

## Un scandale peut en cacher un autre : Sardou, « Le rire du sergent » (1971)

Stéphane CHAUDIER (Lille)<sup>1</sup>

Théo BLAUWART (Aix-en-Provence/Lille)<sup>2</sup>

### Summary

Michel Sardou, the undisputed star of French *chanson*, born in 1947, saw his career punctuated by scandals sparked by his far-right political views. For him, songs were also platforms through which he addressed the public, urging them to take a stand. It is first necessary to restore the coherence of his commitment and to unravel the web of his opinions without anachronism, starting from a song that is difficult to interpret today: “Le rire du sergent” (1971). The aim of this article is to show that neither the tune nor the words of a song can capture the spirit of the times, which is constantly renewed; that scandals follow one another as the reception of the song evolves according to the context and new political priorities. Finally, we will highlight the effectiveness of a recent notion, specific to the analysis of song discourse, the *meta-canteur*, in order to grasp with finesse the ideological construction of a song, since, obviously, it is most often at the level of the lyrics that the controversies arise.

### Introduction

Les mots peuvent être trompeurs : qui nous assure que l'air d'une chanson soit capable de capter l'air du temps ? Une chanson peut-elle être comparée à une petite fiole qui sitôt ouverte, autant dire écoutée, nous mettrait en communication directe avec l'air du temps dans laquelle elle baignait quand elle est parue, et qu'elle aurait miraculeusement « fixé » ?<sup>3</sup> Mais comment ? On mesure l'irréalisme de ce petit mythe ; le chercheur et l'historien savent bien que rien ne capte ou ne fixe jamais l'air du temps, cette chose évidente et insaisissable quand on s'y meut ; car les années passent et font, si l'on peut dire, chasse d'air ; cet « air du temps » sans laquelle la chanson est lettre morte a disparu ; on étouffe en l'écoutant, les émotions sont éteintes. C'est pourquoi, si l'on veut se replonger dans les années 70, si l'on veut revivre et comprendre l'époque où un Sardou, par ses chansons et sa vie de vedette, occupait les cœurs et les esprits, ce n'est pas à ses chansons qu'il faut demander la clé de leur

succès ou des scandales qu'elles provoquaient. C'est à l'austère et savante étude du contexte ; l'érudition et le savoir historique prennent la place des évidences évanouies... *Avec le temps*.

Commençons donc par un aveu d'humilité, ou de circonspection : quand munis des mots indispensables de « virilisme » ou d'« homophobie », nous écoutons en 2025 « Le rire du sergent » (1971), nous risquons fort de ne pas comprendre les ressorts du tollé qu'a suscité cette chanson, plus complexe qu'il n'y paraît : car ce qui choque aujourd'hui ne choquait pas en 1971 ; et ce qui choquait en 1971 passe désormais inaperçu. Si la chanson fixait l'air du temps, on serait en droit de se demander lequel : celui de 1971 ou celui de 2025 ? Assurément, la chanson de 1971 n'a pas été écrite pour qu'on l'écoute en 2025 ; mais en 2025, le spécialiste de chanson, véritable mémoire vivante et savante de la bande son d'une époque révolue, l'écoute avec une oreille dédoublée : l'une se tourne vers les années 70 ; l'autre saisit ce qui bruit aujourd'hui ; c'est précisément cette *duplicité auditive* qui permet de noter voire de savourer les écarts entre les réactions et les interprétations que suscite la chanson ; ce n'est d'ailleurs ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre. Telle sera notre hypothèse de départ : loin de *fixer* ou *figer* l'air du temps, la chanson serait plutôt une girouette : certes, elle indique où souffle le vent ; mais elle ne sait pas nommer le vent qui la fait se mouvoir ; *a fortiori*, elle ne peut en prévoir la direction.<sup>4</sup>

Dans toutes les gares de France, on pouvait, et on peut encore, lire cette pancarte : *Attention, un train peut en cacher un autre*. Un scandale peut en cacher un autre. Pour le prouver, « Le rire du sergent » : ce cas exemplaire mobilise une ressource heuristique bien connue des cantologues : le malentendu (cf. July 2021). Entendre mal, c'est au fond toujours entendre autre chose que ce qui était prévu et prévisible ; le malentendu est une puissance dynamique qui prouve que l'air du temps ne se fixe pas, mais se disperse. Dans un premier temps, en resituant le contexte de la chanson, nous montrerons que la satire antimilitariste de 1971 est aujourd'hui éclipsée par le contenu jugé (et à raison) homophobe en 2025 ; mais ce contenu homophobe ne choquait pas, puisqu'une chanson tout aussi homophobe et tout aussi antiautoritaire, « Le surveillant général », sortie en 1972, n'a quant à elle suscité aucune réprobation ; si l'on tient à ne pas commettre d'anachronisme, l'homophobie ne peut pas à elle seule restituer l'air du temps.

Pour nous aider à voir clair dans le parcours idéologique de Sardou, une autre chanson s'impose parce qu'elle aussi fit scandale : « Le temps des colonies », sortie en 1976.<sup>5</sup> Moins de quinze ans à peine après la fin de la guerre d'Algérie, en 1962, la question coloniale est encore brûlante ; Sardou prend parti sans ambages ; il donne la parole à une vieille baderne de « la coloniale », nostalgique du « temps béni des colonies ». Il faudra examiner le discours d'escorte par lequel plus de vingt ans après le chanteur se justifie et tente de se disculper de l'accusation de racisme ; il faudra faire la part entre bonne et mauvaise foi, entre opportunisme rhétorique et question de fond. Peut-être aurons-nous réussi à dissiper le brouillard qui entoure ces chansons *seventies* : mais le brouillard est peut-être l'autre nom de l'air du temps.

## Sardou, début des années 70

Nous sommes en 1971. Pour la première fois, Sardou occupe seul en vedette la scène de l'Olympia. Certes, il la connaît pour y avoir déjà fait des levers de rideau (notamment avant Enrico Macias en mars de l'année précédente) ; mais l'évènement fait date au point qu'il décide d'y enregistrer un album et d'en faire la promotion à travers deux nouveaux titres : « Vive la mariée » et, surtout, « Le rire du sergent ». Ce dernier déclenche une polémique et lui vaut même des menaces, comme le rapporte le co-parolier Yves Dessca : « Nous avons reçu des lettres de menaces, en tout cas moi j'en ai reçues, et nous avons été protégés de loin pendant quelques temps, grâce à notre parrain commun à la SACEM, le poète-préfet Louis Amade » (Pélisson 2021, 37).<sup>6</sup>

« Le rire du sergent », comme l'indiquent clairement le titre et les premières secondes de l'enregistrement studio, est une chanson militaire *et* une chanson parodique<sup>7</sup> : après le bruit d'un défilé au pas cadencé, retentissent des instruments (clairon et tambour) qui plongent l'auditeur dans une ambiance militaire ; puis s'impose la voix claire du chanteur qui raconte à la première personne *son* entrée à la caserne : « Je suis arrivé un beau matin du mois de mai ». Immédiatement, le public des années 70 est immergé dans une réalité familière aux uns, parce qu'ils l'ont vécue, aux autres, parce qu'elles en ont entendu parler. En 1970, ce fameux service militaire est à la fois perçu comme un rite d'initiation virile qu'il est normal voire glorieux d'avoir accompli, mais aussi comme une insupportable corvée : douze mois d'ennui, faits de brimades et de camaraderie, douze mois passés à tuer le temps alors que le sentiment de menace n'est plus très fort : la France dispose de l'arme nucléaire depuis 1964. Dans ce cas à quoi bon... Rebelle ou simplement désireuse de profiter de l'insouciance promise à la fleur de l'âge, la jeunesse se retrouve en butte à l'autorité vacharde ou tatillonne de sous-officiers parfois aigris par la succession des toutes récentes défaites coloniales et l'érosion du lien entre l'armée et la nation. C'est cet air du temps que fixe avec une admirable efficacité les premières notes, les premiers mots de la chanson. Et c'est cet air du temps qui s'est aujourd'hui complètement perdu pour les moins de vingt ans et un peu plus de vingt ans.

La chanson se présente comme un récit où il ne se passe pas grand-chose. Le premier couplet peint un niais qui débarque à l'armée avec les beignets de sa mère et se montre tout « fier » de sa qualité d'« artiste de variété » ; le début de chanson rapporte le franchissement d'un seuil initiatique ; il se place sous le signe de l'expérience vécue ; voilà qui ne manque pas d'énergie. Sans rien prouver de la véracité biographique de la scène, la référence au métier de chanteur témoigne de la volonté de rapprocher chanteur et canteur.<sup>8</sup> L'auditeur de 1971 devait immédiatement se montrer sensible à ce parti-pris d'autodérision : Sardou se peint comme un « bleu », un gamin couvé par sa mère, et qui n'a pas les codes du régiment ; naïvement il imagine que sa notoriété le valorisera ; à cette première surprise d'un Sardou pris en flagrant délit de bêtise fait place la seconde surprise, autrement plus insolente : c'est elle qui a fait tout le succès et le scandale de la chanson. C'est d'ailleurs le moment où l'on passe du couplet au refrain. Que se passe-t-il ?

Dans ce temple de la virilité qu'est la caserne, voici que la profession d'artiste du chanteur-chanteur est accueillie par un grand rire du sergent ; ce dernier y voit non l'occasion d'un bizutage en règle mais une aubaine ; loin de rabaisser cette recrue, le sous-off le prend pour l'un de siens ; pourquoi ? La chanson ne crée aucun suspens. Le sergent est aussitôt décrit comme la « folle du régiment » ; le vers suivant transforme la caserne en un petit Sodome militaire où l'homosexualité dicte sa loi : « La préférée du capitaine des dragons ». Peu importe que le grade de sergent n'existe pas chez les dragons ; peu importe que cette farce soit totalement irréaliste ; l'énorme bouffonnerie fait mouche : claironné, vibrionnant de joie et d'insolence, le refrain qui occupe la majeure part de la chanson explicite l'étrange code fort peu réglementaire de ce régiment :

Le rire du sergent (6)  
 La folle du régiment (6)  
 La préférée du Capitaine des Dragons (11 ou 12)  
 Le rire du sergent (6)  
 Un matin de printemps (6)  
 M'a fait comprendre comment gagner du galon (11 ou 12)  
 Sans balayer la cour (6)  
 En chantant simplement (6)  
 Quelques chansons d'amour (6)  
 Le rire du sergent (6)  
 La fleur du régiment (6)  
 Avait un cœur de troubadour (8)

La strophe est bien construite, alternant mètres courts et mètres longs. On mesure la double portée comique de la situation : d'une part le malentendu est total entre le troufion et le sergent qui lui fait des avances ; ce dernier fait fond sur le cliché viriliste selon lequel les artistes sont tous plus ou moins bisexuels, « à voile et à vapeur », comme on disait autrefois ; d'autre part, l'homosexualité sert à jeter le discrédit sur l'armée, institution sociale encore prestigieuse et respectée malgré son blason dédoré. Le couplet suivant dénonce la corruption d'un infirmier prêt à exempter « l'artiste de variété » ; évidemment le gradé ne l'entendra pas de cette oreille : voilà notre chanteur pris au piège d'un sergent doté « d'un cœur de troubadour », vieux mot rendu burlesque par le texte, et qui rime avec « amour ».

L'insulte homophobe de 1971 n'est pas dirigée en priorité contre les homosexuels mais contre les militaires ; elle n'est pas la fin, mais le moyen du comique. De la nauséabonde topique homophobe, la chanson retient deux traits saillants : d'une part, la féminisation (usage du genre féminin, détournement de l'expression figurée « fleur de la chevalerie » devenant « fleur du régiment », emploi d'un lexique sentimental réputé indécent pour un homme supposé viril) ; et d'autre part le sous-entendu graveleux par euphémisme (« M'a fait comprendre comment gagner du galon »). Haut en couleur, ce refrain qu'on trouvait drôle en 1971 et qu'on peut trouver aujourd'hui de mauvais goût voire parfaitement déplacé,

constitue à ce point la trouvaille jubilatoire de la chanson qu'il dévore le troisième couplet, réduit à sa plus simple expression, alors que le refrain, lui, s'enfle et se démultiplie :

Depuis ce temps-là  
Je n'sais pas pourquoi  
Il y a toujours un sergent pour chanter avec moi (+ refrain)

Cette chute invite à reprendre *ad libitum* les mots censés faire rire ; elle en rajoute dans la naïveté du chanteur ; le sergent est pourtant supposé lui avoir fait comprendre ce qu'il attendait de lui ; mais au diable la vraisemblance ; la fin de la chanson invite le public à réactiver sans se lasser la clé interprétative simplissime qui commande l'intelligence de la situation. Rien ne contraste plus avec le récit que Sardou fera de l'événement plus de trente ans après :

L'armée, c'est le miroir des hommes ; au moment de déclarer ma profession, j'annonçai « artiste » et, comme partout, lorsqu'on est artiste, et un artiste inconnu, on fait forcément un métier de pédé. Le type qui prononça cette phrase n'eut pas le temps de la finir. [...] Je lui pétais la rotule et lui ouvris l'arcade. Ils se mirent à quatre pour me maîtriser. Quand je me bats, je suis solide comme une enclume. (Sardou 2009, 87)

Cette version relève d'une sorte d'égo-trip en prose ; gageons qu'elle n'eût pas fait une bonne chanson, entendons une chanson « populaire » : car cette mise en scène de soi est vantarde, pitoyablement banale ; elle permet, c'est sa seule vertu, de mesurer la liberté que prend un artiste quand il se met en scène. Cette liberté ne comporte aucun risque mais elle fait toutefois signe en direction de ce qu'on pourrait appeler l'art des marges de manœuvre ; de fait, on se paye d'autant mieux la tête des autres qu'on se met soi-même en scène comme un minable, un anti-héros ; savoir parler de soi avec distance et ironie, ne pas se sentir prisonnier d'une dignité à défendre, d'une « face »<sup>9</sup> à faire respecter, est un talent valorisé en société et que la chanson apprend aussi à cultiver.

### Sardou, 1967-1976 : l'homophobie déclarée

Réglons une bonne fois pour toute la question de l'homosexualité dans les chansons de Sardou des années 70. En 1981, au cours d'un concert, Sardou donne ce témoignage, qui contraste singulièrement avec celui de 2009 :

D'abord je suis arrivé menottes aux poignets, parce qu'ils m'avaient envoyé ma feuille de route à l'endroit où j'étais né. J'y habitais plus depuis l'âge de deux mois [...]. Menottes aux poignets, un flic à ma gauche, son frère à ma droite, en costume de scène, veste bleu pétrole, petite chemise à fleurs, c'était la mode à l'époque, entièrement

maquillé, quand je dis maquillé mesdames vous allez me comprendre après une nuit dans le train le rimmel avait foutu le camp ça avait viré au ocre, et j'arrive comme ça à la salle de police. Mais attention, pas n'importe quelle salle de police, chez des mecs, des drôles de mecs, commando parachutiste c'est quand même pas de la merde ! Tous des hommes, tous ! Sauf un ! Celui qui m'a accueilli d'ailleurs à l'entrée, il m'a dit : « Bonjour jeune recrue », je lui ai dit « Bonjour madame ». Les autres derrière là, ils étaient là « Sardou hé pédé », ça m'a traumatisé [...] ! J'en ai fait une chanson qui s'appelait *Le rire du sergent* !<sup>10</sup>

Une fois la part faite à l'exagération, ces lignes restituent le climat des années 70 et sont conformes à ce que dit la chanson ; Sardou s'est senti blessé dans sa virilité ; ses atours de bête de scène ne plaident guère en sa faveur ; il a été humilié et s'est vengé en « inversant » la situation : c'est pas moi qui l'est, c'est toi. C'est puéril et c'est banal. Si l'on ôte à la scène ses oripeaux militaires, on la retrouve transposée presque à l'identique dans « Le surveillant général » (1972) : la caserne s'est transformée en internat ; le jeune troupion s'est changé en lycéen romanesque (il lit *Le Grand Meaulnes*) ; il rêve de femmes plus mûres que lui ; il se sait incapable de les aborder, sans même parler de les séduire ; dans les deux cas, la chanson pose une figure de la jeunesse masculine frustrée et, face à elle, une figure d'autorité paternelle ; dans les deux cas, l'homosexualité réelle ou fantasmée du représentant de la loi est une manière de régler son compte à l'adulte qui incarne la règle et abuse de ses prérogatives.

Aujourd'hui, la même situation serait décrite en termes de pédophilie ; un surveillant général pervers s'intéresse de trop près à ce que font les adolescents dans leur lit ; il viole leur intimité, veut les surprendre en flagrant délit ; on ne confond plus, et fort heureusement, la pédophilie et l'homosexualité ; on n'associe plus homosexualité et efféminement ; comme dans « Le rire du sergent », le chanteur se peint en victime ; des années plus tard, inhibé face à telle ou telle de ses maîtresses, le chanteur rêve de révéler l'influence néfaste que le souvenir traumatisant de ce surveillant fait encore peser sur sa sexualité :

J'ai presque envie de lui confier  
Qu'en ce temps là  
J'avais un surveillant des classes secondaires  
Mais ça la ferait rigoler

La chute est inattendue : tout est fait pour orienter la sympathie du public vers le chanteur empêché, qui rêve plus qu'il n'agit. Quant au surveillant, c'est moins son homosexualité supposée que son voyeurisme pervers que retient la chanson : « vieux rat », « pauvre taré ».

Tout change et rien ne change en 1976, dans une chanson rageuse et grandiloquente qui ose reprendre le titre du célèbre article de Zola, « J'accuse » :

J'accuse les hommes de crimes sans pardon  
Au nom d'un homme ou d'une religion

J'accuse les hommes de croire des hypocrites  
Moitié pédés moitié hermaphrodites  
Qui jouent les durs pour enfoncer du beurre  
Et s'agenouillent aussitôt qu'ils ont peur  
J'accuse les hommes de se croire des surhommes  
Alors qu'ils sont bêtes à croquer la pomme

Le trait homophobe s'accuse ; ce n'est plus un jeune homme complexé qui est mis en scène ; c'est un procureur sûr de son bon droit ; ses accusations sont aussi véhémentes que vagues ; l'homosexualité ou le déficit prétendu de virilité sont gratuitement mentionnés pour créer un effet de surenchère. L'homophobie paraît à nu, sans déguisement. L'air du temps est un air vicié.

Un bilan s'impose. Classé à droite, le Sardou des années 70 n'oublie pourtant pas qu'il est jeune ; lui aussi, à sa manière, prétend être l'idole des jeunes ; plus antiautoritaire qu'antimilitariste, il fait de la satire homosexuelle qu'on appelle pas encore homophobie un usage circonstancié ; par sincérité ou par opportunisme, il endosse la panoplie éthique du petit mâle inquiet de sa virilité ; <sup>11</sup> ce malaise, la chanson l'assume ; elle l'exorcise soit dans le rire et le défolement, et c'est « Le rire du sergent », soit dans la confession lyrique, dont relève « Le surveillant général ». « J'accuse » marque une forme d'épuisement de la créativité en la matière et fait controverse. Wikipedia précise :<sup>12</sup>

La chanson figure dans le concert *Olympia 76* ; cependant elle est exclue des tournées jusqu'en 1991, où elle réapparaît après remplacement des deux vers incriminés par : « J'accuse les hommes de se croire sans limite / J'accuse les hommes d'être des hypocrites ».

Si « Le rire du sergent » en 1971, était passé sous les radars de l'indignation, cinq ans plus tard, pour « J'accuse », il n'en va plus de même. Tant mieux.

### L'intersectionnalité des luttes (d'arrière-garde) : « le temps (béné) des colonies »

À quel savant dosage des provocations tient le succès d'un chanteur qui a l'art de prendre une partie du public à rebrousse-poil ? Qu'on nous permette, dans la partie qui suit, de faire un usage personnel du mot « intersectionnalité » : s'il existe des discriminations qui s'accumulent et se renforcent chez les victimes stigmatisées, c'est bien parce qu'il existe aussi dans le discours et les actes des dominants des recouvrements entre diverses formes de préjugés et de discriminations. Nous avons vu comment, au nom de la promotion d'une virilité sur la défensive, se mêlent chez le Sardou des années 70 homophobie et refus de l'autorité. Reste



à poser le problème de l'antimilitarisme ; nous verrons comment cette posture se retourne comme un gant de 1967 à 1976.

Remontons pour cela quelques années en arrière. En 1967, Sardou chante « Les Ricains » ; ce single est un succès que reprend le premier album *J'habite en France* en 1970. La chanson s'ouvre par un sinistre fragment de mémoire sonore (une foule disciplinée clamant *Heil Hitler*), suivie d'une leçon d'histoire valant leçon de morale et devoir de mémoire :

Si les Ricains n'étaient pas là  
Vous seriez tous en Germanie  
À parler de je ne sais quoi  
À saluer je ne sais qui

La structure hypothétique met en place une uchronie, c'est-à-dire un scénario imaginaire, une histoire alternative à celle qui s'est effectivement déroulée. Aux vers 3 et 4, l'aveu de pseudo-ignorance est maladroitement habile : il évite de nommer le nazisme et Hitler dont il est, de fait, impossible de connaître le successeur, puisque ce dernier n'a jamais existé ; quant au nom « Germanie », il offre lui aussi une sorte de cote mal taillée : ce toponyme ubuesque permet de référer au III<sup>e</sup> Reich sans le désigner comme tel, mais sans non plus l'identifier à l'Allemagne, alors scindée en RFA et RDA. Mais le couplet suivant, qui résume l'enjeu politique, réfère à un air du temps qui s'est complètement évaporé :

Bien sûr les années ont passé  
Les fusils ont changé de mains  
Est-ce une raison pour oublier  
Qu'un jour on en a eu besoin ?

De quoi est donc fait ce mystérieux air du temps ? L'allusion à la guerre du Vietnam (vers 1 et 2) est tellement discrète qu'elle en devient aujourd'hui quasi imperceptible. Les gigantesques protestations de la jeunesse du monde entier, écœurée par l'impérialisme et le cynisme américains, s'entendent à peine ; cet effet de sourdine, Sardou l'a voulu ; il le place juste après une concession introduite par « Bien sûr », cet équivalent familier de « certes » ou du très pédant « s'il est vrai que ». La provocation consiste à prétendre payer une dette morale et mémorielle aux libérateurs d'autrefois alors qu'ils sont devenus, pour la génération hippie, des bourreaux ; par ailleurs, l'éloge des « Ricains » fait mine d'oublier les sacrifices des peuples soviétiques que les communistes, encore très influents en 1967, ne cessent de rappeler. Et surtout, rien sur la résistance : l'ombre du grand général, absent de la chanson et bien présent à l'Élysée, plane sur la chanson. Aujourd'hui, qui peut encore prétendre saisir, à l'écoute de la chanson, ses ambiguïtés calculées ? C'est l'oubli, et non la fixation de l'air du temps, qui est la loi du genre, comme l'a bien vu Trenet dans « L'âme des poètes », soit parce que cet air est trop volatil, soit parce que la chanson est trop légère pour porter à elle seule toute l'époque qui l'environne sans qu'elle puisse la fixer.



En 1967, le message du jeune professeur Sardou est pourtant reçu 5/5. Le coup part de là où l'auditeur de 2025 ne s'y attend pas. Pour en savoir plus, il faut en passer à nouveau par les pages austères que l'encyclopédie Wikipedia consacre à cette chanson :

La chanson est sortie en 1967, au moment où le Général de Gaulle condamne la guerre du Viêt Nam [...] et décide de retirer la République française du commandement intégré de l'OTAN, tout en restant membre de l'organisation. En conséquence de ce retrait, les bases de l'US Air Force présentes en métropole depuis 1950, à la demande de la France, sont évacuées par les Américains.

Remarquée par ses paroles politiquement engagées, la chanson est censurée à la demande des autorités gaullistes et interdite de radio, à l'exception de RTL qui la diffuse. Elle vaut à Sardou, âgé de 20 ans, une petite notoriété, un premier succès d'estime et d'être catalogué comme un chanteur de droite [...].

Chanteur de droite ? Oui, mais... sanctionné par la statue du commandeur gaullien et ses sbires. Ce général que tout le monde révère en 2025 passait en 1967, aux yeux d'une bonne part de la jeunesse, pour un sinistre raseur qui avait fait son temps, une vieille ganache trop autoritaire. Il n'est pas impossible que la première manche perdue contre le général en 1967 se rejoue quelques années plus tard. « Le rire du sergent » offre une revanche au chanteur ; elle dessine une cohérence pour les années qui viennent. L'armée française n'a décidément pas ses faveurs. Sardou est sans doute moins antimilitariste (son éloge des « Ricains » au nom du bon sens ne respire pas le pacifisme) qu'anticonformiste : il se croit tout permis ; volontiers censeur, il ne supporte pas les censeurs ; c'est une posture viriliste de base : un homme dicte *sa* loi, mais il ne respecte pas *la* loi.

« Le temps béni » semble conforter cette analyse. Il convient d'abord d'entendre la défense du chanteur :

Le ciel m'est tombé sur la tête. Je croyais camper un de ces personnages de bistrot qui racontent toute leur vie la bataille d'Indochine. J'ai en partie échoué. Certains journalistes ont compris l'opposé : je sublimais les années coloniales ! J'incitais à la haine raciale ! J'aime chanter à la première personne. J'entre ainsi dans un rôle comme le ferait un comédien. L'engagement est joué. La scène n'est pas un lieu où je me confesse. Le malentendu vient toujours de ceux qui n'écoutent pas. On leur dit : « Sardou chante les colonies, c'est honteux ! » Alors c'est un scandale ! (Sardou 1989, 81)<sup>13</sup>

Non sans habileté, le chanteur livre sa propre version de l'opposition entre le canteur, qui dit *je* dans la chanson, et le chanteur ; le chanteur peindrait un « type » social sans endosser ses opinions. Mais c'est faire preuve d'une paralysie auditive trop opportune pour être vraiment honnête. Certes, il est incontestable que chacun des trois couplets s'ouvre par un « Moi monsieur » emphatique, qui apostrophe un destinataire anonyme mais masculin, ce qui crée de fait une petite scène qu'on peut situer dans un bistrot. L'ensemble porte, c'est encore un

fait, la marque de la vantardise. Le discours complaisant évoque des prouesses militaires : « Les guerriers m'appelaient Grand Chef » ; la référence au « képi », « au temps glorieux de l'AOF », aux « tirailleurs sénégalais » signe le discours. Le deuxième couplet introduit le thème des exploits érotiques : « J'avais plein de serviteurs noirs / Et quatre filles dans mon lit ». Le troisième et dernier couplet brode sur le thème du chasseur : « Moi Monsieur j'ai tué des panthères / [...] Et des hippos... ». Grâce aux expressions génériques du contentement (« J'ai eu la belle vie », « On se serait crus au paradis »), grâce à une ribambelle de toponymes exotiques (« Dakar, Conakry, Bamako », « Autrefois à Colomb-Béchar », « À Tombouctou sur le Niger », « dans l'Oubangui »), on s'y croirait : mais où ? Dans l'AOF ? Ou dans les rêveries épiques d'un Tartarin de Tarascon qui pourrait bien être atteint de mythomanie ? Réduite aux couplets, la chanson passerait alors pour un exercice de style réussi : une satire en règle d'un type moral ou social, pitoyable et ridicule.

Mais l'existence du refrain dément cet argument ; car loin d'accréditer la thèse d'un chanteur impersonnel, comme l'est le fameux narrateur de Flaubert qui montre l'adultère d'Emma sans le dénoncer, le refrain fait entendre un chœur de voix féminines dotées d'un accent africain stéréotypé ; elles viennent conforter le « Bwana » (mot swahili qui signifie à la fois « monsieur » et « blanc ») :

**Chœur**

On pense encore à toi

Ô Bwana

Dis-nous ce que t'as pas

On en a

**Canteur**

Y a pas d'café, pas de coton, pas d'essence en France

Mais des idées, ça on en a, nous on pense

**Chœur**

On pense encore à toi

Ô Bwana

Dis-nous ce que t'as pas

On en a

Le refrain est nauséabond ; il fait des peuples colonisés les bénéficiaires heureux d'une sorte de troc naïf : échange matières premières contre matière grise, ce qui donne corps à la thèse raciste que les peuples d'Afrique seraient dépourvus d'intelligence ; l'expression convenue des affects fait oublier l'entreprise de prédation coloniale. Ce second dialogue redouble le premier ; or il est impossible que le premier chanteur, qui se trouve dans un bistrot, ait le même statut que le second, récepteur d'un message imaginaire venu d'Outremer ; le premier est une figure assez réaliste de hâbleur alors que le second est l'allocutaire d'un échange de pure fantaisie, une construction idéologique visant à justifier la colonisation. Ce second chanteur ne parle pas du tout sur le même registre que le premier : l'un propose un récit

égotiste fondé sur l'énumération de ses seuls avantages ; l'autre raisonne en réadaptant un slogan d'époque dont la page Wikipedia retrace l'origine :

« En France, on n'a pas de pétrole mais on a des idées » est une expression française issue d'un slogan publicitaire gouvernemental de l'Agence des économies d'énergie (AEE), ancêtre de l'Agence de l'environnement et de la maîtrise de l'énergie (ADEME) dans les années 1970 pour faire face au premier choc pétrolier de 1973. Valéry Giscard d'Estaing, alors ministre des Finances, popularise cette expression pour accompagner l'idée de la remise en place de l'heure d'été en 1973, qu'il imposera ensuite en 1976 une fois président de la République française.

Entre le premier chanteur des couplets et celui du refrain invariant, il faut, pour pouvoir les « articuler », poser l'existence d'un méta-chanteur invisible qui opère à la manière du ciment colle, qui « tuile » ou qui « joint » les deux chanteurs complémentaires de la chanson. L'interprétation de la chanson l'exige : car le second chanteur infléchit non le contenu mais le sens de ce qui dit le premier ; il transforme le personnage antipathique et bouffon en un individu crédible et sympathique ; il fixe non l'air du temps mais le message, il oriente de manière décisive le sens non seulement du refrain ou des couplets, mais de l'ensemble, qu'il fait apparaître comme un tout bien construit. Insistons sur ce point. Le chanteur 1 des couplets et le chanteur 2 du refrain ne sont ni tout à fait les mêmes, puisque la situation d'énonciation est radicalement différente, ni tout à fait différents, puisque le second chanteur prolonge et domine le premier ; le second oblige l'auditeur à valider l'ensemble comme une œuvre à part entière, dotée d'un titre et manifestant une intention ; tant du point de vue éthique (ce vieux colonial n'est pas un mauvais bougre, au fond) qu'idéologique, la chanson trouve, ou mieux, *construit* son unité : les « guerriers », les « tirailleurs sénégalais », les « quatre filles » dans le lit, « les serviteurs noirs », tous les figurants des couplets, autant que le « Bwana » du refrain, y trouvent leur compte, puisque les premiers se voient attribués un porte-parole officiel : « On pense encore à toi / Ô Bwana ». On pense à toi avec nostalgie, avec attendrissement.

Cette construction sophistiquée nécessite un méta-chanteur invisible : celui-ci n'est pas le parolier ou l'auteur, lequel est un individu doté d'un nom, d'une identité sociale, et rémunéré pour sa prestation ; c'est une instance intra-textuelle s'adressant à un auditeur modèle, une instance idéale censée comprendre et aimer la chanson, en approuver le ton, le style, le message, l'intention. Cette instance inscrit, dans la chanson, une figure d'artiste qui tient à offrir son texte comme une unité et une totalité, malgré les divergences de ton et d'énonciation dans la chanson<sup>14</sup>. En proposant à l'oreille de l'auditoire le discours d'un vieux colonial nostalgique, en suscitant notre attention, puis notre intérêt, en réclamant par méta-chanteur interposé notre indulgence, notre sympathie voire notre approbation, Sardou sait très bien ce qu'il fait : il chante un plaidoyer pour « le temps des colonies », ce « temps » prétendument « béni » ; il met son talent de chanteur, son art de créateur d'émotions, au service d'une idéologie, largement tenue, en 1976, pour infâme et dépassée. D'où le scandale, qui n'est pas encore éteint aujourd'hui.

## Conclusion

Pour un public de gauche, Sardou est assurément l'homme à « brûler » (Calvet/Klein 1978)<sup>15</sup> ; doté d'une ambition, celle d'être un prophète populaire et populiste, désireux de s'adresser à tous au nom d'un « bon sens » qu'il estime universel, Sardou a eu de l'ambition ; il s'est refusé à n'être qu'un *simple* artiste de variété, jouant la partition de la sentimentalité consensuelle, comme son grand rival Claude François. Sardou, lui, s'est engagé ; sous son panache blanc, et porté par sa voix puissante, il a voulu rallier les poitrines éprises d'idéal ou de justice : la reconnaissance envers les Ricains, la révolte de l'adolescent artiste ou romantique contre des autorités vicieuses et obtuses, le paternalisme colonial, tout cela devait sembler légitime à Sardou qui, sans doute avec sincérité, a pu se croire incompris. À la base de cette posture, à la source de ces scandales, on reconnaît quelques-uns des traits du populisme qui nous sont devenus familiers, en 2025 : simplification abusive des problèmes, recours aux raccourcis pour frapper l'esprit et remuer les cœurs, appels solennels aux grands sentiments, désignation d'ennemis tout-puissants (« J'accuse »). Tout cela est assez puéril. Mais il ne faut pas s'en tenir là, car Sardou reste un grand, un vrai professionnel de la chanson, ce qu'on appelle couramment un « artiste » ; mieux qu'un autre, il illustre cet irritant paradoxe : si, dans la chanson, le message est « basique », comme le prétend Orelsan dans le « son » ainsi nommé (cf. « Basique », 2017), les ressources sémiotiques mobilisées pour le faire passer sont complexes ; le propos est inepte, mais le jeu des formes est maîtrisé. En toute bonne foi, on peut détester Sardou ; mais on ne peut, sans mauvaise foi, lui dénier du talent. C'est précisément en cela qu'il est exemplaire de cet art si ambigu, la chanson. Portée aux nues ou méprisée, agrégée à l'ordre du patrimoine esthétique ou reléguée dans le néant du commerce, la chanson, comme Sardou, reste une énigme : tous deux sont inclassables, elle comme genre, lui comme « artiste ».

## Notes

- 1 Stéphane Chaudier est professeur de langue et littérature françaises à l'université de Lille (France) depuis 2015. Spécialiste de Proust, stylisticien, il est membre du réseau « Les Ondes du Monde » ; à ce titre il a contribué à tous les collectifs issus des biennales organisées par ce réseau. Il a dirigé *Chabadabada, des hommes et des femmes dans la chanson française contemporaine*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2018.
- 2 Théo Blauwart est doctorant en cantologie auprès des universités d'Aix-Marseille et de Lille pour un travail de thèse intitulé *Texte et musique dans la chanson française enregistrée depuis 1950 : approche volumétrique, historique et poétique* sous la direction conjointe de Joël July et Stéphane Chaudier. Il est à ce titre membre du réseau de recherche « Les Ondes du Monde ».
- 3 Cette question fait référence au titre de la somme de Stéphane Hirschi (2008). Dans cet ouvrage de référence, le temps de la chanson est appréhendé de manière interne et structurale (le « temps

- compté », Hirschi 2008, 15) ou externe et historique (l'évolution du genre, 97-173) mais jamais sous l'angle de la réception des chansons, qui sont pensées comme un « tout organique » (25).
- 4 Cette écoute duelle et transgénérationnelle des chansons ne vaut que pour celles qui passent la rampe de leur succès immédiat. La chanson est un genre volatil et qui le sait. Elle ne s'en formalise pas. En revanche combien de prix Goncourt sont relégués aux oubliettes ? De cette grande loi de la péremption des œuvres culturelles, la littérature s'offusque comme d'un scandale, d'une injure faite à ce qu'elle estime être sa dignité.
  - 5 Figurant comme « Le temps des colonies » sur l'album *La Vieille*, « Je vais t'aimer » créa une polémique autrement plus conséquente en raison du virilisme et l'antiféminisme de Sardou ; sur son album de 1981, le chanteur tenta (mais vainement) de désamorcer ces critiques en produisant l'ambigu « Être une femme ».
  - 6 Propos recueillis par Bertrand Péliçon le 3 novembre 2017.
  - 7 Nous souhaitons remettre en perspective historique l'aspect parodique et militaire de cette chanson, deux caractéristiques éminemment récurrentes dans la pratique des comiques-troupiers entre la Restauration et la Libération (avant que des artistes comme Bourvil ne fasse évoluer sa pratique vers de la chanson paysanne). Reprenant une répartition genrée des rôles énonciatifs laissant à la chanteuse réaliste celui de pleureuse victime d'une société patriarcale, la chanson d'alors réservait aux hommes le plaisir de faire rire d'une expérience militaire que le service obligatoire et l'enchaînement des différents conflits avaient rendu très familière. Cela permettait notamment, selon Odile Roynette-Gland (2013, 58) de servir d'exutoire aux injonctions genrées et autres « normes culturelles produites par les élites sociales à l'endroit de la majorité de la population ». Reprendre cette thématique militaire et ce registre comique permet donc à Sardou de s'inscrire par un effet de mémoire discursive dans une pratique historique du *dire-masculin* qui affirme sa virilité en même temps qu'elle l'ancre dans une rhétorique profondément populaire.
  - 8 Nous reprenons la terminologie fondatrice de Stéphane Hirschi qui désigne par là « l'équivalent du narrateur dans une chanson » (Hirschi 2008, 12).
  - 9 Sur la notion de « face », cf. la sociologie d'Ervin Goffman et en particulier Goffman 1967.
  - 10 Ainsi parle Michel Sardou, quand il présente la chanson à son public, dans un concert, en 1981.
  - 11 Sur l'ambivalence de la posture virile en chanson, cf. Chaudier 2018.
  - 12 L'usage récurrent de Wikipedia dans cet article appelle une justification. Pour les œuvres d'art, comme la chanson, qui relèvent de la culture populaire et qui, à ce titre, ne jouissent pas encore de toute l'attention critique du monde universitaire, il serait sans doute dommage de se priver d'une ressource documentaire certes imparfaite et à vérifier, mais qui est parfois la seule base de travail à partir de laquelle le chercheur peut poser ses hypothèses.
  - 13 Ce livre précédé d'une préface présente les paroles de ses chansons « accompagnées d'un commentaire, laconique ou étoffé, ironique, désabusé ou ému », comme le dit la quatrième de couverture.
  - 14 Sur cette question cruciale, cf. Joël July : « Discours sur discours : qui dialogue dans une chanson ? », communication au colloque *Oralités et discours rapportés. Histoire, formes et pratiques*, 30 septembre – 2 octobre 2024, Wrocław, Pologne (actes à paraître).

- 15 Poser la question c'est évidemment programmer la réponse : non, il ne faut pas littéralement brûler l'idole et créer un martyr ; mais oui, il faut absolument la combattre, la déboulonner.

## Bibliographie

- Calvet, Jean-Louis / Klein, Jean-Claude : *Faut-il brûler Sardou ?* Paris : Savelli, 1978.
- Chaudier, Stéphane : « Être viril dans la chanson française contemporaine ». In : Chaudier, Stéphane (éd.) : *Chabadabada. Des hommes et des femmes dans la chanson française contemporaine*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2018, 289-308.
- Goffman, Ervin : *Les rites d'interaction*. Trad. Alain Kihm. Paris : Éditions de Minuit, 1967.
- Hirschi, Stéphane : *Chanson. L'art de fixer l'air du temps, de Béranger à Mano Solo*. Paris/Valenciennes : Les Belles Lettres/Presses Universitaires de Valenciennes, 2008.
- July, Joël (éd.) : *Du malentendu dans la chanson*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2021.
- Péllisson, Bertrand : *Sardou. L'encyclopédie musicale*. Vol. 1 : *Des années Barclay à chanteur de jazz*. Paris : Ramsay, 2021.
- Roynette-Glanc, Odile : « Le comique troupier au XIX<sup>e</sup> siècle : une culture du rire ». In : *Romantisme* 161 (2013), 45-59.
- Sardou, Michel : *La moitié du chemin*. Paris : Nathan, 1989.
- Sardou, Michel : *Et qu'on n'en parle plus*. Paris : XO, 2009.

## Discographie

- Orelsan : « Basique ». In : Orelsan : *La fête est finie*. 7th Magnitude/3ème Bureau/Wagram Music 3351932, 2017 (CD).
- Sardou, Michel : « Les Ricains ». In : Sardou, Michel : *Les Ricains*. Barclay 71.116, 1967 (45 tours).
- Sardou, Michel : « Le rire du sergent ». In : Sardou, Michel : *Le rire du sergent*. Philips 6009 182, 1971 (45 tours).
- Sardou, Michel : « Vive la mariée ». In : Sardou, Michel : *Le rire du sergent*. Philips 6009 182, 1971 (45 tours).
- Sardou, Michel : « Le surveillant général ». In : Sardou, Michel : *La chanson d'adieu*. Trema 6061.470, 1972 (45 tours).
- Sardou, Michel : « Le temps des colonies ». In : Sardou, Michel : *Le temps des colonies*. Trema 410 044, 1977 (45 tours).
- Sardou, Michel : « J'accuse » In : Sardou, Michel : *La vieille*. Trema 410 039, 1976 (45 tours).
- Sardou, Michel : *La vieille*. PolyGram Collections 378 457-6, 2014 (33 tours).
- Trenet, Charles : « L'âme des poètes ». In : Trenet, Charles : *Mes grands succès* Columbia 33 FS 1038, 1955 (33 tours).