L'image de « l'Arabe » dans la chanson française contemporaine

The Image of the "Arab" in Contemporary French Chanson

Ursula Mathis-Moser

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/2282>

DOI : 10.4000/volume.2282

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2003

Pagination : 129-143

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Ursula Mathis-Moser, « L'image de « l'Arabe » dans la chanson française contemporaine », *Volume !* [En ligne], 2 : 2 | 2003, mis en ligne le 15 octobre 2005, consulté le 15 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2282> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.2282>

éditions seteun

Ursula. MATHIS-MOSER, « L'image de "l'Arabe" dans la chanson française contemporaine », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 2(2), 2004, p. 129-143.

Éditions Mélanie Seteun

l'image de « l'Arabe » dans la chanson française contemporaine

par

Ursula MATHIS-MOSER
Université d'Innsbruck

Résumé. Prenant comme point de départ la constatation d'E. Saïd que la culture populaire américaine et occidentale a tendance à représenter l'Arabe, le musulman, de manière péjorative et stéréotypée, les pages qui suivent examineront l'image de « l'Arabe » telle qu'elle se présente dans la chanson française contemporaine, tout en jetant un regard sur la chanson coloniale et celle des années 70. Le corpus de notre étude est constitué par la collection de disques et CDs hébergée dans les Archives de la chanson de l'Université, corpus de plus de 40.000 titres, mais néanmoins limité. Malgré la forte présence maghrébine dans la société française actuelle, le terme « Arabe » apparaît seulement dans trois titres, il se manifeste un peu plus fréquemment à l'intérieur des textes ou bien le personnage de « l'Arabe » se trouve mêlé – et représenté, sans être nommé – au groupe des immigrants. Parallèlement, on note la polyvalence du terme à l'intérieur du domaine de la chanson, de sorte que « Arabe » peut désigner l'habitant d'origine des anciennes colonies maghrébines, l'individu de culture arabe ou bien le Maghrébin indifférencié et nommé « Arabe » par ses interlocuteurs blancs. Basée sur ces observations et une première partie quantitative, l'analyse exemplaire d'une chanson de S. Reggiani et de Sapho définit les contours de la représentation de « l'Arabe » et nous amène à une caractérisation générale du corpus contemporain. Une différenciation entre auto- et hétéro-stéréotypes selon l'origine des producteurs ne semble pas possible et pourrait être approfondie dans une future étude.

Mots-clefs. *Chanson contemporaine – « Arabe » – Sapho – Reggiani.*

Préliminaires

Au dernier chapitre de son livre *Orientalism*, E. Said constate que la culture populaire américaine et occidentale a tendance à représenter l'Arabe, le musulman, de manière péjorative et stéréotypée comme « an oversexed degenerate, capable [...] of cleverly devious intrigues, but essentially sadistic, treacherous, low » (Said, 1979, 287). L'analyse suivante se propose d'examiner cette présupposition en étudiant un domaine important de la culture populaire, la chanson, dans un pays - la France - qui, historiquement, a eu des relations particulièrement intenses avec les pays arabes. La collection de disques et CDs hébergée dans les Archives de la chanson de l'Université d'Innsbruck servira de base à cette analyse.

L'histoire des interactions politiques et culturelles entre la France et le Maghreb est bien connue. Il s'agit d'une histoire qui ne se termine pas une fois pour toutes en 1957 (Maroc, Tunisie) ni en 1962 (Algérie); il s'agit plutôt d'une histoire qui porte et continuera à porter l'empreinte du colonialisme et de la décolonisation, de la soumission et de la domination, de contrastes religieux et d'injustices sociales. Pour la France comme pour le Maghreb, l'autre est celui qui paraît étrangement proche, celui qu'on prétend connaître, qui fascine et qui, en même temps, inquiète (Asholt, 1997, 39). Parallèlement, la culture de l'autre reste omniprésente dans chacun des pays, que ce soit par la langue et par les médias ou bien par les effets de l'immigration et la présence d'une deuxième génération (Asholt, 1997, 39).

Comparée aux 3,6 millions d'immigrants au total, la présence maghrébine en France – 1,4 millions (Asholt, 1997, 52) – peut être considérée comme particulièrement forte, ethniquement hétérogène et surtout riche en tensions sociales. Ces tensions sont dues avant tout aux changements politiques, économiques et sociaux survenus depuis le XIX^e siècle, changements qui ont eu des répercussions « durables » malgré le fait que la France se considère toujours comme état-nation intégrateur qui reconnaît comme citoyen tout individu né sur le sol français – et désirant le devenir – indépendamment de son origine ethnique ou culturelle (Loch, 1999, 119). De nos jours pourtant, la sphère privée a cessé d'être le lieu privilégié de la différence, les immigrants vivent leur différence plus ouvertement et ils sont moins facilement intégrés au monde du travail. En outre, après les années florissantes de l'après-guerre, la population française tout entière se voit confrontée à un marché du travail visiblement restreint et à une stagnation économique. En même temps

surgissent les problèmes des banlieues et des zones industrialisées auxquels s'ajoutent assez souvent l'instabilité politique et économique et les effets d'une islamisation fondamentaliste dans les pays d'origine (Manfrass, 1979). En France, les déficits politiques et d'information font naître inquiétude et peur au sein de la population, émotions qui se traduisent dans des lois comme la loi Pasqua (1993) ou la loi Debré (1997). On cherche un bouc émissaire. Or, selon Asholt (1997, 52), l'Arabe – et Asholt identifie avec le terme «Arabe» l'habitant d'origine des anciennes colonies maghrébines – vient à représenter l'immigrant typique et problématique des temps modernes.

Les pages qui suivent examineront donc l'image de «l'Arabe» telle qu'elle se présente dans la chanson. Les guillemets indiquent la polyvalence du terme à l'intérieur du domaine de la chanson, de sorte que «Arabe» peut désigner l'habitant d'origine des anciennes colonies maghrébines (dans ce sens, «Arabe» se trouve parfois remplacé par «Algérien», etc.), l'individu de culture arabe dans un sens général ou bien le Maghrébin indifférencié et nommé «Arabe» par ses interlocuteurs blancs (souvent des Français «de souche») qui ne font pas la différence. Il s'agit d'abord de définir l'image de «l'Arabe» et d'ébaucher par la suite ses éventuelles transformations; il s'agit aussi de déterminer le moment de l'apparition de «l'Arabe» dans la chanson et de différencier auto- et hétéro-stéréotypes si c'est possible. Dans ce but, une première partie quantitative précédera l'analyse exemplaire de quelques titres emblématiques pour aboutir à une conclusion qui ne montrera pas seulement le potentiel critique de la chanson en tant que genre intermédiaire mais aussi sa diversité et sa richesse plurielle.

L'image de «l'Arabe» dans la chanson française contemporaine

Représentation quantitative

Vu la forte visibilité de l'élément arabo-musulman dans la société française contemporaine – nous rappelons les chiffres cités ci-dessus –, l'état des lieux dans le domaine de la chanson peut surprendre. Parmi les quelques milliers de chansons collectionnées aux Archives de la chanson de l'Université d'Innsbruck, le mot «arabe» apparaît seulement dans trois titres:

1973	Serge Reggiani	<i>L'Arabe</i>
1987	Sapho	<i>Arabe</i>
1995	Zebda	<i>Arabadub</i>

A côté de ces références littérales dans le titre, d'autres chansons dénomment « l'Arabe » à l'intérieur du texte ou font correspondre au protagoniste un nom, une langue, une localité ou bien des circonstances qui le relie, au moins indirectement, au monde arabe. Parmi ces titres citons:

1975	Yves Simon	<i>Les héros de Barbès</i>
1983	Francis Cabrel	<i>Saïd et Mohamed</i>
1983	Renaud	<i>Deuxième génération</i>
1983	Jean Sommer	<i>Trichlo-blues</i>
1987	Julien Clerc	<i>Barbare</i>
1990	Djur Djura	<i>Identité</i>
1990	Lionel D.	<i>Pour toi le Beur</i>
1991	Colette Magny	<i>Carte d'identité</i>
1992	Michel Bühler	<i>Djamel</i>
1992	Siria Khan	<i>La main de Fatma</i>
1992	Prophètes du vacarme	<i>Kaméléon</i>
1998	Bruno Joubrel	<i>Entre Paris et Alger</i>
1999	Patrick Bruel	<i>Au café des délices</i>

On repère, troisièmement, des textes de chansons qui situent l'Arabe à l'intérieur du groupe des immigrants:

1975	Yves Simon	<i>Paris 75</i>
1987	Maxime Le Forestier	<i>Né quelque part</i>
1988	Yves Simon	<i>Nés en France</i>
2002	Zebda	<i>J'y suis, j'y reste</i>

et, quatrièmement, un choix assez impressionnant d'excellentes chansons sur la problématique de l'immigration ou de la banlieue en général:

1966	Claude Nougaro	<i>Bidonville</i>
1977	Pierre Perret	<i>Lily</i>
1978	Chantal Grimm	<i>Monsieur Tout-le-Monde</i>
1978	Gilbert Laffaille	<i>Le gros chat du marché</i>
1980	Michel Bühler	<i>Je n'ai pas de pays</i>
1984	Karim Kacel	<i>Banlieue</i>
1992	Daddy Nuttee	<i>1992, l'Année des jeunes en bizness</i>

1993	Rachid Taha	<i>Voilà, voilà</i>
1996	Gnawa Diffusion	<i>Bleu blanc gyrophare</i>
2002	Zebda	<i>Du soleil à la toque</i>

Très souvent, les chansons de ce dernier groupe assignent à leurs protagonistes non pas la peau noire, mais la peau basanée (cf. Catherine Lara, «Etranger» 1985; Jean Humenry, «Tout juste un peu trop bronzé» s.d.; Zebda, «Tombés des nues» 1998) et corroborent ainsi notre constatation initiale qu'en France, l'Arabe représente la figure emblématique de l'immigrant-travailleur (Bernard, 1993, 71, cité dans Asholt, 1997, 51). D'autre part, la réticence à prononcer le mot magique «arabe» frappe, et ceci d'autant plus que les trois chansons à titre référentiel citées ci-dessus sont l'oeuvre d'artistes qui eux-mêmes, que ce soit par coïncidence ou non, ont des liens biographiques avec le monde arabe. La grande majorité des autres, par contre, ont nettement tendance à éviter le mot ou à camoufler l'arabité, i.e. l'appartenance soit à la culture arabe soit au groupe de Maghrébins «indifférenciés», derrière des noms propres ou une ambiance culturellement significative. Il va de soi que cet étrange refus du mot propre face à l'omniprésence de la problématique de l'immigration maghrébine permanente et la forte présence de personnes appartenant à la culture arabe dans la société demande plus qu'une seule et unique explication. Néanmoins, il rappelle le mécanisme de refoulement collectif qui expliquerait aussi pourquoi la France, après les horreurs de la guerre de l'indépendance, aurait si rapidement rétabli des relations avec l'Algérie (Asholt, 1997, 42) et pourquoi elle aurait si peu réagi aux événements des années 1990. Rémy Leveau n'hésite pas à en tirer la conclusion suivante: la France semble vouloir oublier l'Algérie tandis que l'Algérie, elle, ferait tout son possible pour rester ancrée dans la mémoire collective française. Même des actes d'aggression sur le territoire français n'en sont pas exclus (Leveau, 1997, 60).

Représentation qualitative et chronologie

Au total le bilan quantitatif est donc relativement maigre et l'on constate également des limitations temporelles car «l'Arabe» ne conquiert la chanson que tardivement, au cours des années 70 et 80. Ces décennies vont de pair avec une première prise de conscience de la problématique de l'immigration maghrébine en France et, parallèlement, avec la plus grande visibilité de l'élément étranger au sein de la société hexagonale en général. Après les Belges et les Italiens qui arrivent

en France avant 1914, après les Polonais et les Espagnols qui suivent jusqu'en 1939, immigreront à la suite de la Deuxième Guerre mondiale les soi-disant minorités visibles en provenance des anciennes colonies. Celles-ci constitueront à partir des années 80 plus de la moitié des immigrants en France (Lüsebrink, 2000, 22) qu'ils ont tendance à considérer - contrairement aux immigrants d'avant la guerre - comme la destination définitive de leur périple migratoire. Parallèlement à cette évolution le rythme et la texture des chansons parlant du monde arabe se transforment: les préjugés sont plus ouvertement exprimés, les ambivalences se multiplient, les rôles des acteurs se font plus ambigus. «L'Arabe» de la chanson s'identifie de plus en plus au délinquant mal-aimé. Mais suivons de près les étapes.

Serge Reggiani, «L'Arabe» (1973)

La chanson de Serge Reggiani créée en 1973, ne répond pas encore aux caractéristiques évoquées ci-dessus mais marque plutôt la transition entre deux manières de «dire l'Arabe». Ici, un moi, européen, blanc sans aucun doute, évoque sa rencontre avec un Arabe en plein milieu du désert africain mais, contrairement au scénario de la chanson coloniale (voir entre autres Ruscio, 2001), une même menace les unit. Alors, laissant derrière lui tout préjugé, le Blanc partage son eau avec l'Arabe et celui-ci porte l'Européen sur ses épaules. Amour du prochain et altruisme jaillissent et lorsque les deux hommes se quittent, le monde, au moins temporairement, aura changé.

Le texte de Reggiani montre donc une image positive de l'Arabe et en même temps il marque un progrès par rapport à la chanson coloniale qui fleurit encore au milieu des années 30. A la différence de la chanson des années 80, la chanson coloniale abonde en évocations du Maghreb, évocations de paysages étendus, de nuits tropicales pleines de charme exotique, de soldats et de vaillants spahis. Mais comme chez Reggiani (1973), ces évocations sont loin de vouloir représenter la réalité maghrébine des années 30 en tant que telle; elles restent schématiques et substituent à une vision réaliste de l'Afrique du Nord celle de l'aventurier européen. Les personnages dépeints sont également conformes à cette vision européenne: l'Arabe - et je renvoie à E. Said - incarne ici la sexualité comme le fera plus tard le Noir (voir des titres comme «Nénufar» 1931 ou «Un petit negro. Amour en noir et blanc» 1934, mais aussi «A la Martinique. Chanson nègre» vers 1913); sa femme baragouine infantilement le français et offre ses services au Blanc. Qu'il suffise de citer deux exemples avec «Ali Ben Baba (Chanson arabe)» de Maurice Chevalier (1942) et «Moi tout

faire pour te plaire» de Simone Simon (1934). La chanson coloniale est donc le miroir de son temps; elle confère au Blanc le rôle de maître tandis que l'autre, l'Arabe, incarne tout au plus les tentations de la chair. Perçue dans cette perspective, la chanson de Reggiani de 1973 signale un revirement important: délaissé par la chanson de la Deuxième Guerre mondiale et après, l'Arabe rentre sur scène au cours des années 70 et cette fois-ci il n'incorpore certainement pas - comme le suggère E. Said dans *Orientalism* - «lechery or bloodthirsty dishonesty» et il n'est certainement pas «an oversexed degenerate, capable [...] of cleverly devious intrigues» (Said, 1979, 287). Au contraire: chez Reggiani l'Arabe est moralement bon et intègre, même si dans la chanson une telle image reste encore exceptionnelle. Par moments, l'Arabe de Reggiani va même jusqu'à rappeler l'Auvergnat de Georges Brassens: il donne au moi, métaphoriquement et «sans façon», «quatre bouts de bois/ Quand dans ma vie il faisait froid», «quatre bouts de pain/ Quand dans ma vie il faisait faim».

Les années 80 : Sapho, «Arabe» (1987)

Avec «Arabe» de Sapho une nouvelle étape semble amorcée. Au lieu de parler de l'Arabe, la chanson confère à l'Arabe le rôle de sujet et, simultanément, de victime. Le protagoniste a le teint basané, il est socialement dépravé par rapport aux gens «bien nés» mais doué de fierté; en un mot, pour faire honneur aux clichés, il est «[je suis] arabe» («Arabe»). Les autres ne lui reprochent pas seulement la pauvreté, vol et viol, mais aussi l'odeur, et lorsqu'il y a des choses à payer, c'est lui, inmanquablement, qui doit régler les comptes. L'épisode évoqué est éloquent: dans une crêperie s'affrontent l'Arabe et un agresseur blanc, l'Arabe tire son couteau; suivent la chasse à l'Arabe, sa fuite et son arrestation qui, avec de «jolis bracelets», met fin au cauchemar.

En choisissant ce fait divers, Sapho reprend une thématique des plus caractéristiques de la chanson française de l'après-guerre: le moi en marge de la société. Ici, il est vrai, ce moi est défini ethniquement, fait dont Sapho connaît les implications: «Il est de bon ton de se montrer dans les meetings antiracistes», dit-elle lors d'un concert à Innsbruck en 1993. «Mais chanter 'Je suis arabe', c'est de très mauvais ton.» Le «mauvais ton» est voulu pourtant. En s'identifiant à un individu arabe, la chanteuse s'attaque à un tabou de la société occidentale. Elle aborde une thématique sur laquelle, en général, on fait silence et aggrave la portée de son geste en ajoutant, «je sens mauvais» («Arabe»). A cela s'ajoute un autre effet novateur par rapport à la chanson française dite classique de l'après-guerre: au lieu de se réfugier dans l'ironie comme le ferait le moi,

marginal lui aussi, de Georges Brassens, le moi des temps modernes en vient aux mains et devient ainsi indicateur et exécutant de la violence sociale. Finalement, il y a subversion à un autre niveau encore: si, à première vue, le texte peut faire croire au rétablissement de l'ordre avec l'arrestation du délinquant, la musique et l'interprétation contredisent une telle interprétation. Au contraire, la fonction primaire de la musique consiste à créer un état de tension qui se prolonge dans une mesure à quatre temps au rythme battant, interrompue d'intermèdes musicaux qui illustrent la chasse à l'Arabe. De son côté, le moi se sert de sa voix comme d'un instrument, la fait vibrer, scande les mots et crie sur fond sonore; le spectacle de la voix étant accompagné d'une musique mi rock mi arabisante. Qu'on le veuille ou non: le résultat est un plaidoyer passionné pour l'accusé - ce jeune homme marginalisé, hors-la-loi, d'origine maghrébine, dont la faute principale consiste à réagir trop violemment à la provocation, à l'exclusion et à l'offense. Ce qui en ressort aussi est l'apprentissage du fait que les catégories de victime et d'agresseur sont ambivalentes et que les préjugés ethniques comptent pour beaucoup dans la communication problématique entre les gens d'ici et ceux venus d'ailleurs.

La chanson de Sapho est représentative du corpus en question de plus d'une manière. Tout d'abord, dans beaucoup des chansons citées ci-dessus le moi se caractérise par la couleur de sa peau, presque sans exception «bronzée» ou «basanée», rappelant ces «dirty faces» dont parle Zebda (Zebda, «Arabadub») et qui semblent exercer une fascination magique sur la police: « Les flics c'est bien connu respectent les usages. L'usage veut qu'on contrôle plutôt les gens bronzés. » (Michel Bühler, «Djamel»)

La couleur de la peau, l'accent et les cheveux frisés répondent aussi largement de la discrimination de l'immigré à l'école comme le démontre, de manière convaincante, la chanson de Humenry «Tout juste un peu trop bronzé»:

*Il est juste un peu trop bronzé
 Tout juste un petit trop frisé
 Dans la voix, juste un petit accent
 Il parle pas souvent.*

De plus, dans la plupart des cas, le moi est jeune et fait partie de la deuxième génération des Beurs. Il n'a pas d'expérience primaire de son pays d'origine ou bien il l'a quitté pendant son enfance, le

souvenir cédant de plus en plus au sentiment de désillusion et d'amertume (cf. Djura, « Identité»; Prophètes du vacarme, « Kaméléon », etc.). D'autre part, lorsqu'il s'agit de protagonistes adultes, il est souvent aussi question de la génération des enfants. Francis Cabrel par exemple intitule « Saïd et Mohamed » une chanson destinée à une jeune mère arabe, et dans « Carte d'identité » de Colette Magny, l'Arabe déclare non sans fierté:

*Inscris, je suis arabe
Le numéro de ma carte est cinquante mille
J'ai huit enfants
Le neuvième
Naîtra après l'été
Vas-tu te mettre en colère?*

Le thème de la fierté déjà annoncé s'avère par la suite un élément constitutif du corpus en question. Le jeune homme à l'air dur et renfermé porte en lui le sang combatif de son père et est trop fier pour mendier ou crier au secours, comme le démontre Lionel D. dans « Pour toi le Beur ». Même fierté de l'Arabe dans « Carte d'identité » de Colette Magny au moment où celui-ci affronte son adversaire; fierté aussi chez le protagoniste de « Barbare » de Julien Clerc lorsqu'il se souvient de son passé vécu dans les paysages sauvages de l'Atlas. Fierté finalement chez le jeune délinquant face à la langue kabyle et à la position qu'il a acquise au milieu du groupe des copains (Renaud, « Deuxième génération »).

Mais la fierté, dans la logique des chansons analysées ici, rend aussi vulnérable, et cette vulnérabilité se reflète soit dans de petites observations réalistes soit dans les réactions des protagonistes. Il est éternellement question d'inspections et de fouilles de corps (cf. Bühler, « Djamel »), de contrôles d'identité (cf. Djur Djura, « Identité»; Magny, « Carte d'identité»; Zebda, « Arabadub »), de défenses de fréquenter des restaurants (cf. Bühler, « Djamel »), de conditions de travail et de vie épouvantables, à proximité de la scène des jeunes drogués (cf. Cabrel, « Saïd et Mohamed»; Lionel D., « Pour toi le Beur»; Bühler, « Djamel»; Prophètes du vacarme, « Kaméléon ») et, il est questions de nouveau d'accusations indifférenciées comme nous les avons vues dans « Arabe » de Sapho. L'Arabe, synonyme de « crouille », « indigeste indigène » ou « animal sauvage » (cf. Reggiani, « Arabe»; Zebda, « Arabadub; Prophètes du vacarme, « Kaméléon »), est automatiquement considéré comme « voleur, frappeur, flambeur, zonard » (Lionel D., « Pour toi le Beur ») et comme

«falsificateur/s/ d'identité» (Zebda, «Arabadub»). Il est entouré d'« *Un monde de flics, de fric, de putes, de stup* / *L'habitat d'un béton qui pue la zup* » (Lionel D., «Pour toi le Beur»).

L'on ne s'étonne donc pas de la solution suggérée par ces chansons: l'humiliation mène infailliblement à la violence. Ceci dit, l'Arabe agit partiellement en défense car c'est lui en général qu'on attaque et frappe (cf. Lionel D., «Pour toi le Beur»; Bühler, «Djamel»). En même temps il met en garde son vis-à-vis contre sa faim et sa colère (cf. Magny, «Carte d'identité») ou - ultime réaction - , désillusionné comme il est, il donne libre cours à sa haine des gens «bien nés». Ainsi, Renaud dans «Deuxième génération» fait-il chanter à Slimane, un enfant beur:

*J'ai rien à gagner, rien à perdre
Même pas la vie
J'aime que la mort dans cette vie d'merde
J'aime c'est cassé
J'aime c'est détruit
J'aime surtout tout c'est qui vous fait peur,
La douleur et la nuit...*

L'image de «l'Arabe»: un amas de stéréotypes?

La fierté nous ramène vers les questions du début: est-ce que la représentation de l'Arabe dans la chanson française est donc irrémédiablement stéréotypée? Qui produit ces stéréotypes? La réponse sera nuancée:

Au cours de l'histoire des relations franco-arabes, on constate tout d'abord une pluralité d'images de l'autre ou, mieux encore, des appréciations divergentes au cours des décennies, à l'intérieur d'un même complexe de stéréotypes. Ainsi, l'aspect sexuel par exemple, si présent dans la chanson coloniale des années 30, a nettement disparu dans la chanson des années 70 ou 80.

On constate également que la représentation de l'histoire des interactions réciproques comporte des «pages vides», c'est-à-dire des phases dans lesquelles il n'est pas question du personnage de l'Arabe dans la chanson, ou bien uniquement sous un angle général, humanitaire. «L'Arabe» de Serge Reggiani peut ici servir d'exemple.

A partir du moment où la chanson se permet de verbaliser les traits typiques d'un protagoniste appartenant à une ethnie ou à une culture spécifique, les auteurs-chanteurs qui choisissent cette voie ont en même temps tendance à éviter de nommer expressément l'Arabe comme protagoniste. Dans ce contexte, il a été question de refoulement collectif.

Les traits distinctifs que l'analyse des chansons nous a fait attribuer à cet « être basané », autrement dit l'Arabe, concernent avant tout la couleur de la peau et l'âge et, dans le domaine des comportements, la fierté et la violence avec laquelle le moi répond à la violation de sa dignité. Mais il n'a pas encore été question des autres facettes de l'Arabe tout aussi représentatives et tout aussi présentes dans le corpus de nos chansons. Ainsi trouve-t-on à côté de la thématisation de la violence, la tolérance, le pacifisme et la compassion (Lionel D., « Pour toi le Beur »; Cabrel, « Saïd et Mohamed ») qui caractérisent un Arabe digne et honorable. Dans d'autres chansons, la stéréotypisation est neutralisée par l'évocation de protagonistes doués d'individualité et de vie intérieure, telles les hésitations et angoisses du moi dans « La main de Fatma » de Siria Khan, telle la compassion d'un moi masculin pour le déchirement d'une jeune femme dans « Entre Alger et Paris », tel encore le rayonnement positif d'une adolescence maghrébine dans « Au café des délices » de Patrick Bruel. A cela s'ajoutent des chansons qui dressent le portrait complaisant d'un marchand arabe (cf. Clerc, « Barbare »; Lionel D., « Pour toi le Beur »; Gnawa Diffusion, « Bleu blanc gyrophare »), qui cherchent à évoquer, à travers des détails réalistes et à l'aide de la musique, la réalité maghrébine (Sapho, « Marrakesch ») ou bien qui chantent le cantique des cantiques de l'amour. La réponse à la question de la stéréotypisation de l'Arabe est donc donnée. On peut tout au plus regretter la trop grande stéréotypisation de l'Européen comme être puissant et manquant de compréhension, et ce, indépendamment de la question de savoir si à l'origine des textes se trouve la plume d'un auteur français, arabe ou autre.

Connaître l'origine de l'auteur-compositeur-interprète ou du groupe d'artistes et confronter cette origine à la représentation de « l'Arabe » dans la chanson mériterait certainement un examen plus approfondi. Il n'en reste pas moins que ce que nous pouvons constater pour l'instant n'est pas exempt d'intérêt : il n'est pas possible d'attribuer a priori et de manière schématique, certaines auto- et hétéro-représentations à des origines précises. Le Français (Cabrel), le Suisse (Bühler), le Maghrébin (Prophètes du vacarme) tout comme le rappeur noir africain (Lionel D.) peuvent se solidariser avec l'Arabe, faire appel à la solidarité des autres, ou déplorer l'impuissance et l'incompétence d'organismes d'assistance (Djur). Le Français (Renaud) comme le Maghrébin

(Sapho) peuvent tracer une image négative de l'Arabe, qu'ils ramènent par la suite assez souvent aux conditions de vie déplorables de l'immigré. Ainsi la violence de Slimane s'explique-t-elle par le fait que le jeune protagoniste est un « rien » aux yeux des autres:

« Des fois, j'me dis qu'à trois mille bornes/ De ma cité, y'a un pays/ Que j'connaitrai sûrement jamais/ Que p'têtre c'est mieux, p'têtre c'est tant pis/ Qu'à bas aussi, j'srai étranger/ Qu'à bas non plus, je s'rai personne. » (Renaud, « Deuxième génération »)

Le désespoir du Beur s'explique par le fait qu'il « attend à la frontière de son être », comme le dit Lionel D. dans « Pour toi le Beur ».

Les musiques enfin sont tout aussi diversifiées comme le sont les voix et les rythmes. À côté de la chanson française presque classique - rappelant la chanson de l'auteur-compositeur-interprète de l'après-guerre (voir Mathis, 1984) - on trouve la chanson vocalement et musicalement expérimentale de Colette Magny, le rock, le raï et le rap. Toutes ces musiques servent à façonner l'image de l'Arabe, la musique populaire de la France ayant largement ouvert ses portes aux soi-disant musiques du monde. Insister davantage dépasserait le cadre de ce petit tour d'horizon.

Cependant, en terminant, nous voudrions esquisser quelques pistes d'une future réflexion et confronter nos résultats esquissés ci-dessus aux conclusions que tire D. McMurray de son étude de « La France arabe » publiée par A. Hargreaves.

McMurray constate d'abord une « extraordinary plenitude of Arab-ness in French popular culture » et, par conséquent, un « very high level of Arab content » (McMurray, 1997, 27), observation qui jusqu'à un certain degré s'oppose à la nôtre. Car en ce qui concerne la représentation de « l'Arabe » dans la chanson, nous avons relevé une représentation quantitativement limitée qui connaît des hauts et des bas, des éclipses même et, plus récemment, une nette tendance à éviter le mot propre « arabe ». La « plenitude of Arab-ness in French popular culture » se réfère donc moins aux représentations et contenus qu'au domaine de la production que nous avons écartée de propos délibéré. Notre interrogation ne porte pas sur l'origine du producteur, sur l'origine de l'auteur/ compositeur/ interprète. Nous avons même pu noter l'absence de corrélation entre la représentation de « l'Arabe » et l'appartenance du producteur à la culture arabe.

Nos résultats se conforment par contre à ceux de McMurray dans deux autres aspects: si nous avons juxtaposé l'image de l'immigrant « arabe » problématique et délinquant à celui du « bon

Arabe», McMurray semble repérer la même bipolarité lorsqu'il parle de l'Arabe dépravé des banlieues et du « bon Arabe », « objet » du paternalisme bien-veillant et néo-colonialiste de l'ancien colonisateur. Mais c'est en banlieue que se trouvent les sources de la créativité des artistes, que foisonne la production de la chanson : « [T]he popular cultural - particularly musical - production of these most marginalized and dispossessed segments of French society has come to claim so much of the nation's attention, almost to the point of dominating it musically. » (McMurray, 1997, 37) De futures recherches pourraient donc suivre les traces multiples des producteurs et éclairer leur diversité ethnique, le rôle du groupe d'artistes face au chanteur individuel, le rapport entre « masculin » et « féminin », etc. Notons enfin une dernière convergence entre McMurray et notre propre étude : le degré d'érotisation de « l'Arabe » dans la chanson contemporaine et la culture populaire en général. Si nous avons signalé la disparition du stéréotype sexuel, McMurray affirme « a paucity of powerful, specifically Arab erotic imagery in France at the moment » (McMurray, 1997, 34). On pourrait poursuivre et approfondir cette question en ajoutant à l'étude de la représentation de « l'Arabe » dans le texte celle du corps exotique sur scène et dans le clip vidéo.

Bibliographie

- ANONYME, « La chanson française coloniale : un "concentré" de stéréotypes », <http://www.ac-nancy-metz.fr/cinemav/escla/ei25.htm> (15.12.2003)
- ASHOLT (W.), « Chanson et politique : la question de l'immigration », in MATHIS (U.), *La chanson française contemporaine. Politique, société, médias*, Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft, Innsbruck, 1996, p. 175-204.
- ASHOLT (W.), « Nachbarn mit schwieriger Vergangenheit und ungewisser Zukunft: Frankreich und der Maghreb », *Frankreich Jahrbuch*, 1997, p. 39-58.
- BERNARD (P.), *L'immigration*, Le Monde/Marabout, Paris, 1993.
- DALLOZ (J.), *La France et le monde depuis 1945*, Armand Colin, Paris, 1993, 192 p.
- KLEIN (J.C.), « Chanson et société : une "passion française" ? », in MATHIS (U.), *La chanson française contemporaine. Politique, société, médias*, Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft, Innsbruck, 1996, p. 63-75.
- LASSERRE (R.), SCHILD (J.) et UTERWEDDE (H.), *Frankreich - Politik, Wirtschaft, Gesellschaft*, Leske+Budrich, Opladen, 1997, 256 p.
- LEVEAU (R.), « Frankreich-Algerien: wechselseitige Vorstellungen », *Frankreich Jahrbuch*, 1997, p. 59-70.

- LIAUZU (C. et J.), « Le problème du silence dans la chanson sur la guerre d'Algérie », <http://www.art.man.ac.uk/FRENCH/research/musicabstr/liauzu.shtml> (15.12.2003)
- LOCH (D.), „Vorstädte und Einwanderung“, in CHRISTADLER (M.) et UTERWEDDE (H.), *Länderbericht Frankreich. Geschichte. Politik. Wirtschaft. Gesellschaft*, Leske+Budrich, Opladen, 1999, p. 118-138.
- LÖSEBRINK (H.J.), *Einführung in die Landeskunde Frankreichs*, Metzler, Stuttgart, 2000, 202 p.
- MANFRASS (K.), « Migration aus den Maghrebländern nach Frankreich », *Frankreich Jahrbuch*, 1997, p. 135-158.
- MATHIS (U.), *Existentialismus und französisches Chanson*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien, 1984, 309 p.
- McMURRAY (D.), « La France arabe », in HARGREAVES (A.) et McKINNEY (M.), *Post-colonial cultures in France*, Routledge, London, 1997, 26-39.
- OBERHUBER (A.), *Chanson(s) de femme(s). Entwicklung und Typologie des weiblichen Chansons in Frankreich 1968-1993*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1995, 315 p.
- RUSCIO (A.), *Que la France était belle au temps des colonies: La chanson coloniale française*, Maisonneuve et Larose, 2001.
- SAID (E.W.), *Orientalism*, Vintage Books, New York, 1979.

Sélection de disques et CDs

- BRUEL (P.), *Juste avant*, 14 Productions 7432 1699712, 1999.
- BÜHLER (M.), *Simple histoire*, CBS ESC 379, 1978.
- BÜHLER (M.), *Je n'ai pas de pays*, L'Escargot ESC 410, 1980.
- CABREL (F.), *Quelqu'un de l'intérieur*, CBS 25639, 1983.
- CLERC (J.), *Les aventures à l'eau*, Virgin 70488, 1987.
- DJUR DJURA, *Le défi*, Kondo Râ 195 692, 1990.
- GNAWA DIFFUSION, *Algeria*, G.D.O. Records/Lakanal 08848-2, 1997.
- GRIMM (Ch.), *Rappels*, CG CG 7888, 1989.
- JOUBREL (B.), *Entre Alger et Paris*, Ref. 230465B, s.d.
- LA NOUVELLE GÉNÉRATION FRANÇAISE II. *Disque 2 : Rap, funk, groove, world, reggae*, MPO-Institut français de Mayence, s.d.
- LAFFAILLE (G.), *Nettoyage de printemps*, Accord ACV 130001, 1978.
- LE FORESTIER (M.), *Né quelque part. Les mots et les gestes* (Single), Polydor 887 239-7, 1987.
- LIONEL D, *Lionel D*, SQUATT SQT 4668202, 1990.

- MAGHRÉBINS, *Maghré...bien?* Klett ISBN 597852, 1992.
 MAGNY (C.), *Feu et rythme. Un Juif à la mer, un Palestinien au napalm* (inédit), MPCD 04, s.d.
 NOUGARO (C.), *Une petite fille* (disque 2), Philips / Phonogram 6680 253, s.d.
 PERRET (P.), *Mon p'tit loup*, Phonogram 9123 780, 1977.
 RAPATTITUDE! n° 2, Virgin / Labelle Noire DE 030942 / PM 520, 1992.
 REGGIANI (S.), *Bon à tirer*, Polydor 2401 103, 1973.
 RENAUD, *Morgane de toi...*, Polydor 815 300-1, 1983.
 SAPHO, *Sapho live au Bataclan* (disque 1), Celluloid / Antigél CEL 6800, 1987.
 SIMON (Y.), *Concert à Tokyo au Bunkyo Kokaido Hall*, RCA PL 37628, 1977.
 SIMON (Y.), *Liaisons*, Barclay 837 642-1, 1988.
 SOMMER (J.), *Aimer, danser*, Disques JAM 1082/JS 032, 1983.
 TAHA, Rachid & CARTE DE SÉJOUR, *Carte blanche*, Barclay 537 698-2, 1997.
 ZEBDA, *Utopie d'occase*, La Tawa 065088-2, 2002.

Ursula MATHIS-MOSER

Institut für Romanistik
 Abteilung «Textmusik in der Romania»
 Universität d'Innsbruck
 A-6020 Innsbruck
 Innrain 52
 Autriche
 e-mail: u.moser@uibk.ac.at