



HAL
open science

Quand les célébrités s'exhibent : régimes de visibilité et abandon de la justice sociale dans les chansons humanitaires

Luis Velasco-Puffleau

► To cite this version:

Luis Velasco-Puffleau. Quand les célébrités s'exhibent : régimes de visibilité et abandon de la justice sociale dans les chansons humanitaires. Sébastien Farré; Jean-François Fayet; Bertrand Taithe. L'Humanitaire s'exhibe (1867-2016), Georg éditeur, pp.354-372, 2022, 9782825712795. 10.32551/GEORG.12795 . hal-03600618

HAL Id: hal-03600618

<https://hal.science/hal-03600618>

Submitted on 8 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Quand les célébrités
s'exhibent : régimes
de visibilité et
abandon de la justice
sociale dans les
chansons humani-
taires

Introduction

Au début de l'automne 2011, l'*opération de solidarité* « Paris-Africa : à l'unisson pour les enfants ! » réunit plus de 60 artistes français et internationaux pour enregistrer le vidéoclip et la chanson *Des ricochets*¹. Sous l'impulsion du groupe France Télévisions² et de Goom Radio³ (un développeur de webradios pour des grandes marques et des entreprises), le collectif organise une vaste campagne de marketing, vend le single sur les principales plateformes de téléchargement et verse les bénéfices à l'Unicef France. Ils produisent aussi une compilation contenant le single *Des ricochets* et 33 autres titres « cédés gratuitement par les artistes »⁴. En juin 2012, l'Unicef France se réjouit du succès de l'opération : le single a été téléchargé plus de 1 million de fois et la compilation a été récompensée par un Disque d'or⁵. En mai 2012, les ventes avaient généré 700 000 € au bénéfice des programmes de l'Unicef dans les pays de la Corne de l'Afrique⁶.

Des ricochets s'inscrit dans la lignée des chansons dites « humanitaires »⁷ qui ont vu le jour depuis le Concert pour le Bangladesh, organisé par George Harrison en 1971 au Madison Square Garden de New York⁸. Le Concert pour

1 Unicef France, *Paris-Africa : à l'unisson pour les enfants !*, www.unicef.fr/article/paris-africa-l-unisson-pour-les-enfants (consulté le 1er mai 2021).

2 www.francetelevisions.fr/.

3 www.goomradio.com/.

4 Unicef France, *Rapport annuel Unicef France 2011*, Paris, Unicef France, 2012, p. 17.

5 Récompense obtenue pour la vente de cinquante mille exemplaires.

6 Unicef France, *Rapport annuel Unicef France 2011*, *op. cit.*, p. 17.

7 Luis Velasco-Puffeau, « Chansons humanitaires, dépolitisation des conflits et moralisation des relations internationales à la fin de la Guerre froide », *Relations internationales*, 156 (2013), p. 109-123, <https://doi.org/10.3917/ri.156.0109>.

8 Samantha Christiansen, « From "Help!" to "Helping out a Friend": Imagining South Asia through the Beatles and the Concert for Bangladesh », *Rock Music Stu-*

le Bangladesh et la figure de Harrison restent un modèle de *celebrity politics*⁹ pour des projets semblables en Europe et en Amérique du Nord, notamment dans les années 1980, avec les chansons *Do They Know It's Christmas?*¹⁰ (Band Aid, 1984), *We Are the World*¹¹ (USA for Africa, 1985) et *Chanson pour l'Éthiopie*¹² (Chanteurs sans frontières, 1985). En effet, en 1971 George Harrison s'entoure de musiciens de renom tels que Ringo Starr, Bob Dylan, Eric Clapton, Billy Preston, Leon Russell et Ravi Shankar pour donner deux concerts, l'après-midi et le soir du dimanche 1^{er} août. Quelques mois plus tard il sort un enregistrement live du concert sous la forme d'un coffret de trois LP et un film documentaire basé sur le concert¹³. L'ensemble des bénéfices sont versés directement à l'Unicef *via* le George Harrison Fund.

Cependant, le modèle du concert de charité sur lequel était basé le Concert pour le Bangladesh est transformé à partir de l'apparition de Band Aid. En 1984 il n'était plus question d'organiser un méga concert puis de produire des disques et un film du concert. Le succès de la chaîne MTV – lancée le 1^{er} août 1981, exactement dix ans après le Concert pour le Bangladesh – et la révolution du vidéoclip qu'elle suscite avaient déjà transformé les modèles des campagnes de communication de l'industrie du disque¹⁴. Désormais il était

dies, 1, 2 (4 mai 2014), p. 132-147, <https://doi.org/10.1080/19401159.2014.906828>; Mohammad Delwar Hossain, James Aucoin, « George Harrison and the Concert for Bangladesh: When Rock Music Forever Fused with Politics on a World Stage », in Onyebadi Uche (éd.), *Music as a Platform for Political Communication*, Hershey, IGI Global, 2017, p. 149-166.

9 Mark Wheeler, *Celebrity Politics*, Cambridge, Polity, 2013.

10 <https://youtu.be/jdQWaOUq6c4>.

11 <https://youtu.be/-oLnNuO5N4A>.

12 <https://youtu.be/0SugqN9i82s>.

13 Phil Spector et George Harrison, *The Concert for Bangladesh*, Apple Films, 1972, <https://vimeo.com/66413717> (consulté le 15 juin 2021).

14 Steve Jones, « MTV: The Medium was the Message », *Critical Studies in Media Communication*, 22, 1 (1er mars 2005), p. 83-88, <https://doi.org/10.1080/073931804200033734>; Arnold S. Wolfe, « Rock on Cable: on MTV: Music Television, the First



Fig. 1 Capture d'écran du début du vidéoclip *Des ricochets*.
Source : www.unicef.fr/article/paris-africa-decouvrez-le-clip-des-ricochets
(consultée le 11 mai 2021).

question de produire d'abord le vidéoclip qui serait à la base de la campagne de communication et de marketing. La différence est significative puisque le tournage du vidéoclip permettait une maîtrise plus fine des récits, des discours et des images qui accompagnaient la campagne médiatique¹⁵.

Les chansons humanitaires basées sur ce modèle ont ainsi joué un rôle considérable dans la construction médiatique des victimes et dans la justification du rôle de l'action humanitaire dans la géopolitique des conflits, des famines et des catastrophes dites « naturelles »¹⁶. La généalogie qui lie *Des ricochets* à *Do They Know It's Christmas?*, *We Are the World* et *Chanson pour l'Éthiopie* est significative car toutes ces chansons portent sur la région connue, comme la Corne de l'Afrique, composée notamment par l'Éthiopie, l'Érythrée, la Somalie,

Video Music Channel», *Popular Music and Society*, 9, 1 (1983), p. 41-50, <https://doi.org/10.1080/03007768308591205>.

15 Lilie Chouliaraki, *The Spectatorship of Suffering*, London, Sage, 2006; Lilie Chouliaraki, *The Ironic Spectator: Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism*, Cambridge, Polity, 2013.

16 Tanja R. Müller, « The Long Shadow of Band Aid Humanitarianism: revisiting the dynamics between famine and celebrity », *Third World Quarterly*, 34, 3 (2013), p. 470-484, <https://doi.org/10.1080/01436597.2013.785342>.

le Kenya et Djibouti. Cependant, Des ricochets déploie une logique de marketing et des codes visuels qui rompent avec ceux utilisés par ses prédécesseurs des années 1980 et 1990¹⁷.

En quoi *Des ricochets* et la campagne de communication du collectif Paris-Africa sont-ils le prolongement des dispositifs précédents? Qu'est-ce que ces chansons peuvent nous dire à propos de l'exhibition progressive des célébrités «humanitaires» depuis le milieu des années 1980? Comment ces chansons sont-elles le produit des transformations des discours et des idéaux des droits humains dans la seconde partie du xx^e siècle?

Ce chapitre explore ces questions. En m'appuyant sur les discours, les paroles et les vidéoclips des chansons humanitaires, j'analyserai tout d'abord comment elles s'inscrivent dans un certain «régime de visibilité» de l'Afrique et de l'action humanitaire elle-même, développé notamment dans les pays de l'hémisphère Nord en général, et dans les anciennes puissances coloniales en particulier. Si s'exhiber implique de se montrer et d'être vu, toute exhibition cadre le regard et l'écoute: elle montre tout autant qu'elle cache grâce au déploiement de dispositifs spécifiques qui impliquent la production des discours et l'utilisation du passé. Ensuite, à partir des travaux de Samuel Moyn sur l'histoire politique des droits humains depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale¹⁸, j'analyserai de quelle façon ce régime de visibilité et son unité discursive sont liés aux transformations des objectifs politiques poursuivis par des ONG de défense des droits humains dans les années 1970, notamment l'abandon des revendications d'une justice sociale basée sur la distribution équitable des richesses à l'échelle internationale au profit d'un discours

17 Luis Velasco-Pufleau, «Critical Reflections on Music and Humanitarian Narratives», *Arts and International Affairs*, 3, 2 (2018), <https://doi.org/10.18278/aia.3.2.3>.

18 Samuel Moyn, *Not Enough: Human Rights in an Unequal World*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2018.

qui privilégie le droit des êtres humains à pouvoir subvenir aux besoins essentiels à leur survie. Tout au long du chapitre, j'illustrerai mes propos avec des captures d'écran du vidéoclip de la chanson *Des ricochets* et des vidéos qui accompagnent la campagne de marketing du collectif Paris-Africa.

Régimes de visibilité et chansons humanitaires

Le concept de régime de visibilité, ou régime scopique¹⁹, fait référence à l'ensemble des pratiques et des discours qui structurent le champ visuel à une époque donnée, rendant possible la visibilité ou l'exposition de certains objets d'une façon déterminée. Ces régimes de visibilité sont hégémoniques, relationnels – ils véhiculent des discours spécifiques sur l'altérité – et construits historiquement. De ce fait, tout régime de visibilité a une dimension politique, qui peut être mise en relation avec ce que Jacques Rancière a nommé le *partage du sensible*, c'est-à-dire « un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience »²⁰. De quelle façon le concept de régime de visibilité

19 David Campbell, Marcus Power, « The Scopic Regime of "Africa" », in Fraser MacDonald, Rachel Hughes, Klaus Dodds (éd.), *Observant States. Geopolitics and Visual Culture*, Londres, I.B. Tauris, 2010, p. 167-195; Martin Jay, « Scopic Regimes of Modernity », in Hal Foster (éd.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, p. 3-23; Christian Metz, « Le signifiant imaginaire », *Communications*, 23, 1 (1975), p. 3-55, <https://doi.org/10.3406/comm.1975.1347>.

20 Jacques Rancière, *La partage du sensible: Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000, p. 13-14.



Fig. 2 Collage de quatre captures d'écran du vidéoclip *Des ricochets*.

Source : www.unicef.fr/article/paris-africa-decouvrez-le-clip-des-ricochets (consultée le 11 mai 2021).

peut-il être utile pour analyser ce que j'ai appelé ailleurs les « dispositifs musicaux humanitaires »²¹ ?

Les vidéoclips des chansons humanitaires mettent en scène des hommes et des femmes avec des casques audio sur les oreilles, qui seraient pressés par l'urgence humanitaire, chantant devant les micros d'un studio d'enregistrement afin de récolter des fonds pour secourir des victimes en danger de mort. La dimension performative des vidéoclips des chansons invoque l'urgence humanitaire par la mise en scène des artistes en train d'enregistrer et opère une division entre les donneurs (*nous*) et les victimes (*eux*). Les vidéoclips des chansons humanitaires produites entre les années 1980 et 2000 ne montraient pas deux des acteurs fondamentaux de l'action

21 Velasco-Pufleau, « Chansons humanitaires, dépolitisation des conflits et moralisation des relations internationales à la fin de la Guerre froide », art. cit. ; Luis Velasco-Pufleau, « Réflexions sur les rapports entre musique et propagande », in Massimiliano Sala (éd.), *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, Turnhout, Brepols, 2014, p. 3-15.



Fig. 3 Collage de quatre captures d'écran du vidéoclip *Des ricochets*.
Source : www.unicef.fr/article/paris-africa-decouvrez-le-clip-des-ricochets
(consultée le 11 mai 2021).

humanitaire : le personnel soignant en mission et les victimes secourues. Paradoxalement, les victimes invoquées dans les paroles étaient absentes des vidéoclips. Cependant, ces deux figures médiatiques étaient présentes dans les journaux télévisés, lesquels fonctionnaient comme des espaces de référence pour les promoteurs des chansons humanitaires.

Des ricochets rompt avec ce découpage des espaces de visibilité en juxtaposant des images des chanteurs avec celles d'enfants et de femmes noires, victimes présumées qu'il s'agit de secourir. Le montage du vidéoclip développe des relations de symétrie entre l'espace de studio et les espaces extérieurs où se trouvent les victimes. Ces relations de symétrie s'appliquent aussi aux gestes des chanteurs, des chanteuses et des victimes, dans le but de signaler hypothétiquement une équivalence symbolique de l'ensemble des acteurs.

Cependant, la juxtaposition des chanteurs et des victimes suit une logique de dépossession de la capacité d'agir de ces dernières. Cette dépossession est performée dans le

vidéoclip par les silences et l'absence de voix des victimes exhibées. Les images de la chanson *Des ricochets* reproduisent ce que les politologues David Campbell et Marcus Power ont décrit comme le « régime scopique de l'Afrique »²². Ce régime de visibilité construit une géographie imaginaire dans laquelle « un continent de 900 millions de personnes [vivant] dans 57 pays est homogénéisé dans une entité unique représentée par un enfant affamé »²³. Les paroles des chansons humanitaires ont trouvé leur efficacité émotionnelle dans cet imaginaire réducteur qui essentialise le continent africain comme un lieu de pauvreté et de famine incapable de se gouverner²⁴. Dans la *Chanson pour l'Éthiopie*, les Chanteurs sans frontières décrivent l'Afrique comme un endroit désolé, une « terre de sécheresse » où « ne fleurissent que les tombes » et les enfants d'Éthiopie dans ces termes :

Ils n'ont jamais vu la pluie
 Ils ne savent même plus sourire
 Il n'y a même plus de larmes
 Dans leurs yeux si grands.

Les enfants d'Éthiopie
 Embarqués sur un navire
 Qui n'a plus ni voiles, ni rames
 Attendent le vent.

22 David Campbell et Marcus Power, « The Scopic Regime of "Africa" », art. cit.

23 « A continent of 900 million people in 57 countries is homogenised into a single entity represented by a starving child », *ibid.*, p. 186.

24 Riina Yrjölä, « The Invisible Violence of Celebrity Humanitarianism: Soft Images and Hard Words in the Making and Unmaking of Africa », *World Political Science*, 5, 1 (2009), p. 17, <https://doi.org/10.2202/1935-6226.1072>.

Ces discours misérabilistes sur une Afrique imaginaire sont reproduits plus de vingt-cinq ans plus tard par le collectif Paris Africa dans *Des ricochets* :

J'aurais pu être un môme
Un bout de chou qui sourit,
Et se fout d'être mouillé,
Comme de la dernière pluie.

Mais ici y'a pas d'eau
Qu'un silence ordinaire
Qui ne cesse de peser
Sur nous comme un enfer.

Le silence dont le collectif parle n'est pas celui des victimes dans leur vidéoclip mais un prétendu silence médiatique concernant la sécheresse et la famine dans la Corne de l'Afrique qu'il compte rompre avec leur chanson et leur campagne de marketing calquée sur le modèle de *storytelling* politique et d'entreprise. À propos de cette campagne, elle est composée d'un *making-of* qui met en récit la supposée histoire de la production du vidéoclip et des vidéos courtes où certains chanteurs et chanteuses expriment leur opinion sur l'opération de solidarité. Dans une de ces vidéos, l'humoriste et actrice française Mimie Mathy décrit la Corne de l'Afrique comme « le bout du monde » où des milliers d'enfants sont en train de mourir. Elle explique que *Des ricochets*

n'est pas une chanson pour faire pleurer, c'est une chanson pour dire : « La Corne de l'Afrique c'est grave, des milliers d'enfants sont déjà morts et d'autres milliers vont mourir ». Alors, plutôt que de vous dire ça d'une façon triste, on le dit en chantant. On s'est tous mobilisés, de tous les horizons – de tous les médias je dirais – pour essayer de vous dire en

chantant venez nous aider, venez, venez, venez. On fait pas l'aumône, on a besoin juste un tout petit d'eau pour tous ces enfants du bout du monde²⁵.

La référence à «l'aumône» est significative mais paradoxale. Elle répond à l'une des critiques faites aux premières chansons humanitaires, qui s'inscrivaient dans une vision chrétienne de la charité dans laquelle les donateurs trouvent une sorte de rédemption par le fait même de leur générosité: «*We're all a part of God's great big family, and the truth, you know, love is all we need. [...] There's a choice we're making, we're saving our own lives [...] As God has shown us by turning stones to bread, and so we all must lend a helping hand*», chante le collectif USA for Africa en 1985 dans *We Are the World*. Le refrain de la chanson *Des ricochets* indique que les victimes de la sécheresse ne veulent de charité mais juste d'un peu d'eau «pour faire des ricochets»:

Je veux pas l'aumône,
Je veux pas déranger,
Mais juste un peu d'eau,
Pour faire des ricochets, pour faire des ricochets, pour faire des ricochets.

Cependant, de toute évidence, les habitants de la Corne de l'Afrique montrés dans le vidéoclip ont besoin de plus que d'un peu d'eau pour avoir une vie digne. Comment se fait-il que les chanteurs humanitaires ne mobilisent pas un discours de justice sociale ou d'égalité dans la distribution des ressources et des richesses? Quelle est la relation entre ces *opérations de*

25 Unicef France, *Notre ambassadrice Mimie Mathy se mobilise pour la Corne de l'Afrique!*, www.unicef.fr/article/notre-ambassadrice-mimie-mathy-se-mobilise-pour-la-corne-de-lafrique (consulté le 7 mai 2021).

solidarité et les transformations du discours autour des droits humains qui se sont opérées dans les années 1970? L'essor des chansons humanitaires s'inscrit dans l'une des transformations majeures du discours autour des droits humains dans la seconde moitié du xx^e siècle: l'abandon des idéaux d'égalité et de justice sociale au profit d'un droit à un niveau de vie suffisant.

Du droit à une redistribution juste des richesses au droit à un niveau de vie suffisant

La notion de niveau de vie suffisant renvoie aux besoins essentiels à la survie d'un être humain. Ce droit a été reconnu dans l'article 25 de la Déclaration universelle des droits de l'homme (1948) et l'article 11 du Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels (1966). Comme l'analyse l'historien et professeur de droit Samuel Moyn, l'idée d'un niveau de vie suffisant (*sufficiency*) concerne «l'écart qui sépare un individu entre *ne rien avoir* et sa situation *par rapport à un certain minimum* d'approvisionnement des bonnes choses de la vie»²⁶. D'autre part, la notion d'égalité (*equality*) concerne «l'écart qui sépare les individus *les uns des autres*

26 «How far an individual is from *having nothing* and how well she is doing in relation to some *minimum of provision* of the good things in life», Samuel Moyn, *Not Enough, op. cit.*, p. 3.

dans la part qu'ils disposent de ces biens»²⁷. Les deux idées ont coexisté tout au long du XX^e siècle, avec une prédominance des idéaux de justice sociale dans le cadre de l'essor des États providence après la Seconde Guerre mondiale puis dans celui de l'espoir suscité après la décolonisation et la construction de nouvelles nations indépendantes à partir des années 1960. Cependant, suite aux désillusions des militants causées par l'échec d'un certain nombre de projets socialistes et les débuts sanglants du capitalisme néolibéral dans les années 1970, les organisations humanitaires et les Organisations non-gouvernementales de défense des droits humains – par exemple Amnesty International et Human Rights Watch – se sont tournées vers la défense des besoins et des libertés essentielles²⁸. Aujourd'hui, dans le contexte des sociétés néolibérales, le discours des droits humains est associé presque exclusivement à l'idée d'un niveau de vie suffisant.

Les chansons humanitaires ont eu une importance certaine dans la légitimation du renoncement progressif aux idéaux de justice sociale au profit de la banalisation néolibérale des inégalités matérielles et l'aspiration au seul droit à la subsistance. Ces chansons révèlent ainsi l'un des principaux paradoxes de l'action humanitaire, «le fait que l'inégalité globale, que l'humanitarisme cherche à atténuer, est simultanément la condition même de sa possibilité»²⁹. L'existence du collectif Paris Africa, sa campagne de marketing et la mise en récit de son action en sont un exemple.

Dans la vidéo promotionnelle réalisée pour l'Unicef, le discours du chanteur français M Pokora véhicule parfaitement

27 «How far individuals are *from one another* in the portion of those good things they get», *ibid.*

28 *Ibid.*, p. 123.

29 «The fact that global inequality, which humanitarianism seeks to alleviate, is simultaneously its very condition of possibility», Lilie Chouliarski, *The Ironic Spectator*, *op. cit.*, p. 22.



Fig. 4 Capture d'écran de la vidéo du témoignage de M Pokora.

Source : <https://www.unicef.fr/article/m-pokora-se-mobilise-pour-les-enfants-de-la-corne-de-lafrique> (consultée le 11 mai 2021).

l'idée d'un droit à un niveau de vie suffisant: «ce qui me choque le plus aujourd'hui, affirme-t-il, est de me dire qu'on est bientôt en 2012 et que dans des pays, les gens ne peuvent pas se nourrir, en tout cas un minimum»³⁰. L'objectif de son action n'est pas d'essayer de rendre le monde un peu plus juste pour les habitants de la Corne de l'Afrique mais seulement qu'ils aient un minimum pour se nourrir. Ce que lui et les autres artistes du collectif recherchent est d'éviter la mort des personnes concernées, en aucun cas de questionner les raisons géopolitiques de ces souffrances ou de vouloir corriger les inégalités sociales et économiques qui en sont la source. Les paroles de *Des ricochets* octroient ces propos aux enfants affamés, lesquels réduiraient leurs aspirations au fait d'envoyer un appel au secours afin qu'on leur vienne en aide: «J'demande

30 Unicef France, «M Pokora se mobilise pour les enfants de la Corne de l'Afrique!», www.unicef.fr/article/m-pokora-se-mobilise-pour-les-enfants-de-la-corne-de-lafrique (consulté le 7 mai 2021).

pas un ruisseau, encore moins une rivière, je veux seulement jeter des bouteilles à la mer.»

Le collectif Paris Africa se donne la mission d'éclairer le public sur le fait que le niveau de vie suffisant n'est pas atteint dans ces pays. Pour M Pokora, « ce genre de projet permet de mettre un gros projecteur sur tous les problèmes qu'il peut y avoir dans ces pays touchés par la famine et la malnutrition »³¹. Cependant, les autres grands absents des discours des chanteurs et des producteurs sont les gouvernements des pays concernés. En revanche, M Pokora se réfère à l'Unicef comme l'acteur qui peut trouver des solutions pour ces populations à condition que les citoyens des pays riches fassent suffisamment de dons pour que cette agence des Nations unies puisse faire son travail³² :

Ce n'est pas parce que l'Unicef représente quelque chose d'énorme aux yeux des gens que l'Unicef n'a pas besoin de dons, que l'Unicef n'a pas besoin de faire passer des messages comme celui-ci. Si on en parle toujours aujourd'hui c'est qu'il y a toujours des problèmes, donc ça concerne aussi notre génération, c'est à nous de prendre le relais et de faire passer ce message³³.

La question de la militance et de l'engagement est réduite à celle de chanter pour *faire passer le message*, de convaincre les gens d'acheter la chanson en question. Ainsi, dans le « *making-of* en images » du projet, le chanteur français Patrick Fiori dit avoir accepté le projet parce que le rôle des médias et

31 *Ibid.*

32 Sur l'évolution des stratégies de communication des ONG et des agences des Nations unies, voir Heike Wieters, « On Fishing in Other People's Ponds: The Freedom from Hunger Campaign, International Fundraising and the Ethics of NGO Publicity », in Johannes Paulmann (éd.), *Humanitarianism and Media, op. cit.*, p. 185-200.

33 Unicef France, « M Pokora se mobilise pour les enfants de la Corne de l'Afrique! », art. cit.



Fig. 5 Collage de quatre captures d'écran de la vidéo du making-of.
Source : <https://youtu.be/BeUkeM0sCjM> (consultée le 11 mai 2021).

des artistes est de « mener une information à bien, d'essayer de toucher les gens et de les sensibiliser » ; il s'agirait pour lui « d'un cas de conscience »³⁴. Pour l'animatrice de télévision et chanteuse française Shy'm, cette sensibilisation passe par « un tube que les gens aiment écouter et aient envie d'acheter aussi », dans le but « qu'on ait envie de chanter et de danser dessus tout en ayant reçu le message »³⁵. Enfin, la chanteuse et actrice franco-néerlandaise Ophélie Winter affirme que la chanson va « toucher les gens et c'est toujours mieux de les toucher en chantant qu'en leur prenant la tête en étant sérieux et tristes »³⁶. Le message est clair : chanter, danser et ne pas se prendre la tête avec des questions sérieuses qui pourraient nous attrister.

34 Unicef France, « Paris-Africa : à l'unisson pour les enfants, le making of en images ! », www.youtube.com/watch?v=BeUkeM0sCjM&list=FLG5n2YYC0ghWAE-f6a8ZMzBg (consulté le 11 mai 2021).

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*

La participation des chanteurs aux dispositifs musicaux humanitaires est présentée comme une action spontanée, désintéressée et nécessaire³⁷. Les discours diffusés par les médias à propos de l'origine des chansons humanitaires renvoient systématiquement au même mythe fondateur: devant l'insupportable souffrance des victimes, *nous* avons eu l'idée de faire une chanson pour *eux*, pour les enfants de...³⁸... Ainsi, dans la vidéo de mise en récit de l'histoire du projet, le directeur de Goom Radio, Roberto Ciurleo, l'une des personnes à l'initiative du projet, raconte de façon étonnante comment ils auraient trouvé eux-mêmes l'idée de faire un projet réunissant des artistes connus du public, sans aucune référence aux projets similaires qui ont vu le jour dans les trente dernières années. De même, il affirme que l'idée de faire un vidéoclip sur le lieu même de l'enregistrement était « la bonne idée » de Julien Bloch, le réalisateur du vidéoclip³⁹. Ce récit fictif a l'objectif de renforcer la croyance des spectateurs dans l'authenticité, l'originalité et le bien-fondé de l'initiative. Le projet est présenté comme une action simple et désintéressée, à laquelle toute personne peut s'identifier, qui a pour but d'atténuer la souffrance en subvenant aux besoins essentiels à la survie des victimes.

37 Alex de Waal, « The Humanitarian Carnival: A *Celebrity Vogue* », *World Affairs*, 1er septembre 2008, 171, 2, p. 43-56.

38 Luis Velasco-Pufleau, « Réflexions sur les rapports entre musique et propagande », art. cit., p. 10.

39 Unicef France, « Paris-Africa: l'histoire d'une belle mobilisation pour la Corne de l'Afrique », www.unicef.fr/article/paris-africa-lhistoire-dune-belle-mobilisation-pour-la-corne-de-lafrique (consulté le 7 mai 2021).

Conclusion

Les chansons humanitaires ont vu le jour dans le contexte du renoncement aux revendications d'une justice sociale basée sur l'accès aux ressources et la distribution équitable des richesses à l'échelle internationale. Plaidant pour la seule aide d'urgence aux victimes, l'exposition médiatique des artistes « humanitaires » cadre notre regard exclusivement sur le droit de certains êtres humains à la survie. Ces projets sont très différents des initiatives musicales endogènes au sein desquelles des acteurs locaux peuvent mobiliser le modèle du concert de solidarité pour récolter des fonds et répondre ainsi à des crises sociales ou à des catastrophes naturelles⁴⁰.

Le récit fondateur des chansons humanitaires médiatiques dans lesquelles les célébrités s'exhibent est le mythe d'une action spontanée face à l'insoutenable mort annoncée des victimes. L'urgence humanitaire est performée au sein même des dispositifs visuels par la mise en scène des chanteurs dans le huis clos du studio. Paradoxalement, tandis que les projecteurs se tournent vers les chanteurs et les stars de la télévision, les personnes concernées par ces crises restent silencieuses dans les dispositifs médiatiques des chansons. Les réfugiés et déplacés de guerres, d'épidémies ou de catastrophes naturelles n'ont jamais eu de voix dans les chœurs des chansons humanitaires. Leur apparition dans les vidéoclips reproduit un imaginaire dystopique, un régime de visibilité dans lequel l'Afrique symbolise un continent dévasté dans l'attente d'être secouru, où

40 Voir par exemple Monika Stern, Jean-Pierre Sam, « Après la catastrophe, la musique: le cas du festival humanitaire Vanuatu Wan Voes Kivhan », in Luis Velasco-Pufleau, Laëtitia Atlani-Duault (éd.), *Lieux de mémoire sonore: Des sons pour survivre, des sons pour tuer*, Paris, (éd.) Maison des sciences de l'homme, 2021, p. 107-135, <https://doi.org/10.4000/books.editionsmslh.29115>.

les victimes ne sont pas reconnues comme des individus dotés d'une possibilité de participation politique.

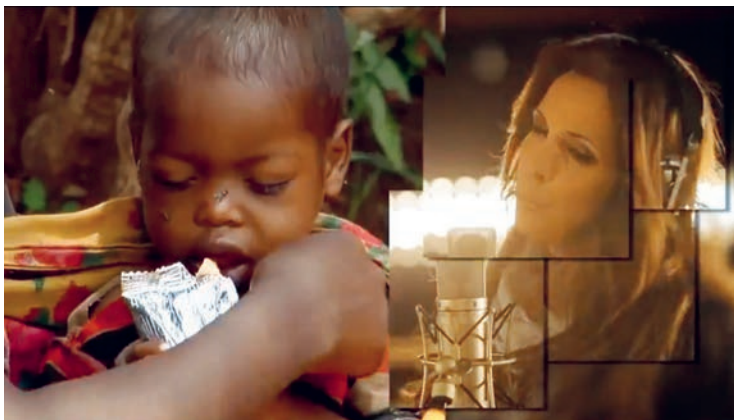


Fig. 6 Capture d'écran du vidéoclip Des ricochets.

Source: www.unicef.fr/article/paris-africa-decouvrez-le-clip-des-ricochets (consultée le 11 mai 2021).