondialiste, ni de la commission trilatérale. Je rêvais à un passeport international, moi qui me déplaçais partout : je savais réparer les camions, je pouvais être tourneur, lamineur, chanteur de bar. À 33 ans, j'avais déjà bien bourlingué, visité des pays de dictatures d'Amérique du Sud. Dans l'intro de *La Peur*, je parle du carnaval de Rio, le sambadrome [avenue spécialement aménagée pendant le carnaval pour le défilé des écoles de sambas] n'existait pas encore, les gens louaient des appartements très cher pour voir le carnaval, je parle d'Allemands, j'aurais pu dire Français. À l'époque, le carnaval et le football étaient une soupape de sécurité au Brésil, dictature d'Amérique du Sud.

Aujourd'hui, on voit des militaires et des policiers dans les rues de France, la peur est là, la peur de l'autre, du chômage, d'être déclassé, jeté à la rue. C'est encore pire que la peur des attentats. "Le visa ancré sur le futur" dénonçait la peur du futur. Aujourd'hui, dans certains pays, on retourne au ^{xii}e siècle.

Il m'est arrivé de chanter en concert *La Peur*, ou *Urubus*, sortis du contexte de *Pouvoirs*, car ce sont de vraies chansons aux belles mélodies, qui trouvent leurs places aux côtés des *Barbares* ou des *Mains d'or*. Mais il était important de reprendre de nouveau cet album sur scène, parce que j'étais frustré de ne pas l'avoir chanté plus longtemps, et parce que la situation actuelle l'impose. »

L'EXILÉ

« Je ne décris pas dans la chanson qui est cet exilé. Est-il exilé politique ? Sans papiers ? Je laisse le flou. Le bruit des bottes dont je parle ici, comme déjà dans *Noir et Blanc*, est celui des dictatures. C'est fou comme [le bruit des] les bottes claquées sur les pavés, sur l'asphalte, est musical. L'exilé tape aux portes qu'on ne lui ouvre pas. "Il nous ennuie, semblent penser ceux qui laissent leur porte fermée. Et en plus il est musulman ou roumain, ou autre." Les Français ont peur – la peur toujours – de ne plus avoir de travail, qu'on le leur prenne.

Cet exilé est bloqué dans une zone de transit, où on l'a emmené les menottes à la main, comme un détenu de droit commun, dans un *nowhere*, un nulle part. Il attend de savoir si son dossier va être accepté ou rejeté, c'est ce qui lui arrive, lui qui rêvait de Paris comme on peut rêver de la patrie des Droits de l'homme, de Baudelaire, d'Apollinaire, de Picasso... Même si c'est un artiste, on va le renvoyer. J'ai vu ces exilés dans des images à la télévision, je les ai rencontrés aussi, dans les zones de rétention, il y avait beaucoup d'Africains, d'Érythréens, de personnes originaires du Sud du Soudan. Ils espéraient tellement en la France. J'ai écrit la chanson après ces visites. J'en ai fait rentrer certains, quand ils étaient musiciens, on pouvait alors les employer.

Le mois de novembre est une référence à ma mère, elle était encore vivante, et me répétait : "Bernard, je déteste le mois de novembre." Moi aussi, je ne l'aime pas, c'est le mois des morts. Novembre est aussi un entre-deux saisons, un "*nowhere-temps*".

On met cet exilé dans un camp provisoire qui me rappelle le « Nowwheristan », cet État imaginé par Michel Éléftériadès, directeur de la salle du music-hall, à Beyrouth (Liban). Il a créé cette nation de justice et d'égalité, avec l'appui des Nations unies.

J'ai écrit cette chanson à Paris, en 2010. Depuis, nous vivons ce drame des migrants, ils demandent qu'on leur tende la main. On a les capacités d'en accueillir davantage. J'aime beaucoup cette chanson. La mélodie, comme celle des *Mains d'or*, exprime l'inverse du texte. C'est le rapprochement de deux réalités très éloignées, comme disait André Breton. Je l'interprète d'une voix douce, à la guitare. Ce n'est pas la peine de crier quand on dit des choses puissantes. »

TROISIÈMES COUTEAUX

« C'est une compilation de souvenirs qui est partie de ces mots : « troisièmes couteaux ». Je trouvais que cela ferait un bon titre, aux relents de mafia. Le premier couteau est le prince apparent, le parrain officiel, programmé pour être exécuté, parfois par le second. Le troisième couteau, c'est le mauvais fer, il tue dans le dos, on le trouvait jadis chez François Villon. Maintenant, il évolue dans la politique. Et un troisième couteau, en politique, sait se situer. En 1994, la chanson démarrait par : "Devant nous l'an 2000. Quelques heures nous séparent..." J'ai retiré ce premier couplet pour commencer d'entrée par : "Ils ne font rien, ils se situent, ils sont consultants ambigus dans des hydres multinationales."

Quand tout va bien, le troisième couteau pose sur la photo. Sinon, il n'apparaît pas. Il navigue dans le sens du courant, il se situe, il promet, c'est bien joli de bâtir un programme, mais après, il faut l'appliquer. Les troisièmes couteaux restent des intermédiaires, des parasites, des conseillers, des consultants, un terme tellement vide. Quand j'ai écrit ces mots, les consultants m'énervaient déjà, on les voyait à la télé comme aujourd'hui, on voit des "experts" en tout prendre la parole dans des émissions. Ces consultants n'ont pas vu arriver la crise économique de 2008, puis ils sont venus expliquer pourquoi personne n'avait rien vu venir. "Requins, banquiers, simples canailles", cette phrase qui les définit me fait toujours beaucoup rire quand je la prononce. C'est l'époque où Bernard Tapie aimait des shows de mauvais goût à la télé. Lui aussi est un troisième couteau. Dans la chanson, je me fiche également des gestionnaires avec humour, en faisant une référence au classique de Piaf, *Mon légionnaire*, pour apporter une respiration : "Il était grand, il était beau, il sentait beau son Lugano, mon gestionnaire." La Banque Ambrosiano citée ensuite renvoie à un scandale financier impliquant la mafia et le Vatican. Un troisième couteau devait faire fructifier l'argent de la banque vaticane, et la banque a fait faillite, en 1982. Le banquier a fini pendu sous un pont de Londres.

Quand je dis "les politiques, drôles d'oiseaux, prennent toujours pour plan de vol, le bulletin de la météo, ils vont toujours où il fait beau", c'est une référence à une phrase de Régis Debray sur l'inconstance des positions politiques : "Le plan de vol, c'est le bulletin météo. Ça change tous les jours." Le mot "trivial" n'est plus employé par les politiques, moi je continuerai à l'employer. Dans tout homme politique, un chanteur de variété s'ignore, ils évoluent tellement dans la société du spectacle, ils sont à ma place en couverture de magazines, avec leurs épouses. Cela leur prend tellement de temps, plus que pour gouverner, c'est pour cela que le peuple les déteste.

Si je devais rajouter un paragraphe aujourd'hui, ce serait pour parler du scandale des *Panama Papers* et des lanceurs d'alerte. C'est une chanson que je vais faire traduire en anglais, j'aimerais bien qu'un rappeur, anglais ou américain, fasse sa sauce dessus. »

Le métissage musical

Né à Saint-Étienne en 1946, Bernard Lavilliers a très vite conjugué ses désirs de rébellion, de vie à la marge, ou aventureuse, avec une expression poétique, mêlant ces inspirations dans des chansons qui évoquent aussi bien des scènes et drames sociaux que des notations de voyages. Sa popularité grandit à partir des années 1970 sous une double image : à un héritage assumé de Léo Ferré, pour sa flamboyance poétique et ses idées libertaires, il mêle le rock et les couleurs caribéennes et latines pour irriguer la chanson française d'un métissage musical novateur.

AU TEMPS DES COLONIES : L'EXOTISME DANS LA CHANSON FRANÇAISE

La chanson française s'est toujours nourrie de rythmes et de sonorités venus « d'ailleurs ». Déjà les troubadours mêlaient l'inspiration musicale du chant grégorien à un imaginaire lyrique originaire du monde arabo-musulman. Dès les débuts de l'enregistrement phonographique (seconde moitié du xx^e siècle), l'emploi de couleurs musicales « exotiques » a cours, servant alors la fantaisie, sous la vision coloniale de l'époque. En 1900, *À la cabane Bambou*, un grand succès de Félix Mayol (paroles et arrangements musicaux de Paul Marinier), use d'une syntaxe fautive supposée imiter un Africain :

Moi, bon nègre tout noir, tout noir,
[...] Mais moi bien trompé, toujours m'ennuyer,
Aussi, gros chagrin, moi le dire à vous,
Vouloir retourner chez nous.

À la cabane Bambou Bambou,
À la cabane Bambou you !

Le refrain joue musicalement de l'onomatopée « you », partant dans les aigus, à la fois pour évoquer la supposée « sauvagerie » du personnage et pour scander une danse complice, destinée à faire rire. Le collage de clichés prétendument exotiques se retrouve dans un autre succès, *La Petite Tonkinoise*, créée par Polin en 1906, dont les paroles choqueraient aujourd'hui :

Au Tonkin je suis parti
[...] Et je suis dev'nu l'chéri
D'une petit' femm' du pays
Qui s'appelle Mélaoli

Ce paradis d'un Pigalle exotique, où les consonances mélanésiennes d'un nom n'abusent personne (Mélaoli !), nous propose un univers peuplé de femmes-objets aussi soumises qu'un pays colonisé est censé en fournir. L'exotisme habille ici le comique troupier. En 1931, Joséphine Baker reprend ce succès. Noire et américaine, figure d'un « ailleurs », l'époque la trouve crédible en Tonkinoise – une Asiatique :

C'est moi qui suis sa petite
Son ananas, son ananas, son Annamite
Je suis vive je suis charmante
J'suis comme un z'oiseau qui chante
Il m'appelle sa p'tit'bourgeoise
Sa Tonkiki, sa Tonkiki, sa Tonkinoise

Le jeu des répétitions au refrain accentue cette confusion de tous les exotismes de l'Empire français. Joséphine Baker accepte d'incarner « Son ananas, son ananas, son Annamite ». Le jeu de mots permet l'association imaginaire : la femme-objet se métamorphose en fruit, belle à croquer, multicolore et féérique – à la fois noire et jaune, bariolage fantasmagique qui supprime les frontières –, mais toujours colonisée et, donc, possédée. L'instinct de domination de l'auditeur mâle est stimulé, mais édulcoré par l'air rassurant et accrocheur de Vincent Scotto, grand compositeur d'opérettes, un genre bien français. Après-guerre, les couleurs changeront, méditerranéennes ou latines, mais le recours aux clichés exotiques permettra le même type de succès faussement étrangers, telles les chansons de Luis Mariano, de Dalida, ou les rumbas artificielles d'un Tino Rossi et sa voix d'or, au velours corse.

MUSIQUES NOIRES ET IMPRÉGNATIONS VENUES DES AMÉRIQUES

À côté de ces artifices musicaux, la chanson française sait aussi s'enrichir, dès la fin des années 1930, de l'influence du jazz, musique d'origine afro-américaine. Avec Charles Trenet, Boris Vian ou Claude Nougaro, ces nouveaux rythmes et instruments traduisent l'énergie d'une jeunesse dégagée des stéréotypes, comme dans le dialogue des styles qui compose ce tube de 1962, *Le Jazz et la Java* :

Quand j'écoute béat un solo de batterie
V'là la java qui râle au nom de la patrie
Mais quand je crie bravo à l'accordéoniste
C'est le jazz qui m'engueule me traitant de raciste

Suite à cette opposition initiale, la fin de la chanson valorise le croisement des deux traditions :

Jazz et java copains ça doit pouvoir se faire

À une époque désormais marquée par les décolonisations, le recours à des couleurs rythmiques et instrumentales venues de l'étranger ne porte plus un discours extérieur et touristique, mais un véritable dialogue, un système d'échange que l'on désigne par la notion de « métissage ».

Claude Nougaro, toujours, ainsi que Pierre Vassiliu adaptent des succès brésiliens de bossa-nova (*Qui c'est celui-là*, d'après une chanson de Chico Buarque, *Partido Alto*, de 1972). Serge Gainsbourg, lui, se fait adepte du reggae, en 1979, en revisitant *La Marseillaise* sous le titre *Aux armes et cætera*. C'est dans cette veine que Bernard Lavilliers inscrit son septième album, *O Gringo*, en 1980.

Titrer ce disque *O Gringo*, en brésilien, c'est afficher une couleur latine revendiquée, et surtout se positionner du côté des Latinos qui nomment ainsi les « étrangers, blancs, dominants », en assumant le point de vue de « l'autre ». L'évolution est radicale par rapport aux chansons exotiques de l'époque coloniale. Ainsi, dans *Stand the ghetto*, Lavilliers assume la tension d'une complexité du sens et des sensations auditives. La « culture reggae » s'y affiche d'emblée, dans la musique comme au cœur du propos, dès les premiers mots : « Si tu dances reggae / Tu balances reggae ». Mais le mouvement est double : danse sensuelle et langoureuse, telle l'image d'Épinal que l'on accole aux Tropiques, et une vision pourtant « noire », comme la misère explicitement désignée. La musique, ainsi que l'usage de l'anglais pour le refrain, rendent ainsi sensible la présence d'une réalité jamaïcaine :

Derrière les barbelés
Trois rangées, bien gardées
Ils attendent de crever
De sortir de braquer
[...] Jusque-là le reggae
Viendra te réveiller

*I and I love the island in the sun
I and I know when and where I go
But it is so hard to feed my kids
But it is so hard to stand the ghetto*

Le reggae est interne au texte, forme-sens en même temps que musique. Il permet le balancement entre les points de vue : Jamaïcains et chanteur (de passage, mais qui endosse leurs rythmes) ; langue française du récit et anglais qui prévaut à Kingston ; douceur des Tropiques (balancement du ressac de l'île) et douleur du ghetto (« si difficile de nourrir mes gosses [...] de supporter le ghetto », chanté en anglais). C'est ainsi que s'explique la bizarrerie des deux premiers vers du refrain, où le « je » se dédouble en « *I and I* » (la voix du chanteur étant redoublée par un chœur féminin) : cela suggère une souffrance (aïe), comme un écho au regard du voyageur-chanteur...

Si le rythme du reggae semble bercer, le propos l'impose en fin de refrain comme énergie : « le reggae / Viendra te réveiller ». Il s'agit de résister à la détresse du ghetto, en martelant infiniment « *stand the ghetto* » dans une chanson française mais universelle.

Le métissage permet ainsi d'exprimer une vision du monde où la conscience politique établit un pont entre le témoignage de la violente misère de pays pauvres et la tradition française des « chansons noires », stylisées, remontant des bas-fonds ou des ports, auxquelles s'agrègent les univers des Aristide Bruant, Jean Genet ou Léo Ferré et Jean-Roger Caussimon. La musique n'est plus un instrument de couleur locale. Elle structure le sens même de ce qui est chanté : la révélation d'un état de fait, mais en même temps l'énergie d'une transformation. La noirceur sociale n'y exclut pas la sensualité d'une explosion lascive, où « crever » finit en beauté :

Elle est noire et dorée
Elle est belle à crever
Regarde-la marcher
Et danser son reggae

TRAFFIC : SATURATION ET PULSATION AMOUREUSE

L'explosion sensuelle dont il est question dans *Stand the ghetto* revêt une nouvelle couleur musicale et rythmique dans *Traffic*, une autre chanson de l'album *O Gringo*. L'orthographe anglaise du mot, avec deux « f », évoque le double sens du titre et appuie un imaginaire urbain, désignant à la fois des encombrements routiers et des échanges à la marge, pour un commerce douteux et en dehors de la loi. S'y énonce aussi une saturation amoureuse, traduite dès les premières notes par la violence du rock, avec son orchestration classique : guitare électrique, basse, batterie, claviers ; doublée d'une autre violence, l'écriture en éclats des couplets, qui déconstruit le sens rationnel :

Traffic vertu - j'aime ou je tue
Magique exclu - hors de ma vue
Je t'aime encore - j'envoie d'abord
Le cri des villes sur du vinyle

Les notations sont allusives, sans récit explicite. Les vers de quatre syllabes sont très brefs, coupants, parfois sans verbe (« traffic vertu »). C'est le règne de la saccade : la basse et la batterie scandent les mots d'un univers qui vole en éclats. On y devine une opposition entre le désir amoureux et sa mise au second plan, face à l'urgence créatrice du chanteur que l'état du monde contraint à crier ses révoltes. « Vinyle », « accord mineur », la chanson s'auto-désigne, musique et enregistrement ne font qu'un avec le sens d'un texte au débit staccato, jusque dans les vers de six syllabes des fins de refrain :

Que veux-tu que je sois dans cette société-là ?
Un ange ou un cobra - un tueur ou un rat ?
Où veux-tu que je vive - dans la radio active ?
Quand veux-tu que je meure d'un bel accord mineur ?

C'est d'une mort qu'il est finalement question, un « trafic » aux couleurs d'embolie ou d'infarctus. Le double sens de « radioactive », qui renvoie à la fois aux risques nucléaires et à la diffusion radio de la chanson elle-même, noue en effet les deux enjeux : cri de colère et chant amoureux. Mais une autre ligne mélodique se fait aussi entendre, en première partie des refrains : le chant s'y ralentit pour laisser place à une détresse lyrique, les vers de cinq syllabes sont énoncés au rythme que désigne le premier d'entre eux, « Lentement je vois ». Cet effet de ralenti souligne, d'autant plus qu'il compose le refrain, ce moment de la chanson où les deux termes de l'opposition se rejoignent douloureusement, dans l'expression « manque d'amour ». La violence du rock, le son saturé de ses instruments électriques, l'urgence que marque son rythme binaire, en contrepoint au staccato employé ailleurs, répondent donc concrètement à une double douleur, le constat d'un amour qui se délite et celui d'un univers qui inquiète :

[...] dans l'air nucléaire - les derniers repères - brûlent sous les lasers - du manque d'amour

L'expression « air nucléaire » résonne ainsi comme un souffle vicié que l'on respire, mais aussi comme une époque terrifiante (« ère nucléaire »), sans oublier l'air-mélodie de la chanson elle-même, qui sert de noyau à la question identitaire du personnage (« Qui veux-tu que je sois ? »), et dont l'énergie rock symbolise le cœur atomique d'un chanteur au bord de l'explosion. Sa position intenable, entre affrontement et résistance, se traduit par un distique (groupe de deux vers) où les sonorités jouent aux deux faces d'un seul miroir :

Je t'ai menti - je t'aime encore

Pourtant, toute la fin de la chanson martèle ce dernier vers, en réponse à la peur d'une fin du monde qui touche autant l'état de la planète que celui du couple : « Je t'aime encore » énonce et scande une résistance. Il s'agit de mettre en mots la pulsation du rock, dont le rythme de diastole/systole (mouvements cardiaques) symbolise les battements d'un cœur prêt à tous les combats, politiques et amoureux. Battre et se battre, une urgence rock pour transfigurer la confusion d'un « trafic » en la pulsation presque tendre d'un « encore ».



© 2013 Thomas Dorn_BOOKLET

LES MAINS D'OR : UN MONDE EN FUSION

Vingt ans après l'album *O Gringo*, en 2001, Lavilliers enregistre le titre *Les Mains d'or*, qu'il reprend en 2014 pour une version acoustique, accompagné d'une contrebasse, d'une batterie (surtout tambour), d'une guitare et, alternant, un métalophone entêtant ou un piano.

Cette rumba flamenca, construite principalement sur trois accords lancinants (*ré mineur, la mineur, mi7*) et leurs variantes, développe le thème ouvrier du licenciement sur un fond de décor français (le laminoir évoque les fermetures d'usines de transformation des métaux, en Lorraine), mais sur un rythme de musique cubaine, teintant la désespérance du récit d'une énergie de résistance. « Travailler encore » est ressassé et résonne dans le refrain, et cette répétition portée par la musique, dans ce qu'elle a de plus concret et de corporel, prouve la capacité de cet homme à toujours produire du sens : la danse rend sensible sa capacité de création ininterrompue. Le personnage vit, se bat, palpite, il a non seulement des « mains d'or » mais un corps offert à qui veut l'entendre, même si la fin du refrain efface son « je » :

J'voudrais travailler encore - travailler encore
 Forger l'acier rouge avec mes mains d'or
 Travailler encore - travailler encore
 Acier rouge et mains d'or

Introduite par la dramatisation d'un chant presque a capella sur fond de tambours, avant l'entrée en scène des autres instruments, la chanson plante d'emblée un sentiment de solitude et de fragilité. Le texte compose ensuite un décor, sans personnage, décoloré, sur un style impersonnel :

Un grand soleil noir tourne sur la vallée
 Cheminée muettes - portails verrouillés
 Wagons immobiles - tours abandonnées
 Plus de flamme orange dans le ciel mouillé

Ce n'est qu'au refrain, puis dans les derniers couplets, sur un rythme nouveau, mélancolique et pourtant virevoltant, que le personnage parle à la première personne et énonce sa résistance à l'effacement (non sans faire écho à la fin de *Ne me quitte pas*, de Jacques Brel) :

J'peux plus exister là
 J'peux plus habiter là
 Je sers plus à rien moi

Ainsi, le drame social français est à la fois ancré dans un contexte géographique précis et universalisé, puisque le soleil des Tropiques vient se confondre avec la grisaille ou le noir et blanc qu'on associe a priori au monde des aciéries. À l'image des mains d'or qui savent fondre les métaux avec bonheur, la chanson elle aussi donne réalité à un monde en fusion. La rumba cubaine offre son énergie et sa pulsation dansante aux drames du chômage dans une Europe en désindustrialisation, auquel le métallos déchu résiste à coups de métalophone.

Faire danser la résistance avec le drame, c'est une formule dont s'inspirera Stromae dans ses récents succès, tels *Formidable* ou *Papaoutai*. Dès 1980, Lavilliers a contribué à ce renouvellement de la chanson populaire française en associant sa modernité musicale, aux couleurs du monde, à l'héritage poétique et libertaire des chanteurs poètes engagés tels Léo Ferré. Ce processus de transplantation géographique et esthétique confère à son œuvre une efficacité vraiment universalisante. S'y conjuguent l'énergie d'une révolte et la vigueur d'une expression toujours tendue, au plus court de l'image et de la rage, tant sur le plan verbal que dans l'authenticité de ses choix musicaux.

DU MÉTISSAGE MUSICAL AU MÉTISSAGE CULTUREL

par Bertrand Dicale, spécialisé dans les musiques populaires et notamment la chanson française, d'une part comme journaliste de presse écrite, de radio [notamment dans « Ces chansons qui font l'actu », sur France Info] et de télévision, et d'autre part comme auteur d'ouvrages de référence dans le domaine des cultures populaires.

Bernard Lavilliers a rompu avec un certain ordre du monde tel qu'il existait dans la musique en France. Nous consommons des musiques exotiques depuis l'aube du xx^e siècle [au moins] et Félix Mayol clamant sa *Matchiche* hispano-brésilienne (1905). Parfois, un personnage exotique arrivait dans la variété populaire, avec un pagne de bananes ou un gros bedon [Joséphine Baker ou Dario Moreno...], soit l'on demandait à des musiciens français d'accomplir tant bien que mal le tango, la rumba, la buguine ou le reggae.

L'événement fondateur, dans la discographie de Bernard Lavilliers, pourrait être *O Gringo*, album de 1980 qui ne se prétend pas être un manifeste, mais plutôt une évidence. Bernard Lavilliers l'enregistre à New York, à Rio de Janeiro, à Kingston, à Paris.

La démarche n'est pas en soi révolutionnaire : dès 1962, Johnny Hallyday est allé chercher à Nashville des musiciens et un son qu'il ne pouvait trouver en France ; dès 1964, Pierre Barouh joue avec des Brésiliens... Mais Lavilliers affirme le primat d'une expérience sensible dans la vérité de sa musique. Il ne va pas chanter *La Salsa* et sa « frangine portoricaine » aux studios La Tierra, haut lieu de la musique latine de New York, ou *Kingston* et « La brume qui scintille au-dessus du ghetto » au studio Aquarius, dans la capitale jamaïcaine, pour badigeonner ses chansons d'un peu de couleur locale. Avec les voyages de l'album *O Gringo*, il se projette dans la chanson comme un Blaise Cendrars ou un Pierre Mac Orlan se positionnent dans la littérature – plus que l'exactitude géodésique des lieux, la vérité de l'atmosphère, des odeurs, des destinées.

En 2004, dans la chanson *Voyageur*, placée en ouverture de son album *Carnets de bord*, il dit ainsi : « Ce n'est pas moi qui a fait les voyages / C'est les voyages qui m'ont fait. » Et il use de toutes les musiques disponibles pour dire les bas-fonds, la misère, la colère, la drogue, l'alcool, la fatalité, le combat, la fraternité – *San Salvador, Betty, Eldorado, Noir et Blanc, Faits divers, On the Road Again, Melody Tempo Harmony, Idées noires, Pigalle la Blanche, Stand the Ghetto, Les Mains d'or, Vivre encore...* Et son reggae, sa samba, sa morna, son rock, sa chanson faubourienne constituent à la fois un catalogue de passions et d'expressions, mais aussi une singulière identité bigarrée de musicien-poète du Tout-Monde.

DISCOGRAPHIE

Modèles de reggae : l'exemple de Bob Marley

- *Is this love ?* (paroles et musique de Bob Marley, album *Kaya*, Island / Tuff Gong, 1978).
- Évocation de *Kingston Town*, une chanson de 1970 du Trinidadien Lord Creator, par UB40 (*Kingston Town*, paroles et musique de Kentrick Patrick, album *Labour of love II*, Virgin Records, 1989).

Exemples de rock saturé des groupes des années 1960 et 1970

- *Satisfaction* des Rolling Stones (Mick Jagger, Keith Richards, album *Out of our heads*, Decca / ABKCO London Records, 1965).
- *Helter Skelter* des Beatles (Paul Mac Cartney, album *The Beatles* « blanc », Apple, 1968).
- *Smoke on the water* des Deep Purple (Ritchie Blackmore, Ian Gillan, Roger Glover, Jon Lord, Ian Paice, album *Machine Head*, EMI / Warner Bros, 1972).

Exemples de rumba flamenca

- Rosario Flores, *La Casa en el aire* (Rosario Flores, album *Muchas flores*, Ariola Records, 2001).
- Estopa, *Cuando cae la luna* (José Muñoz Calvo / David Muñoz Calvo, album *¿La calle es tuya?*, Ariola Records, 2004).

BIBLIOGRAPHIE

Hirschi Stéphane, *La Chanson française depuis 1980 ? De Goldman à Stromae, entre vinyle et MP3*, Paris, Les Belles Lettres/Valenciennes (59), Presses universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie », n° 8, 2016.

Roy Patrick, Lacasse Serge (coord.), *Groove. Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Presses de l'Université Laval, Québec (Canada), 2009.

TDC. *Textes et documents pour la classe*, n° 1099 : « L'Afrique coloniale. Réalités & imaginaires », Chasseneuil (86), Réseau Canopé, octobre 2015.

PROLONGEMENTS

Découvrez ou redécouvrez les analyses de deux chansons de Bernard Lavilliers, issues de précédentes éditions des Enfants de la Zique, rédigées par Jean-Claude Demari (*Chorus, Les Cahiers de la chanson*) et Jean-Marie Jacono (Université de Provence, Aix-en-Provence) :

- *Kingston*, Les Enfants de la Zique 1997, « Chant d'ici et sons d'ailleurs » ;
- *Les Barbares*, Les Enfants de la Zique 1999, « Main ouverte et poing fermé ».

Analyse rédigée par Stéphane Hirschi, professeur des Universités,
doyen de la Faculté de lettres, langues, arts et sciences humaines, Université de Valenciennes

Avec l'aimable collaboration de Gilles Médioni et Bertrand Dicale, journalistes.