



WestminsterResearch

<http://www.wmin.ac.uk/westminsterresearch>

La chanson populaire en France au temps des colonies: de l'insouciance à la contestation.

Maryse J. Bray

School of Social Sciences Humanities and Languages

Agnes Calatayud

Birkbeck College, University of London

This is an electronic version of an article published in *Remembering Empire*, 1, pp. 81-98, 2002.

The WestminsterResearch online digital archive at the University of Westminster aims to make the research output of the University available to a wider audience. Copyright and Moral Rights remain with the authors and/or copyright owners. Users are permitted to download and/or print one copy for non-commercial private study or research. Further distribution and any use of material from within this archive for profit-making enterprises or for commercial gain is strictly forbidden.

Whilst further distribution of specific materials from within this archive is forbidden, you may freely distribute the URL of WestminsterResearch. (<http://www.wmin.ac.uk/westminsterresearch>).

In case of abuse or copyright appearing without permission e-mail watts@wmin.ac.uk.

La chanson populaire en France au temps des colonies: de l'insouciance à la contestation

Le fait colonial a été l'objet de maintes analyses qui en ont clairement souligné et démonté les aspects politiques, économiques, sociaux et culturels. Au cours des dix dernières années, un nouveau champ d'études a vu le jour en France - il est vrai déjà bien balisé ailleurs: aux Etats-Unis par exemple - à savoir la prise en compte de la diversité de la production iconographique, à la fois comme représentation et comme création de relations politiques particulières. Pour ce qui est de l'histoire coloniale française, un corpus iconographique considérable comprenant des centaines d'affiches, de cartes postales, d'illustrés etc., produits de la fin du XIX^e siècle aux années soixante, a été analysé par des chercheurs dont les travaux ont été publiés suite à un colloque international dans un ouvrage important¹. A cette occasion, les relations complexes entre la France et le monde colonisé - dans ce cas le continent africain - ont été admirablement explicitées. Il faut rappeler à ce propos, qu'à partir de 1919, date de création de l'*Agence Générale des Colonies*, 80% des images des colonies diffusées en France jusqu'à la guerre d'Algérie, étaient contrôlées par les autorités françaises.

Il nous a alors paru intéressant de nous pencher sur une autre forme d'expression culturelle destinée au grand public: les chansons qui ont bercé la vie quotidienne des Français, leurs moments d'insouciance mais aussi leurs périodes les plus sombres, "traduisant dans un langage populaire et poétique les misères, les aspirations, les joies vécues au jour le jour par des millions d'hommes et de femmes."² Considérant comme Berstein que la chanson est "le vecteur privilégié des mouvements de fond de la société" au delà de sa fonction de divertissement, nous avons tenté de saisir la manière dont la société a vécu dans son quotidien le déroulement de la colonisation à partir des succès de l'époque.

En effet, la conquête, l'épopée, l'aventure, ont laissé de très nombreuses traces dans la chanson française, si bien qu'il nous a fallu limiter notre corpus pour des raisons pratiques évidentes. Nous avons feuilleté des centaines de textes de chansons datant de l'époque coloniale, pour finalement ne retenir qu'un échantillon selon nous représentatif d'une production particulièrement pléthorique. Nous avons donc basé notre travail sur le double CD intitulé *Chansons coloniales et exotiques*, qui comporte 48 chansons, diffusé par EPM Music. Si quelques-unes d'entre elles datent de la première ou de la deuxième décennie du XX^e siècle, la majorité d'entre elles - 17 - ont été écrites et interprétées dans les années trente, âge d'or de la chanson française suite aux progrès techniques (en particulier l'expansion de la radio et du disque), qui lui assurent un élan jusque-là inconnu. Mais les années trente c'est aussi l'apogée de la colonisation en France, symbolisée par l'*Exposition Coloniale Internationale et des Pays d'Outre-Mer* "espace de l'illusion et de l'imaginaire"³ qui a eu lieu à Paris, au Bois de Vincennes, de mai à novembre 1931, sous la houlette du Maréchal Lyautey, grande figure, s'il en est, de la colonisation française. Cette exposition connaît un succès retentissant, avec un nombre record de visiteurs (environ 7 millions en six mois).

Ces badauds, qui n'ont pas nécessairement de relations directes avec les colonies françaises, se pressent aussi aux portes des nombreux music-halls et cabarets tels que les Folies Bergères, le Théâtre de la Porte Saint-Martin ou le Chat Noir, où se donnent de nombreux spectacles à connotation exotique, pour applaudir les artistes à la mode, attirés par des affiches publicitaires aguicheuses que l'on retrouve aussi comme illustrations des pochettes de microsillons en vente à l'époque. Les chansons qu'ils entendent ont souvent une longue vie derrière elles. Elles se transmettent d'artiste en artiste comme par exemple ce fut le cas de *La petite Tonkinoise* (chantée en 1906 par Polin, un célèbre comique-troupier, puis par Mistinguett et J. Baker en 1930). Chaque artiste l'adapte au style de l'époque, aux

¹ *Images et Colonies - Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962* (1992).

² Serge Berstein avec la collaboration de Philippe Tétart, *100 ans d'histoire de France en chansons*, Paris: Editions du Chêne - Hachette - Livre, 2000, p. 6

³ Catherine Hodeir et Michel Pierre, *L'Exposition Coloniale*, Paris: Editions Complexe, 1991

rythmes à la mode venus des Etats-Unis et d'Amérique Latine au fil de leur introduction en France - rumba, bolero, tango, habanera, fox, java. Quant aux thèmes véhiculés par ces chansons, quels sont-ils et que nous apprennent-ils sur l'idéologie qui les anime?

Dans son analyse des images de l'Autochtone maghrébin, Malek Chebel pour sa part, recense neuf grands thèmes qui "traversent avec persistance le champ du discours et celui de l'imagerie coloniale"⁴: dépersonnalisation, étrangeté, religion, langue, culture, histoire, travail, sexualité et psychiatisation. S'il était tentant de les reprendre à notre compte dans la mesure où ils sont bel et bien présents à des degrés divers dans les textes des chansons que nous avons choisies, l'optique de notre travail nous a amenées à nous concentrer sur les thèmes principaux qui figurent sur les nombreuses affiches de spectacles et dans le texte même des chansons. A nos yeux en effet, leurs auteurs puisent essentiellement dans les quatre sources d'inspiration suivantes: la caricature grossière des populations colonisées, l'exotisme, le prestige de l'armée française, la sexualité, les combinant tour à tour de façon plus ou moins outrée.

La plupart des chansons caricaturent, stigmatisent, le colonisé. Comme l'ont noté Nicolas Bancel, Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire au sujet des zoos humains: "La preuve est là sous nos yeux: ils sont des sauvages, vivent comme des sauvages et pensent comme des sauvages"⁵. La colonisation a donc une "mission civilisatrice":

En Afrique y'a du progrès/Tout aussi bien qu'chez les Français (...) Des autos ont remplacé leurs vieux chameaux/On ne peut plus traverser le désert en semaine/Sans se planter dans une Citroën/Heureusement les bédouins sont intelligents/C'est pratique ils ont créé le sens unique/Y'a qu'une chose ils disent en parlant de leur auto/J'ai une 12 ou une 40 chameaux.⁶

Ailleurs, on célèbre l'entrée du "pinard", de l'industrie, de la TSF et de l'électricité dans la casbah. Seuls des sauvages pouvaient vivre sans, sous-entendent les auteurs des chansons.

La caricature peut être poussée à l'extrême. La chanson en devient ouvertement raciste. Le Noir fascine par la couleur de sa peau. Qu'on l'appelle "nègre", "négro" ou "négrillon", son nom est souvent affublé d'un adjectif qui le rabaisse d'autant plus: par exemple "petit" ou "pauvre". La plupart des chansons le montrent en train de danser: il a le "rythme dans la peau". Dans *Negro Rumba*, il ne connaît pas les règles de la bienséance, et cet "extravagant" franchit les limites acceptables entre "lui" et "les Blancs". Son audace prête à rire – le pauvre, il ne sait pas ce qu'il fait - rire qui tourne vite à la haine car, il finit par se faire "défoncer le citron" par les autres danseurs. Il faut de plus s'en méfier car on risque, à son contact, de devenir aussi sauvage que lui. Etre Noir, c'est une maladie contagieuse:

Si vous voulez vous marier en blanc/Méfiez-vous d'un noir extravagant/Car le noir enfin souvent ça déteint /Vaut mieux prendre un beau rouquin.⁷

Les noms des personnages - lorsqu'on leur en donne un - sont eux aussi ridicules: leur orthographe est "exotique" mais à l'oreille ils ont un sens qui prête à rire et discrimine: *Tchin Tchin Lou*, *Ki San Fou*, *Nénufar*, *Butterfly-tox*, *Boudoubadabouh*, *Mélaoli*, *Sidi Kouchtoila*. Ces noms laissent entendre que l'Autre est paresseux, oisif et obsédé sexuel. On se moque de son accent, on imite approximativement sa façon de parler, on s'approprie son vocabulaire, on exagère ses fautes de français.

⁴ "L'image de l'Autochtone maghrébin", *Images et colonies: nature, discours et influence de l'iconographie coloniale liée à la propagande coloniale et à la représentation des Africains et de l'Afrique en France, de 1920 aux Indépendances*, Paris: Syros-Alternatives, 1993, p. 272 et suivantes.

⁵ Le Monde Diplomatique (Août 2000)

⁶ Chez les bédouins, Georgius, 1925

⁷ *Negro Rumba*, Nobald et ses Nobaldiens, 1932

Les titres des chansons, à fausses consonnances africaines, antillaises ou asiatiques, laissent entrevoir tout un monde étrange et inconnu - *L'Inch'Allah, Arrouah Sidi, Prière à Zumba, Mayoumba, Monsieur Bamako* etc. Nous abordons là notre deuxième thème, celui de l'exotisme. La vraie vie est ailleurs, de nouveaux horizons s'ouvrent. Sur les affiches publicitaires se multiplient les images de bateaux voguant vers des terres paradisiaques, ensorceleuses, envoûtantes. Tout y est luxe, calme et volupté, mais à quel prix? On rêve aux nuits d'Outremer, à ces pays qu'il est si dur de quitter... et où il est si tentant de rester...

Nuit coloniale/Nuit d'étranges voluptés/Où les cymbales/Rythme des refrains sacrés/Vos lunes pâles/M'ont pris mon cœur pour toujours/Nuit coloniale/Nuit de rêve, nuit d'amour.⁸

Les villes d'Afrique du Nord sont représentées par une casbah, des rues étroites, des moucharabiehs, des toits en forme de dôme. L'Afrique Noire par une jungle, entre Jean-Jacques Rousseau et le Douanier Rousseau ou à la Hergé: un fleuve, deux trois cases ou cabanes en bambou. Quelques statuettes étranges, fétiches aux allures maléfiques, suffisent à transmettre l'idée des conditions primitives dans lesquelles vivent les indigènes et leurs coutumes étranges. Quant à l'Asie, un méli-mélo de maisons en papier, de grande muraille, de pagodes, de mandarins à longues moustaches et de coolies serviles en donne une idée stéréotypée.

Aux nuits fraîches et envoûtantes succède la chaleur écrasante qui rend fou. Pour l'Afrique du Nord, c'est bien entendu le Sahara, ce désert "de feu" "maudit par Allah", qui est souvent le théâtre de scènes déchirantes. Il se perd à l'infini, menaçant, balayé par le simoun, ce "grand vent meurtrier". Le Sahara est également le désert régénérateur: la colonie terre de tragédie est aussi terre de rédemption des égarés. Sur les affiches quelques palmiers, la silhouette familière d'un chameau mené par un chamelier, l'ébauchent. Seuls osent s'y aventurer les caravaniers (amoureux, comme dans la chanson de Jean Lumière: *Le caravanier*, donc inoffensif, pacifié enfin), les bédouins et les militaires: Légionnaires, Goumiers, Spahis, Zouaves, Tirailleurs, Méharistes, Sahariens etc... L'auditeur moyen était-il au fait des différences entre ces divers corps d'armée ou la note exotique était-elle suffisante à l'auteur de la chanson?

Un grand nombre de chansons exaltent le prestige de l'armée française conquérante. Les militaires poussent eux-mêmes la chansonnette guerrière qui vante leur vaillance et leur courage: "Quand il s'agit d'aller mourir/On y va sans frémir" entend-on dans *Le Fanion de la Coloniale*.⁹ Dans entre autres *Le Chant des Tabors, Les Africains, la Marche des Tirailleurs, Debout les Zouaves, Chant des coloniaux*, les soldats chantent l'amour de leur patrie, "la France jolie" comme ils disent, qu'ils défendront becs et ongles jusqu'à la mort.

Mais sous le drapeau la vie est dure, on ne mange pas tout le temps à sa faim: "Un biscuit sec souvent comme pot-au-feu", voilà le régime du militaire se lamente-t-on dans *Le Mousquetaire*, et la discipline est de fer. Malheur à celui qui se retrouve à *Biribi*, le camp disciplinaire. Sans compter les risques du métier: le paludisme d'une part, et surtout les affrontements avec les rebelles, ces "salopards" sanguinaires, cruels, pires que des bêtes sauvages et lâches, eux, car ils attaquent par derrière. Dans *Debout les Zouaves*¹⁰, les "indigènes" ne sont qu'une "horde infâme (...) sans grandeur d'âme". Le soldat français finit par maudire cette "putain de terre africaine"¹¹. Toutefois la Patrie se montre reconnaissante envers ceux qui l'aiment et la défendent, quelles que soient leurs origines ou la couleur de leur peau:

⁸ Nuits d'Outremer, Gelnard, 1932

⁹ Chant des Troupes De Marine

¹⁰ Debout les Zouaves, Nadia Dauty, 1940

¹¹ Le Légionnaire, Chant de Tradition de la Légion.

Les Turcos, les Turcos sont de bons enfants/(...) Ces héros sont beaux à voir/En mourant leur bouche plaisante/Les Turcos sont des Français noirs.¹²

Ces durs, ces fortes têtes, aux corps couverts de cicatrices et de tatouages, traces des combats où ils ont nargué la mort et la mitraille, ivres de gloire, font l'objet de nombreuses chansons d'amour.

C'était un gars de la Coloniale/Il avait là, partant du front/Et descendant jusqu'au menton/Une cicatrice en diagonale/Je reverrai plus ses beaux yeux pâles/Ses yeux qui n'ont pas leur pareil/Il est reparti vers son soleil/Mon bel amant de la Coloniale.¹³

Dans le fond, ce sont aussi de bons gars au cœur tendre, de bons p'tits Français qui, à la nuit tombée, dévorent les lettres enflammées de leur bien aimée, restée au pays.

Le quatrième et dernier thème récurrent dans le texte des chansons est celui de la sexualité. Dans la casbah, en plein cœur des oasis, sur un chameau dans le désert – transformé en “Paradis d'Allah” pour l'occasion, sur une barque dérivant sur le Yang Tse Kiang, sous les palmiers ou à l'ombre des palétuviers, on s'adonne joyeusement à l'*ananas chouia radabi-nacou-naha*, à la *hanana* ou à l'*arbi loubia couscous barka*, diverses versions tropicales du catleya proustien.

Les femmes indigènes au contact desquelles l'Européen s'avilit, sont lascives, dévergondées, expertes dans les choses de l'amour: “Ji ti ferai goûter très douces caresses/Qu'en France les moukères/Jamais fait à toi” promet l'une d'entre elles à son amant de passage.¹⁴ Les chansons abondent en sous-entendus paillards où un mot en suggère un autre plus osé, ce qui est très à la mode à l'époque. Par exemple les auteurs utilisent des images telles que “pot à tabac”, “clarinette” ou “castagnettes”. La moukère, la fatma, la houri, la bédouine et sous d'autres cieux la mouso, la congai, sont soumises au plaisir des hommes. Ces “cannibales”, toujours prêtes à s'enflammer au premier regard que leur lance un bel officier de passage, vivent des amours sans joie et finissent éplorées au départ d'un bateau ou de la troupe qui s'éloigne dans le désert, emportant leur amant d'une nuit. Avec une nuance cependant: la Chinoise serait plus “farouche”, elle “refuse sa bouche”, elle est “prudente”, charmante, mutine, et sait défendre son cœur qu'elle n'accorde pas au premier venu. La Tonkinoise quant à elle serait “belle et fidèle”.¹⁵

Ce que les hommes apprennent auprès de ces amantes-là, ils en font profiter leurs “légitimes”. Quand à son tour l'Européenne se voit qualifiée de “fatma” ou de “moukère”, c'est toujours sur un ton égrillard et c'est un compliment. Si elles s'évertuent, ces “fatmas françaises”, à réveiller tant bien que mal la vigueur de leurs maris en leur chantant à l'oreille “La casquette du Père Bugeaud”, le célèbre héros de la conquête de l'Algérie, elles perdent la tête pour *Ali Ben Baba*, “le tout petit cireur joli comme un cœur”¹⁶, monté à Paris faire fortune ou bien pour *Nénufar*.¹⁷ Les Européens ont de quoi envier les “sauvages” qui “prennent la vie par le bon bout, tous ces gars là sont polygames, bigames, trigames, et hectogames” tandis qu'eux doivent se contenter d' “une seule poupoule au poulailler”¹⁸. Cette idée, pour ne pas dire cette obsession, se retrouve dans plusieurs nouvelles populaires de l'époque. Pensons par exemple à *La Maîtresse noire* de Louis-Charles Royer, publiée en

¹² La Marche des Tirailleurs, Chant de tradition, Armée Française

¹³ Mon Amant de la Coloniale, Edith Piaf, 1936

¹⁴ Estampe marocaine, Lucienne Boyer, 1936

¹⁵ Tchîn Tchîn Lou, Cora Madou, 1932 ou La Petite Tonkinoise, Karl Ditan, 1906

¹⁶ Ali Ben Baba, Maurice Chevalier, 1942

¹⁷ Nénufar, Alibert, Marche officielle de l'Exposition Coloniale de 1931

¹⁸ Les Mormons et les Papous, Georgius, 1934

1928, et dédiée “A la mémoire de l’administrateur colonial J, décivilisé par les Noirs”¹⁹ où le personnage principal français finit polygame et criminel.

Il ne fait donc aucun doute que ces chansons s’insèrent dans “une propagande coloniale omniprésente (par l’image et par le texte) qui imprègne profondément l’imaginaire des Français”²⁰. Cette propagande est d’autant plus prégnante que les connaissances scientifiques sur les colonies ne sont pas extensives, en tout cas jusqu’à la deuxième guerre mondiale. En effet, ce n’est qu’en 1945 qu’a été créée la première chaire d’histoire de la colonisation dans les universités françaises, alors qu’elles étaient nombreuses en Allemagne et en Grande-Bretagne. La méconnaissance de l’Autre est remplacée par l’idéologie et l’imaginaire dans lesquels s’engouffrent les nombreuses représentations artistiques picturales et littéraires. Il suffit pour s’en convaincre de se rendre à l’exposition qui a lieu actuellement à la BNF, de daguéréotypes et calotypes du XIX^e siècle, intitulée *Images de l’Orient d’alors*, et de feuilleter les albums de voyage publiés par les élites voyageuses (artistes, intellectuels, aristocrates et bourgeois) qui ont arpenté l’Orient (y compris les pays du Maghreb colonisés par la France), bien que ces publications aient probablement eu un impact restreint sur le grand public en raison de leur coût. Par contre, les nouvelles, les romans, publiés en grand nombre par des artistes aux qualités littéraires inégales, allant des nouvelles de Maupassant (*Allouma, Marocca*), aux écrits de Loti ou aux récits géographiques mélodramatiques de Louis Noir, ont sûrement influencé l’imaginaire de leurs lecteurs. Ils véhiculent tous la même construction de l’Autre: fascination mêlée de mépris et de racisme dont Alain Finkielkraut démonte le mécanisme dans *La Sagesse de l’amour*: “Ce n’est pas le semblable qui provoque d’abord l’agressivité, c’est le différent, l’inconnu, le marginal, celui qui vient d’ailleurs, celui dont les façons singulières troublent la sérénité du chez soi, et font peser sur l’habituel la menace de l’inquiétante étrangeté”²¹. Aucune surprise donc lorsque nous constatons, au travers de ces chansons, “l’histoire d’un rapport terrible et violent, où la parole de l’un s’énonce presque toujours à partir de la mise au silence de l’autre, de sa condamnation au bégaiement”²² ou encore comme le renchérit Finkielkraut, “l’Autre ne parle pas, il est parlé”²³. Les colonisés ne se représentent pas eux-mêmes, ils sont représentés par les porte-parole de la société colonisatrice. Voilà une parfaite illustration de la théorie sur l’Orientalisme élaborée par Edward W. Saïd. Toutefois, si dans la grande majorité des chansons que nous avons étudiées, les colonisés sont bien réduits à des “ombres muettes” (Saïd), à des “types” à qui la parole n’est jamais donnée, il arrive que derrière ces refrains quasi unanimes, des voix discordantes, certes minoritaires mais néanmoins significatives, se font entendre. *Le marchand de tapis*, dialogue entre une Française et un vendeur de rue algérien, constitue le plus bel exemple de cette contestation:

La cliente française: Adieu Sidi, mais dis donc tu ne ferais pas mal de retourner dans ton pays, sale moricaud! Fiche-moi donc le camp, eh l’arbi!

Le marchand de tapis: Eh, pourquoi tu parlais comme ça, je suis Algérien, Algérie c’est la France. (...) quand il vient la mistique, y’en a l’Général qui dit “Pour nous autres, les Turcos, c’est des braves, vous avez sauvé la France, vous avez sauvé le pays, vous avez sauvé les poitrines, vous êtes les enfants de Madame la France.” Et cette madame-là elle vient dire “assez sale l’arbi, sale moricaud, foute-moi l’camp dans ton pays” [...] L’Général a dit comme ça: “Les Turcos c’est li enfants d’la France”, alors la France c’est mon pays et voilà pourquoi je reste ici, je marche la route, je fais commerce, je chante la chanson, le reste je me foute pas mal, ji crie “Vive la France!” “Vive Madame Biblique!”²⁴

¹⁹ Louis-Charles Royer, *La Maîtresse noire*, in *Amours Coloniales*, Alain Ruscio, Editions Complexe, 1996, pp. 285-430

²⁰ Bancel, *Le Monde Diplomatique*, Juin 2001.

²¹ Alain Finkielkraut, *La Sagesse de l’amour*, Paris: Gallimard, 1984, p. 149.

²² Achille Mbembe, *Images et colonies*, op. cit., p. 135.

²³ Alain Finkielkraut, *La Sagesse de l’amour*, op. cit., p. 93.

²⁴ *Le Marchand de tapis*, Dominus, 1931

Parmi toutes les chansons de notre corpus qui dévoilent le regard empli de préjugés qu'une communauté porte sur une autre, celle-ci, créée en 1931, a commencé par nous laisser perplexes car elle mettait un bémol inattendu au discours tristement habituel.

Au cours du dialogue avec une cliente dans une rue de Paris, c'est le marchand de tapis algérien qui parle le plus et qui a le dernier mot. Et que dit-il? Il fait un réquisitoire en bonne et due forme de la colonisation française ou plutôt de l'immense décalage entre le discours qui sous-tend l'aventure coloniale et la réalité vécue au jour le jour par les colonisés de la France. Il souligne en particulier sa participation à l'effort de guerre français en 1914-1918 où il a été blessé (il a fait la Marne, Verdun etc...), il était parmi les soldats qui ont fêté l'armistice à l'Arc de Triomphe, il a été salué avec les autres Turcos par les hauts gradés de l'armée française qui leur ont témoigné la reconnaissance du gouvernement français en ces mots "Vous avez sauvé le pays, vous êtes les enfants de la France". Pas étonnant donc que pour lui, il soit parfaitement légitime de vivre en France et d'y exercer son métier, d'y amasser un petit pécule avant de retourner dans son village natal qui se trouve être en Algérie, mais comme il le dit si bien: "l'Algérie c'est la France". Ne vient-on pas de célébrer le centenaire de la conquête de l'Algérie? Ainsi, quiconque lui intime l'ordre de rentrer dans son pays en le traitant de "sale moricaud" est en porte-à-faux avec ce discours. C'est bien là toute l'hypocrisie, tout le double langage de l'idéologie coloniale française, qui sont clairement épinglés et ceci par la bouche même d'une victime candide de la colonisation française. Rappelons que nous ne sommes qu'en 1931! Cette critique est d'autant plus acerbe qu'elle dénonce même la compromission de la République anti-cléricale dans son idéal de mission civilisatrice avec, sur le terrain, le réseau mis en place par le clergé. Ainsi *l'armistice*, dans la bouche de Ali Ben Zlabeya devient *la mystique*, et le cri de "Vive la République" se transforme en "Vive Madame Biblique!" L'opposition au colonialisme, puissante en France au XIX^e siècle, n'est donc pas complètement étouffée, même à l'apogée de la colonisation. Pensons également à Gide qui publie *Voyage au Congo* en 1927 où il rapporte les traitements inhumains infligés aux récolteurs de caoutchouc, à Albert Londres qui, en 1929, dénonce dans *Terre d'ébène* les morts sur les chantiers de construction de la voie ferrée Pointe Noire-Brazzaville, ou aussi à Andrée Viollis, journaliste de renom dans les années trente qui publie *Indochine SOS* dans lequel elle dénonce déjà la torture à laquelle les prisonniers sont soumis dans les geôles françaises²⁵. L'idée d'une patrie impériale solidaire, si elle n'est peut-être pas battue en brèche, est cependant émoussée. Certes, elle est atténuée à la fois par l'accent algérien forcé à gros traits et par la maladresse avec laquelle le marchand de tapis manipule la langue française. Néanmoins elle nous paraît importante même si nous n'avons pas jusqu'ici rencontré d'autres chansons au texte aussi clair dans la dénonciation du discours colonial français. A notre avis, le *Marchand de tapis* se situe dans la lignée des "chansons de protestation populaire face aux déchirements politiques de la société française."²⁶ Nous pensons ici aux chansons antimilitaristes ou anticléricales du début du XX^e siècle: *La Grève des mères*, *Je n'aime pas les curés* de Montéhus et *La Chanson de Craonne* de 1917, dont le texte désespéré critique la guerre.

Le Marchand de tapis apporte la preuve que la contestation de la colonisation n'est pas seulement l'apanage d'intellectuels et d'artistes de renom – on sait par exemple que les Surréalistes avaient appelé la population à boycotter l'Exposition Coloniale de 1931, sans grand succès d'ailleurs. Avec la chanson, c'est un mode d'expression populaire qui s'empare de la dénonciation du discours colonial français. Dans *Le Marchand de tapis*, nous pouvons voir clairement les prémisses de la remise en question du système colonial par une partie non négligeable de la société française. Il nous paraît donc essentiel de noter, dès les années trente, le clivage entre le discours officiel des gouvernements successifs qui s'efforcent de vendre la colonisation au public français, et les points de vue contraires qui sont déjà bien

²⁵ Voir Alain Ruscio: Du Tonkin à Alger, des "violences de détail", le Monde Diplomatique, Janvier 2001

²⁶ Voir Bernstein, *100 ans d'histoire de France en chansons*, op.cit.

ancrés dans une partie de la population. Ces voix contestataires gagneront nettement en intensité après l'intervalle de la seconde guerre mondiale, période pendant laquelle les sentiments purement métropolitains domineront dans la chanson populaire (pensons par exemple à *Douce France* de Charles Trenet en 1943).

Le porte-drapeau de cette contestation populaire est sans aucun doute *Le Déserteur* de Boris Vian, chanson pacifiste créée par Mouloudji en 1954, le jour même de la défaite française de Dien Bien Phû:

Je viens de recevoir/Mes papiers militaires/Pour partir à la guerre/Avant mercredi soir/Messieurs qu'on nomme Grands/Je ne veux pas la faire/Je ne suis pas sur terre/Pour tuer des pauvres gens/C'est pas pour vous fâcher/Il faut que je vous dise/Les guerres sont des bêtises/Le monde en a assez

En dépit de la censure dont elle fera l'objet, cette chanson sera entendue et applaudie par un public varié et nombreux. Elle s'ajoute à d'autres textes populaires qui véhiculent le même message. Dès 1952, Francis Lemarque écrit pour Yves Montand *Quand un soldat*, interdite sur les ondes mais connue par un certain public qui la fredonnera pendant la guerre d'Indochine et la guerre d'Algérie. De même, des artistes comme Anne Sylvestre avec *Mon mari est parti* (1961), ou Léo Ferré dans *Les temps difficiles* (1962), vont continuer à critiquer les politiques gouvernementales de l'époque, à populariser et à réfléchir les sentiments anti-coloniaux de l'après-guerre en France:

Le Français ça n'est pas raciste/Ça aime les Juifs les anarchistes (...) /Fini le temps des barbaries/Le Français aime rester chez lui/Monte-Carlo est en faillite/On n'a qu'l'Algérie qu'on mérite/Les temps sont difficiles.²⁷

Ces artistes à succès, que l'Etat français tente de museler avec tous les moyens à sa disposition, n'en conservent pas moins une liberté d'action et de parole qu'ils promènent de music-hall en music-hall à travers la France.

Le décalage entre le gouvernement et la société se prolonge et s'accroît au-delà des décolonisations. Quand bien même le discours officiel s'efforce à effacer de la mémoire collective toute référence aux conflits coloniaux, les souvenirs de leurs déchirements perdurent dans les foyers et trouvent un écho dans la création artistique des années suivantes. On oublie souvent que *Les Parapluies de Cherbourg*, film de Jacques Demy qui obtint la Palme d'or au Festival de Cannes en 1964, est aussi un manifeste contre la guerre d'Algérie. Non pas qu'on y trouve une diatribe contre les idéologies en jeu mais un cri du cœur contre les ravages que la guerre a fait subir à ceux qui en ont été les instruments. Guy, le jeune héros du film, à la veille de son mariage, reçoit sa feuille de route pour aller faire son service militaire en Algérie à la fin des années cinquante. De là-bas il écrit à sa fiancée:

Hier soir, une patrouille est tombée dans une embuscade et trois soldats sont morts. Je ne crois pas pourtant que le danger ici soit grand. Mais c'est étrange... le soleil et la mort voyagent ensemble...²⁸

A son retour, il décrit à sa tante Elise les souffrances endurées sous le drapeau :

Guy: Tu vois, je traîne un peu la patte. J'ai l'impression d'avoir un baromètre dans le genou surtout lorsqu'il pleut. C'est à l'hôpital que j'ai le plus souffert...

Elise: Mais comment est-ce arrivé ?

Guy: En rentrant un soir de manœuvres... un attentat à la grenade... c'était fréquent...²⁹

²⁷ Les Temps sont difficiles, Léo Ferré 1962

²⁸ L'absence-La lettre de Guy (Janvier 1958), dans *Les Parapluies de Cherbourg*, Michel Legrand, 1964

²⁹ Le retour-Chez Elise (Mars 1959), dans *Les Parapluies de Cherbourg*, Michel Legrand, 1964

Tout au long des années soixante, des chanteurs en vogue comme Serge Gainsbourg ou Nino Ferrer interprètent des chansons antiracistes telles que *Couleur Café* (1962) pour le premier, ou *Je voudrais être noir* (1963) pour le second, qui s'inscrivent dans le même courant d'idées. Plus tard, un artiste aussi populaire que Serge Lama choisira au milieu des années soixante-dix d'écrire un texte qui deviendra un tube sur le désarroi des conscrits forcés d'aller combattre en Algérie dans une guerre dont les enjeux leur sont étrangers. Bien qu'ambiguë (ne serait-ce qu'en raison de l'euphémisme qui lui fait appeler la guerre "une aventure" ou de l'absence d'Algérien dans la chanson), son existence et sa popularité apportent la preuve irrémédiable que la guerre d'Algérie est loin d'avoir été complètement enfouie dans l'esprit et le cœur des Français.

Dans ce port nous étions des milliers de garçons (...)/C'était la première fois que je prenais le bateau/L'Algérie/Ecrasée par l'azur/C'était une aventure /Dont on ne voulait pas/L'Algérie/Du désert à Blida/C'est là qu'on est parti/Jouer les p'tits soldats (...)/L'Algérie /Même avec un fusil /C'était un beau pays/L'Algérie³⁰

En dépit de leur aspect frivole, les chansons que nous avons étudiées nous paraissent donc refléter les rêves et les aspirations de la société coloniale et post-coloniale où elles ont vu le jour et aussi servir de révélateurs aux courants de pensée, parfois opposés, qui l'ont tirillée. Depuis 1975, date de la chanson la plus récente de notre corpus, les relations entre la France et ses anciennes colonies ont évolué à la fois au niveau des gouvernements et des populations elles-mêmes. D'autres liens se sont tissés, parfois agressifs mais dans d'autres cas plus cordiaux. Sont-ils pour cela parfaitement égaux? Deux exemples piochés parmi tant d'autres: la collaboration entre Khaled et Jean-Jacques Goldman pour la chanson "Aïcha" où c'est le Français qui fournit paroles et musique à l'Algérien. Pensons aussi à Jacques Dutronc et Bambou et leur chanson *Opium*:

Dans le port de Saïgon/Est une jonque chinoise/Mystérieuse et sournoise/Dont on ne sait pas le nom/Et le soir dans l'entrepont/Quand la nuit se fait complice/Les Européens se glissent/Cherchant des coussins profonds/Opium ! Poison de rêve/Fumée qui monte au ciel/C'est toi qui nous élève/Aux paradis artificiels...³¹

Le texte de cette chanson, écrit en 1930, donc en pleine période coloniale française, peut faire l'objet en 1987 d'une chanson à succès, d'une part parce que les références à la domination coloniale y étaient déjà discrètes. Est-ce la preuve que l'histoire coloniale a bel et bien été occultée de la mémoire collective? Ou bien est-ce parce que les tensions entre les anciens adversaires, malgré les nombreux heurts dont nous sommes tous conscients, sont peut-être, finalement, en voie d'apaisement?

³⁰ L'Algérie, Serge Lama, 1975

³¹ Opium, Chant des Troupes de Marine.