Downloaded from UvA-DARE, the institutional repository of the University of Amsterdam (UvA)
http://dare.uva.nl/document/106489

File ID	106489
Filename	Chapitre VIII Pérennité du discours en 1930 ; la ventriloquie de la Tonkinoise

SOURCE (OR PART OF THE FOLLOWING SOURCE):

Type	Dissertation
Title	« Putain de colonie ! » : anticolonialisme et modernisme dans la littérature du voyage en Indochine (1919#1939)
Author	E.M.A.F.M. Radar
Faculty	Faculty of Humanities
Year	2008
Pages	827

FULL BIBLIOGRAPHIC DETAILS:
http://dare.uva.nl/record/273331

Copyright

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other then for strictly personal, individual use.

UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (http://dare.uva.nl)

CHAPITRE VIII

PERENNITE DU DISCOURS EN 1930
OU LA VENTRILOQUIE DE LA TONKINOISE

> Oui, les chansons ont une âme. Il faut leur donner une âme et la nourrir. Elles ne valent que par cela. Mais l'âme des chansons, quelque fois, elle vous étrangle.
>
> Joséphine Baker (1942).[561]

> Ceci tuera-t-il cela ? Ou le sauvera-t-il au contraire ?
>
> Albert Sarraut (1931).[562]

Passons maintenant à 1930, l'année où Joséphine Baker (Freda Josephine McDonald, St. Louis 03/06/1906 – Paris 12/04/1975) devient l'interprète de *La Petite tonkinoise* dans une version qui connaîtra une notoriété inégalée et qui ne s'est pas démentie au cours des décennies.[563] Néanmoins, on peut l'imaginer, dans les années vingt elle était un peu considérée comme une chanson démodée. Georges Le Fèvre, lorsqu'il voyage en Asie, en 1928, rencontre un vieux diplomate français depuis quarante ans au Japon et dont il se moque parce qu'il écoute toujours, « *La Petite Tonkinoise* chantée par Polin […] avec une cordialité émue ».[564] Il ne pouvait pas savoir que Joséphine Baker allait la remettre au goût du jour. Le dialogisme bakhtinien nous permet de supposer que *La Petite tonkinoise* réinvestie plus de

---

[561] BAKER, Joséphine, citée dans : SAUVAGE, Marcel, *Les Mémoires de Joséphine Baker* (1949), Paris, Ed. Dilecta, 2006, p. 198.

[562] SARRAUT, Albert, *Grandeur et servitude coloniale*, Paris, Ed. du Sagittaire, 1931, p. 11.

[563] BAKER, Joséphine, *La Petite Tonkinoise*, dans : *Joséphine Baker,* Retro Gold Collection, s.l., Recording Arts, 2001.
Je n'ai pas pu me procurer la version chantée par Mistinguett. Peut-être a-t-elle chanté 'la Tonkinoise' avant Baker et peut-être a-t-elle chanté le même texte. Selon les sites internet qui prétendent avoir reproduit les paroles de Mistinguett, il n'y a pas de différence avec le texte ci-dessus. Cependant il m'est difficile de conclure puisqu'ils renseignent également ces mêmes parole pour Lekain, alors que, comme on l'a vu, elle a chanté autre chose. Quoiqu'il en soit, la version qui a le plus frappé les esprits et qui est restée dans nos mémoires est celle de Joséphine Baker. C'est celle qui était la plus performante.

[564] LE FEVRE, Georges, *Monsieur Paquebot (autour du monde)*, Paris, Baudinière, 1928, p. 203.

vingt ans plus tard dans un nouveau contexte, par une autre voix et pour un autre public est à la fois pénétrée de nouvelles intentions et hantée par les discours des versions de 1906. Il faut cependant être prudent et considérer le fait que, contrairement à ce que semble suggérer Alain Ruscio dans son « Littératures, chansons et colonies », l'artiste américaine ne chantait pas la même chose que Polin ![565]

1. - La version de Joséphine Baker

Le texte de Joséphine Baker est très proche de celui de Lekain – même disparition du vocabulaire sexuel – mais c'est au fond l'histoire de la version de Polin, car c'est à l'homme que revient le rôle de séducteur. La grande différence, c'est que la focalisation de l'histoire de Polin est renversée. Lorsque que Joséphine Baker chante que c'est *elle* qui est « son Annamite », c'est une narratrice conquise qui s'adresse au public. Par dialogisme avec la version de Polin, on est en droit de comprendre que c'est maintenant la femme indochinoise qui chante la chanson et que Joséphine Baker prête sa voix à la Tonkinoise conquise par un colonial Français. C'est la même scène qui est contée et la même relation amoureuse que chez Polin, mais la focalisation s'est renversée ; cette fois c'est Mélaoli (je continue à l'appeler Mélaoli même si elle a perdu son nom) qui nous fait part de ses amours. C'est un peu comme si l'on entendait uniquement la seconde voix d'un duo dont on connaîtrait déjà depuis longtemps la première voix. Mélaoli donne 'son' opinion sur la colonisation : les Français sont des amants irrésistibles et elle est heureuse d'être conquise. On peut dire que la voix, auditivement celle de l'artiste américaine incarnant Mélaoli, est idéologiquement celle de la métropole ; Joséphine Baker se fait ventriloque d'un discours colonial populaire hérité de 1906 ! Hormis cette variation de focalisation, les rôles s'inversent également dans la leçon de géographie : c'est la colonisée

***La Petite tonkinoise* (1930)**
Chantée par Joséphine Baker

L'soir on cause
D'un tas d'choses
Avant de se mettre au pieu
J'apprends la géographie
D'la Chine et d'la Manchourie
Les frontières
Les rivières
Le fleuv Jaun' et le fleuv' Bleu
Ya mêm' l'Amour c'est curieux
Qu'arros' l'Empir' du Milieu

Refrain (x2)
C'est moi qui suis sa petite
Son Annana, son Annana, son Annamite
Je suis vive je suis charmante
Comme un p'tit zóiseau qui chante
Il m'appelle sa p'tit bourgeoise
Sa Tonkiki, sa Tonkiki, sa Tonkinoise
D'autres lui font les doux yeux
Mais c'est moi qui l'aime le mieux

[565] RUSCIO, Alain, « Littératures, chansons et colonies », art. cit., p. 78.

qui apprend, avec autant de succès que Polin en 1906. Je vois encore une différence avec Polin, mais que l'on avait déjà notée pour Lekain : l'homme raconte l'histoire une fois rentré en France, alors que les narratrices sont en Indochine, surprises sur place, pendant leur histoire d'amour ; c'est donc de son Indochine natale que Mélaoli raconte l'histoire.

Une série de questions me viennent à l'esprit et qui vont structurer l'analyse qui va suivre. Premièrement : (1) l'apparition de 'l'autre' est-elle fondée sur un changement culturel ou démographique dans la France de l'entre-deux-guerres ? Deuxièmement : (2) l'actualité politique exige-t-elle une telle ventriloquie ? Troisièmement : (3) quelles sont les implications d'une Mélaoli bonne élève ? Et quatrièmement : (4) le lieu de la narration prend-il en 1930 une autre signification qu'en 1906 chez Lekain ? Ce quatrième point fera l'objet du chapitre suivant où j'analyserai Josephine Baker dans ses incarnations cinématographiques où elle joue généralement le rôle de l'immigrée en France, qui est aussi un certain type de voyageur. C'est pourquoi le chapitre suivant fait partie du volet 3 consacré aux voyageurs.

2. - Une (ré)apparition fondée

2.1. - L'art nègre

La chanson fait apparaître Mélaoli au devant de la scène française et rend bien la situation de la métropole : les colonisés sont de plus en plus présents sur le sol de France.[566] Cette nouvelle situation dans *La Petite tonkinoise* est conforme aux changements sociaux, démographiques et culturels de la métropole. La France connaît une énorme impulsion créative d'artistes de couleur qui se sont installés dans les grandes villes et surtout à Paris. « On a répété à Paris : 'Il fait de plus en plus noir…' », écrit le journaliste Marcel Sauvage.[567] La France découvre le jazz, l'orchestre de John Mitchell et Sidney Bechet se produisent à Paris, leurs airs – et les chansons de Joséphine Baker – se répandent par la radio. Bien entendu, le jazz est une importation des Etats Unis, mais la France le considère comme une forme africaine – et primitive – de musique. D'où l'étonnement des ethnographes de l'expédition Dakar-Djibouti (1931-1933), lorsqu'ils font écouter des morceaux de jazz aux

[566] Sur cette présence coloniale en France voir, entre autres : BLANCHARD, Pascal et DEROO, Eric, « Contrôler : Paris, capitale coloniale », dans : BLANCHARD, Pascal et LEMAIRE, Sandrine (dir.), *Culture impériale, op. cit.*, p. 107-121.

[567] SAUVAGE, Marcel, *op. cit.*, p. 29.

villageois africains – ils avaient emporté un phonographe et des disques.[568] Ils s'attendaient à quelque forme de reconnaissance, mais n'obtiennent aucune réaction particulière. L'art de l'Afrique – ce qui est considéré comme tel – enthousiasme les musiciens et leur public, domine les expositions ethnographiques (1919 : installation d'une exposition d'*art nègre* à Paris, 1930 : grande exposition d'art Africain et d'Océanie, dans la galerie Pigalle), et inspire l'art pictural.

Il faut placer le début de cet engouement pour l'*art nègre* vers 1907, année où certains artistes, comme Picasso, visitent le musée du Trocadero où se tient une exposition de masques africains. Au lieu d'y voir des curiosités ethnographiques, ils y découvrent un vrai art qui apporte à l'avant-garde une nouvelle conception de la représentation.[569] Art non-mimétique, conceptuel, les formes y sont en accord avec des idées abstraites et l'expression y a un lien plus profond avec l'humain.[570] L'intérêt des artistes pour les cultures non-occidentales, comme ce fut le cas pour les surréalistes et les cubistes, s'inscrit dans la recherche d'une nouvelle source d'inspiration. Vient à l'esprit, bien sûr, *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) de Picasso, dont les visages sont inspirés de masques africains et dont la composition fait étrangement songer aux clichés ethnographiques de l'époque, aux photos de tribus africaines ou même aux clichés des minorités 'Moïs' de l'Indochine.[571] Avant la guerre, cette 'indigènophilie' touche principalement l'avant-garde, mais dès 1919, c'est la grande mode de l'*art nègre* qui entre de plein pied dans la culture française et dans la littérature.[572] Le cubisme du jeune Malraux en serait un exemple.[573] Car il est, lui aussi, selon Panivong Norindr, à la recherche de la jonction entre formel et réel et d'un art perdu mais essentiel.[574] Telle est également l'attitude de Valery Larbaud, cet autre moderniste français, lorsqu'il décrit sa muse comme « une dame créole ».[575] C'est tellement dans le vent que l'industrie du faux en devient

---

[568] JAMIN, Jean, « Introduction à *Miroir de l'Afrique* », dans : LEIRIS, Michel, *Miroir de l'Afrique,* Manchecourt, Gallimard, 1996, p. 9-59, p. 31.

[569] FLAM, Jack et DEUTCH, Miriam (prés.), « Introduction », *Primitivism and Twentieth-century Art. A Documentary History,* Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 2003, p. 1-22.

[570] *Ibid.*, p. 4.

[571] On sait bien sûr que la première version du tableau était une scène de lupanar, mais la composition me frappe comme 'pose' ethnographique.

[572] FLAM, Jack et DEUTCH, Miriam, *op. cit.*, p. 13.

[573] DE FREITAS, Maria Teresa, « Résistances aux dérives de l'Occident », dans : LARRAT, Jean-Claude et LECARME, Jacques (dir.), *D'un siècle l'autre, André Malraux*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, Gallimard, 2002, p. 62-77.

[574] NORINDR, Panivong, *op. cit.*, p. 98.

[575] LARBAUD, Valery, cité par : FOKKEMA, Douwe et IBSCH, Elrud, *op. cit.*, p. 106.

florissante et que Cocteau peut dire, en avril 1920, dans une enquête réalisée par la revue *Action* concernant l'« Opinion sur l'art nègre », que « La crise nègre est devenue aussi ennuyeuse que le japonisme mallarméen » alors que Picasso tranche la question d'un: « L'art nègre ? connais pas ».[576]

C'est dans le cadre de cette vogue de l'*art nègre* que les danses de Joséphine Baker entrent sur la scène parisienne. Cet engouement n'est hélas pas dépourvu d'idées racistes, même si, comme le font remarquer Jack Flam et Miriam Deutch dans leur *Primitivism and Twentieth-century Art* (2003), les artistes ont contribué à ouvrir les yeux sur l'expression artistique et l'humanité de ceux qui étaient dépossédés.[577] Selon eux, il faut être prudent et ne pas faire un parallèle trop serré entre ce goût du primitivisme et le colonialisme, et prendre en considération le fait que tout art est toujours une forme de récupération, d'appropriation. Dans « Histories of the Tribal and the Modern » (1984), James Clifford insiste tout au contraire sur les succès de l'*art nègre* en tant qu'illustration du désir de possession de l'Occident moderne qui entend faire la collecte du monde. C'est justement dans la figure de Joséphine Baker que les stéréotypes racistes de l'*art nègre* se manifestent le plus clairement selon lui; c'est par elle que l'on a cette perception du corps noir comme artefact idéologique : vitalité, rythme, pouvoir érotique et force animale du primitif.[578] Les attitudes de Baker – seins en avant, fesses en arrière – qui dessinent un corps segmenté suggérant le mouvement et la vitalité sont, pour lui, des pauses standard qui évoquent une africanité reconnaissable, sexuelle et animale.[579] Clifford n'est pas le seul à attribuer à Baker une place de choix parmi les manifestations de l'*art nègre*. Certains spectateurs de l'époque font de même mais sans dévoiler, me semble-t-il, le racisme du regard. Le journaliste Marcel Sauvage, par exemple, lorsqu'il parle de la *Revue nègre* qui a vu les débuts de Joséphine Baker en France en octobre 1925, considère que :

> La *Revue nègre* égala par certains côtés, la révélation des *Ballets russes.* Comme eux elle a été violemment discutée. Elle a soulevé des enthousiasmes, des colères […]. Liberté, […] fantaisie, musique barbare, syncopée, acrobatie du rythme, elle révélait tout un art inconnu ou méconnu.[580]

---

[576] COCTEAU, Jean et PICASSO, Pablo, cités dans : DEBAENE, Vincent, « Les surréalistes et le musée d'ethnographie », *Labyrinthe*, Numéro 12, Printemps - été 2002, 71-94 ; http://revuelabyrinthe.org/document1209.html, 2-04-2007.

[577] FLAM, Jack et DEUTCH, Miriam, *op. cit.,* p. 20.

[578] CLIFFORD, James, « Histories of the Tribal and the Modern », dans : *ibid.,* p.351-368, p. 357.

[579] *Ibid.*, p. 358.

[580] SAUVAGE, Marcel, *op. cit.*, p. 18.

Il est toujours ardu de savoir comment un discours est perçu ; comme toujours il est aussi composé du regard du spectateur à qui il s'adresse et bien des gens ont interprété Joséphine Baker d'une tout autre manière que l'analyse de Clifford ne le laisse supposer.

Il faut dire que James Clifford porte un regard des années 1980. A mon avis, le renversement de l'attitude de Michel Leiris est exemplaire du changement d'attitude face à l'art nègre, des années 30 aux années 80. Selon Jean Jamin, dans l'« Introduction à *Miroir de l'Afrique* », dans les années vingt et trente, Leiris est subjugué par l'art nègre, mais dans un entretien de 1988, il exprime un repentir de son « racisme à rebours » qui acceptait « les stéréotypes qui avaient cours sur les Noirs : la sexualité déchaînée, la prédisposition à la transe etc ».[581] Si je souscris à l'analyse que fait Clifford concernant la relation de Joséphine Baker au colonialisme et au « racisme à rebours » dont parle Leiris, mais il me semble quand même nécessaire de replacer Joséphine Baker dans le contexte et de nuancer leur vision de 1980. A l'entre-deux-guerres, il y a certainement un discours raciste et sexiste autour de Joséphine Baker (j'y reviendrai à la fin de ce chapitre), et c'est probablement le discours dominant et le plus performant, mais il n'est pas le seul.

Tout d'abord, la nudité de la femme (toujours la femme, bien sûr !) est à l'époque assez fréquente dans les music-hall. Je crois qu'il y a une grande différence entre la relation au corps et l'attitude sexuelle entre la France et le monde anglo-saxon de James Clifford. Le corps dénudé de l'artiste n'est pas nécessairement associé au racisme et l'on peut se demander s'il y a avait une différence fondamentalement raciste entre le buste nu de Joséphine Baker et les jambes que Mistinguett ne manquait pas de montrer. Ce qui est extraordinaire en tout cas, c'est que malgré sa nudité de femme objet, Baker a contribué à populariser l'image de la femme moderne, libérée et qui entend maintenir son indépendance fraîchement acquise pendant la guerre. A ce niveau le parallèle peut être tiré avec une personnalité telle que Madonna, comme le disent Hanna Bosma et Patricia Pisters dans leur belle étude sur l'artiste des années 80.[582] Madonna comme Baker, d'une part confirment l'image traditionnelle de la femme (de la femme de couleur dans le cas de Baker) que les féministes ont tant attaquée, d'autre part représentent une image de liberté qui peut être salutaire pour les femmes.[583]

Beaucoup de Françaises de l'époque louaient Baker pour ses danses au corps libéré des affreux et douloureux corsets. Elle est aussi une adepte des cheveux courts et gominés

---

[581] JAMIN, Jean, « Introduction à *Miroir de l'Afrique* », art. cit., p. 34-35.

[582] BOSMA, Hanna et PISTERS, Patricia, *Madonna*, Amsterdam, Prometheus, 1999, p. 54.

[583] *Ibid.*, p. 48.

(elle vend sa marque de pommade capillaire *Bakerfix*), ici aussi un signe de revendication féminine qui règle le sort des cheveux ondulés et noués dans un sage chignon de bonne bourgeoise. Les femmes apprécient ce look moderne et – cela peut surprendre – surtout les coloniales qui avaient souffert le martyre du corset sous les tropiques et pouvaient enfin avoir une tête présentable lorsqu'elles enlèvaient leur sudorifique casque colonial. Comme le reconnaît amicalement la coloniale Clotilde Chivas-Baron : « Joséphine Baker a rendu un signalé service aux coloniales ».[584] Quant à Christiane Fournier, une autre coloniale, enseignante, journaliste et romancière de l'Indochine, racontant ses aventures équestres en Indochine, elle déplore ne pas avoir l'élégance de Joséphine Baker, « notre moderne Diane chasseresse ».[585] D'ailleurs, cette liberté physique de l'artiste trahit aussi une philosophie personnelle et un choix de vie de Joséphine Baker. Dans une enquête, elle dit que ce qu'elle souhaite pour l'avenir, c'est que l'humanité arrive un jour enfin à vivre nue.[586] Joséphine Baker a stimulé le mouvement de naturisme, surtout en Allemagne. Phénomène culturel à tous les points de vues, elle serait à l'origine de la popularisation du bikini et des bains de soleils (elle avait sa marque de crème bronzante).[587]

Mais on peut aussi se demander si ce rêve de nudité de Joséphine Baker ne doit pas se placer dans le cadre d'une recherche plus générale de sa génération, de trouver l'humain hors des carcans de la société. La liberté qu'elle prône par le corps pourrait se comparer aux recherches plus métaphysiques de ses contemporains tels que Simenon, 'l'homme nu', Malraux, 'l'homme fondamental' ou encore celle du subconscient des surréalistes. En tout cas, cette liberté de Joséphine Baker, Georges Simenon, qui a été son amant pendant un an, la traduit dans son roman *Chair de beauté* (1928), d'une manière plus politique. Son personnage principal, indiscutablement inspiré de Joséphine Baker, comme le montre Paul Mercier dans « Images de l'aventure africaine et de la quête des origines », y est décrit comme une femme colonisée mais politiquement engagée qui infiltre l'ennemi pour mieux défendre et sauver son peuple.[588] Il la voit guidant les siens dans un combat contre le colonisateur :

---

[584] CHIVAS-BARON, Clotilde, *op. cit.*, p. 187.

[585] FOURNIER, Christiane, « La journée tonkinoise », *Le Journal de la femme*, repris dans : FOURNIER, Christiane, *Perspectives occidentales sur l'Indochine*, *op. cit.*, p. 99.

[586] BAKER, Joséphine, dans : SAUVAGE Marcel, *op. cit.*, p. 173.

[587] CRAMER, Franz Anton, « Die furchtlose Frau », *Die Zeit*, 29.12.2005, http://www.zeit.de/2006/01/A-Baker?page=1, 28-05-2006.

[588] MERCIER, Paul, « Images de l'aventure africaine et de la quête des origines dans quelques romans populaires de Simenon », *Traces. Georges Simenon et l'Afrique. Des reportages sur l'Afrique à la recherche d'un nouvel humanisme,* n^0 16, Liège, Université de Liège. Centre d'Etudes Georges Simenon, 2005, p. 121-145.

> Oui, c'était pour cela qu'elle était née ! Pour cela aussi que son corps était si beau ! Elle était la synthèse même de ce peuple, elle pouvait en devenir le drapeau.[589]

Il faut dire que Joséphine refusait d'apparaître dans des théâtres qui pratiquaient la ségrégation raciale.[590] Son apparition sur scène était, à la fois la confirmation de l'image sexuée des noirs et des métis, et en même temps le revendication de liberté pour les hommes de couleur. On retrouve le même paradoxe que pour les images que projette Madonna.[591] D'ailleurs, pour le héros du roman de Simenon, la nudité de l'artiste va « au-delà de la nudité » et n'est pas sexuelle ; il rejoint en cela cette description de Colette : « Elle enjambe, comme une margelle, les étoffes qui la quittent, et d'un seul pas assuré elle entre dans la nudité et la gravité. […] Paris ira voir, sur la scène des Folies, Joséphine Baker, nue, enseigner aux danseuses nues la pudeur ».[592]

Il faut aussi dire que James Clifford s'arrête à une photo sur laquelle Joséphine Baker a effectivement le profil d'une statuette africaine 'type', mais la danseuse mélangeait beaucoup de genres : des mouvements de danses 'africaines', des pas de Charleston, des figures acrobatiques dont le grand-écart ou des sauts en l'air, et aussi, simplement des mouvements farfelus. Il faut en outre considérer que pour les premiers spectacles, elle n'est pas seule sur scène et elle n'est pas la seule à se laisser aller, à se défaire par la danse des carcans de la société. Sur le podium de *La Revue nègre*, alors qu'elle exécute sa fameuse « danse sauvage » au son du tamtam de Joe Alex, des Européens s'amusent aussi. Un d'entre-eux porte un drôle de chapeau et se déhanche exagérément, un autre fait la danse des canards, alors que l'orchestre se lève puis se rassied sans aucune synchronie : c'est la catharsis chez le public qui pleure de rire.[593] C'est le plaisir de la transgression et du carnaval qui pénètre au théâtre. Le corps peut très bien être un instrument d'expressivité, comme le montre Joséphine Baker.

---

[589] SIM, Georges (pseudonyme de Simenon, Georges), *Chair de beauté* (1928), Paris, Presses de la Cité, 1980, p. 176.

[590] Voir : ONANA, Charles, *Josephine Baker contre Hitler. La star noire de la France libre,* Paris, Duboiris, 2006. Aux Etats Unis, la ségrégation interdisait formellement aux artistes de différentes 'races' d'apparaître ensemble sur la même scène de théâtre.

[591] BOSMA, Hanna et PISTERS, Patricia, *op. cit.*, p. 48-70.

[592] COLETTE, dans : « Citations de Colette », *Af Ouaibe*, http://www.aflaurent.com/index.php3, 26-05-2006.

[593] Voir : « Josephine Baker's dance », Youtube, http://www.youtube.com/watch?v=QPCYYdECJIs, 02-02-2007. Voir aussi : « Josephine Baker, La Même », http://www.youtube.com/watch?v=2O3Elki8cVE&feature=related,11-01-2007.

Bien que j'adhère au point de vue de James Clifford qui souligne le lien entre Joséphine Baker et l'entreprise coloniale, je crois utile de reconnaître qu'elle n'était pas nécessairement et pas pour tout son public un cliché raciste. Cependant il faut bien avouer que, même si l'*art nègre* a opéré un changement salutaire de mentalité, comme le suggèrent Flam et Deutch, la mise en scène de certains spectacles place directement et indiscutablement Joséphine Baker dans un cadre colonial et c'est très certainement le cas de son interprétation de *La Petite tonkinoise*, comme on le verra un peu plus loin.

2.2. - L'asiatisme

Mais revenons d'abord aux influences culturelles dans la métropole de l'entre-deux-guerres car si l'Afrique est à la mode grâce à l'*art nègre*, l'Asie n'est pas en reste. Ce sont surtout ses philosophies qui attirent et qui représentent, pour bon nombre d'intellectuels, un potentiel de ressourcement. Il faut dire qu'au lendemain de la Grande Guerre, de l'horreur des tranchées, du gaz moutarde etc., l'Europe se sent en crise. L'Occident, qui s'accorde la position la plus élevée sur l'échelle évolutive des civilisations, a réalisé les pires horreurs : il est temps de reconsidérer ses valeurs. Paul Valéry est un des premiers grands intellectuels de l'époque à avoir diagnostiqué cette crise morale en France mais son analyse rejoint d'une certaine manière, les idées que l'Allemand Oswald Spengler expose dans son *Le Déclin de l'Occident* (1917), un texte qui postule – plusieurs décennies avant Foucault – la « non-continuité » comme « seule hypothèse viable pour une connaissance scientifique des phénomènes de l'histoire ».[594] L'hypothèse de Spengler est que les civilisations sont des *organismes*, et qu'il faut alors considérer « [dans] un sens strict que nul n'a encore pénétré », « les concepts de naissance, de mort, de jeunesse, de vieillesse, de durée de vie, qui sont à la base de tout organisme ».[595] La continuité apparente entre civilisations n'est qu'un leurre : « En réalité, la connaissance, d'ailleurs superficielle, que nous avons de la philosophie grecque équivaut à néant».[596] Mais cette idée de non-continuité offre quand-même des possibilités pour l'élaboration de nouvelles formes de cultures, de nouveaux organismes. Car si les anciennes

---

[594] TAZEROUT, M., « Note du traducteur » (1931), dans : SPENGLER, Oswald, *Le Déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie universelle. Deuxième partie : Perspectives de l'histoire universelle* (1917), trad. TAZEROUT, M., Paris, Gallimard, 1948, p. 8.

[595] SPENGLER, Oswald, *Le Déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie universelle. Première partie : Forme et réalité* (1917), trad. Tazerout (1931), Paris, Gallimard, 1948, p. 15.

[596] SPENGLER, Oswald, *Le Déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie universelle. Deuxième partie : Perspectives de l'histoire universelle*, *op. cit*, p. 57.

générations sont impuissantes à léguer leurs valeurs aux plus jeunes, ce sont les jeunes eux-mêmes qui récupéreront ce dont ils auront besoin :

> Ce n'est pas le bouddhisme qui a voyagé de l'Inde en Chine, mais les Chinois d'une certaine orientation qui ont accueilli une partie du fonds représentatif des bouddhistes indou [*sic*] et en ont fait une espèce *nouvelle* d'orientation religieuse, ayant une signification pour les bouddhistes chinois exclusivement.[597]

Les intellectuels français de l'entre-deux-guerres connaissaient déjà les idées de Spengler au début des années 1920, donc avant la traduction en français. C'est à la même époque que Valéry publie en anglais, puis en français, une lettre intitulée « La Crise de l'esprit » (1919), dont les premières lignes sont restées célèbres et dont la portée s'est fait sentir des deux côtés de la Manche :

> Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles. [...] *Elam, Ninive, Babylone,* étaient de beaux noms vagues, et la ruine totale de ces mondes avait aussi peu de signification pour nous que leur existence même. Mais *France, Angleterre, Russie…* ce seraient aussi de beaux noms [...] Et nous voyons maintenant que l'abîme de l'histoire est assez grand pour tout le monde. Nous sentons qu'une civilisation a la même fragilité qu'une vie. Les circonstances qui enverraient les œuvres de Keats et celles de Baudelaire rejoindre celle de Méandre [auteur comique grec dont les œuvres sont presque toutes perdues] ne sont plus du tout inconcevables : elles sont dans les journaux. [...] les grandes vertus des peuples allemands ont engendré plus de maux que l'oisiveté jamais n'a créé de vices. Nous avons vu, de nos yeux vu, le travail consciencieux, l'instruction la plus solide, la discipline et l'application les plus sérieuses, adaptées à d'épouvantables desseins. [...] Savoir et Devoir, vous êtes donc suspects ?[598]

Cette lettre a constitué un thème de réflexion majeur de l'entre-deux-guerres. Cette sensation de vivre la fin d'une époque, d'avoir cru à tort en la validité de ses propres normes, révèle à la jeunesse la profondeur de la crise. Mais elle met aussi en avant un sentiment de culpabilité. C'est nous et nos valeurs qui avons créé ces horreurs. La guerre est parfois associée à un châtiment qui ne se fait pas attendre : la grippe espagnole (1918-1919).

Cette épidémie médicale internationale qui a coûté la vie à près d'un demi million de Français – en majorité la tranche d'âge 20-40 ans déjà si éprouvée par la guerre – marque

---

[597] *Ibid.*, p. 56. Italiques dans l'original.

[598] VALERY, Paul, « La Crise de l'esprit », *La Nouvelle Revue Française,* 1-08-1919, reprise dans : *Variété I*, Paris, Gallimard, 1924, p. 11.

évidemment les esprits dans cette France qui lèche douloureusement ses blessures.[599] Albert Londres (1884-1932) considère que c'est la guerre qui a cette nouvelle catastrophe sur la conscience : « Elle est certainement la conséquence de toute cette charognerie du front apportée par le vent… » écrit-il dans une lettre à sa famille.[600] Et, dans une jolie métaphore de la revitalisation par l'Asie, Clara Malraux (1897-1982) associe, elle aussi, la grippe à la guerre. Elle raconte que, jeune fille de 21 ans, elle ne pensait qu'à revivre dans un temps de paix ; convalescente de la grippe comme la France de la guerre, elle aimait « regarde[r] les feuilles de vigne vierge s'ouvrir comme les fleurs japonaises dans un verre d'eau » alors que « les enterrements […] défilaient devant la maison […] [ceux] des morts de la grippe espagnole ».[601] Comme le dit le critique littéraire Daniel Durosay :

> Pour retrouver son équilibre et son identité, […] la conscience européenne avait besoin d'un 'autre' qu'elle ne retrouvait plus parmi les nations qui la composaient. Cet autre […], ce fut l'Orient. […]. [Ce fut] l'Extrême-Orient [qui] portait […] un espoir de régénération.[602]

Chez Clara Malraux, chez André Malraux et chez beaucoup d'autres intellectuels de leur génération, la crise de l'Occident « a eu pour effet de stimuler [la] […] réflexion sur l'Orient ».[603] On pense pouvoir sauver l'Occident en substituant à l'idéal moderne des sciences matérialistes, l'idéal de sagesse asiatique.

Cette crise débouche à première vue sur une ouverture, sur un intérêt pour d'autres cultures. C'est le sentiment de crise qui pousse Michel Leiris à entreprendre son voyage en Afrique en 1931-1932. C'est ce qu'il exprime dans l'introduction de l'édition de 1952 de son Journal 'africain', *L'Afrique fantôme* (1934) :

> En vue d'un renouvellement, l'auteur, las de la vie du Paris littéraire des années 25-30, prend part à une mission ethnographique qui traverse l'Afrique. Qu'y trouve-t-il ? Peu d'aventures

---

[599] La grippe espagnole (1918-1919) a fait entre 20 millions et 50 millions de morts. L'ampleur de l'épidémie a d'abord été mise en évidence en Espagne – d'où le nom – mais le virus (H1N1) était réputé pour être d'origine chinoise, les premiers cas s'étant déclarés à Canton, en février 1918. Cette épidémie est aussi liée au 'péril jaune' dans l'imaginaire de l'époque. Le virus se serait déplacé avec l'immigration de la Chine aux Etats-Unis, puis avec l'armée américaine en Europe.
L'épidémie a touché majoritairement le groupe des 20-40 ans, car ce n'est pas le virus lui-même qui tue, mais les réactions de défense de l'organisme à sa présence dans le corps.
Voir : GOUDET, Jean-Luc, « Les armes secrètes du terrible virus de la grippe espagnole », *Futura-Sciences*, le 22/01/2007.

[600] LONDRES, Albert, cité dans : ASSOULINE, Pierre, *Albert Londres. Vie et mort d'un grand reporter. 1884-1932*, Paris, Balland, 1989, p. 127.

[601] MALRAUX, Clara, *op. cit.*, p. 180.

[602] DUROSAY, Daniel, « *La Tentation de l'Occident*. Notice », art. cit., p. 894.

[603] *Ibid.,*p. 892.

> […]. De plus en plus il est le jouet de ce qu'il fuyait : inquiétudes sexuelles, sentiment d'un vide impossible à combler. Sa tentative d'évasion aura été un échec car […] ce n'est pas par un changement de climat que celui qui se sent comme un enfant perdu peut vaincre sa solitude.[604]

Je l'ai dit plus haut, Malraux en Indochine sera lui aussi déçu. Il ne trouvera pas en Asie le ressourcement escompté. Malraux fait le bilan de son séjour en Indochine en 1926 : « L'objet de la recherche de la jeunesse occidentale est une notion nouvelle de l'homme. L'Asie peut-elle nous apporter quelque enseignement ? Je ne le crois pas. Plutôt une découverte particulière de ce que *nous* sommes ».[605] Cette ouverture vers l'extérieur se transforme alors en un individualisme poussé qui n'est pas sans rappeler l'égotisme moderniste. Nombreux sont en effet les spécialistes de la littérature de voyage qui considèrent l'individualisme du voyageur comme un critère, ou une spécialité du modernisme.

Dans son *Questions of Travel*, Caren Kaplan montre que les voyageurs collectifs, les touristes et les immigrants, sont évacués des textes modernistes qui préfèrent traiter du voyageur ou de l'exilé, des personnages qui ont une expérience individuelle du déplacement.[606] Et, comme le souligne Helen Carr, les voyageurs modernistes déplorent la démocratisation du voyage et la destruction, justement par les touristes et les coloniaux, du monde qu'ils voulaient observer et par lesquels ils espéraient un regain d'énergie.[607] Et la pression de l'Empire sur la culture de l'Occident peut aussi éveiller un sentiment de malaise, de méfiance et de rejet. Cette attitude se retrouve aussi chez certains artistes qui éprouvent l'impression d'être submergés par les influences extérieures et qui se sentent menacés. Un des personnages de Malraux, dans son premier roman oriental, *La Tentation de l'Occident* (1926), partage ce malaise puisqu'il analyse :

> Mais ce n'est plus l'Europe ni le passé qui envahit la France en ce début de siècle, c'est le monde qui envahit l'Europe, le monde avec tout son présent et tout son passé, ses offrandes

---

[604] LEIRIS, Michel, « Prière d'insérer de la seconde édition de *L'Afrique fantôme* (1951) », dans : *Miroir de l'Afrique, op. cit.*, p. 868.
Pour l'anecdote : Joséphine Baker sera présente à l'inauguration, en mai 1933, de l'exposition du butin des objets capturés par le ethnologues de l'expédition scientifique Dakar-Djibouti à laquelle participe Michel Leiris. Voir : JAMIN, Jean, *op. cit.*, p. 32.

[605] MALRAUX, André, « André Malraux et l'Orient », art. cit., p. 112-114. Mes italiques.

[606] KAPLAN, Caren, *op. cit.*, p. 25.

[607] CARR, Helen, « Modernism and travel (1880-1940) », dans : HULME, Peter et YOUNGS, Tim, *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge/New York/ *et alii*, Cambridge University Press, 2002, p. 70-86, p. 83.

> amoncelées de formes vivantes ou mortes et de méditations… Ce grand spectacle qui commence, mon cher ami, c'est une des tentations de l'Occident.[608]

Mais il n'est pas le seul à ressentir cette 'spectaculaire' invasion. L'idée d'une Asie revivifiant l'Occident, mais peut-être envahissante, fait l'objet d'un débat passionné du Paris de l'entre-deux-guerres et *Les Cahiers du mois* publient en 1925 une enquête adressée aux intellectuels de l'époque pour recueillir leurs réactions sur le sujet.[609]

Un des textes les plus influents pour cette dispute sur les relations entre l'Occident et l'Orient, est sans doute le *Défense de l'Occident* (1927) du philosophe Henri Massis.[610] Selon Massis, l'attirance des jeunes pour l'Orient – dans laquelle il compte la nouvelle idéologie communiste, la Russie fait donc partie de son 'Orient' – est une attitude 'défaitiste' et au fond traître à la patrie, car elle amène en France une force incontrôlable qui risque d'engloutir l'Occident ; c'est ce qu'il appelle « le péril de l'Asiatisme ».[611] Pour Massis, l'Asie attaque l'Occident : « C'est l'âme de l'Occident qu'elle veut atteindre, cette âme divisée, incertaine de ses principes, confusément avide de libération spirituelle, et d'autant plus prête à se perdre, qu'elle s'est elle-même écartée de son ordre civilisateur historique et de sa tradition ».[612] Pourtant, la solution est claire : il faut simplement retrouver la propre force spirituelle de l'Europe, c'est-à-dire la religion chrétienne d'avant la réforme séparatrice ; elle seule « peut refaire l'unité humaine ».[613]

2.3. - Revitalisation coloniale de la France

Beaucoup d'intellectuels comme Massis prônent la 'défense de l'Occident', mais paradoxalement par l'intermédiaire de la colonie : c'est le cas du grand orientaliste Sylvain

---

[608] MALRAUX, André, *La Tentation de l'Occident* (1926)*, op. cit.,* p. 92.

[609] « Les Appels de l'Orient », *Les Cahiers du mois*, n^{0} 9-10, Paris, Éd. Emile Paul, 1925. Questionnaire sur les relations Occident-Orient, soumis à André Gide, Sylvain Lévi, Paul Valéry etc.

[610] MASSIS, Henri, *Défense de l'Occident*, Paris, Plon, 1927.

[611] *Ibid.*, p. 3.
Massis est un de ces philosophes chez qui l'on voit une variation du 'péril jaune', cette peur plus viscérale d'un 'autre' asiatique qui apparaît en France, en tout cas en littérature, dans les deux dernières décennies du XXème siècle.
Selon Jean-Marc Moura, cette peur de l'autre est une peur de soi, du moi inconscient de l'homme comme celle mise en avant dans la psychologie des foules. Ce 'peril jaune' « ne donne ni portait individualisant, ni personnage crédible de la "race jaune". Ce qu'il a à charge d'exprimer, c'est un pur mouvement de dépossession de soi ». MOURA, Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, *op.cit.*, p. 137.
On peut cependant imaginer que le péril jaune prend une autre ampleur dans le contexte de l'Indochine.

[612] *Ibid.*, p. 15.

[613] *Ibid.*, p. 254.

Lévi qui prend pour exemple de l'action de la France sur les temples d'Angkor : la restauration française des temples fait la preuve de la grandeur de la République.[614] Maurice Martin du Gard (1896-1970), journaliste et critique littéraire, fondateur (1922) et directeur des *Nouvelles littéraires* et cousin de Roger Martin du Gard, estime qu'il faut créer un « esprit public » colonial lieu de ressourcement de la France.[615]

> Les grands noms exemplaires de Gallieni, de Jules Ferry, de Lyautey ne sont pas, dans les écoles, l'objet du culte national, et pourtant, si une doctrine devait être populaire, c'est bien l'impérialisme comme nous l'entendons, qui est à base d'amitié. Il épanouit, outre-mer, les vertus traditionnelles que la métropole aigrit. C'est une foi. Au moment du doute, qu'attend-on pour s'y renflammer ?[616]

C'est dans ce cadre qu'il faut considérer la stimulation de la littérature coloniale. Par sa grandeur, elle doit venir faire la preuve de celle de la France et de la pérennité de sa culture. C'est ainsi que la production littéraire dans la colonie doit apporter *De l'horizon pour la littérature française*, pour reprendre le sous-titre de l'analyse littéraire des 'frères' Leblond intitulée : *Après l'exotisme de Loti, le roman colonial* (1926).[617]

Les productions littéraires font la preuve de cet engouement pour la colonie et pour l'Asie. Dans le monde littéraire, tout est colonial. C'est la grande mode du récit de voyage dans les colonies et les histoires 'tropicales' sont très prisées.[618] Et d'énormes succès de librairie sont des romans dont l'action se passe – au moins partiellement – dans les colonies.[619] La France crée en outre un Prix littéraire, en 1920, pour encourager les écrivains des colonies, et le premier lauréat est Jean Marquet avec *De la Rizière à la montagne* (1920) dont j'ai parlé plus haut. On voit aussi l'apparition d'écrivains de couleur dont les œuvres sont

---

[614] LEVI, Sylvain, « Avant-propos », dans: LEVI, Sylvain (dir.), *L'Indochine. Exposition Coloniale Internationale de Paris*, Paris, Société d'Editions Géographiques, Maritimes et Coloniales, 1931, p. 5.

[615] MARTIN DU GARD, Maurice, *Les Mémorables. 1918-1945*, préf. de : NOURISSIER, François, Paris, Gallimard, 1999.

[616] *Ibid.*, « Les livres de l'Empire », *Les Nouvelles littéraires*, 9 mai 1936, cité par COPIN, Henri, *L'Indochine dans la littérature française des années vingt à 1954*, *op. cit.*, p. 30.

[617] LEBLOND, Marius-Ary, *Après l'exotisme de Loti, le roman colonial. De l'horizon dans la littérature française*, Paris, V. Rasmussen, 1926.
Marius-Ary Leblond, est en réalité un pseudonyme de Georges Athénas et Aimé Merlo.

[618] HALEN, Pierre, *Le petit Belge avait vu grand. Une littérature coloniale*, Bruxelles, Ed. Labor, 1993, p. 250.
FORSDICK, Charles, *Travel in Twentieth-Century French and Francophone Cultures*, *op. cit.*, p. 83.

[619] BENOIT, Pierre, *L'Atlantide* (1920), Paris, Livre de Poche, 1994 (qui aura la progéniture cinématographie que l'on sait) ;
FAUCONNIER, Henri, *Malaisie*, Paris, Stock, 1930 (qui obtint le prix Goncourt de 1930) ;
CELINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* (1932), Paris, Gallimard, 1989 ; etc. Je ne m'arrête pas ici à la popularité des récits de voyage sous les tropiques. Mais j'y reviendrai ultérieurement.

récompensées par des prix prestigieux : René Maran remporte le Goncourt de 1921 pour son *Batouala* alors que le prix Nobel de littérature de 1913, l'Indien Rabindranath Tagore, acquiert en popularité ; il est rejoint en Inde en 1922 par Albert Londres qui tient à l'interviewer.[620]

2.4. - Les colonisés dans la métropole

En fait, on peut considérer que la France change démographiquement, ce ne sont plus seulement les idées et l'art des colonies qui sont présents en France, ce sont les colonisés eux-mêmes qui viennent habiter, étudier ou travailler en métropole et surtout dans les grandes villes de France. On rencontre à Paris, Lyon ou Marseille, nombre d'étudiants originaires des colonies ; ce sont les enfants de l'élite coloniale ou des intellectuels ayant obtenu une bourse d'étude. On retrouvera certains d'entre eux parmi les écrivains 'francophones' et/ou 'anticoloniaux' et dans les textes qu'ils ont publiés en France. Les plus connus : Aimé Césaire (1913-), Léopold Sedar Senghor (1906-2001), René Maran (1887-1960) et d'autres, un peu moins connus mais dont l'œuvre originale et la présence contribuent à colorer le paysage culturel de la France. Je pense aux Vietnamiens tels que : le poète et essayiste catholique Pierre Do Dinh (1905-1970, né Do Dinh Thach), le critique littéraire Tran Van Tung qui publie avec *Rêves d'un campagnard annamite* (1939) son autobiographie.[621] Ou encore à Hoang Xuan Nhi, qui raconte la vie de son alter-ego l'etudiant *Heou-Tâm* (1939).[622] Mais il faut aussi penser à la poétesse et romancière franco-cambodgienne Makhali-Phāl (1908 ?-1965, née Nelly-Pierrette Guesde) qui arrivera en France sans doute juste après 1918. Elle est, elle aussi, choyée comme femme exotique, s'il faut croire, comme le fait Richard Serrano dans *Against the Postcolonial* (2005), que son roman *Les Mémoires de Cléopatre* (1956) est, au moins partiellement, autobiographique.[623]

Certains activistes révolutionnaires et écrivains 'anticoloniaux' sont aussi présents sur le sol français où ils viennent revendiquer des réformes pour l'Indochine, directement aux portes du pouvoir de la République. Il y a, entre-autres, les 'cinq dragons' de l'Indochine,

---

[620] MARAN, René, *Batouala. Véritable roman nègre*, Paris, Albin Michel, 1921.
Pour l'interview par Albert Londres de Tagore, voir : ASSOULINE, Pierre, *Albert Londres*, *op.cit.* , p. 217.

[621] TRAN VAN TUNG, *Rêves d'un campagnard Annamite* (1939), Paris, Mercure de France, 1940.

[622] HOANG XUAN NHI, « Préparatifs de Heou-Tâm » (1939), *Heou-Tâm,* Paris, Mercure de France, 1942, p. 13-134.

[623] SERRANO, Richard, « Makhali-Phal and the Perils of Metissage », *Against the Postcolonial*, *op. cit.*, p. 105-140.
MAKHALI-PHAL, *Les Mémoires de Cléopâtre*, Paris, Albin Michel, 1956

pour reprendre le terme de Ngo Van, dans son *Viêt-nam 1920-1945*.[624] Ils sont des activistes bien connus des fichiers de la Sûreté. D'abord l'aîné, Phan Chau Trinh (1872-1926 : ses funérailles à Saïgon furent suivies d'un cortège de plus de 60.000 personnes, malgré l'interdiction de regroupement) qui arrive à Paris vers 1911. Il était étudiant de Pham Boi Chau (1867-1940, mort en résidence surveillée à Hué), considéré comme l'ancêtre du mouvement nationaliste vietnamien et le fondateur en 1904 de la Ligue pour la modernisation qui vise à « Réformer la civilisation et développer l'esprit national, pour éviter aux Annamites de devenir des esclaves ».[625] La propagation de la langue vernaculaire quốc ngữ est un de leurs points de combat contre l'influence française. Phan Chau Trinh ouvre une école gratuite de quốc ngữ. Il concourt à l'impulsion de modernisation de la société – les mandarins sont outrés – tandis que ses critères culturels témoignent d'un nationalisme qui affole les administrateurs coloniaux, qui fermeront cette école. Un mouvement de contestation paysanne éclate (1907-1908) contre la misère, les impôts, les corvées. On arrête Trinh et l'envoie au bagne de Poulo Condore mais, sous la pression de la Ligue des Droits de l'Homme, il en est relaxé et expulsé en France. Une fois à Paris, il fonde avec Phan Van Truong (1878-1933) qui y faisait une thèse de doctorat en Droit, une Association des Patriotes Annamites. Tous deux sont en France pendant la guerre et, sur cette période, Truong écrit *Une Histoire des conspirateurs Annamites de Paris* (1926).[626]

Après la guerre, ces deux 'dragons' seront rejoints dans leur lutte par trois jeunes révolutionnaires. Premièrement Nguyễn The Truyen (1899- ? exilé en 1940 ? à Nossi-Lava, au Nord de Madagascar), fils d'un ami de Phan Boi Chau et étudiant en sciences chimiques à Toulouse, puis en lettres à Paris en 1921. Il contribue activement au journal *Le Paria* (1922-1926).[627] Truyen tente de rallier ses compatriotes au communisme, contre le parti

---

[624] NGO VAN, *Viêt-nam 1920-1945 : Révolution et contre-révolution sous la domination coloniale*, Paris, Nautilus, 2000, p. 27.

[625] *Ibid.*, p. 28.
Sur PHAN BOI CHAU, voir aussi : MARR, David G., *Vietnamese Tradition on Trial. 1920-1945*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1984, p. 15-20.

[626] Voir : NGO VAN, *Au Pays de la Cloche fêlée*, *op. cit.*, p. 66.

[627] *Le Paria* (mai 1922-avril 1926), est le journal des populations des colonies auquel participent des colonisés de tous les coins de l'Empire français (Phan Chau Trinh, Phan Van Truong, Nguyễn The Truyen, Nguyễn Tat Than, c'est-à-dire Nguyễn Ái Quốc, mais aussi Lamine Senghor et Messali Hadj). Très proche du Parti communiste français et de *L'Humanité* – dont certains articles sont repris intégralement – *Le Paria* sous-titre : *Tribune du prolétariat colonial* puis, en septembre-octobre 1925 *Organe des Peuples opprimés des colonies*. Il affiche son amitié pour les communistes de *L'Humanité*, mais il est surtout *anticolonial* ; les idées nationalistes et internationalistes s'y côtoient et même celles des constitutionnalistes tels que le très modéré et bourgeois Bùi Quang Chiêu (homme d'affaires qui revendique plus de libertés mais au sein de l'Union française sous forme d'un *Dominion*). Toute action contre le colonialisme y est louée. Journal en langue française publié à Paris, le titre apparaît en trois langues : arabe, français et chinois.

constitutionnaliste de Bùi Quang Chiêu, homme d'affaire réformiste qui revendique une forme de Dominion, mais ne remet pas en cause la tutelle française. En 1927 Truyen se détache finalement du PCF pour fonder son propre parti : Le Parti Annamite de l'Indépendance à orientation proche de celle du Kuomintang. Deuxièmement Nguyễn An Ninh (1900-1943, exécuté par le directeur du bagne de Poulo Condore qui craignait que les Japonais ne le libèrent), ce licencié en droit, journaliste et activiste retournera dès 1923 à Saigon pour y fonder le journal *La Cloche fêlée* (1923-1926). Il est l'écrivain de l'essai *La France en Indochine* (1925).[628] Ninh, qui est proche des anarchistes, est souvent considéré comme le père de l'action révolutionnaire communiste au Việt Nam parce qu'il a réussi à rallier contre les Français, dans le journal *La Lutte* (1933-1635), les staliniens et les trotskistes.[629] On retrouve aussi Ninh comme compagnon de voyage de Léon Werth (1878-1955) dans *Cochinchine* (1926).[630] Et finalement, le plus connu des Vietnamiens – le futur Hồ Chí Minh (1892-1969) fondateur du Pari communiste du Việt Nam (1929) et du Việt-minh (1941), connu à l'époque qui m'intéresse sous le nom de Nguyễn Ái Quốc (Nguyễn le patriote).[631] C'est sous ce nom qu'il publie *Le Procès de la colonisation française* (1926).[632]

---

[628] NGUYỄN AN NINH, *La France en Indochine*, Paris, Debeauve, 1925.
Ce texte a aussi été publié dans la revue *Europe*, le 17-7-1925, qui avait publié, la même année l'enquête sur *Les Appels de l'Orient*.

[629] NGO VAN, « Front unique *La Lutte* 1933-1935 », *Viêt-nam 1920-1945*, *op. cit.*, p. 203-219.

[630] WERTH, Léon, *Cochinchine* (1926)*, op. cit.*

[631] Le Parti communiste du Việt Nam ou : Đảng Cộng Sản Việt Nam est fondé à Hong Kong en 1929. Voir : DUIKER, William J., *Ho Chi Minh. A life*, New York, Hyperion, 2000, p. 164.

[632] NGUYỄN ÁI QUỐC, *Le procès de la colonisation française,* dans : Ho Chi Minh, *Œuvres choisies. Tome I : LeProcès de la colonisation française* (1922-1926), Hanoï, Editions en Langues Etrangères, 1960.
Hô Chi Minh a changé de nom à plusieurs reprises. Il est né Nguyễn Sinh Cung (entre 1890 et 1894, la date exacte est incertaine, je retiens celle renseignée lors de son inscription à l'école selon Ngo Van : 1892, bien que l'idéologie ait formellement choisi la date ronde de 1890). Son père est un mandarin assez bien noté qui peut se permettre d'envoyer ses enfants dans les meilleures école du pays. Mais le père bascule – alcoolisme violent ou (et ?) complicités avec les révolutionnaires Phan Boi Chau et Phan Chau Trinh ? – il est dégradé et révoqué en 1910 et le fils doit gagner sa vie. Il prend le nom de Nguyễn Tat Than vers l'âge de 10 ans ('qui ira au bout de sa destinée').
Voir : HEMERY, Daniel, *Ho Chi Min. De L'Indochine au Vietnam*, Paris, Gallimard, 2002, p. 133.
Il est engagé dans une compagnie maritime, comme 'boy' et devient l'anonyme Ba (n^0 3), puis prend nom de Paul Tat Than, *ibid.*, p. 41. Comme il est employé de grands paquebots, il voit du pays ; il est à New York en 1912, à Londres entre 1914 et 1919, où il est ouvrier à l'Igranic Electric Company de Bedford et travail dans la cuisine d un hôtel.
Après la guerre, il va à Paris – où il devient retoucheur-photographe (Phan Chau Trinh avait une boutique de retouche de photographie où il accueillait beaucoup de ses jeunes compatriotes), et rejoint le groupe des Annamites partiotes composé de : Phan van Truong et Phan Chau Trinh. Ils signent collectivement, sous le nom de Nguyễn Ái Quốc (le patriote), les *Revendications du peuple annamite* (juin 1919) *ibid.*, p. 45.
Une liste de renvendications que Than présentera en main propres au premier secrétaire de Wilson lors des pourparlers de Versailles.
Voir : DUIKER, William J., *Ho Chi Minh. A life*, New York, Hyperion, 2000.
Finalement, dans les articles du *Paria*, le nom collectif devient son nom de plume personnel, les autres en

Quốc est en France, au moins de 1919 à 1923, où il travaille dans l'atelier de retouche photographique de Phan Chau Trinh, qui était probablement une connaissance de son père. Ces cinq 'dragons', Phan Chau Trinh, Phan Van Truong, Nguyễn The Truyen, Nguyễn An Ninh et Nguyễn Ái Quốc, sont à Marseille en 1922, où ils apostrophent dans un pamphlet cinglant, l'Empereur d'Annam Kaï Dinh, venu honorer de sa présence l'Exposition coloniale. A la fin des années vingt, début des années trente, ils rentrent en Indochine pour organiser l'action sur place (sauf Quốc qui est à Moscou, à Hong Kong puis en Chine), mais en France le flambeau continue à passer de main en main. De ces premiers activistes de Paris, seul Hồ Chí Minh verra la fin de la colonisation française. Je reviendrai plus tard aux textes de ces révolutionnaires.

En outre, après 1918, bon nombre de tirailleurs – ceux qui avaient survécu à l'horreur des tranchées sur le front Européen – se sont retrouvés en France et y sont restés. C'est le cas des Africains tels que Lamine Senghor, membre du Parti Communiste Français, collaborateur du journal *Le Paria* et écrivain de *La violation d'un pays* (1927) et Bakary Dialo (1892-1978), l'écrivain de *Force-Bonté* (1926).[633] Et l'on sait que Phan van Truong a participé à la guerre comme interprète (ce qui lui a permis de se former un réseau de connaissances parmi les ouvriers des fabriques d'armes, les tirailleurs etc.). D'ailleurs, une réserve de l'armée coloniale (Sénégalais, Indochinois et Malgaches) est encore basée en France pour défendre la patrie si elle est à nouveau attaquée et contribue à prouver sa force lors de la « pacification du levant » (1920-1921) et « la crise du Maroc » (1925-1926), comme le formulent dans leur étude procoloniale, Philippes Roques et Marguerite Donnadieu, qui prendra plus tard pour nom de plume Marguerite Donnadieu.[634] A cette même époque, il y a aussi des travailleurs

---

revanche apposent leur vrai nom. Je me bornerai pour ma part à le nommer Nguyễn Ái Quốc, le nom sous lequel il signe les documents publiés à l'époque qui m'intéresse.

[633] SENGHOR, Lamine, *La Violation d'un pays*, préface de VAILLANT-COUTURIER, Paul, Paris, Bureau d'Edition de Diffusion et de Publicité, 1927. Le préfacier était rédacteur en chef de *L'Humanité* (1892-1937).
Lamine Senghor était Sénégalais, militant communiste, collaborateur de la revue *Le Paria*, puis actif dans *La Ligue de 'La Race Nègre'*. Il a aussi participé à la conférence anti-impérialiste de Bruxelles en 1927 (10-15 février).
DIALO, Bakary, *Force-Bonté*, Paris, F. Rieder et Cie, 1926. Ce texte est une louange à la France terre patrie formatrice. Bakary Dialo est un des tirailleurs dont parle Lucie Cousturier dans son *Des Inconnus chez moi*, récit dans lequel elle raconte sa rencontre forcée avec des Africains en France pendant la Première Guerre mondiale qui bivouaquent dans des baraques voisines de sa maison. Cousturier apprend à connaître ces nouveaux voisins, les 'inconnus' du titre, et leur apprend à lire et à écrire le français. Bakary Dialo était son élève. Voir : Voir : COUSTURIER, Lucie, *Des Inconnus chez moi* (1920), préface de René Maran, dans : LITTLE, Roger (prés.), Paris, L'Harmattan, 2001. Voir aussi son récit de voyage en Afrique : COUSTURIER, Lucie, *Mes Inconnus chez eux* (1925), préface de Maran, René, Paris, Les Belles Lectures, 1956.

[634] ROQUES, Philippe et DONNADIEU, Marguerite, *L'Empire français*, Paris, Gallimard, 1940, p. 144.
Marguerite Donnadieu n'est autre que le nom de naissance de Marguerite Duras ; Duras est son pseudonyme de femme de plume.

immigrés dans les grandes usines françaises. Selon Patrice Marcillaux, la simple rencontre des 'Chinois' qui avaient été recrutés pour travailler dans les usines pendant la Première Guerre mondiale, suscitait déjà une véritable frayeur chez certains Français.[635] Mais leur présence passe d'autant moins inaperçue qu'elle se manifeste lors de grèves qui prouvent que les mouvements ouvriers commencent à s'organiser. Messali Hadj, figure emblématique du mouvement national algérien, lui aussi mobilisé en 1918, écrit dans ses mémoires, concernant la grève des cheminots de 1920 : « J'ai rencontré des Indonésiens, ainsi que des Indochinois, des Chinois, des Egyptiens, des Syriens, des Destouriens et d'autres encore ».[636]

2.5. - Attirence et angoisse : le ressac

La peur de l'invasion d'une 'altérité colorée' est amplifiée dans l'opinion publique par la crainte de la montée du communisme. Certains écrivains, comme Paul Morand, tremblent devant l'influence de Moscou qui va permettre l'arrivée des colonisés en métropole. Morand met en garde ses contemporains : si le communisme arrive à s'imposer, tous les misérables du monde viendront mendier en Europe.

> Savent-ils, nos communistes français, quels frères terribles, implacables, ils vont désormais se donner ? Quelle police pourrait arrêter l'entrée de millions de Noirs en un pays où les frontières auront disparu ? Quel règlement syndical interdira à ces paquebots surchargés de maraîchers chinois de venir exploiter chaque parcelle de la côte d'Azur, d'en humer le suc, d'en appauvrir le sol avec leur labeur d'insectes qui ne connaissent ni nuit ni jour [...] ? A peine auront-ils pris le pouvoir de nos mains bourgeoises, nos comités paysans et soldats, qu'à leur porte de nouveaux riches viendront frapper les migrations asiatiques affamées et terribles des vrais pauvres, des vrais mendiants […] pour qui le communisme n'est pas un mot, une mode, mais un état éternel, organique ; hordes tout en mains et en dents ; aux bras tendus, aux mâchoires ouvertes.[637] [*sic*]

---

[635] MARCILLAUX, Patrice, « Les Relations franco-chinoises au XXe siècle et leurs antécédants », cité dans : GOSCHA, Christopher, art. cit., p. 130.

[636] MESSALI, Hadj, dans : LIAUZU, Claude, *Aux Origines des tiers-mondismes. Colonisés et anticolonialistes en France 1919-1939*, Paris, Harmattan, 1982, p. 9.
Destouriens : adhérents au parti politique nationaliste tunisien, Destour, créé en 1920. En 1937, Bourguiba créa le Néo-Destour cette fois favorable à la coopération avec l'Occident.

[637] MORAND, Paul. *Hiver caraïbe* (1929), *op. cit.*, p. 121.

C'est donc un mouvement complexe par rapport à l'Asie. Attirance et rejet sont des réactions solidaires, comme chez Malraux ou Morand et montrent combien la France et ses écrivains sont conscients de cette 'tentation de l'Occident'.

Les communistes ne font pas exception, car eux aussi sont ballottés entre attirance et angoisse. Comme ailleurs, on retrouve à la fois l'idée que les hommes de couleur peuvent venir aider le prolétaire blanc et, en même temps, la peur que cette force soit employée pour combattre la révolution. *L'Humanité* publie des appels aux peuples coloniaux : ils ont déjà été employés dans des guerres fratricides contre Sénégalais, Indochinois, Marocains etc. mais ne « peuvent plus accepter d'être réutilisés contre les ouvriers européens » qui préparent la révolution.[638] Les journalistes communistes du journal *Le Paria* (1922-1926) ont bien compris cette angoisse du PCF. C'est sans doute la raison pour laquelle ils multiplient les articles dans lesquels ils se portent garants de la solidarité des peuples colonisés : ceux-ci ne se laisseront pas embrigader par les gouvernements bourgeois car ils savent que les impérialistes divisent pour mieux régner.[639] En outre, comme le dit Claude Liauzu, les hommes de couleurs sont aussi considérés comme un fardeau sur les épaules du prolétaire occidental.[640]

A partir de ces considérations sur les mouvements culturels au sein de la métropole à l'entre-deux-guerres, on se rend compte que la crise est double. D'une part la France ne se sent plus à la hauteur – entre autres à cause du traumatisme de la guerre – de l'autre, elle ressent les pressions de son Empire, une présence culturelle, démographique et politique des colonies qui éveille des sentiments contradictoires. C'est une dualité que Albert Sarraut (1872-1962) qui fut Gouverneur Général de l'Union indochinoise (1911-1914, 1916-1919) puis ministre des Colonies (1920-1924 puis 1932-1933) et président du Conseil (1933 et 1936) analyse dans son essai *Grandeur et servitudes coloniales* (1931).[641] Il résume l'incertitude de la métropole dans cette interrogation inquiète : « Ceci tuera-t-il cela ? Ou le sauvera-t-il au contraire ? »[642] Cette indécision illustre à merveille la pression de l'Empire sur

---

[638] ANONYME, « Un Appel aux peuples coloniaux », *L'Humanité*, le 23 juillet 1925.

[639] ANONYME, « La Revue de Presse. Diviser pour régner », *Le Paria,* numéro 36/37, septembre-octobre, 1925. L'auteur assure que les peuples colonisés sont conscients que les Français les divisent pour mieux les dominer. Il cite un article de la presse coloniale qui dit : « En Indochine il est impossible de régner par le nombre [20 millions d'Indochinois pour 45.000 Français]. Notre faiblesse numérique sur place nous oblige à ne pas hâter une union [des divers peuples] dont nous serions les mauvais marchands ». Le colonial auteur de cet article préconise d'opposer – avant tout – les Chinois et les Indochinois. *Le Paria* condamne évidemment cette attitude et vient, au contraire, prouver sa solidarité avec avec le PCF.

[640] LIAUZU, Claude, *op. cit.*, p. 15-16.

[641] SARRAUT, Albert, *op. cit.*

[642] *Ibid.*, p. 11.

l'Occident ; une pression dont parle Edward Said dans son *Culture et imperialisme* et qu'il considère comme un des critères du modernisme littéraire. Dans sa « Note sur le modernisme », il cite Conrad, Forster et Malraux comme des écrivains modernistes qui ont « abandonn[é] le triomphalisme impérial ; […] c'est [au contraire] une angoisse terriblement perturbante qui se dégage de [leurs] récits ».[643] Nous reviendrons à cette analyse de Said, mais pour l'heure, constatons simplement qu'une inquiétude liée à la présence de l'autre se manifeste. Cette altérité apparaît même aux yeux de Sarraut comme une contre-offensive, un retour de civilisation. Car, reconnaît-il, « C'est l'heure des ressacs, des chocs en retour de la civilisation, l'heure de la contre-offensive des énergies qu'elle a éveillées et organisées ».[644] Dans cet essai, il dévoile que ces 'ressacs' ne sont pas seulement culturels ou démographiques, ils sont intimement liés à la situation politique car l'homme colonisé lui aussi attendait un retour et la réalisations des promesses non tenues : « l'homme de couleur, replié dans sa déception […] avait peu à peu commencé de rêver du jour libérateur […] ».[645]

A cause de ces ressacs, l'heure est venue du bilan 'colonial', de l'évaluation de ce que l'on a semé. Ces questionnements sur le 'retour de civilisation' ou sur les implications de la colonisation se lisent le mieux à la lumière du changement thématique de la littérature coloniale. En effet, la colonie est établie depuis plus d'une génération maintenant et il n'est plus si courrant de lire de purs 'romans de congaï' à l'entre-deux-guerres. Le fameux *Thi-Bâ* de Jean d'Esme, dont j'ai parlé au chapitre précédent est un prototype du 'roman de la congaï' publié en 1920, mais qui se passe avant la guerre. En tout cas, on voit que la thématique s'élargit et que la congaï apparaît encore, mais surtout dans les 'romans du métis', son enfant.[646] Tandis que l'époque qui précède serait plutôt caractérisée par la relative absence des métis.[647]

---

[643] SAID, Edward W., *Culture et impérialisme* (1993), *op. cit*, p. 270-271.

[644] SARRAUT, Albert, *op. cit.*, p. 13.

[645] *Ibid.*, p. 18.
En fait, il faut remarquer que Albert Sarraut a ici beau jeu. Dès 1917, il promet plus ou moins la citoyenneté aux Annamites – il fallait leur faire accepter la guerre en Europe – puis commence à parler de 'citoyenneté-indigène' et finalement, rien n'est fait pour changer la justice à deux vitesses dans la colonie.

[646] Voir, entre-autres : CENDRIEUX, Jean, *François Phuoc. Métisse* (1929), Paris/Pondichéry, Kailash, 2001 ;
CHIVAS-BARON, Clotilde, *Trois femmes annamites*, Paris, Fasquelle, 1922 ;
CHIVAS-BARON, Clotilde, *Confidences de métisse*, Paris, Fasquelle, 1927 ;
CHIVAS-BARON, Clotilde, *Folie exotique (en brousse sedang)*, Paris, Flammarion, 1924 ;
DORSENNE, Jean, *Sous le soleil des bonzes* (1934), Paris/Pondichéry, Kailash, 2001 ;
SCHULTZ, Yvonne, *Sous le Ciel de jade,* Paris, Plon, 1930 ;
POURTALES, Guy de, *Nous à qui rien n'appartient*, Paris, Flammarion, 1931 ;
POURTIER, Jean-Antoine, *Mékong,* Paris, Grasset, 1931 ;
POUVOURVILLE, Albert de (Matgioï), *Le Mal d'Argent*, Paris, Ed. du Monde Moderne, 1928 ;
PUJARNISCLE, Eugène, *Le Bonze et le pirate* (1929), *op. cit.* ;

Ce ressac des colonies dans la métropole me permet de répondre par l'affirmative à la première question de ce chapitre : il y a un changement démographique et culturel dans la métropole qui sous-tend l'apparition dans la version de Joséphine Baker de 'l'autre', ou plutôt d'un subterfuge : Mélaoli. Cette présence, ce 'ressac' colonial éveille attirance et angoisse, une incertitude que la chanson est de nature à calmer, puisque, quel que soit le 'ressac' elle propage un discours familier hérité de la chanson de 1906, celui du triomphalisme colonial qui affirme l'amour que les colonisés portent aux Français.

3. - Un ventriloquisme politiquement 'correct'.

3.1. - Yen Bay

Mais comme le signalent déjà et l'analyse de Sarraut et les activités des 'cinq dragons', la présence culturelle et démographique n'est pas la seule pression de l'Empire sur la métropole ; une présence plus directement politique est en train d'émerger. Selon moi, le discours amoureux affirme le succès des coloniaux dans la colonie au moment même où la logique voudrait que ce mythe soit remis en question. Le plaisir, l'amour et l'humour qui sont associés à la chanson de Mélaoli dissimulent la violence des relations entre coloniaux et colonisés et gomment un des chapitres sanglants de la période 'administrative', ce que l'on a appelé les 'événements' de Yen Bay.[648]

La contemporanéité est frappante ! Joséphine Baker interprète cette chanson pour la première fois à l'occasion de la Grande Revue de l'Opéra de Paris intitulée *Paris qui remue* lancée en septembre 1930.[649] En Indochine, quelques mois auparavant, le 10 février 1930 pour être plus précis, plusieurs garnisons – entre autres celle de Yen Bay au Tonkin – sont

---

WILD, Herbert, *L'Autre race* (1920), Paris/Pondichéry, Kailash, 2000 ;
WILD, Herbert, *La Dernière chasse du Général Lennert* (1925), *Dans les Replis du dragon*, Paris/Pondichéry, Kailash, 1997, p. 8-82.

[647] YEE, Jennifer, *op. cit.*, p. 285.

[648] 'Yen Bay', révolte organisée par le parti nationaliste Việt Nam Quốc Dân Đảng (VNQDD). Voir : NGO-VAN, « L'insurrection de Yenbay, février 1930 », *Viêt-nam 1920-1945. Révolution et contre-révolution sous la domination coloniale*, Paris, Nautilus, 2000, 141-150 ; MARR, David G., *Vietnamese Tradition on Trial. 1920-1945*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1984, p. 377-378.

[649] D'après mes calculs, le spectacle dure de septembre 1930 à octobre 1931. On sait que cette revue dura 13 mois www.casinodeparis.fr/swf/origines/origines.swf et qu'elle cède la place à celle de Mistinguett qui commence le 17 octobre 1931. http://www.europeanjournal.net/mistinguett.htm
Sauvage nous signale qu'il interview l'artiste « un dimanche de septembre » quand Joséphine était « saluée par des rafales d'applaudissements » pour les chansons de cette Revue. Voir, SAUVAGE, Marcel, *op. cit,* p. 22.

attaquées par des mutins de mèche avec des révolutionnaires partisans du Parti nationaliste Việt Nam Quốc Dân Đảng (VNQDD, fondé en 1927 ; un parti d'orientation proche du Kuomintang et inspiré du modèle de Sun Yat Sen).[650] A Hanoï, le même jour, un partisan abat un policier sur le très symbolique pont Doumer et des étudiants lancent des bombes artisanales sur la prison, le commissariat central, la gendarmerie et le domicile du chef de la Sûreté. Cette révolte fit de nombreuses victimes parmi les Français (20 tués et une cinquantaine de blessés) et la répression fut sanglante : bombardement aérien du village de Co Am (Tonkin) qui fut rasé par une cinquantaine de bombes, par les rafales de mitrailleuses des avions descendus à basse altitude et par le feu qui réduisit tout en cendres.[651] Le lendemain, le résident supérieur du Tonkin fit parvenir une missive à tous ses collègues : « Village Co am […] bombardé hier par escadrille Hanoï. Vous prie donner large publicité et ajouter que tout village qui se mettra dans situation analogue subira impitoyablement le même sort ».[652] Les arrestations pleuvent (2500 en trois jours, précisent les Immigrés Indochinois de France dans leurs pamphlets) et les condamnations se succèdent (66 peines de mort, plus de 300 travaux forcés à perpétuité, détentions à Poulo Condore ou déportations).[653]

Plusieurs tracts sont distribués par les Annamites de Paris, Toulouse, Bordeaux, pour empêcher les exécutions capitales : « Libérez nos 56 condamnés à mort de Yen Bay ! ».[654] Des réunions sont organisées, des démonstrations. Entre-autres, le 22 mars lors de l'inauguration en grandes pompes de la Maison des étudiants indochinois à la cité universitaire à Paris. Cette inauguration fournit l'occasion d'une grande manifestation contre le gouvernement ; par ailleurs cette cité universitaire est boycottée par les Indochinois – peu d'étudiants s'y inscrivent et les chambres restent vides. Ces jeunes qui voulaient se garder des

---

[650] Sur l'insurrection de Yen Bay, voir : NGO VAN, *Viêt-nam 1920-1945. Révolution et contre-révolution sous la domination coloniale*, *op. cit.*, 141-150.
Sur le VNQDD, voir aussi : MARR, David G., *Vietnamese Tradition on Trial. 1920-1945*, *op. cit.*, 377-378. Selon Marr, le Parti Nationaliste était jusqu'en 1928 en majorité partisan d'une action pacifique. Mais leur intention de se libérer du colonialisme inquiétait la Sûreté qui décida qu'ils devaient être neutralisés. En février 1929, l'assassinat non politique de Hervé Bazin, le chef du recrutement des coolies pour le travail obligatoire dans les plantations de caoutchouc, fournit l'occasion d'une formidable chasse aux sorcières contre les partisans du VNQDD. C'est alors que celui-ci fit volte-face et commença à considérer l'action terroriste.

[651] Ngo Van, *Viêt-nam 1920-1945, op. cit.*, p. 143.

[652] Dépêche du Résident Robin citée dans : ROUBAUD, Louis, *Viet Nam. La Tragédie Indo-chinoise,* Paris, Librairie Valois, 1931, p 144.

[653] LES IMMIGRES INDOCHINOIS DE FRANCE, « Les Massacres en Indochine », Paris, Maison des Syndicats & Service de l'Imprimerie, s.d., affiche reproduite dans : HEMERY, Daniel, *Ho Chi Minh. De l'Indochine au Vietnam,* Paris, Gallimard : Histoire, 2002, p. 157.

[654] LES IMMIGRES INDOCHINOIS DE FRANCE, « Empêchez les crimes impérialistes ! », affiche reproduite dans : *ibid*, p. 68.

« amitiés hypocrites », sont taxés d'ingratitude et de manque de loyauté.[655] Les actions se multiplient mais ne peuvent empêcher les exécutions capitales (par décapitations publiques et exposition des têtes pour prévenir les actions futures). Deux activistes sont décapités en mars, quatre en mai, treize en juin – entre-autres les décapitations auxquelles assistera le journaliste Louis Roubaud et dont il révèle le scandale dans son *Viet Nam* (1931) – et ça continue, en novembre il y a de nouveau cinq exécutions.[656] Au total, selon Ngo Van, 24 décapitations publiques sur les 66 peines capitales prononcées.[657] La France de 1930 ne pouvait pas ignorer cette situation car des défilés furent organisés qui eurent une grande ampleur, entre-autre ceux du 1er mai auxquels la Ligue des Droits de l'Homme participe également. Le 6 juin il y a un débat à la Chambre où certains proposent une commission d'enquête – sans succès ; l'affaire est minimisée. Sur place, la répression se poursuit obligeant les contestataires à fuir en Chine et certains en viendront à se suicider comme Nguyễn Thi Giang, la femme d'un des responsables décapités.[658] Parallèlement, alors que la rébellion est matée, un énorme mouvement de protestation paysanne et ouvrière se propage dû aux mauvaises récoltes, à la dépression économique et à l'impossibilité de payer les impôts. Des grèves se succèdent la même année : celle de 3000 ouvriers dans une plantation d'hévéa en mars, celle des travailleurs de l'Indochinoise Forestière et des Allumettes, là aussi plus de 1000 contestataires, celle des Ateliers Ferroviaires, etc.[659] A la limite, on pourrait affirmer que ce mouvement paysan et ouvrier est resté inconnu en métropole – la désinformation est bien organisée et fait partie du système, comme l'a montré Alain Forest dans sa thèse sur les documents administratifs de l'Indochine – en revanche il n'en va pas de même pour 'Yen Bay'.[660]

Les manifestations sur le sol français prouvent que la France était au courant, mais on étouffe l'affaire, qui de 'connaissance' devient, dans le vocabulaire de Benjamin Stora une « histoire refoulée ».[661] La séance du 6 juin à la Chambre est assez exemplaire de l'attitude

---

[655] NGO VAN, *Viêt-nam 1920-1945, op. cit.*, p. 145.

[656] ROUBAUD, Louis, *op. cit.*

[657] NGO VAN, *Viêt-nam 1920-1945, op. cit.*, p. 144.

[658] *Ibid.*, p. 149

[659] Pour les chiffres de ces soulèvements paysan et ouvrier, voir : HEMERY, Daniel, *op. cit.*, p. 69-70.

[660] FOREST, Alain, *op. cit.*, p. 3.

[661] STORA, Benjamin, *op. cit.*, p. 320.
A l'heure actuelle, je ne pense pas que les Français soient au courant de ces événements. Cette histoire coloniale est apparemment passée de 'refoulée' à 'oubliée'. Mais, le traumatisme de la France face à l'Indochine a peut-être été légué aux Etats-Unis pendant la guerre du Việt Nam.

politique : désinformation, minimisation, manque de réaction car on sait mais on ne veut rien entendre ni rien changer. C'est ce que dénonce le reporter Louis Roubaud dans son *Viet Nam. La Tragedie Indo-chinoise* (1931): le discours officiel expliqua les manifestations « officiellement par quelques mécontentements locaux, par l'action de la propagande communiste ».[662] Pourtant, on peut dire qu'il y a, en Indochine et en France, une apparition de ce que Fanon appelle : « une altérité de rupture, de lutte, de combat ».[663] Ce moment est important qui signale que, comme le dit Said, « il y a deux côtés, deux nations en lutte », et non plus la seule voix du maître blanc.[664] Yen Bay n'est certes pas la première manifestation de cette altérité de lutte en Indochine – les actes de résistance sont continus – mais c'est un moment spécifique où cette voix pénètre incontestablement dans la métropole. C'est aussi la situation qui a radicalisé les positions politiques dans le pays et créé ou renforcé des clivages insurmontables après 1930, entre constitutionnalistes, nationalistes, communistes et diverses sociétés secrètes.[665] C'est donc une année clé pour l'organisation de la résistance en Indochine. Mais c'est aussi une année charnière en France où de multiples voix inconnues émergent en force : celles des mutins de Yen Bay, celles des étudiants de Hanoï et de Paris, celles des grévistes de la colonie, et celles des activistes indochinois de France. Ils manifestent une voix propre que le pouvoir s'efforce de réprimer, d'étouffer et de minimiser. Beaucoup de jeunes 'Indochinois' seront arrêtés par la police française : Claude Liauzu dénombre 47 incarcérations à Paris du 22 au 25 mai 1930 et 19 rappatriements jusqu'en 1931, entre-autres celui du délégué communiste Nguyễn Van Thao que les surréalistes réclameront dans leurs tracts de la 'contre-exposition'.[666]

3.2. - La danse sur le volcan

Et c'est exactement à cette époque que réapparaît cette bien familière et rassurante *Petite tonkinoise*. Je suis convaincue que la chanson remporte autant de succès parce qu'elle étouffe – au moins le temps de la représentation – cette voix nouvelle et inappropriée, celle d'une altérité de lutte. La voix de Mélaoli incarnée par Joséphine Baker est l'alternative désirable

---

[662] ROUBAUD, Louis, *op. cit.*, p. 9.

[663] FANON, Frantz, *op. cit.,* p. 180.

[664] SAID, Edward W., *Culture et impérialisme*, *op. cit.*, p. 297.

[665] MARR, David G., *op. cit.*, p. 22.

[666] LIAUZU, Claude, *op. cit.*, p. 155.
Pour les tracts de cette contre-exposition, voir annexe, *ibid.,* p. 243 et voir *infra.*

puisque c'est une voix qui répète un discours que l'on connaît bien pour l'avoir entendu depuis au moins 1906. Je ne veux pas affirmer que cette chanson était efficace au point d'étouffer la contestation, mais qu'elle doit en partie sa popularité à la voix rassurante qu'elle fait entendre. C'est le seul type de voix que le public est prêt à écouter, dont il a besoin pour pouvoir s'amuser. Cette réaffirmation que les 'petites Tonkinoises' aiment les colonisateurs est funeste pour le dialogue dans un tel contexte. La joie tonitruante de la voix de Mélaoli étouffe celle émergeante d'une altérité qui lutte et revendique.

Comme signalé plus haut, Albert Sarraut reconnaît qu'il y a un problème politique dans son essai de 1931. Mais malgré son analyse et ses beaux mots, son action politique ne fait guère avancer les réformes revendiquées dans les colonies. En tout cas, vu sa position sur la scène coloniale – son essai *La Mise en valeur des colonies* (1923) était très influent et ses idées concernant 'la politique indigène' ont fait beaucoup d'adeptes dans les colonies – on pourrait penser que son opinion coloniale faisait force de loi, mais il donne l'impression dans ce *Grandeur et servitude coloniale* (1931) de prêcher dans le désert.[667] Il écrit au lendemain de l'Exposition Coloniale Internationale de Vincennes (6 mai - 15 novembre 1931) :

> Nous n'avons pas perdu, je le vois, l'habitude de danser sur les volcans. […] Quelle que soit la rudesse des avertissements qu'élève vers elle [l'Europe] la rumeur croissante de l'Orient, des Indes et de l'Extrême-Orient, elle parait méconnaître qu'il s'agit là du plus lourd des problèmes de ce temps, de celui qui dominera notre siècle, de celui qui, quoiqu'on en veuille, fera, dans un très proche avenir, l'obsession lancinante de l'Europe, et de l'Amérique elle-même.[668]

Prévision qui a depuis prouvé sa justesse. Son livre est un ouvrage de circonstance ; c'est l'énormité des succès de Vincennes (± 34 millions de visiteurs en 6 mois), où l'on danse sur le volcan colonial, qui l'incite à le publier.[669] Ce qu'il dévoile ici, c'est la sensation d'être à

---

[667] SARRAUT, Albert, *La Mise en valeur des colonies,* Paris, Payot, 1923.

[668] SARRAUT, Albert, *Grandeur et servitude coloniale*, *op. cit.*, p. 15.

[669] L'Exposition anti-impérialiste intitulée « La Vérité sur les colonies » en comparaison à beaucoup moins de succès. Malgré la période plus étendue, de juillet 1931 à février 1932, et les visites collectives organisées par les syndicats, quelque cinq mille visiteurs seulement furent dénombrés par la police parisienne.
Voir : AGERON, Charles-Robert, « L'exposition coloniale de 1931 : mythe républicain ou mythe impérial ? », art.cit. ;
RENARD, Michel, *Etudes coloniales*. *Revue en ligne*, http://etudescoloniales.canalblog.com/archives/2006/08/25/2840733.html, 14-01-2007 ;
NORINDR, Panivong, « The Surrealist Counter-Exposition. "*La Vérité sur les colonies*" », *Phantasmatic Indochina, op. cit.*, p. 52-71 ;
COOPER, Nicola, *op. cit.*

une époque charnière de la colonisation : le discours colonial est au zénith de sa force ; en revanche les relations avec les colonisés périclitent. L'Exposition coloniale de 1931 est en effet considérée comme l'événement qui caractérise l'apogée – et donc le début du déclin – du colonialisme en France.[670] C'est l'époque où la France politique semble se ranger presque à l'unanimité derrière le drapeau colonial. Dans son article au titre éloquent, « L'union nationale : La "rencontre" des droites et des gauches à travers la presse et autour de l'exposition de Vincennes » (2003), Pascal Blanchard argumente que les années autour de 1931 représentent le « moment colonial par excellence [qui] doit être analysé comme un instant unique de l'union nationale derrière l'empire ».[671] Cette analyse rejoint celle de Benoît Denis qui précise que lors de la parution du roman *Coup de lune* de Georges Simenon, donc en 1933, « l'entreprise [coloniale] n'était guère contestée dans son principe […]. Seul le parti communiste se déclarait ouvertement anticolonialiste, recevant le soutien d'intellectuels de gauche relativement isolés […] ».[672] Avec le grand tamtam de l'exposition coloniale de 1931, comme « l'empire qui est de moins en moins contesté, va faire consensus », ceux qui émettent ne fut-ce que des doutes ou des réserves sur le colonialisme sont taxés de faire œuvre 'anti-Française'.[673] Etant donné que cette injure, qui signifie 'traître', condamne une immoralité politique, on pourrait cyniquement la traduire, à l'heure actuelle, par 'politiquement incorrect'. Ce qui montre combien la prise en considération du contexte culturel et des frontières mentales de l'époque est essentielle à une lecture critique de tout discours colonial.

En 1931, la presse s'émerveille, les Français font, comme le précise le slogan de l'exposition, « le tour du monde en un jour » en se promenant à Vincennes. Ils y visitent les ruines d'Angkor et des villages africains reconstruits grandeur nature, le tout peuplé d''indigènes' originaires des régions de la France d'outre-mer. Dans ce parc colonial, si les 'indigènes' n'étaient plus exactement exhibés dans des cages comme des animaux, ils étaient cependant exposés, « sans que cela choquât personne », tenus de figurer dans la mise en scène française et de l'animer de leur présence.[674] Comme le dit Panivong Norindr dans

---

[670] COQUERY-VIDROVITCH, Catherine et AGERON, Charles-Robert, *op. cit.*, p. 13.

[671] BLANCHARD, Pascal, « L'union nationale : La "rencontre" des droites et des gauches à travers la presse et autour de l'exposition de Vincennes », dans : BLANCHARD, Pascal et LEMAIRE, Sandrine (dir.), *Culture coloniale*, *op. cit.*, p. 213-231, p. 213.

[672] DENIS, Benoit, « *Le Coup de lune.* Notice », dans : DUBOIS, Jacques et DENIS, Benoit (prés.), *Simenon. Romans I*, Paris, Gallimard, 2003, coll. Bibliothèque de la Pléiade, p. 1379-1398, p. 1382.

[673] BLANCHARD, Pascale et LEMAIRE, Sandrine, « Avant-propos. La constitution d'une culture coloniale en France », dans : BLANCHARD, Pascal et LEMAIRE, Sandrine (prés.), *Culture coloniale*, *op. cit.*, p. 5-39, p. 36.

[674] COQUERY-VIDROVITCH, Catherine, « Le postulat de la supériorité blanche et de l'infériorité noire », dans : FERRO, Marc (dir.), *op. cit.*, 646-691, p. 675.

Phantasmatic Indochina (1996), visiter l'Exposition, signifiait donner au fantasme une réalité et « saisir le monde colonial comme une image, une représentation ».[675] Cette mise en scène a de multiples implications. D'abord, la France s'y voit présentée comme un Empire. Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire signalent à juste titre que le terme 'Empire' employé par le ministre des Colonies, Paul Reynaud, lors de l'inauguration, « est choisi avec précision. La France, la République, les colonies ne doivent désormais faire qu'un ».[676] Il est important de constater que l'on construit à Vincennes un citoyen de l'Empire colonial français. Ensuite, la France est le cadre à travers lequel on doit considérer les terres et les hommes colonisés. En effet, la colonie entre maintenant dans un cadre *français* et Paris devient symboliquement le centre d'un Empire que l'on présente sur un plateau, prêt à la consommation – visuelle, auditive, gustative – du visiteur.[677] Le guide de l'Exposition dit aux promeneurs arrivés devant la tour du pavillon de l'Afrique Occidentale Française : « N'omettez pas d'utiliser l'ascenseur. Du haut de la tour vous *aurez* le panorama de l'Exposition ».[678] Cette tour, au sommet de laquelle le visiteur peut exercer littéralement son regard impérial, comme dit Mary-Louise Pratt dans son essai *Imperial Eyes* (1992), procure un balcon à partir duquel il peut visuellement prendre possession des colonies.[679] La colonie captée et appropriée par le balayage du regard est étalée à ses pieds alors que se dessine au loin le profil symboliquement protecteur des toits de Paris et de la Tour Eiffel. Pour le visiteur étranger aussi – l'exposition est *internationale* et accueille des stands d'autres pays (Italie, Pays-Bas, etc.) – ce panorama fait la preuve de la position qu'entend tenir la France dans le paysage des nations colonisatrices.

C'est bien ce cadre qu'il faut voir car, dans un glissement sémantique, la représentation devient la chose et Vincennes devient : *la* connaissance sur la colonie. On retrouve le vieil épistème : signe égale chose, car comme le précise Reynaud, l'expérience faite à l'exposition est celle que l'on ferait si l'on y était :

Voir aussi : BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal, BOËTSCH, Gilles et DEROO, Eric, *Zoos humains : Au temps des exhibitions humaines*, Paris, Ed. La Découverte, 2004 ;
ANONYME, *Zoo Humains. Musée virtuel de la colonisation et du racisme*, www.zoohumain.com, 27-02-2006.

[675] NORINDR, Panivong, *op. cit.*, p. 32. (Ma traduction)

[676] BLANCHARD, Pascal et LEMAIRE, Sandrine, art. cit., p. 5.

[677] Les badauds assistaient à des spectacles et représentations musicales et s'arrêtaient aux haltes où l'on pouvait goûter des 'spécialités' culinaires.

[678] ROUE, Paul, *Exposition Coloniale Internationale Paris (1931). Guide illustré et commenté*, Paris, Imprimerie Racine, s.d., p. 31. Mes italiques.

[679] PRATT, Mary-Louise, « From the Victoria Nyanza to the Sheraton San Salvador », *Imperial Eyes, op. cit.*, p. 201- 227.

> Aujourd'hui la conscience coloniale est en pleine ascension. Des millions et des millions de Français ont visité les splendeurs de Vincennes. Nos colonies ne sont plus pour eux des noms mal connus, dont on a surchargé leur mémoire d'écoliers. Ils en savent la grandeur, la beauté, les ressources : ils les ont vues vivre sous leurs yeux. Chacun d'eux se sent citoyen de la grande France, celle des cinq parties du monde.[680]

La connaissance passe directement des livres d'école à la représentation de Vincennes qui expose tout ce qu'il y a à savoir sur la France d'outre-mer ; plus : qui expose la colonie vivante. C'est l'expérience de la colonie que vient faire le visiteur qui doit alors se transformer en colonial. L'important c'est de considérer les colonies dans un cadre français, dans le cadre rassurant de la représentation qui rend l'autre, le colonial 'acceptable', 'contrôlable', 'digérable' : une altérité de consommation.[681] Comme le dit Panivong Norindr en citant Walter Benjamin : « Les Expositions […] sont les centres de pèlerinage de la marchandise-fétiche ».[682] Qui plus est, « elles créent *un cadre* où leur valeur d'usage passe au second plan ».[683]

C'est justement dans le cadre de l'Exposition coloniale de 1931 qu'il faut replacer l'interprétation de Joséphine Baker de *La Petite tonkinoise*. Non seulement à cause de la synchronie des deux spectacles – *Paris qui remue* (septembre 1930-octobre 1931) et celui de Vincennes (mai-novembre 1931) –, mais aussi parce que les 'indigènes' qui faisaient de la figuration à Vincennes pendant la journée, étaient aussi amenés à participer aux amusements nocturnes des Clubs du centre de Paris. Il n'est pas improbable que certains d'entre eux se soient retrouvés dans la revue de Joséphine Baker et elle est très clairement associée à Vincennes par ceux qui la nommèrent « reine de l'Exposition coloniale ».[684] Et surtout, comme on devait s'y attendre, la gigantesque célébration de l'empire colonial français servait de thème au spectacle de Baker. La revue *Paris qui remue* évoquait la Martinique, l'Algérie,

---

[680] REYNAUD, Paul, *Le Livre d'or de l'Exposition coloniale internationale de Paris 1931*, cité dans : « L'Exposition coloniale de 1931 », Section de Toulon de La Ligue des Droits de l'Homme, www.ldh-toulon.net, 19-07-2004.

[681] Pour savoir si la mise en scène a été performante, il vaudrait mieux, comme je vais le montrer, évaluer le nombre de voyageurs ayant pris la route des tropiques et non pas – comme l'a fait Ageron – l'augmentation des carrières coloniales.

[682] NORINDR, Panivong, *op. cit.*, p. 22.

[683] BENJAMIN, Walter, « Paris, capitale du XIXe siècle » (1939), *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982, p. 60-77, voir: « Walter Benjain », *Les Classiques des Sciences Sociales,* Université du Québec à Chicoutimi, http://classiques.uqac.ca/classiques, 13-01-2007, p. 65. Mes italiques.

[684] « Joséphine Baker », *Chemins de Mémoire*, http://www.cheminsdememoire.gouv.fr, 02-03-2007.

l'Indochine, l'Afrique équatoriale et Madagascar. Elle ouvre le spectacle par *La Petite tonkinoise*, qu'elle interprète pour la première fois, mais elle lance également *J'ai deux amours* et propose *Voulez-vous de la canne à sucre ?* en précisant que « C'est encore mieux que les bananes ! »[685] Ces fruits ne font que renforcer le dialogisme avec la version de Polin. D'autant que le signe distinctif de l'artiste reste sa ceinture de bananes, même si elle ne la portait sans doute plus en 1930.[686] Comme Joséphine Baker le dit elle-même, elle reste : « la danseuse aux bananes ».[687] Dialogisme visuel: quand 'la danseuse aux bananes' chante *La Petite tonkinoise*, les fruits érotiques de Polin ne sont pas très loin dans la mémoire. En tout cas, dans ce cas spécifique, il faut être d'accord avec James Clifford et placer Joséphine Baker dans le cadre d'une représentation coloniale.

La chanson propose une version de la réalité coloniale qui ne peut que rassurer en 1930, en plein 'Yen Bay', puisqu'elle affirme que les Indochinois aiment toujours autant les Français. La représentation de la colonie sur la scène du Casino de Paris, comme dans le Parc de Vincennes, place les colonisés dans un cadre de représentation maîtrisant leur altérité angoissante, justement au moment où les révolutionnaires indochinois manifestent leur voix. Dans ces représentations on crée ce que j'ai appelé une altérité de consommation. C'est pourquoi la seule voix qui ait droit au chapitre et à la scène est celle du ventriloque qui vient renforcer le colonialisme triomphant. Les changements politiques rendent cette 'ventriloquie' politiquement performante et nécessaire pour maintenir le discours. *La Petite tonkinoise* est avant tout efficace comme force d'inertie ; elle maintient le *statu quo*.

4. - Mission accomplie ?

4.1. - Mélaoli en écolière appliquée

J'en arrive à mon troisième point d'analyse : la mission civilisatrice dont Mélaoli se fait le porte-parle. L'accent est maintenant porté sur la mission civilisatrice, cependant, à bien des niveaux, les arguments de 1906 se conservent et, ce que l'on retrouve avant tout, c'est la glorification des succès de la France en Asie. C'est toujours une chanson de triomphalisme

---

[685] Voir les information sur les revues reprises sur le site officiel du Casino de Paris, www.casinodeparis.fr/swf/origines/origines.swfoir, 19-07-2004.

[686] Elle en a porté au moins deux exemplaires différents ; une en 1926-1927 et l'autre en 1928.

[687] Joséphine Baker, citée par : SAUVAGE, Marcel, *op. cit.*, p. 161.
Même s'il est vrai que la banane reste un fruit populaire dans les chansons : Ray Ventura et ses collégiens chantent encore les « vertus de ce fruit sans vertèbres ». VENTURA, Ray et ses collégiens, *Vive les Bananes*, Ed. Chappel, Paris, 1936.

colonial, cependant ce n'est plus la conquête que l'on glorifie, mais les réalisations et les bienfaits du colonialisme français en Indochine. Mélaoli chante *Le Miracle français en Asie* (1922) pour reprendre les termes utilisés par l'essayiste colonial, Charles Régismanet (1877-19..).[688] Au fond ce changement de rôle ne transforme guère le discours, il lui permet de s'adapter pour se renforcer.

Mais quelles sont les différences depuis Jules Ferry qui présente déjà ce mandat civilisateur dans son célèbre discours de 1885 : « il y a pour les races supérieures un droit parce qu'il y a un devoir pour elles. Elles ont le devoir de civiliser les races inférieures ».[689] Hormis le racisme de ce discours, comme dit Alice Conklin, il faut aussi noter son ambivalence.[690] Plusieurs présupposés ressortent en effet de l'idéologie civilisatrice : premièrement l'existence d'une échelle hiérarchique des civilisations au sommet de laquelle se positionne lui-même l'Occident ; deuxièmement la possibilité d'émancipation par l'apprentissage pour les peuples 'non encore aptes à se diriger eux-mêmes', une émancipation qui doit pouvoir mener, à terme, à l'indépendance. Ce deuxième point est fondé sur la reconnaissance du droit de tous les peuples à disposer d'eux-mêmes, à condition qu'ils soient arrivés à un stade de développement que l'on nomme 'civilisé'. Le discours civilisateur existe déjà – au moins – depuis 1885 comme argument de l'expansion ; il se retrouve maintenant comme justificatif *a posteriori* de la conquête et comme force motrice de la colonisation civile. Ce 'Mandat civilisateur' se voit formalisé dans l'article 22 du *Traité de Versailles* (signé le 28 juin 1919).

Le document ne traite que des colonies anciennement allemandes et passées aux vainqueurs, mais il pose les critères internationaux concernant le programme à appliquer dans les colonies ainsi que les normes publiquement admises dans la manière de traiter les peuples colonisés.[691] Les signataires reconnaissent les nouvelles notions – donc valables pour toute

---

[688] REGISMANET, Charles, *Le Miracle Français en Asie*, Paris, Ed. G. Crès et Cie, 1922.

[689] FERRY, Jules, « Les fondements de la politique coloniale », Discours prononcé à la Chambre des Députés le 28 juillet 1885, Site officiel de l'Assemblée nationale, http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/Ferry1885.asp, consultation 02-02-2007.

[690] CONKLIN, Alice L., *A Mission to civilize. The Republican Idea of Empire in France and West Africa, 1895-1939*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

[691] Voir : *The Treaties of Peace 1919-1923*, New York, Carnegie Endowment for International Peace, 1924, Traité de Versailles (signé le 28 juin 1919), Article 22, cité dans: *History Server*, History Department at the University of San Diego, http://history.sandiego.edu/gen/text/versaillestreaty/vercontents.html, 21/06/2004: « To those colonies and territories which as a consequence of the late war have ceased to be under the sovereignty of the States which formerly governed them and which are inhabited by peoples not yet able to stand by themselves under the strenuous conditions of the modern world, there should be applied the principle that the *well-being* and development of such peoples form a sacred trust of civilisation and that securities for the performance of this trust should be embodied in this Covenant. The best method of giving

colonie – telles que : « le bien-être des peuples colonisés », la « responsabilité des peuples colonisateurs », l'adaptation du système aux divers « niveaux de civilisations » des peuples. Lors des pourparlers de Versailles, est également instauré un organe de contrôle qui examine les résultats et arbitre les conflits : la Société des Nations.[692] La SdN a donc un droit de regard sur l'action colonisatrice de ses membres, ce qui ne manquera pas de faire jaillir les frictions lors des séances sur l'opium (situation délicate pour la France ; s'il faut en croire Charles Régismanet, l'Indochine ne peut survivre sans son opium), sur le travail forcé (la France est directement mise sur la sellette et s'offusque de la partialité des agresseurs qui convoitent ses possessions) et celles sur les attaques de l'armée japonaise en Chine (en 1933, le Japon se retirera de la SdN, mais pas de la Chine).[693]

En réalité, le *Traité de Versailles* formalise les deux éléments constituants du discours civilisateur : supériorité inaliénable de l'Occident (ce déséquilibre qui doit être maintenu coûte que coûte) et élévation des autres peuples à ce niveau supérieur. Maintenant que la colonisation est civile, la France tente de combiner l'exportation des idéaux égalitaires de la République et la mise en place d'un système colonial.[694] C'est autour d'un humanisme civilisateur que se construit ce « rêve de la République coloniale », une attitude de

---

practical effect to this principle is that the tutelage of such peoples should be entrusted to advanced nations who by reason of their resources, their experience or their geographical position can best undertake this *responsibility*, and who are willing to accept it, and that this tutelage should be exercised by them as Mandatories on behalf of the League. The character of the mandate must differ *according to the stage of the development* of the people, the geographical situation of the territory, its economic conditions, and other similar circumstances. Certain communities formerly belonging to the Turkish Empire have reached a stage of development where their existence as independent nations can be provisionally recognised subject to the rendering of administrative advice and assistance by a Mandatory *until such time as they are able to stand alone*. […] A permanent Commission shall be constituted to *receive and examine the annual reports* of the Mandatories and to advise the Council on all matters relating to the observance of the mandates ». Mes italiques.

[692] La Société des Nations, installée le 10 janvier 1920 et siégeant à Genève, répond à la volonté de Woodrow Wilson, Président des Etats-Unis, de résoudre les conflits internationaux par arbitrage. Une des institutions qui lui est rattachée et qui siège également à Genève est le Bureau International du Travail, nous y reviendrons lors de la question du travail forcé dans les colonies françaises. La SdN, impuissante à résoudre les conflits internationaux et dépassée par les événements (invasion de la Mandchourie par le Japon en 1931, réarmement de l'Allemagne en 1935, seconde guerre mondiale etc.) sera remplacée en 1945 par l'Organisation des Nations Unies.

[693] REGISMANET, Charles, *op. cit.*, p. 319 et svts.
Cet essayiste colonial analyse les 3 'nuages' au miracle français : dévaluation de la piastre (monnaie de l'Union indochinoise), la pression internationale contre l'opium français et les 'velléités indépendantistes prématurées' des Annamites. Des trois 'nuages', le plus inquiétant est pour lui sans conteste l'opium. Sans son opium, la colonie français en peut survivre, affirme-t-il.
Les travaux de Genève concernant l'Opium (novembre 1924- février 1925) montrent déjà les agendas conflictuels des différentes puissances. C'est en tout cas ce qui ressort de l'analyse de l'américain John Gavit, qui a assisté aux débats. Voir : GAVIT, John Palmer, *Opium*, New York, Brentano's, 1927.

[694] Voir à ce sujet : BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal et VERGES, Françoise, *La République coloniale*, *op. cit.*, p. 20.

prosélytisme qui au fond n'est pas très éloignée de celle des missionnaires – et héritée d'eux – mais promulguée par des républicains parfois profondément laïcs.[695] Mais logiquement, ces deux éléments sont incompatibles : soit il y a différence inaltérable, soit il y a égalité possible ; soit on applique les valeurs de la République, soit celles du colonialisme. Si le principe républicain de l'égalité était accepté, l'affirmation de la supériorité européenne se verrait automatiquement démentie. D'où l'ambiguïté du discours colonial basé sur la mission civilisatrice. D'où aussi l'ambiguïté de la scène de *La Petite tonkinoise* où une Annamite en 1930, apprend sa leçon de géographie exactement comme le militaire en 1906. L'Oriental(e) n'est plus tellement un intermédiaire fournisseur de renseignements, mais plutôt un être assujetti à un enseignement. Mélaoli est maintenant dans une situation qui prouve l'efficacité de la mission civilisatrice française, une situation qui doit permettre de conclure au *Miracle français en Asie*. En principe 'Nous sommes des conquérants' se transforme dans la bouche de la Tonkinoise en 'vous êtes des civilisateurs' et – puisqu'elle apprend - en 'nous sommes des civilisés' où le nous est *kita*.

4.2. - Confirmation musicale

La musique n'affirme rien d'autre. Je l'ai dit, la mélodie ne change guère, cependant l'accompagnement montre quelques variations entre la version de Polin et celle de Baker. Selon moi, dans la version de 1930, la musique atteste la réussite de la mission. L'introduction comporte deux parties : la première est assez comparable à la musique de la version de Polin, mais dans la seconde, certains instruments disparaissent (les tambours et trompes par exemple) pour laisser la place aux flûtes et clochettes qui répètent la même mélodie et sont secondées, en même temps, par un drôle de son grinçant qui domine le tout. Cette seconde partie de l'introduction est une composition étrange et étrangère. L'auditeur entend à nouveau cet accompagnement entre les deux répétitions du refrain ; ce n'est donc pas un hasard de l'enregistrement. Cette partie peut représenter un son asiatique et peut-être que le grincement atonal est le son que l'on imagine à un instrument typique de la musique annamite (une guitare monocorde ?). Je pense à cela parce la femme asiatique jouant de la musique pour son amant est un cliché érotique et sentimental de la littérature coloniale.[696] Sans doute

[695] BESANÇON, Pascale, *op. cit.*, p. 39.

[696] Voir MARQUET, Jean, *Du village à la cité. Mœurs Annamites*, Paris, Delalain, s.d. (± 1921), p. 73. « [La jeune annamite] s'emparait alors d'une guitare monocorde et tous deux entonnaient des chants d'amour […] ».
Ce roman non daté est la suite du roman lauréat du prix de Littérature coloniale de 1920 :
Ibid., *De la Rizière à la montagne. Scènes de la vie Annamite*, Paris, Delalain, 1920.

sur le modèle du grand classique vietnamien *Kim Vân Kiêu* (1810-1820).[697] Toujours est-il que la sonorité 'asiatisante' de la seconde partie de l'introduction disparaît au moment où la chanteuse fait entendre sa voix. C'est sur une musique redevenue 'occidentale' que Joséphine Baker chante les paroles. La chanteuse, comme la musique et comme le pays sont devenus accessibles, compréhensibles, transformés en altérités 'consommables'.

Cette suite auditive en trois temps musicaux me fait soupçonner une allégorie de la chronologie de l'action coloniale : (1) victoire des troupiers (introduction de l'Occident sous forme musicale des cors et des tambours), (2) rencontre sur place d'une étange Asie (couacs et grincements de la musique du monde asiatique sur base de sons aigüs cloches et guitare/violon ?), (3) implantation d'un mode musical 'clair' sur lequel chantent les colonisés (Joséphine Baker écorchant le français chante accompagnée d'une musique qui a perdu ses sons grinçants). Véritable accompagnement musical des paroles de la chanson, la musique vient faire la preuve auditive des succès de la mission civilisatrice. Et les paroles, et l'accompagnement affirment le succès de la France 'maître-chanteur' et de sa mission civilisatrice. Le nouveau rôle joué par Mélaoli est celui de porte-parole et de preuve des miracles de la colonisation.

4.3. - Les problèmes du mimétisme

Mission accomplie donc ? Peut-être pas exactement, car d'un autre côté, on sait que le discours est ambigu et que le colonisé ne peut – selon la logique coloniale – atteindre le niveau des colonisateurs. Alors qu'en est-il ? L'analyse de Homi Bhabha dans *The Location of Culture* (1994) apporte ici de nouveaux éléments et en particulier ce qu'il nomme *mimicry* ou mimétisme. Ce mimétisme, cette imitation, est un aspect du discours colonial à partir duquel il met en avant son ambivalence.[698] C'est l'imitation qui « émerge comme l'une des stratégies les plus élusives et les plus efficaces du pouvoir et du savoir colonial » car le

---

[697] NGUYỄN DU, *Kim Vân Kiêu* (1810-1820), trad. XUAN PHUC et XUAN VIET (1961), Paris, Gallimard, 2003.
C'est l'histoire des amours impossibles entre l'étudiant Kim et la sœur d'un de ses camarades, Kiêu. Dans ce texte, la musique jouée par la jeune-femme est un préliminaire à l'amour physique (quoique jamais consommé) entre les héros. L'héroïne Kiêu est une virtuose de la guitare et leur fidélité est scellée dans une scène où elle joue pour lui, *ibid.*, p. 56.
La merveilleuse scène finale nous montre encore les amants contrariés partageant leur impossible amour aux accords de la guitare de Kiêu, *ibid.*, p. 158.
Il me faut préciser que cet amour impossible est une métaphore de l'amour pour la patrie envahie par l'occupant étranger. L'auteur est partisan des Taỷ Sơn qui furent vaincu par l'empereur Gia Long soutenu par l'armée de l'évêque d'Adran. Son œuvre est donc aussi un témoignage politique contre le rôle de la France.

[698] BHABHA, Homi K., « Du mimétisme et de l'homme : l'ambivalence du discours colonial », *Les Lieux de culture, op. cit.*, p. 147-157.

discours colonial parle avec la langue “fourchue” : il propage l’idée d’un colonisé « humain et pas tout à fait humain ».[699]

> […] le mimétisme colonial est le désir d’un Autre réformé, reconnaissable, *comme sujet d’une différence qui est presque le même, mais pas tout à fait*. Ce qui revient à dire que le discours du mimétisme se construit autour d’une *ambivalence* ; pour être effectif le mimétisme doit sans cesse produire son glissement, son excès, sa différence. L’autorité de ce mode de discours colonial que j’ai appelé mimétisme est donc frappé d’une indétermination : le mimétisme émerge comme la représentation d’une différence qui est elle-même un processus de déni. Le mimétisme est ainsi le signe d’une double articulation ; une stratégie complexe de réforme de régulation et de discipline, qui ‘s’approprie’ l’Autre au moment où elle visualise le pouvoir. Le mimétisme est aussi toutefois le signe de l’inapproprié, une différence ou une réticence qui maintient la fonction dominante stratégique du pouvoir colonial, intensifie la surveillance et représente une menace immanante pour les savoirs ‘normalisés’ et les pouvoirs disciplinaires.[700]

Dans cette imitation, ce qui importe donc, c’est de reconnaître l’autre comme ressemblant, comme soi, mais pas tout à fait. Plus que foncièrement ‘inhumain’ l’objet du discours est défini comme presque humain, c’est-à-dire jamais tout à fait. Le mimétisme, une notion qu’il emprunte au camouflage chez Lacan, est « une forme de ressemblance qui diffère de la présence ou la défend en l’affichant en partie, de façon métonymique ».[701]

D’un côté, il y a dans le discours colonial un désir du même, qui incite les colonisés eux-mêmes à s’identifier et à adhérer au discours ; à participer au *kita* du ‘nous sommes civilisés’ ; c’est la stratégie d’« ‘appropriation’ de l’Autre ». Mais de l’autre, il y a interdiction, déni de ressemblance car celle-ci est une menace. C’est ce qui crée constamment le réajustement du discours. On reconnaît ici en Bhabha le lecteur de Frantz Fanon (1925-1961) qui, dans son fameux *Peau noire masques blancs* (1952), analyse l’aliénation de l’homme de couleur qui a le « désir d’être Blanc » et est poussé à imiter le Blanc pour pouvoir se reconnaître humain :

> Le Noir évolué, esclave du mythe nègre, spontané, cosmique, sent à un moment donné que sa race ne le comprend plus. Ou qu’il ne la comprend plus. Alors il s’en félicite et, développant cette différence, cette désharmonie, il y trouve le sens de sa véritable humanité.[702]

---

[699] *Ibid.*, p. 148.

[700] *Ibid.* Italiques dans l’original.

[701] *Ibid.*, p. 154.

[702] FANON, Frantz, *op. cit.*, p. 11.

Comme l'analyse de Fanon le montre, quoiqu'il arrive, malgré les masques blancs successifs, le 'Noir évolué' reste esclave du mythe de l'homme de couleur. Le pluriel de 'masques blancs' réapparaît très bien dans ce que Bhabha entend par *mimicry*, une imitation qui ne rejoint jamais le modèle, qui produit continuellement un décalage et une différence. A ce niveau Bhabha n'est pas très loin de l'analyse de Albert Memmi, qu'il ne cite pourtant pas. Car Memmi dans *Portrait du colonisé. Précédé du Portrait du colonisateur* (1957), constate lui aussi l'ambiguïté du discours et son « équilibre sans cesse menacé ».[703] « L'assimilation est encore le contraire de la colonisation puisqu'elle tend à confondre colonisateurs et colonisés ».[704]

Cependant, l'analyse de Bhabha se penche dans le détail sur le fonctionnement de ce 'refus d'assimilation' pourtant théoriquement promulgué : justement à partir du concept de mimétisme. Joséphine Baker, incarnation ludique d'une congaï apprenant assidûment sa leçon, copiant son maître, est comme le civilisé : l'objectif civilisateur est donc atteint. Mais en même temps, il faut produire un décalage pour réajuster le mimétisme par un déni et affirmer, qu'elle est *comme* le civilisé, donc pas tout à fait civilisée. N'est-ce pas exactement le cas d'un autre titre de Joséphine Baker, écrit spécialement pour elle, et qu'elle chantait dans les années 1930 : *Si j'étais blanche* [*sic*] ?[705] La négation impliquée par le conditionnel du titre réinscrit l'ambivalence et rétablit la différence.

Mode répresseur du discours, stratégie qui pousse à la collaboration des colonisés, le mimétisme peut aussi révéler une dimension de provocation de l'autorité et peut être ressenti comme contre-autorité, car le mimétisme « mime les formes d'autorité au point où il les dés-autorise ».[706] Cette menace joue évidemment dans le cas où le colonisé devient un 'miroir' pour le colonisateur – ce miroir renvoie l'ambiguïté du discours et sape son autorité. Dès que l'image de l''indigène' renvoie l'Européen à lui-même, et que le nous devient *kita*, cela remet en question le couple hiérarchie-apprentissage établi comme clé d'interprétation de sa relation à l'autre. L'objectif du pouvoir est de maintenir le déséquilibre instable. D'où l'apparition de

---

[703] MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*, Paris, Ed. Buchet, Chastel, Corrêa, 1957, p. 156.

[704] *Ibid.*, p. 189.

[705] L'enregistrement dont je dispose qui est de très mauvaise qualité m'empêche de comprendre toutes les paroles, mais le premier couplet est assez clair : « Je voudrais être blanche / Pour moi quel bonheur / Si mes seins et mes hanches / Changeaient de couleur ». BAKER, Joséphine, *Si j'étais blanche*, dans : *Joséphine Baker, op. cit.*

[706] BHABHA, Homi K., *op. cit.*, p 155.

stratégies de réajustement ; ce que Bhabha appelle « métonymies de la présence ».[707] Ce sont ces stratégies de réajustement du déséquilibre que je voudrais évaluer maintenant pour m'assurer qu'elles se rencontrent également dans le contexte de la relation entre Français et Indochinois à l'entre-deux-guerres.

4.4. - Obscurantisme

La première stratégie que je note est linguistique : le simple emploi de 'évolué' au lieu de 'civilisé' – réservé aux coloniaux – en est un exemple. La langue 'petit nègre' est une autre de ces tactiques : un langage inventé exprès pour se moquer des colonisés, comme le dit un tirailleur que le peintre Lucie Cousturier avait rencontré pendant la Première Guerre mondiale.[708] Dans *La Petite tonkinoise*, l'accent – bien qu'américain – peut aussi jouer un rôle : il est certain que Joséphine Baker écorche certains sons et même si c'est charmant, ce n'est *pas tout à fait* la même chose que si c'était chanté par une Française.

La seconde stratégie est plus directement politique, c'est l'obstruction de l'éducation des 'indigènes. C'est tout d'abord ce que l'on constate dans l'attitude des coloniaux sur place qui finissent par refuser les préceptes civilisateurs exportés par la République. Comme le fait remarquer Ieme van der Poel pour l'Algérie, les idéaux républicains rencontrèrent dans les colonies la résistance des coloniaux qui n'avaient pas intérêt à ce que la population soit éduquée ; l'éducation aux 'indigènes' devait, à leurs yeux, plutôt se limiter à un enseignement simple et technique.[709]

La situation est comparable en Indochine. Même s'il faut rester prudent et remarquer, avec Pascale Besançon, que la réticence des coloniaux à appliquer les préceptes civilisateurs de la France, tient aussi au fait que la République exporte un système d'éducation *laïque*, alors que les structures déjà mises en place sont l'œuvre de missionnaires et en portent encore la trace, il faut pourtant constater que – en tout cas après la Première Guerre mondiale, le discours a fait volte-face.[710] La politique de Sarraut en Indochine, sa 'politique indigène', conclut à la faillite de l'assimilation et laisse une plus grande part aux traditions locales.[711] Ce

---

[707] *Ibid.*, p. 154.

[708] COUSTURIER, Lucie, *Des Inconnus chez moi, op. cit.*, p. 83.

[709] POEL, Ieme van der, « Franstalige literatuur van Noord-Afrika », D'HAEN, Theo (éd.), *Europa Buitengaats. Koloniale en Postkoloniale Literaturen in Europese Talen,* vol. 2, Amsterdam, Bert Bakker, 2002, p. 65-87, p. 67.

[710] BESANÇON, Pascale, *op. cit.*, p. 39 et svts.

[711] SARRAUT, Albert, *La Mise en valeur des colonies, op. cit.*

qui se passe dans la pratique est le refus de l'accès à l'éducation moderne. Comme l'a judicieusement résumé Marie-Paule Ha, le discours civilisateur passe de la devise 'Nos ancêtres les Gaulois' à 'Leur culture ancestrale'.[712] Le 9 octobre 1925, à Paris, lors du grand meeting sur l'Indochine et la Chine – auquel participent le chef du cabinet, Alexandre Varenne (1870-1947 : député socialiste SFIO, il devient Gouverneur Général de l'Indochine : 1925-1927), Paul Monet (ancien capitaine de l'armée d'Indochine, auteur des *Jauniers*) et René Maran –, Nguyễn The Truyen prend la parole pour dénoncer « l'obscurantisme colonial dans lequel sont plongés 20 millions d'Indochinois, eux qui avaient une civilisation raffinée et qui jouissaient, avant la conquête française de l'instruction gratuite à tous les degrés. L'obscurantisme est une des hontes du colonialisme ! »[713] Hoang Xuan Nhi révèle aussi les obstacles qui sont mis à l'instruction dans la colonie. Dans l'autobiographie fictive de *Heou-Tâm* (1939), nom donné par l'auteur à son alter-ego, le narrateur maintenant à Paris, se remémore son enfance en Annam et se demande comment il n'est pas devenu révolutionnaire alors que l'accès à l'instruction lui a été refusé.

> C'est étonnant que je ne me sois pas enrôlé dans des associations secrètes et que je ne sois pas devenu « communiste » ou « nationaliste », en un mot révolutionnaire. L'Annamite aime bien l'instruction. Il la vénère. C'est un atavisme chez lui. Mais on n'a jamais cherché à le comprendre. Au lieu d'entretenir cette passion louable, on y oppose mille et mille obstacles. […] Un élève qu'on jette dehors est un révolté de plus : voilà ce qu'on veut ne pas savoir ! Beaucoup de nos révolutionnaires ont été des écoliers insatisfaits. Qu'on multiplie les écoles, qu'on favorise l'instruction […].[714]

---

[712] HA, Marie-Paule, « From 'Nos ancêtres les Gaulois', to 'Leur culture ancestrale' : Symbolic Violence and the Politics of Colonial Schooling in Indochina », *French Colonial History*, n^0 3, 2003, p. 101-117.

[713] ANONYME, « Un grand meeting sur l'Indochine et la Chine », *Le Paria*, n^0 36/37, septembre-octobre 1925. Paul Monet est un ancien capitaine de l'armée coloniale resté en Indochine. Intellectuel éminent il a signé plusieurs essais – toujours sur les relations entre Indochinois et Français.
MONET, Paul, *Français et Annamites. Entre deux feux*, Paris, Ed. Rieder, 1928. Dans cet essai il affirme son espoir de collaboration entre Français et Indochinois. Il se rend compte que la position du juste milieu est difficile (et peut-être naïve) mais il croit dans la lutte pour l'implantation d'une véritable justice pour tous en Indochine. Il est souvent attaqué par ceux qu'il tente de défendre pour sa naïveté trompeuse. Il cite également, dans cet essai son *Français et Annamites* de 1925.
MONET, Paul, *Les Jauniers. Histoire vraie*, Paris, Gallimard, 1930. Ce texte est en réalité un dossier, composé de plusieurs sources – extraits d'articles de journaux, tracts, articles de loi, règlements, etc. – qui forment un véritable dossier à charge de l'Indochine française qui pratique la 'traite de jaunes' sous couvert de sa politique du 'travail obligatoire'.

[714] HOANG XUAN NHI, « Préparatifs de Heou-Tâm » (1939), *Heou-Tâm*, Paris, Mercure de France, 1942, p. 13-133, p. 65. Cette première partie du texte a été rédigée entre 1938 et 1939 nous précise l'auteur dans sa préface, alors que la suite « Heou-Tâm aime » date de 1940.

Cette prohibition de l'instruction se retrouve d'ailleurs aussi dans le discours colonial formel en métropole. C'est ce que montre *L'Empire français* (1940) de Roques et Donnadieu, commandité par le ministère des Colonies et rédigé sous sa coupe. Inutile de préciser qu'il propose une analyse diamétralement opposée à celle de Hoang Xuan Nhi. Selon les essayistes, – on imagine que la partie Indochine a été rédigée par la future Marguerite Duras puisqu'elle en était la spécialiste – il ne faut surtout pas offrir d'enseignement supérieur en Indochine : l'éducation ne peut qu'augmenter le nombre de chômeurs, ces dangereux révoltés de demain. A partir d'un certain moment :

> […] trop d'élus se présentèrent au service de l'Administration. Sortis de[s] […] écoles, les jeunes indigènes qui ne trouvèrent pas à s'employer selon leurs capacités furent déclassés, refusant alors de se remettre à la terre. En Indochine surtout, ce système s'est vite révélé dangereux ; aussi y a-t-on […] créé une saine institution [appliquée par le Gouvernement de Joseph Brévié 1936-1939] qui réintégr[e] dans le cadre traditionnel les jeunes intellectuels égarés. Il a fallu reconnaître que, des principes à l'action, il y a une marge difficile. Après s'être trop avancé, il a fallu marquer le pas. Il est à l'honneur de l'Administration d'avoir reconnu son erreur sans s'obstiner à faire d'un principe un dogme irréfutable [*sic*].[715]

Le discours officiel de la colonie de Brévié est donc ouvertement opposé aux principes prônés par la métropole et freine l'éducation des 'indigènes' au lieu de l'encourager. En fin de compte, le discours colonial officiel de la métropole à l'entre-deux-guerres fait sien celui des coloniaux.

4.5. - Image primitivante

Une troisième stratégie d'ajustement du discours mimétique est l'habillement, et, plus généralement l'aspect physique. Lorsque les colonisés se mettent à ressembler aux colonisateurs, l'effet miroir est déstabilisant et souvent interprété par le pouvoir comme une provocation. Car, comme le disait Memmi : « Le colonisé est un singe. Plus le singe est subtil, plus il imite bien, plus le colonisateur s'irrite ».[716] Des colonisés, des hommes de couleur habillés comme les coloniaux, qui ont la même éducation et qui s'expriment dans la même langue, mettent mal à l'aise et déstabilisent le déséquilibre de la relation, bien que cela permette parallèlement de visualiser le pouvoir. Lorsque le Français héros du roman de

[715] ROQUES, Philippe et DONNADIEU, Marguerite, *op. cit.,* p. 227-228.

[716] MEMMI, Albert, *op. cit.*, p. 162.

Georges Simenon, *Le Coup de lune* (1933), considère un groupe de pagayeurs nus – des habitants de la forêt gabonaise – il remarque que : « C'était beaucoup plus simple, par exemple, que les nègres habillés de Libreville ou que des boys comme Thomas ».[717] C'est le même rejet de ressemblance qui rend les administrateurs si violents face au mouvement de modernisation de Phan Chau Trinh. Dans son école qui promulgue les connaissances modernes, « les professeurs, bénévoles, délaissaient volontiers le costume annamite traditionnel en soie de Chine et, abandonnant le chignon, se coupaient les cheveux courts. "Pour messieurs les coloniaux, [il est inacceptable que] de sales Annamites se permettent de singer les Européens !" », conclut Phan Chau Trinh.[718] Les coloniaux fermèrent d'ailleurs cet établissement et envoyèrent Phan Chau Trinh à Poulo Condore. Je reviendrai aux vêtements des révultionnaires de l'entre-deux-guerres, au chapitre XXII, mais constate dès à présent que l'image des colonisés ressemblant aux colonisateurs est ressentie comme un danger.

Ce qui nous amène à l'image de Joséphine Baker. Si le texte et la musique affirment que *La Petite tonkinoise* conquise par la France est civilisée, l'image en revanche la 'primitivise', la 'décivilise'. Comme on le sait, Joséphine Baker n'était pas du tout une colonisée, mais malgré son accent et son passeport américains, elle en incarne l'image surtout dans le cadre thématiquement colonial de la revue *Paris qui remue*.[719] Elle est née dans une grande ville moderne et certes pas dans la *savane* natale – africaine ? – chantée à maintes reprises.[720] Cette jeune femme moderne n'était pas non plus une débutante puisqu'elle avait déjà travaillé dans des music-halls aux Etats-Unis avant de débarquer à Paris à l'automne 1925. Tout cela on le sait, et pourtant, l'image la plus forte qui est restée vivante à l'esprit – au mien du moins – ce n'est pas celle de la femme habillée à la mode des années 30 (Figures 8.1 et 8.2), ni celle de la militante engagée qui lutta pour les droits des Noirs dans le monde

---

[717] SIMENON, Georges, *Le Coup de lune* (1933), Paris, Pocket, 1975, p. 133.

[718] NGO VAN, *Viêt-nam. 1920-1945*, *op. cit.*, p. 29.

[719] Joséphine Baker est le nom d'artiste de Freda Josephine McDonald (St. Louis 03-06-1906 – Paris 12-04-1975).

[720] « J'ai deux amours / mon pays et Paris / par eux toujours / mon cœur est conquis / Ma savane est belle / mais ce qui m'interpelle/ c'est Paris (etc.) ». Voir : BAKER, Joséhine, *J'ai deux amours* (1930), dans : *Joséphine Baker, op. cit.*
Il me semble que le texte positionne l'artiste en Afrique 'sauvage' et pas dans un pays industrialisé. La savane est assez directement associée à l'Afrique comme la steppe à la Russie, et pas à l'Amérique. Sur la toile il y a 49 occurrences pour « savane américaine » et 46500 pour « savane africaine ». Baker a d'ailleurs chanté cette chanson pour la première fois dans la Revue très 'coloniale' : *Paris qui remue.*
Pour Joséphine Baker, par contre, il n'y avait aucun doute, en chantant *J'ai deux amours,* son pays, c'est bien les Etats-Unis. Lorsqu'elle revient de tournée outre-atlantique, juste après la Deuxième Guerre mondiale, déçue par l'Amérique qui est toujours aussi ségrégationniste, elle adapte les paroles. Au lieu de « j'ai deux amours, mon pays *et* Paris », elle chante : « mon pays *c'est* Paris ». Voir l'interview « Joséphine Baker : J'ai deux amours ». Voir : www.youtube.com, http://www.youtube.com/watch?v=qC01OpmVBi4 , 28-06-2006.

du spectacle, prit position contre le ségrégationnisme des Etats-Unis après la Deuxième Guerre mondiale et marcha avec Martin Luther King le 28 août 1963, ce n'est pas non plus celle de la courageuse résistante de la Seconde Guerre mondiale, ni d'ailleurs celle de la mère de la famille adoptive arc-en-ciel – elle adopte douze enfants orphelins de tous les pays, races, religions ; non l'image qui reste collée à sa personnalité d'artiste c'est celle d'une danseuse (dés)habillée d'une ceinture de bananes (Figure 8.3).[721]

Evidemment, la beauté de l'artiste, l'expressivité de ses mouvements et sa présence sur scène ont influencé sa popularité, mais le fait est que, pour plaire aux producteurs de spectacles, elle devait incarner *la* femme exotique. On peut dire qu'elle a tout représenté, tout l'éventail des femmes colonisées par la France, et pas seulement; on l'a vue en Indienne, en Egyptienne, en Antillaise, en Mexicaine, en Tunisienne, en Africaine en Annamite et même … en Américaine ! (Figures 8.4, 8.5, 8.6, 8.7, 8.8 et 8.9) Selon Jennifer Yee dans *Clichés de la femme exotique*, « pour signifier l'exotisme […] l'image la plus purement 'orientale' ne serait pas forcément celle d'une vraie femme orientale mais de n'importe quelle femme superbement orientalisée. Mata Hari […] en serait le parfait exemple».[722] A mon avis, Joséphine en est également le prototype.[723] Jouant un rôle de Tonkinoise, elle devient pour le public une Orientale, une congaï, *la* Tonkinoise (Figure 8.10).[724] Il est inutile sans doute de rappeler que l'effet visé était le rire ; Henri Varna, le directeur du Casino de Paris, a proposé à Joséphine Baker d'interpréter *La Petite tonkinoise* parce qu'il pensait que l'effet serait encore plus amusant de voir une vénus noire chanter les amours asiatiques.[725]

---

[721] Je reproduis ces photos ici, malgré tout ce que l'on pourrait objecter. D'une part Joséphine Baker n'ignorait pas le pouvoir des images, elle savait ce que la sienne représentait et était apparemment d'accord pour qu'on l'utilise et s'en servait elle-même. En plus j'estime que le cadre est suffisamment 'postcolonial' pour éviter le voyeurisme.

[722] YEE, Jennifer, *Clichés de la femme exotique*, *op. cit.,* p. 44.

[723] Baker est comparée à une Mata Hari dans son dossier composé en 1951 par le FBI qui la suspectait de sympathies communistes. Un informateur l'avait vue fêter la victoire du Front Populaire à Moscou en été 1936. Federal Bureau of Investigations, « Josephine Baker », http://foia.fbi.gov/foiaindex/jbaker.htm, 18-02-2007. Cette femme politisée rencontrée à Moscou rappelle étrangement le personnage du roman de Georges Sim.
Son engagement et ses prises de position antiracistes lui valent une interdiction d'entrer aux Etats-Unis, son pays natal. Voir : ONANA, Charles, *Josephine Baker contre Hitler. La star noire de la France libre,* Paris Duboiris, 2006.

[724] Je dois avouer ne pas avoir trouvé de film prouvant qu'en 1930 Joséphine Baker était effectivement 'orientalisée' pour interpréter *La Petite Tonkinoise*. Néanmoins, dans un enregistrement qui date des années 50-60 (?) où elle l'interprète à nouveau, elle a les yeux bridés par un savant maquillage, porte des vêtements qui 'font' asiatique et bouge les index à la verticale dans un geste qui, dieu sait d'où ça vient, prétend imiter une attitude chinoise. Voir : « Josephine Baker - Avec & La Petite Tonkinoise », http://www.youtube.com/watch?v=8ZMc-hLW8Uk, 18-02-2007.

[725] ANONYME, *1926-1939 : Josephine Baker, star de Paris,* http://www.ifrance.com/jobaker/1926-1939.htm, 06-05, 2005.

Mais elle représente aussi la femme animale. Varna jouait sur l'image de Joséphine Baker ; comme elle adorait les animaux et se déplaçait avec toute une ménagerie, il lui avait offert un léopard comme animal domestique avec lequel elle apparaissait sur scène. Cette Chiquita est la mascotte de *Paris qui remue*.[726] (Figure 8.11) Joséphine Baker posait bien souvent avec des 'animaux' sauvages et prenait des poses félines. (Figures 8.12, 8.13, 8.14) D'ailleurs, elle n'était pas dupe et connaissait bien son rôle puisqu'elle disait : « je personnifie la sauvage sur la scène ».[727] Evidemment, et je l'ai déjà dit, il est difficile de savoir ce que pensait le public de cette manipulation de l'image. On a vu que Marcel Sauvage, Clotilde Chivas-Baron et Georges Simenon la voient en véritable artiste, en femme libérée et engagée ; mais il n'en va pas de même pour d'autres artistes, ni d'ailleurs pour certains journalistes qui parlent de 'bestialité', de décadence, de 'chaînon manquant', etc. Si l'on en croit le roman de Félicien Champsaur, une partie du public associait l'apparition de Joséphine Baker sur scène à une image animale. Dans *Nora, la guenon devenue femme* (1929), une ignoble variation sur le thème de Pygmalion, une guenon nommée Nora, devient, comme Joséphine Baker, une chanteuse adulée de la scène parisienne.[728] Le dessin en couverture est des plus explicites. (Figure 8.15) Cette image de l'étranger 'primitif' et 'animal' nie bien évidemment le miroir dérangeant que le colonisé est devenu à l'entre-deux-guerres. La représentation visuelle que Joséphine Baker fait de la femme exotique, de la femme de couleur et de la femme colonisée, suggère que le colonisé restera toujours fondamentalement un 'primitif'. Mélaoli est civilisée puisqu'elle apprend ; mais elle est sauvage à regarder ou même à visualiser pour le public qui l'entendait à la radio mais avait vu partout des affiches publicitaires de cette danseuse aux bananes.

---

[726] Ce nom n'a rien à voir avec la Banane Chiquita nommée ainsi seulement à partir de 1944.

[727] BAKER, Joséphine, citée dans : *La cinémathèque de Toulouse*, www.lacinemathèquedetoulouse, 25-01-2007.

[728] CHAMPSAUR, Félicien, *Nora, La Guenon devenue femme,* Paris, Ferenczi, 1929.
Cette histoire est moins extravagante qu'il y paraît. En effet, en 1914-1939, un savant russe, Serge Voronoff, réfugié dans le Sud de la France avait entrepris les premières greffes d'organes. Il était persuadé que les singes ne vieillissaient pas et que leur longévité se trouvait dans leurs gonades. Il voulait revitaliser l'homme en lui greffant des organes de reproduction d'animaux. Une des expériences qu'il a entreprises est la transplantation de gonades de femme à une guenon dénommée Nora. Il a ensuite tenté une insémination à l'aide de spermatozoïdes humains. http://www.gvsu.edu/english/cummings/issue9/Gillybo9.htm, 07-04-2004.
Il a aussi pratiqué 2000 greffes de testicules de singes à l'homme, de 1914 à 1939.
Voir: REAL, Jean, *Voronoff*, Paris, Stock, 2001.
Maintenant inconnu, tout le Paris scientifique et mondain parlait de lui. Voronoff est très populaire dans l'Afrique de Paul Morand. Le voyageur rencontre un jeune colonial de Tombouctou qui s'est emparé d'un champinzé, pour prévenir son vieillissement : « j'élève moi-même mon chimpanzée, pour dans vingt ans ».
MORAND, Paul, *Paris-Tombouctou, Voyages, op. cit.,* p. 11-102, p. 94.
Il a aussi voyagé en Indochine au début des années trente – et participé à une chasse au tigre – selon NGUYỄN TIEN LANG qui voyage juste après lui dans les mêmes endroits. NGUYỄN TIỂN LĂNG, *op. cit.*

D'autre part, Joséphine Baker est l'artiste aux seins nus (ce n'est pas la seule de cette époque peu prude, mais c'est la seule vedette). Cette nudité rappelle symboliquement et par dialogisme avec la version de Polin, les mandarines de Mélaoli en tant que représentation d'une Indochine aux richesses à portée de la main. Le mythe de l'Indochine, colonie aux richesses inépuisables est d'ailleurs entretenu activement à l'époque et certainement en 1922, autour de l'Exposition coloniale de Marseille. Celle-ci est placée sous le signe de l'Indochine qu'elle glorifie en célébrant les répliques d'une partie du Wat d'Angkor construites à cet effet. Les travaux de L'Ecole d'Extrême-Orient sont la preuve de l'œuvre réalisée, comme le dit l'orientaliste archéologue Victor Goloubew dans sa conférence présentée à l'occasion de cette exposition.[729] Dans son texte, on comprend que ces temples arrachés à la jungle sont une métonymie de l'œuvre de la France en Extrême-Orient – une œuvre qui n'est pas finie, « la source est loin d'être épuisée ! » et « il est rare qu'une semaine entière se passe sans que la joie d'une trouvaille précieuse ne vienne interrompe […] le labeur ».[730] Mais déjà les touristes parcourent les sites en automobile et peuvent s'enfoncer plus avant dans la forêt pour voir les plus beaux arbres, rencontrer des gibbons, des cerfs, des coqs sauvages et … qui sait, peut-être la panthère.[731] L'exposition de Marseille prend acte de l'œuvre réalisée et vante l'opulence archéologique et écologique de l'Indochine. Charles Régismanet dans son *Miracle Français en Asie* (1922) va exactement dans le même sens. Il faut faire savoir que la France à une très riche colonie en Asie. Son objectif est de:

> montrer l'Indochine, fille majeure de la France, et prendre date. Le miracle n'est point achevé. Il se continuera […] [mais il] faut qu'il soit révélé et mis à la portée du plus grand nombre de nos concitoyens qui l'ont trop ignoré ou méconnu. […] Je dis : un trésor admirable est là. Admirez-le d'abord et aimez-le. On ne comprend bien, en effet qu'en admirant et en aimant. Toutes les curiosités ensuite vous seront permises, car ce trésor est inépuisable ![732]

L'Indochine est 'majeure', c'est-à-dire mûre pour la consommation des touristes qui sont clairement visés comme destinataires de ces deux textes. Il n'est pas du tout nécessaire de

---

[729] GOLOUBEW, Victor, « Les ruines d'Angkor. Extrait de la conférence » , *Société de géographie de Marseille. Bulletin de la Société de géographie et d'études coloniales de Marseille. 1922-1923,* Marseille, Tome quarante-quatrième, p. 28-43, repris dans : Bibliothèque Gallica, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2012445/f33.item, 3-12-2006.

[730] *Ibid.*, p. 39 et p. 43.

[731] *Ibid.*, p. 42.

[732] REGISMANET, Charles, *op. cit.*, p. 31.

s'expatrier, mais simplement de venir prendre acte en touriste, dans les Expositions, puis éventuellement sur place. Bien que la mise en valeur ne soit pas terminée, la colonie fonctionne selon les desiderata et enrichit la France. Dans l'image de Joséphine Baker, le buste nu et les bananes phalliques remémorent la Tonkinoise de Polin ; la profusion de l'Indochine se maintient en même temps que reparaît le degré sexuel qui n'est plus porté que par l'image.

Mais cette nudité mise en scène dans le cadre colonial établit peut-être également un rapport avec le fantasme du harem. Non seulement, Knibiehler et Goutalier considèrent que dans l'imaginaire occidental, les colonies sont les « harems de l'Occident ».[733] Mais aussi, selon Jennifer Yee, au moment de la conquête coloniale de l'Indochine se multiplient les cartes postales qui représentent des 'Indochinoises' aux torses dénudés dans une mise en scène directement héritée de la mode picturale de l'orientalisme arabe qui n'a – évidemment – aucun rapport avec les cultures de l'Indochine.[734] Lily Chiu montre en outre que la représentation des Vietnamiennes torses dénudés est un véritable cliché qui se maintient encore dans le film *Indochine* (1992) de Régis Wargnier ; c'est toute une tradition 'coloniale' du fétichisme du corps de la femme exposée au désir scopique du spectateur.[735] Pour Lily Chiu, cette nudité indique surtout que la femme orientale n'existe que dans la fiction, qu'on lui refuse son droit à exister dans un monde réel où elle peut agir. Déjà la coloniale Cristiane Fournier s'irritait des clichés qui circulaient en métropole concernant les Tonkinoises. Sans doute fait-elle indirectement référence à la chanson (et à Baker ?) lorsqu'elle précise dans un article intitulé « Ma Tonkinoise », que celles qu'elle connaît sont pudiques et travaillent dur pour survivre – rien de très exotique donc ![736] Par son apparence physique, Joséphine Baker, danseuse américaine représentante de l'*art nègre*, entre dans le fantasme du harem colonial oriental et y entraîne à nouveau la 'Tonkinoise' qui était devenue une élève sage.

---

[733] KNIBIEHLER, Yvonne et GOUTALIER, Régine, *op. cit.*, p. 19.

[734] YEE, Jennifer, *Clichés de la femme exotique, op. cit.*, p. 39.

[735] CHIU, Lily V., « Camille's Breasts : The Evolution of the Fantasy Native in Régis Wargnier's *Indochine* », dans : ROBSON, Kathryn et YEE, Jennifer (dir.), *France and 'Indochina'. Cultural Representations,* Lanham/Boulder etc., Lexington Books, 2005, p, 139-152, p. 141-142.

[736] Quant au discours sur la nudité et l'érotisme des Tonkinoises, Christiane Fournier – journaliste, romancière et professeur de français en Indochine autour des années 1929-1933 – s'offusque de l'image donnée en France. Dans « Ma Tonkinoise » elle insiste sur le fait que la Tonkinoise qu'elle connaît est pudique et doit travailler pour survivre, elle est la bête de somme des hommes.
FOURNIER, Christiane, « Ma Tonkinoise », *La femme de France*, *Une Française en Indochine* (serie qui a paru de Octobre-déc 1930), repris dans : *Perspectives occidentales sur l'Indochine*, Saïgon & Vinh, La Nouvelle Revue Indochinoise, 1935, p. 102-106

Finalement, comme l'accent contredisait l'accompagnement musical, l'image montre exactement le contraire de ce que dit le texte : les paroles affirment que la mission civilisatrice est un succès alors que l'image montre que les colonisé(e)s resteront toujours des objets des fantasmes coloniaux. Il y a bien eu réajustement du mimétisme. Lorsque Mélaoli dit 'nous-*kita* sommes des civilisés', elle renvoie une image de fantasme qui permet au public de traduire en leur fort intérieur : *kami*. Il y a réaffirmation, dans une seule pratique culturelle, des deux présuppositions du discours. La version de 1930 le re-calibre, transformant l'ambiguïté dérangeante de l'imitation en quelque chose de rassurant – et d'amusant – puisqu'elle affirme dans le même mouvement l'apprentissage de l'autre et sa sauvagerie légitimant une colonisation civilisatrice éternelle.

Mais si l'analyse de Bhabha explique la flexibilité du discours, elle ne dit rien des conditions qui imposent les décalages. Historiquement, je ne pense pas que les ajustements se produisent « sans cesse ». Je crois au contraire qu'il y a des périodes historiques qui les nécessitent alors que d'autres acceptent pour pain bénit les ambivalences du discours. Il faut en tout cas qu'il y ait contact avec les colonisés, que ceux-ci commencent à exister pour les Français autrement que comme un objet perméable aux projections fantasmatiques. Bhabha constate lui-même que c'est à partir de la « rencontre coloniale entre la présence blanche et la semblance noire [qu']émerge la question de l'ambivalence du mimétisme comme problématique de la sujétion coloniale ».[737] Cependant il ne prend pas en considération que dans certains contextes historiques et géographiques, comme la France avant 1914, ce contact n'a pas lieu ou est très improbable. Car au fond la contradiction intrinsèque au discours civilisateur ne dérange personne en France tant que 'l'autre' peut être représenté comme différent, inférieur, inhumain et absolument éloigné des Français. A mon avis, cette ambivalence du discours, bien qu'elle soit inhérente à l'idée de mission civilisatrice, n'était pas déstabilisante, tant que le métropolitain n'était pas confronté à la réalité des 'colonisés'. Le contact, voilà exactement ce qui se passe d'essentiel à l'entre-deux-guerres en France. Déjà le texte de Farrère montre que c'est ce qui met la logique du discours à mal dans la colonie de 1905. C'est aussi l'ambivalence du discours qui est révélée dans le contexte de l'entre-deux-guerres, où les colonisés se manifestent, font entendre leur voix, apportent de nouvelles impulsions culturelles ou, tout simplement leur présence. C'est ce contexte spécifique qui rend le discours du mimétisme nécessaire et efficace.

[737] BHABHA, Homi K., *op. cit.*, p. 154-155.

Là se trouve un élément essentiel dont il faut tenir compte lorsque l'on 'applique' les théories postcoloniales d'origine anglo-saxonne, à la situation française. Il est en effet assez probable que les Londoniens aient été confrontés bien plus tôt que les Parisiens à un changement de couleur de leur population. Ce serait déjà le cas en Angleterre dans les deux dernières décennies du XIXe siècle, comme le suggère l'analyse de McClintock, au moment où de nombreux Egyptiens (les *Gypsies*) se retrouvent à Londres.[738]

Ceci pousserait à croire que s'il y a réellement un lien de cause à effet entre le colonialisme et le modernisme, comme le suggèrent beaucoup de postcolonialistes tels que Frederic Jameson, « Modernism and Imperialism » (1990), Edward Said dans *Culture et impérialisme* (1993) ou encore Elleke Boehmer dans *Empire, the National and the Postcolonial* (2002), si modernisme il y a en France, il n'a pas nécessairement lieu à la même époque qu'en Angleterre.[739] Ce qui rejoint l'analyse de Sjef Houppermans qui estime que le modernisme français connaît son apogée à l'entre-deux-guerres.[740]

Mais nous arrivons à mon dernier point d'analyse de la chanson : le lieu de narration, que je considére dans un chapitre séparé, et dans le volet suivant qui a trait à la place des voyageurs. En effet, si *La Petite tonkinoise* est maintenue au pays, Joséphine Baker est par contre une 'voyageuse' immigrée en France. Les films dans lesquels elle a joué nous permettront de mieux saisir l'importance de garder Mélaoli en Indochine.

---

[738] MCCLINTOCK, Ann, *op. cit.,* p. 118-120.

[739] JAMESON, Frederic, art. cit. ;
SAID, Edward W., *Culture et impérialisme*, *op. cit.*
BOEHMER, Elleke, *Empire, the National and the Postcolonial (1890-1920). Resistance in Interaction* (2002), Oxford, Oxford University Press, 2002.

[740] HOUPPERMANS, Sjef, art.cit.