



GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

n° 17 – janvier 2011

*Variétés et diffusion du français dans
l'espace francophone à travers la
chanson*

Numéro dirigé par Michaël Abecassis et
Gudrun Ledegen

SOMMAIRE

- Michaël Abecassis, Gudrun Ledegen : *Variété et diffusion du français dans l'espace francophone à travers la chanson.*
- Michaël Abecassis : *From sound to music : voices from old Paris.*
- Sofiane Bengoua : *L'usage du français au travers des comptines dans deux zones périurbaines en Algérie.*
- Belkacem Boumedini, Nebia Dadoua Hadria : *Emprunt au français et créativité langagière dans la chanson rap en Algérie : l'exemple de T.O.X., M.B.S et Double Canon.*
- Adeline Nguefak : *La chanson camerounaise comme lieu d'expression et de construction de nouvelles identités linguistiques.*
- Prisque Barbier : *Place et rôles de la chanson dans la dynamique sociolinguistique ivoirienne.*
- Joëlle Cauville : *La Marseillaise, ses variantes et ses parodies : leçon d'humour à la française !*
- Patricia Gardies, Eléonore Yasri-Labrique : *Mise en portée, mise à portée... utilisations didactiques de la chanson en FLE.*
- Marine Totozani : *Petit niveau cherche chanson... La chanson francophone plurilingue en classe de langue.*
- Amy J. Ransom : *Language choice and code switching in current popular music from Québec.*

Compte-rendu

- Fabienne Leconte : AUGER Nathalie, 2010, *Elèves nouvellement arrivés en France – Réalités et perspectives pratiques en classe*, préface de J-L Chiss, Editions des archives contemporaines, Paris, 152 pages.

VARIETES ET DIFFUSION DU FRANÇAIS DANS L'ESPACE FRANCOPHONE A TRAVERS LA CHANSON

Numéro coordonné par **Michaël ABECASSIS** et **Gudrun LEDEGEN**
Université d'Oxford et Université de la Réunion

Peu de linguistes se sont intéressés à la chanson en français et à ses usages langagiers. Cet appel à contributions cherche à combler un vide, car même si la chanson est copieusement citée comme référence dans les journaux ou dans les manuels scolaires, elle n'est peut-être pas assez considérée sérieusement par les chercheurs pour donner lieu à des recherches approfondies.

La chanson populaire des années 20-30 regorge de tours et de formes traditionnelles propres au langage populaire. Les chansons d'Aristide Bruant, de Mayol ou de Maurice Chevalier qui ont été diffusées largement avec l'avènement de la radio sont riches d'informations linguistiques (faits de syntaxe, élisions hypercorrectes, lexique) qui n'ont que très rarement été exploitées. L'exemple de *La Bolduc* est révélateur de ce phénomène, car elle est l'une des voix marquantes du Québec des années trente et son parler, empreint d'argot et de vernaculaire qui s'inscrit dans la tradition des chansonniers français, n'a jamais été étudié du point de vue de la prononciation, de la syntaxe, ou du lexique. Plus largement, la chanson en français nous semble communiquer à la fois des valeurs culturelles, sociales et stylistiques.

Le cinéma francophone où la chanson est omniprésente offre un champ privilégié d'analyses et cette dernière mériterait d'y être analysée du point de vue linguistique. Les comédies musicales, les interludes musicaux qui sont indissociables de l'image ou les thèmes musicaux chantés ont fait de certains films de véritables succès populaires. On peut citer par exemple les films d'avant-guerre mélangeant à l'aube du cinéma parlant, le muet, le parlant et le chanté comme *Sous les toits de Paris* de René Clair ou *Pépé le Moko* de Julien Duvivier avec d'anciennes stars du music-hall comme Fréhel et Jean Gabin. Dans les films des années 30-40, la musique était utilisée par des metteurs en scène comme Renoir, Carné ou Duvivier comme un moteur indispensable au film et la plupart du temps elle véhicule un message ou une morale : la chanson tient un rôle tout aussi important dans le cinéma contemporain où elle s'intègre dans la bande-sonore. Elle possède toujours une valeur esthétique et idéologique comme dans certains films musicaux (on pourrait citer *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy ou encore *On connaît la chanson* d'Alain Resnais). Le cinéma français n'est pas le seul à faire grand usage de la musique. Le cinéma africain, par exemple, puise très souvent dans le registre musical inspiré de la culture populaire (contes, paroles, chants) pour communiquer au spectateur/auditeur les émotions ressenties par ses personnages. Notons également que la musique est l'une des composantes de l'anthropologie visuelle. Les danses

et les chants accompagnent bon nombre de documents de Jean Rouch et font l'objet d'études ethnographiques et anthropologiques.

Ce numéro de *Glottopol* se propose d'élargir la réflexion en traitant de l'utilisation qui est faite en didactique de la chanson. Partout dans le monde, la chanson en langue française est utilisée dans l'apprentissage du français aussi bien dans les écoles qu'à l'université : l'enseignant peut la mettre à son service pour illustrer aussi bien des différences de registre et des variations, que des questions lexicales ou grammaticales. Dans les manuels scolaires figurent, souvent pour la qualité des textes, des extraits de chansons appartenant à différents genres de Jacques Brel, à MC Solaar ou Bénabar en passant par les incontournables Georges Brassens et Boris Vian. La chanson est perçue *a priori* comme distrayante et ludique, ce qui en fait un corpus atypique. Est-ce justement cet aspect ludique et oral qui la dévaloriserait, ou la déclasserait par rapport à un texte écrit jugé plus littéraire ? Plus que l'oralité, c'est l'association à la musique qui pose problème : le terme de chanson est une forme d'expression populaire au XVIII^e-XIX^e siècle, mais un peu comme les littératures populaires qu'on a longtemps méprisées ce genre est maintenant étudié par la critique.

Ce recueil d'articles regroupe des analyses linguistiques, sociolinguistiques et didactiques qui s'intéressent à la chanson en français, aussi bien dans la Métropole que dans tout l'espace francophone. Les auteurs se focalisent par exemple sur un corpus de chansons en français à une époque donnée, ou suivent les usages langagiers d'une manière diachronique. Toutes les formes musicales, que ce soient les comptines, la chanson populaire, la chanson rap, ou la « nouvelle chanson à texte », ont eu un impact sur les pratiques langagières de notre société et il s'agit de déterminer dans quelle mesure celles-ci ont pu influencer la langue française et nourrir notre imaginaire collectif.

Les études phonologiques ou lexicographiques sur le français parlé menées par Paul Passy, Charles Nisard et Henri Bauche constituent le témoignage de l'existence, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, d'un vernaculaire à part entière, associé à la classe prolétaire et tout particulièrement à la petite mafia parisienne. De ces voix d'autrefois, il ne subsiste que de rares traces sonores, pour la plupart conservées dans les archives de la Bibliothèque Nationale à Paris et qui ont donné lieu à très peu d'études. Michaël Abecassis se propose de reconstituer, à travers ces enregistrements épars de cris de la rue, de films et de chansons des années 30, les traits caractéristiques de ce que l'on appelait communément et péjorativement jusqu'à la fin des années 60 le 'français populaire', et d'en évaluer la vitalité dans le Paris d'aujourd'hui.

Les locutrices qui font l'objet de l'article de Sofiane Bengoua utilisent la comptine, dans les situations informelles et en dehors de toute contrainte officielle en l'occurrence l'école. En chantant, les locutrices (filles) utilisent l'arabe algérien et le français standard spontanément. C'est l'impact de cet usage alterné et l'analyse des variables qui affectent les aspects phonétiques, lexicaux et morphosyntaxiques de la comptine qui sont au centre de la présente étude. Quels sont les différents facteurs variationnels qui influencent l'usage du français standard dans la comptine ? Pouvons-nous parler d'un usage de français contextuel ?

La création artistique en général et le rap en particulier représentent l'un des exemples de la concrétisation du multilinguisme en Algérie. Des emprunts apparaissent tout au long des textes chantés par les jeunes rappers. L'étude de Belkacem Boumedini et Nédia Dadoua Hadria décrit ce phénomène linguistique en présentant les catégories grammaticales qui permettent la créativité langagière.

L'article d'Adeline Nguéfak s'intéresse à l'aspect linguistique de la production chansonnière. S'appuyant sur un corpus écrit par les chansonniers de presque toutes les régions du Cameroun, son étude décrit des choix langagiers en œuvre dans les textes et rend

compte de leurs manifestations possibles et particulièrement du jeu de négociation de nouvelles identités dans un milieu multiculturel et plurilingue.

La chanson, comme fait de société, possède de multiples fonctions (métalinguistique, communicationnelle, artistique, culturelle, sociale, politique, affective), et n'est donc pas un simple moyen de transmission d'un message sémantique, mais également un vecteur et un symbole des valeurs d'une génération, d'une communauté ou d'une nation. Prisque Barbier prend comme exemple la situation linguistique de la Côte d'Ivoire. A côté des langues nationales ivoiriennes coexistent plusieurs variétés de français dont les particularités relèvent tout autant du domaine de la phonétique, du lexique que de la syntaxe. Cet article permet à l'auteur de s'interroger sur la place et les rôles de la chanson ivoirienne, dans la dynamique non seulement linguistique, mais également sociale de la Côte d'Ivoire.

Pour aborder une page d'histoire française telle que La Révolution de 1789, déterminante pour comprendre la France contemporaine, dans un cours de culture française (Français langue seconde, étudiants canadiens de Nouvelle Ecosse, niveau intermédiaire avancé) quoi de plus original que de partir de l'hymne national, *La Marseillaise* comme le suggère l'article de Joëlle Cauville : sa création, sa signification, son influence et ses variantes à la fois engagées et humoristiques ? Quoi de plus stimulant que de le comparer à d'autres hymnes nationaux ?

La chanson est souvent, en FLE, un support d'appoint qui a tendance à être dévalorisé, remarquent Patricia Gardies et Eléonore Yasri-Labrique. Cet article présente deux expériences menées à l'IEFE de Montpellier. La première concerne un cours optionnel intitulé « Littérature et chanson française » qui vise à aborder le texte de chanson sur les mêmes bases que le texte littéraire. La seconde porte sur l'utilisation du laboratoire multimédia pour appréhender la chanson française d'une manière innovante. Dans les deux cas, les pratiques pédagogiques permettent de faire émerger une nouvelle image de la chanson.

Fortement sollicitée en classe de langue, la chanson semble pourtant être pour Marine Totozani l'apanage des publics de niveau avancé et n'est administrée qu'à de faibles doses aux niveaux inférieurs. En revisitant les répertoires de chansons proposées pour être utilisées en classe de FLE, elle a remarqué que leur exploitation pédagogique ne tire pas efficacement avantage des compétences plurilingues et pluriculturelles des apprenants, ce qui serait souhaitable, surtout dans les débuts d'apprentissage d'une langue étrangère. L'auteur oriente son attention tout particulièrement vers la chanson plurilingue. Reflet des mutations réalisées au sein des sociétés et des modifications au niveau des relations entre les Etats, les langues et les citoyens, l'émergence de la chanson plurilingue dans le paysage de la chanson francophone n'est plus à prouver.

Amy J. Ransom conclut ce numéro sur la chanson. Son analyse d'un échantillon de chansons québécoises, diffusées sur une station de radio satellite, entre les mois de mai 2008 et décembre 2009, révèle une grande variété dans les choix de langue et de changements de code fréquents entre les diverses langues et leurs registres. Cette facilité langagière reflète non pas seulement la réalité quotidienne de l'omniprésence de l'anglais pour le francophone du Québec, mais aussi l'élargissement et la polyvalence de l'identité québécoise à l'heure actuelle.

Nous tenons à remercier pour leur aimable participation à l'élaboration de ce numéro : Salih Akin (Rouen), Jacqueline Billiez (Grenoble), Karine Blanchon (Paris), Joëlle Gardes-Tamine (Paris 4), Jeanne Gonac'h (Rouen), Amélie Hien (Université Laurentienne, Canada), Cristina Johnston (Stirling), Germain Lacasse (Montréal), Emmanuelle Labeau (Aston), Laure Lansari (Reims-Champagne Ardenne), Emilie Née (Paris 3), Ambroise Queffélec (Université de Provence), Gwenn Scheppler (Montréal), Cyril Trimaille (Grenoble).

FROM SOUND TO MUSIC: VOICES FROM OLD PARIS

Michaël ABECASSIS

The University of Oxford

In 19th century Paris thrived a dialect, spoken by the working classes, and originally associated with thieves and criminals, which was later popularised by the literature, the popular music, and the films of the 1930s. The terminology lexicographers used to describe this Parisian vernacular as particularly brutal: a crook's roguish tongue, an evil, low, and vicious language. Anything uttered in the popular tongue was immediately discriminatorily associated with promiscuity, brashness, vulgarity and ignorance. Yet these stigmatised linguistic modes fascinated spectators and analysts so much that they inspired stereotypical portrayals in literature and on the stage, and were reproduced in cabarets and on the silver screen. The *rapprochement* of the social classes during the Second World War brought about the slow disappearance of the sociolect, and a part of its lexicon was dispersed among all social groups. Our aim, which is to recreate the Parisian vernacular of the 1930s, is of sociological and scientific interest. With the help of a few rare recordings of the shouts of truly smooth-tongued Parisian market vendors available at the Bibliothèque nationale de Paris, and 1930s songs and films, this study aims to piece together the various parts of the puzzle and create a picture of the salient features of what was generally and pejoratively known, until the late 1960s, as 'Popular French'. The term 'Popular French' is not only discriminatory, but appears to imply that there was only one popular way of speaking. Yet, Paris's streets resounded with more than a dozen ways of speaking in the twentieth century, and not with just one indiscriminate collection of voices. In this article we shall examine vocalisations in all their forms, as unique and allusive enunciations of reality, sometimes material, sometimes poetic. As we shall see, the voices of street vendors, popular singers, and pre-war cinema stars often oscillate between speech and song.

With the exception of some of Paul Passy's works (1891, 1917), which offer a variety of phonological information, Nisard (1872), Bauche (1925), Frei (1925) and Guiraud's (1965) latest works are the most informative references when investigating the existence of a Parisian vernacular, since but a few snippets of raw data in the form of sound files remain. Apart from the songs of Aristide Bruant, Fréhel, Maurice Chevalier and other *comiques troupiers* or 'coarse comedians' recorded between the 1920s and 1940s, and the films of the 1930s – which shall be discussed in more detail later, and which often offer a stereotypical portrait of the speech of the working classes – the Bibliothèque Nationale de France's (BNF or French National Library) archives contain a few audiovisual files of interviews with Parisians and recordings of market vendors, which were carried out in the Phonotèque Nationale's studios and date back to as early as 1912.

The corpus of Parisian speech that we have put together, comprising the previously mentioned songs and films, only provides us with a stereotypical view of the Parisian

vernacular. It is often artificial, and should be analysed with caution. Non-standard terms abound, and frequently contribute to the creation of comic effects. The vendor's calls are made of a leitmotif of superfluous expressions and are primarily intended to ensnare the customer. Unlike the stylised, artificial language of the recordings that were 'written to be heard or even proclaimed', these sound files are far from fictitious. They give us an idea of the non-standard linguistic terms that authors, directors, screenwriters, actors and singers considered to be typical of the Parisian vernacular. Though they may not always be representative of a linguistic reality, these little-studied recordings are nevertheless an important source of information given the scarcity of the recorded evidence that remains.

Early recordings of Paris

In 'Essay on a history of voices in the 18th Century' the historian Arlette Farge (2009) has turned her attention to the voices of the 18th century. With the voices of the street she has sought to capture the background noise, music and dialect, from royal decrees and police archives where statements taken from prisoners were filed. Archives abound with treasure for historians and linguists. It is somewhat of an oddity, but traces of French popular slang may even be found in some poems by Victor Hugo, for example 'The last day of a condemned man', the 1829 poem recently put to music.

*C'est dans la rue du Mail
Où j'ai été coltigé
Maluré
Par trois coquins de railles,
Lirlonfa malurette,
Sur mes sique' ont foncé
Lirlonfa maluré.*

Victor Hugo drew on different sources: 'The trial of the coquillards' from 1455, Oudot's 'Jargon ou le langage de l'argot réformé' (1649), 'The history and trial of Cartouche' (1722) and 'The memoirs of Vidocq' (1828) (Vidocq, 2006). Nevertheless, the subject of this article remains that of contemporary recording.

Among the oldest remaining files in the BNF is a 1891 recording of Gustave Eiffel reciting the poem 'L'Acacia'¹, written by his friend the novelist Jean Rameau, at a social gathering in his apartment on the 3rd floor of the Tower, and a reading of 'Pont Mirabeau'² by Guillaume Apollinaire. Unfortunately only a few examples of typically Parisian characteristics can be gleaned from such recordings.

The other archive materials are equally frugal in their offerings, when the examination of the few remaining recordings of the actress Sarah Bernhardt is taken into account. The artificial diction, teetering on preciosity, which yesteryear constituted all the piece's charm, today seems affected and theatrical in the manner of the great tragic actresses of the past. Nick-named 'the golden voice', she would make several appearances on the silver screen, but one might reasonably suppose that she would not have had a lengthy career whilst her style remained so. Today her seemingly grandiloquent, affected diction and over-the-top gestures appear to be more akin to performances in the theatre or even in silent films, than to a cinema that was developing the use of sound, later to rely upon dialogue.

The recordings of vendors' calls analysed in this article were carried out in the 'Archives de la Parole', under the direction of the linguist Ferdinand Brunot, who founded the facility in

1 'The Acacia Tree'.

2 'Mirabeau Bridge'.

1911 and became its first director. They feature the voices of authentic speakers of the popular Parisian tongue, and authentic street vendors.

The call, half way between speech and song, is not only a method of communication by which an individual blends into the crowd, but by which he or she advertises his or her affiliation to a certain social group. Market traders' calls can be spontaneous, but more often than not are structured and organised. They are subject to precise verbal regulations and are designed to attract the public's attention, and use words to weave a web of communication and facilitate an exchange that is most commonly commercial in nature. With regard to the call's function as a sociolinguistic platform, it projects the identity of the individual who utters it, as well as that of the class to which he/she belongs.

It is true that first documented calls date back to the poetry of the Middle Ages, but it was later that they were to become the 'literary creations', with numerous vulgar variations, of the 'Bibliothèque bleue' or 'Pedlar's Library'³. In the first half of the 19th century many street vendors' jobs became defunct and the coarse language of the traders in Les Halles, popularised by literature, was almost entirely lost (Lodge, 2004: 216). Open-air selling did not die out however, and the call lived on in markets and other public places until the end of the century. Anecdotal evidence in the recordings reveals that there was once a 'calls' school by the Bastille, where pedlars could learn their trade. Each different profession had its own call, passed down by traders from generation to generation, and the use of another man's call was an offence punishable by law. The voices in the recordings stored at the BNF recreate these calls for us. Thanks to such recordings we can hear the call of the pimperl seller, 'pour les p'tits oiseaux'⁴, and also the clothing, potato, bushel vendors, and skate vendors selling skate 'toute en vie'⁵, of whiting⁶ and 'qui glacent'⁷ herring.

The caller speaks in a socially marked vernacular, of varying lexis, the register of which is often poeticised. The pronoun 'vous' is frequently used to initiate dialogue, and allows the caller to speak directly to his customers in the polite form, but derivations of the first person singular are equally ubiquitous. Collective first person plural pronouns such as 'nous'⁸ and 'on'⁹ also abound. These pronouns are keywords which resurface over and over again in the street vendor's repertoire. The repeated lexemes are associated to market selling and foodstuff ('seller', 'call', 'Paris', 'pears', 'sir', 'clothes', 'cherries', 'street', 'china', 'chairs', etc.) . A few simple, complimentary adjectives are used to describe foodstuffs ('sweet', 'beautiful', 'good'), and are reinforced by the emphatic use of adverbs ('well', 'often/lots', 'very'). The theme of currency is also common ('sous'¹⁰, 'francs') and completes the linguistic exchange. Negations ('never', 'little' 'no/any more'), used to highlight the positive qualities of the goods on sale, are also common.

Calls are not a specialised language however, but boast the product's qualities through the repetition of simple adjectives. The tone is bawdy and burlesque, and the lexicon is relatively basic. Its rhymes are simplistic and the repeated lexical items serve a similar function to mnemonics.

In order to compare the older calls in our possession with current market vendor calls, in 2005 we made some recordings in Les Halles (a shopping district in central Paris) and in working class areas. It was in the iconic working class area of Ménilmontant, walking down the Boulevard de Belleville, that we found the most interesting calls. The calls used to attract

³ Popular fiction printed on blue pages, sold by pedlars.

⁴ 'for the littl' birds'.

⁵ 'that's still wriggling'.

⁶ 'for frying'.

⁷ 'ice cold'.

⁸ Standard 'we'.

⁹ Informal way of saying 'we'.

¹⁰ An informal term for the French unit of currency, similar to the British word 'quid'.

customers are intended to be humorous, and employ a simple, improvised rhyme that features a kind of assonance, but which are not at all laden with social associations: ‘Et la fraise, et la fraise... mesdemoiselles arrêtez-vous, il y a des fraises presque aussi belles que les demoiselles’¹¹; ‘Voilà la fraise, voilà la framboise, oh la la...’¹².

Popular music and cinema

The very first popular songs of the nineteenth and twentieth centuries, rare surviving treasures by Aristide Bruant, Mayol or Milton, available on CD and the internet, are the oldest remaining sound recordings that testify to the existence of a Parisian vernacular. While the 1930s ‘melodramatic’ cabaret songs made a name for singers that were once called ‘chanteuses-réalistes’ such as Marie Dubas, Damia and Fréhel, the *comiques-troupiers* or ‘coarse comedians’ came to be classified as farcical and grotesque. One such comedian, by the name of Maurice Chevalier, born in Ménilmontant, very quickly made a name for himself. A gifted impersonator and natural comic, he fast became an embodiment of the archetypal working class Parisian. Chevalier’s songs, like those of his contemporary Trénet, were always centered upon Paris, music, love, and *joie de vivre*, as well as street culture (Barbérís: 2008, 50). The popular speech they employed was often artificial and contrived, and used tongue-twisters, puns, and non-standard vocabulary repeatedly for comic effect; ultimately proving themselves to be exercises in style and diction, like the songs of Gaston Ouvrard (Abecassis: 2005). The various linguistic signals (body movements, verbal tics, complicit laughter, etc.) used by the performer to facilitate interaction with his public were a key part of the artistic recreation of popular speech.

As Chion has rightly shown, taking as an example the many voices that silent film audiences imagined Garbo to have, actors in silent films are essentially imagined, harmonised voices. With the introduction of dialogue to cinema these voices became their speaker’s only reality (1999: 8), even if the same actor changes his tone of voice, or takes on a different accent or tone of voice when singing for example. Furthermore, before featuring speech the cinema featured only songs, and it is as if it were songs that smoothed the transition between silence and speech. As the cinema was finding its feet in the early days of its transition away from silence, films repeatedly alternated musical breaks and interludes with silence. ‘The Jazz Singer’ (1927) for example, widely considered to be the first spoken-word film, dedicates more screen time to song than speech. After forty minutes of silence the protagonist expresses himself for the first time, in a transitory, hybrid mode of expression between speech and song: a form of speech-song. The French actors who played an active part in the transition from silence to speech were often cabaret singers favoured primarily for their body movements and facial expressions (such as Fernandel or Michel Simon), but also for the quality of their vocal and musical performances. The 1930s saw the advent of various comic performances punctuated with songs that contrasted the lower levels of society with the upper middle classes, such as when Michel Simon, Arletty and Arletty burst into song in Jean Boyer’s colourful piece *Circonstances atténuantes*. A fascination for this harmonised version of the Parisian vernacular and the argot spoken by the small-time Parisian mafia would subsequently develop. The American singer Josephine Barker would also have her moment of glory on the silver screen, in films that prioritised dance and musical numbers over complex plot lines.

As Gadet and Conein (1998) pointed out, accents ‘produce an immediate sense of difference’, and 1930s French cinema did not shy away from this effect. On the contrary, its melodious or ‘exotic’ nature was capitalised upon for comic effect. Initially films were made

¹¹ ‘Strawberries, strawberries, ladies stop why don’t you, we’ve got strawberries almost as pretty as you’.

¹² ‘Oh strawberries, oh raspberries, oh la la’.

that created a harmonised 'regional' impression, whether of the diatopic or diastratic variety; the latter illustrated by the contrast Marcel Pagnol draws between Marius, César and Fanny's Marseillais accent, and the Lyonnais accent of Monsieur Brun; the former relating to those who chose to participate in the classed-based characterisation of poetic realism in the 1930s. Arletty and Dorville's popular accents in *Circonstances Atténuantes*, associated with working-class Parisians, and the Northern French accent of the aristocrat Marcel Dalio in *La Règle du jeu*, underline the dichotomy between working class and upper middle class accents. Working class Parisian actors, *comiques troupiers* and music hall singers were the performers most commonly called upon to play Parisian thugs. The unforgettable Jean Gabin had a slight suburban twang (evident in the elongation of penultimate syllables), but only when he played certain Parisian characters. The Parisian proletariat's accent (with two clearly distinguishable pronunciations of A, open Es, rolled Rs and elongated first or middle syllables) could be found in performances by the singer Albert Préjeant in René Clair's *Sous les troits de Paris* (1930) and Henri Garat in *Un mauvais garçon* (1936). Jules Berry, originally from Poitiers, spoke with a standard accent. Michel Simon, a Swiss national, spoke with both a Geneva and popular Parisian accent. Fernandel however, who was originally from Marseilles but had many faces and voices, could speak with a regional accent or the standard accent of a well-educated member of the bourgeoisie with equal flair. Aside from the typical Parisian accent, other phonological traits such as the suppression of schwas (saying 'j'connais' rather than 'je connais'), elisions ('t'as d'beaux yeux t'sais' rather than 'tu as des beaux yeux, tu sais'¹³) omitted syllables ('vlà' rather than 'voilà') and the amalgamation of words (using the 'z' sound to join words: 'donnez-moi z'en' rather than 'donnez-m'en', 'des zharicots' rather than 'des haricots' and 'jusqu'à zhier' rather than 'jusqu'à hier') also dominated popular films. The orthography used in transcriptions of songs and scenes from films facilitates the reproduction of the phonological traits of non-standard terms, but as Barbéris has shown, such an orthography stigmatises the language it records, as it 'presents the silent phonemes as deficiencies and faults in comparison to a standardised rule' (2008: 67, our translation). The French pronunciation of Anglophone place names such as 'Liverpoole' and 'New Yorke' is used much more frequently in French songs. The chorus 'Ma pomme c'est moi'¹⁴, is sung in a typically popular Parisian way, with a long, open 'o' and a tremolo on the 'mwe' of 'moi', by Maurice Chevalier. The 'r' sound in popular songs sung by artists such as Georgius and Maurice Chevalier is a rolled, archaic 'r' associated with the stage and operettas, and was a tradition and not a working-class phenomenon, as Fernand Carton argues (Personal Communication: 2009). With relation to 1930s pronunciation, it is interesting to note that in the film *La Grande illusion* (1937), Maréchal, played by Gabin, says that he is 'Parisian' with a precisely pronounced 'R'. Yet at the beginning of the film, when he says *Frou frou* whilst listening to a record, his 'r's are quite clearly rolled (*Ibid.*).

From a syntactic point of view, the word 'on' is repeated excessively, as well as interrogations such as 'est-ce-que' ('ce que c'est que' for example). The all-purpose pronoun 'que' replaces all other relative pronouns 'le mec que j'ai fait la connaissance'¹⁵, 'quant elle rit, c'est moi que je souris'¹⁶ (Ouvrard in *La Caissière du grand café*).

Lexical trends are often the greatest indicators when it comes to the Parisian vernacular. As Gadet demonstrated, lexicon is "a key feature, to the point that it has been an essential contributor to many Francophones' understanding of the term, 'popular French'" (2002: 4, our translation). The calls, films and songs of the 1930s and 1940s are vestiges of Parisian vernacular which are characterised by the abundance of non-standard expressions; idiomatic

¹³ 'Ya got pretty'eyes ya know'.

¹⁴ 'I am my apple'.

¹⁵ 'The bloke what I met'.

¹⁶ 'When she laughs it's me what smiles'.

phrases that often seem a little coarse; a crypto-ludic usage of argot, often borrowed from nineteenth century thieves' slang and their illegal exploits; and numerous curses, typically saturated by key words, interjections and spontaneous exclamations.

Though the stereotypical portrait painted by these recordings is not an entirely accurate likeness of what Parisian vernacular might have been, it reveals the salient features of popular speech and how important they were to the collective conscience of the time. It is true that the documents selected are imperfect in that they quantitatively overexaggerate certain traits (Lodge (2004) calls this effect 'concentration'). Yet since more authentic sound files of the Parisian vernacular do not exist, linguists must recreate its characteristics using such calls, songs and films alone.

21st century Paris shares very few similarities with the Paris of the turn of the 20th century. The sound of travelling salesmen's and workers' voices that once rang out in the streets of Paris have disappeared. There is now not as much distinction between the social classes as in the 1930s, when the bourgeoisie were very much separated from the working classes. The intermingling of cultures has created a true melting pot, in which the Parisian vernacular accent is hardly ever heard, except very rarely, on some elderly people's lips (François-Geiger, 1991:6). It is usually only market vendors from South East Asia that use the call to address their customers, and Parisians nowadays hardly ever use such a method to attract customers. Calls can still be heard on the Parisian metro, where street preachers from a plethora of diverse backgrounds, often former Parisian intellectuals, eloquently rail against their misfortune. Though Parisian vernacular is hardly ever heard at the market, it has been dispersed, pieced together into a new form, devoid of its diastratic connotations, around all Paris's *arrondissements*, particularly in the voices of certain RATP employees, postal workers, CGT members, and various other workers such as bistrot and café owners, waiters, plumbers, gasmen, carpenters, taxi drivers, and butchers.

The phonetitian Francis Carton found a few faint traces of the suburban accent in the 1980s, and includes a sample of his findings in his *Accents des Français*. Yet if the 'pure' Parisian vernacular in the strict sense ever existed in a consistent fashion at all, it has been mixed with phonetisms of diverse origins since the end of the 20th century. It seems that French 1930s cinema exaggerated Parisian vernacular's most noticeable traits, in Carette's inimitable drawl, or in the lengthening of penultimate syllables, immortalised by the sentence/chorus spoken by Arletty in the film *Hôtel du Nord* 'atmosphère, atmosphère', with an /a/ pronounced like an [æ]¹⁷. Such antiquated pronunciations would be cemented into the popular conscience in the 1960s, by Audiard's 'fabricated' dialogues. But aside from being unique as a genre, do Audiard's texts recreate the Parisian vernacular of the past?

It would be interesting to investigate the Parisian vernacular tongue in a more systematic way in the future. A comparative study of the latest songs and films and those from the 1930s might also demonstrate the evolution of Parisian French, and could allow us to substantiate our theories on the linguistic traits we have underlined. In order to better understand Paris's sociolinguistic landscape and social and linguistic developments it would be necessary to research into market vendors' calls on a larger scale, and extend the search area into Paris and its suburbs, where the vernacular tongue spoken by today's youths is in constant evolution.

¹⁷ Barbéris argues that there is a link between this pronunciation of the 'a' sound and a phenomenon of 'hyper-correction' that began amongst the Parisian bourgeoisie but later trickled down to even the lowest of the social classes, 'from top to bottom' (2008: 69, our translation)

References

- ABECASSIS M., 2005, "French of the present and the past: the representation of the Parisian vernacular in Maurice Chevalier's songs" in *Linguistik online* n°25, 4, URL: www.linguistik-online.de/25-05/index.html
- ANTOINE G., CERQUIGLINI B. (eds.), 2000, *Histoire de la langue française (1945-2000)*, Paris, CNRS éd.
- ANTOINE G., MARTIN R. (eds.), 1995, *Histoire de la langue française (1914-1945)*, Paris, CNRS éd.
- BARBERIS J.-M., 2008, « Identité urbanisée, discours sur l'espace, discours dans l'espace la parole chansonnière à la transition entre les XIXe et XXe siècles », in Ledegen Gudrun, Bulot Thierry (dirs.), *Normes identitaires et urbanisation (Des catégories discursives et des villes)*, Cahiers de Sociolinguistique n°13 (Nouvelle série), Presses Universitaires de Rennes, Rennes, pp. 49-72.
- BAUCHE H., 1929, *Le langage populaire. Grammaire, syntaxe et dictionnaire du français tel qu'on le parle dans le peuple de Paris, avec tous les termes d'argot usuel*, Paris, Payot.
- BERNET C., 1995, « Le français familier et populaire à la radio et au cinéma », in Antoine Gérald, Martin Robert (eds.), *Histoire de la langue française (1914-1945)*, Paris, CNRS éd., pp. 191-206.
- BERNET C., 2000, « Usage et marges du lexique français », in Antoine Gérald, Cerquiglini Bernard (eds.), *Histoire de la langue française (1945-2000)*, Paris, CNRS éd., pp. 152-172.
- CARTON F., 1995, « La prononciation du français », in Antoine Gérald, Martin Robert (eds.), *Histoire de la langue française (1914-1945)*, Paris, CNRS éd., pp. 27-52.
- CARTON F., ROSSI M., AUTESSERE D., LEON P., 1983, *Les Accents des Français*, Paris, Hachette [book and audio cassette].
- CHION M., 1999, *The Voice in Cinema*, New York, Columbia University Press.
- COLIN J.-P., 2000, « Nouvelles pratiques langagières : les argots », in Antoine Gérald, Cerquiglini Bernard (eds.), *Histoire de la langue française (1945-2000)*, Paris, CNRS éd., pp. 152-172.
- FARGE A., 2009, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, Paris, Bayard Centurion.
- FRANCOIS-GEIGER D., 1991, « Panorama des argots contemporains » in *Langue française*, n°90, Larousse, Paris, pp. 5-9.
- FREI H., 1971 (1929), *La Grammaire des fautes : introduction à la linguistique fonctionnelle, assimilation et différenciation, brièveté et invariabilité, expressivité*, Genève, Slatkine Reprints.
- GADET F., 1992, *Le Français populaire*, Collection Que Sais-Je ?, n°1172, Paris, PUF.
- GADET F., 2002, « 'Français populaire' : un concept douteux pour un objet évanescant », *Ville Ecole Intégration*, <http://www.cndp.fr/RevueVEI/130/04005011.pdf>
- GADET F., 2003, « 'Français populaire' : un classificateur déclassant ? », in *Marges linguistiques* n°6, pp. 103-115.
- GADET F., CONEIN B., 1998, « 'Le français populaire' de jeunes de la banlieue parisienne entre permanence et innovation », in Androutsopoulos Jannis K., Scholz Arno (eds.): *Jugendsprache - langue des jeunes - Youth Language*, Frankfurt am Main/New York, pp. 105-123.
- GUIRAUD P., 1965, *Le Français populaire*, Collection Que Sais-Je ?, n°1172, Paris, PUF.
- LETT D., OFFENSTADT N., 2003, *Oyé! Haro! Noël! Pratiques du cri au Moyen Age*, Paris, Publications de la Sorbonne.

- LODGE R. A., 2004, *A Sociolinguistic History of Parisian French*, Cambridge, Cambridge University Press.
- NISARD C., 1872, *Etude sur le langage populaire ou patois de Paris et de sa banlieue*, Paris, Franck.
- PASSY P., 1891, « Le patois de Sainte-Jamme (Seine-et-Oise) », in *Revue des patois gallo-romans*, n°4 (13), pp. 7-16.
- PASSY P., 1917, *Les Sons des Français*, Paris, Didier.
- VIDOCQ E.-F., 2006, *Les véritables mémoires de Vidocq*, La Rochelle, La Découverte éditions, Collection l'Amateur Averti.

This text is a redrafted and updated version of an article published in 2005 in <http://www.telug.quebec.ca/diverscite/>

L'USAGE DU FRANÇAIS AU TRAVERS DES COMPTINES DANS DEUX ZONES PERIURBAINES EN ALGERIE

Sofiane BENGOUA

Centre Universitaire de Relizane (Algérie)

Introduction

Il importe de signaler qu'il y a un phénomène nouveau d'éclatement et de métissage tellement important, en Algérie, qu'il doit être pris en considération. Il faut aussi retenir qu'à chaque étape ce sont, à chaque fois, les enfants qui redonnent à la comptine une coloration différente. En effet, dans le cadre de notre recherche, nous avons constaté la complexité et les difficultés auxquelles les comptines chantées en français ou celles dont le français est alterné avec l'arabe algérien sont confrontées à chaque exécution dans le jeu. Nous verrons plus loin les différentes variations des comptines chantées en français, qui changent de phonie, de morphologie et de lexique.

Il est à constater que nos informatrices (filles), dans les situations informelles et en dehors de toute contrainte officielle – en l'occurrence l'école –, utilisent un matériau linguistique malléable et ludique dont les caractéristiques sont très significatives. C'est pour cette raison que nous nous sommes intéressée à ces comptines dans des situations informelles, en l'occurrence les jeux (cache-cache, marelle, corde, etc.). Pour asseoir notre travail, nous nous sommes inspirée des travaux du sociolinguiste américain William Labov qui s'est consacré exclusivement aux variations que la langue subit.

En chantant, les informatrices de notre enquête utilisent deux codes, essentiellement l'arabe algérien et le français standard spontanément. C'est l'influence de l'usage des deux codes qui représente l'intérêt de notre travail d'analyse. Nous nous contenterons, dans cet article, de décrire les mécanismes linguistiques et sociolinguistiques qui rendront compte de l'usage du français dans ces comptines, dans une société dans laquelle coexistent plusieurs codes. Pour se faire, nous analyserons les variables qui affectent les aspects phonétiques, lexicaux et morphosyntaxiques de la comptine dans nos deux zones d'enquête. En définitive, nous devons répondre à deux questions importantes : Quels sont les différents facteurs variationnels¹ qui influencent l'usage du français standard dans la comptine ? Pourrions-nous parler d'un usage de français contextuel ?

L'hypothèse de notre travail se résume ainsi : les informatrices adopteraient un comportement linguistique spécifique correspondant à adapter le système phonologique du français standard sur le modèle relatif à leur langue maternelle. Ce comportement linguistique est relatif à la conjonction de l'arabe algérien et du français standard dans le jeu en dehors de toute norme exogène susceptible de les corriger systématiquement et dans un contexte

¹ Nous voulons dire par facteurs variationnels les éléments susceptibles de produire une variation.

situationnel différent. Il en résulterait une alternance et une variation phonétique qui changerait en conséquence l'aspect lexical et morphosyntaxique du français standard.

Le français durant la période coloniale

Imposée durant la période coloniale, la langue française demeure un outil linguistique pour les algériens, « c'est donc le français, parmi les autres langues étrangères qui a le plus perduré et influencé les usages, et de ce fait a acquis un statut particulier dans la société maghrébine » (Taleb Ibrahim, 1997 : 35). Au début, le français était considéré comme la langue de l'autre, celle de l'occupant ; toutefois les locuteurs, par rejet, se sont réfugiés dans l'oral, comme le rappelle Taleb Ibrahim (*ibidem*) :

Le français en évinçant la langue arabe dans son propre territoire (à l'exception toutefois du domaine religieux) a conduit les algériens à se réfugier dans l'oralité devenue leur mode d'expression dominant.

Par la suite, les Algériens s'arment de la langue française, car « ils ont compris la nécessité de s'approprier la langue de l'occupant, son mode de pensée pour mieux s'opposer à la puissance coloniale » (*op.cit.* : 38).

Le français après la période coloniale

On s'attendait à un étiolement du français à cette époque et « paradoxalement, c'est après l'indépendance que l'usage du français s'est étendu ; on a même parlé de francisation à rebours » (*ibidem*). L'époque d'après guerre a été pour la langue française un véritable *terrarium* dans lequel la langue a commencé à germer, à prendre de l'essor et bénéficier d'un statut de prestige, néanmoins elle est enseignée comme une langue étrangère à partir de la deuxième année primaire².

Elle a bénéficié, avec l'avènement du président Bouteflika d'un statut particulier, comme ce dernier l'affirme lors de son allocution devant l'assemblée nationale à Paris le 16/06/2000³ :

La langue française et la haute culture qu'elle véhicule restent pour l'Algérie des acquis importants et précieux que la réhabilitation de l'arabe, notre langue nationale, ne saurait frapper d'ostratisme.

Mode d'investigation

Avant d'entamer la collecte de notre corpus, nous avons intégré le groupe d'informatrices (filles) à travers une observation participante. Ensuite, nous avons recueilli, à l'aide d'un dictaphone, l'ensemble des 26 comptines qui s'exécutaient au moment de notre enquête auprès de cinq informatrices de sexe féminin.

Nous avons préféré travailler dans notre quartier pour être en observation participante et afin que nos informatrices, en l'occurrence les filles et les femmes, ne soient pas inhibées. Nous avons choisi de travailler dans un quartier périurbain, c'est-à-dire dans un village proche d'une grande agglomération. Nous avons, d'une part, un quartier qui abrite des résidences d'enseignants dont la majorité enseignait la langue française et dont les $\frac{3}{4}$ sont retraités ; et,

² Selon la nouvelle réforme du système éducatif, entrée en vigueur en 2003, stipulant que le français est enseigné à partir de la deuxième année du primaire et passe du statut de « français langue seconde » à celui de « français langue étrangère ».

³ Discours rapporté dans le journal *Le Monde* du 17/06/2000, p. 18.

d'autre part, un autre quartier de commerçants abritant des gens de différents métiers et commerces.

Nos deux zones d'enquête sont expressément choisies pour prendre en compte l'éventuelle intervention du parent (père, mère, frère, sœur) pour une correction du français au moment de l'exécution de la comptine par l'informatrice. De plus, nous voulions mettre en exergue la pertinence ou la non-pertinence de la variable géographique. En outre, la variable sociale est mise en relief ; c'est pour cette raison que nous avons constitué un échantillon de type non probabiliste, c'est-à-dire qui « n'offre pas à tous les membres de la population une chance égale, ou prédéterminée, d'être sélectionnés »⁴. Il se compose de trois filles qui ont un parent enseignant de la langue française et deux autres filles qui ont un parent n'ayant aucune relation avec l'enseignement. Les cinq informatrices, âgées entre 11 et 13 ans ont un cursus scolaire de français d'au moins trois ans.

En ce qui concerne les informatrices (femmes), elles ont une moyenne d'âge de 58 ans. Nous nous sommes intéressé à elles, car elles ont vécu la période coloniale et elles ont été les premières à utiliser les comptines dans les jeux en Algérie. Nous leur avons posé des questions pour analyser les fluctuations dans l'usage du français à leur époque et pour comparer les usages du français standard dans la comptine.

Variation et analyse linguistique de l'usage du français

Notre identification de l'usage du français standard dans les comptines s'est résumée au repérage de chaque mot ayant une caractéristique phonétique, morphosyntaxique ou lexicale relative à la langue française. En d'autres termes, la comptine dont une partie ou la totalité inclut un phonème et ou un monème français bien/mal prononcé est considérée comme chantée en français ou alternée avec un autre code, car c'est cet usage qui intéresse notre analyse.

Si nous additionnons les comptines en français et celles alternées avec l'arabe algérien, nous obtenons 80,76 % de toutes les comptines chantées par nos informatrices (filles). Ceci nous amène à dire qu'elles utilisent, dans leurs jeux quotidiens, beaucoup plus la langue française que les autres langues. Notons que l'emploi régulier de l'arabe algérien alterné avec l'arabe littéral ou alterné avec le français n'est pas surprenant, car l'arabe algérien constitue la langue maternelle (matrice) de nos informatrices (filles). Cependant la fréquence d'emploi la plus récurrente est celle du français alterné avec l'arabe algérien qui traduit le fait que nos informatrices (filles), dans la majorité de comptines de notre corpus, font appel au français standard qui demeure la langue enchâssée. Outre l'emploi du français, les informatrices (filles) n'hésitent pas à faire appel à d'autres codes qui n'appartiennent pas automatiquement à leur environnement linguistique pour les intégrer dans leurs pratiques langagières informelles. En effet, nous avons constaté l'utilisation sporadique de l'arabe égyptien avec un taux assez faible traduisant ainsi l'impact des feuillets égyptiens qui passaient à cette époque. Ceci dit, comment se manifeste cette alternance des deux codes dans la comptine ? Quelles en sont les conséquences ? Une analyse linguistique nous le fera comprendre à travers une triple description : phonétique, lexicale et morphosyntaxique.

Description phonétique

Nous voulons, à travers cette description, valider notre hypothèse et identifier les différentes variations de l'usage du français standard dans les comptines.

⁴ Marien, Beaud, 2003 : 15.

Nous analyserons, dans notre corpus, les comptines en français ou alternées avec le français, car cette « pratique de l’alternance (...) est un phénomène complexe » (Deprez, 1999 : 154). Nous tenterons, à travers les descriptions phonétiques, lexicales et morphosyntaxique de caractériser l’usage du français dans les comptines et surtout de dégager les variations qui en découlent.

Nous avons choisi la convention de notation proposée par Henriette Walter (1982 : 96). Avant d’amorcer cette description, nous pensons que la concomitance du français standard avec l’arabe algérien serait à l’origine d’une variation phonétique du français standard.

Exemple 1

Comptine	Translittération	Explication
[œ dø taχwa] [di si□a f□âsez]	un, deux, trois, di sira française	L’ajout du[a] au milieu du monème [ə] devient[i]
[kat sek sis] [di si□a lâglêz]	Quatre, cinq, six di sira langlaise/	L’absence du[□] à la fin du monème. L’ajout du[l] au début du monème.

Si nous prenons, à titre d’exemple, la comptine n°10, nous remarquons :

- Un changement du mode d’articulation avec l’ajout de la voyelle antérieure ouverte [a] au milieu du monème.
- la fricative uvulaire sonore [□] devient une fricative uvulaire sourde [χ].
- l’absence de la fricative uvulaire sonore [□] à la fin du monème, donc il y a apocope.
- l’ajout de la latérale alvéolaire sonore[l] au début du monème [lâglêz] forme une agglutination.
- la voyelle antérieure semi-ouverte nasale [ɛ̃] devient une voyelle antérieure semi-ouverte orale [ɛ], il y a donc changement du mode d’articulation.
- il y a un autre changement du mode d’articulation quand l’occlusive dentale sourde [t] devient occlusive dentale sonore [d].
- la voyelle antérieure labialisée [y] devient une voyelle antérieure non labialisée [i], il y a donc une délabialisation.
- la voyelle centrale mi-fermée non labialisée [ə] devient une voyelle antérieure non labialisée fermée [i].

C’est difficile pour les enfants de nos deux zones d’enquête de prononcer certains phonèmes vu qu’ils ne sont habitués ni au système vocalique ni au système consonantique du français standard ; ils prononcent alors ces phonèmes en les réduisant au maximum, selon le modèle phonétique de leur langue matrice. Puisque les informatrices (filles) ne s’identifient pas aux systèmes vocaliques et consonantiques du français standard, elles vélarisent, dénasalisent et délabialisent les voyelles du système vocalique français en le réduisant à leur propre système vocalique à savoir celui de l’arabe algérien. Ainsi, nous dirons que l’usage du français standard est affecté phonétiquement au contact de l’arabe algérien dans la comptine. Cependant, est-ce qu’il y aurait des répercussions sur leur structure lexicale ?

Description lexicale

Nous remarquons des variations du lexique dans les comptines chantées en français, qui laissent transparaître des mots qui ne correspondent ni à l’arabe algérien ni au français standard. Ces variations lexicales sont dues à une fluctuation phonétique des systèmes vocaliques et consonantiques du français standard. En effet, la voyelle nasale /ɛ̃/ de l’adjectif numéral cardinal /cinq/ cesse d’être prononcée et devient une voyelle orale modifiant ainsi la structure du lexème qui devient adjectif qualificatif /sec/.

Exemple 2

Comptine	Translittération
[œ dø taχwa] [di si □ a f □ āsez] [kat sek sis] [di si □ a lāglɛz]	/Un, deux, tarois, di sira française. Cat, sec, six, di sira l'anglaise /

Le champ lexical des comptines de notre corpus est varié et hétérogène vu que « le matériel lexical d'une langue est instable de nature : sujet à des évolutions internes constantes, le vocabulaire se diffuse et se renouvelle dès qu'il y a contact avec une langue étrangère » (Shyirambère, 1978 : 200). Ce lexique répond tantôt à l'univers des informatrices (filles), tantôt correspond aux antipodes de leur environnement laissant transparaître une variation phonétique du français standard au contact de l'arabe algérien. De cela, résulterait-il une variation morphosyntaxique du français standard ?

Description morphosyntaxique

Nous utilisons l'acronyme PA pour désigner une projection altérée, c'est-à-dire toute altération regroupant un ou plusieurs mots que nous n'arrivons pas à décrire.

Exemple 3

Comptine	Description
[nu zalo □ ātīju] [nu zalo □ ātīju] [a la pasi pasi pas] [a la pasi pasi pas]	Pro.personnel + verbe+PA Pro.personnel + verbe+ PA Verbe+ art.défini + PA+ verbe Verbe+ art.défini + PA+ verbe ... quatre projections altérées

Nous constatons à la lumière de cet exemple que 75 % de comptines chantées en français standard sont changées morpho-syntaxiquement dont 25 % sont modifiées volontairement soit par effet de congruence, soit par effet de récurrence d'adjectifs. Les 25% restantes ne présentent pas de variation. Pour bien illustrer ce que nous avons avancé précédemment, nous préférons résumer ce processus de variation à travers le schéma ci-après.

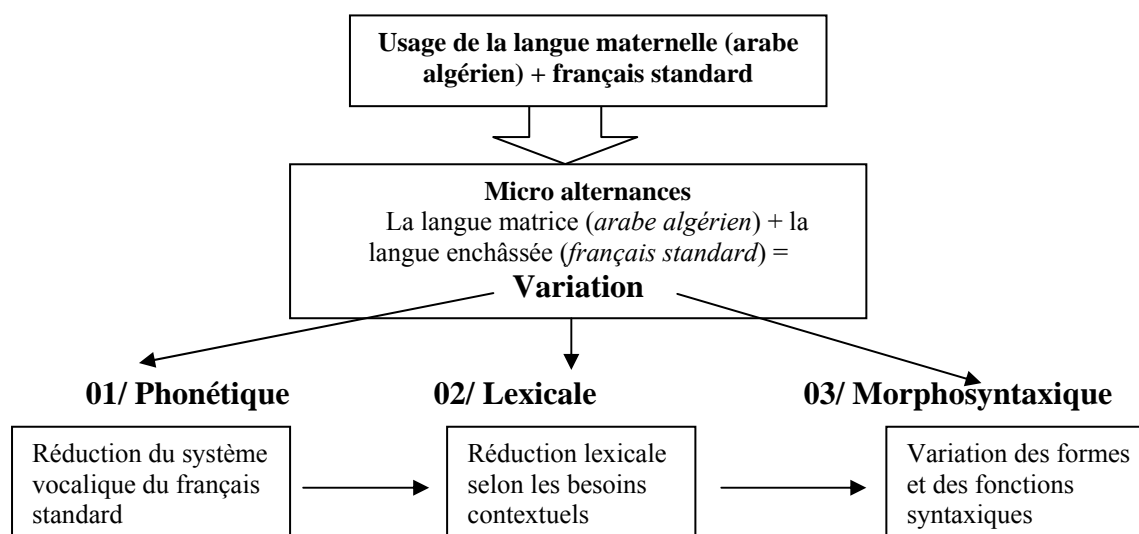


Schéma 1. L'usage du français dans les comptines chantées en français et en alternance avec l'arabe algérien.

Analyse sociolinguistique de l'usage du français

Nous remarquons d'abord que les comptines accompagnent toujours les jeux exécutés en dehors de la maison et joués en compagnie d'un ou de plusieurs partenaires. De plus, nos informatrices (filles) ne tolèrent aucune intervention extérieure dans le jeu qu'elle vienne d'un de leurs parents, d'un membre de leur famille ou de filles moins âgées qu'elles.

Nous en déduisons donc qu'il s'agit d'un rituel réservé uniquement aux filles ayant le même âge ou presque. C'est pour cette raison qu'elles ne prêtent pas attention aux remarques faites par ceux qui tenteraient de les corriger. Le jeu pour elles est une situation formelle qui a ses règles. En outre, nous constatons que nos informatrices (filles) ne s'identifient pas en tant que personnes, mais en tant qu'un groupe, utilisant ainsi la première personne du pluriel « nous » dans leur prise de parole. En effet, en disant « je », un effacement de soi se crée au détriment du groupe. Toutefois, elles s'identifient au groupe quand elles veulent corriger une fille moins âgée qu'elles. De plus, nous notons que nos informatrices n'inventent pas les comptines mais les apprennent au fur et à mesure qu'elles les chantent dans le jeu et à mesure que le jeu se répète.

A cet effet, nous remarquons qu'il y a tout un processus d'apprentissage qui se met en place en dehors de la situation ritualisante qu'est le jeu. En effet, la quête des nouvelles comptines s'effectue dans ces aires-là en prêtant une oreille attentive à leurs aînées. Ainsi, elles les récitent, les fredonnent jusqu'à ce qu'elles les apprennent par cœur.

La situation informelle⁵ constitue une variable situationnelle indépendante qui influe sur la comptine exécutée en français standard ou alternée avec l'arabe algérien. En effet, à travers les questionnaires adressés aux informatrices (filles) de notre enquête, nous remarquons qu'elles font la différence entre la situation formelle en l'occurrence l'école et la situation informelle qu'est le jeu. De plus, l'indice biolectal relatif à leur âge constitue une variable pertinente dans la mesure où les filles moins âgées sont exclues du jeu et par conséquent chantent les comptines sans qu'il y ait intervention de partenaires de jeu aînées pour les corriger.

Nous constatons aussi que nos informatrices même si elles n'ont pas les mêmes indices sociolectaux, adoptent le même comportement linguistique vis-à-vis de l'usage du français standard dans la comptine. Cela veut dire que la variable sociolectale n'est pas pertinente. Néanmoins, l'aire de jeu demeure une variable pertinente à partir du moment où l'une des informatrices prononce correctement le mot⁶ quand nous lui évoquons l'école et dès que nous lui demandons de chanter en dehors de toute contrainte formelle, elle le re-prononce fautivement⁷.

Nous remarquons aussi que nos informatrices (filles) sont témoins de la situation linguistique dans laquelle elles évoluent en adoptant cette alternance entre l'arabe algérien et le français. Par ailleurs, elles sont conscientes de l'alternance codique, car elles alternent sciemment l'arabe algérien et le français standard.

En outre, nous constatons aussi que nos informatrices (filles) corrigent les moins âgées qu'elles quand elles sont présentes lors de l'exécution de la comptine par celles-ci. En d'autres termes, les règles du jeu sont simples : les moins âgées ne peuvent partager les jeux des aînées mais le contraire pourrait être possible. Vu qu'il n'y a pas de contact direct entre les filles plus âgées et les moins âgées au moment de l'exécution, il n'y aura pas correction systématique.

⁵ informelle par rapport à la situation de la classe.

⁶ il s'agit du mot « sorcière ».

⁷ par opposition à une prononciation « normée », « standard » ou « scolaire ».

Ainsi, les moins âgées, en écoutant les comptines sans solliciter les aînées, c'est-à-dire sans qu'il y ait correction, modifient davantage les paroles originelles en français standard de la comptine. Les déformations se cumulent ensuite puisque paradoxalement ce sont les moins âgées qui transmettront les comptines à d'autres moins âgées qu'elles.

Tableau comparatif

Comptines	Comptines chantées par les femmes	Comptines chantées par les filles
Comptine n°01	[nu zalō □âte] [nu zalō □âte] [ale pase pase pase] [ale pase pase pase]	[nu zalo □ātīju] [nu zalo □ātīju] [a la pasi pasi pas] [a la pasi pasi pas]
Comptine n°02	[ā be se de] [dε□jε□ □e ma tātə] [də □ū□ə e də blā□ə] [kat□ə kat□ə ð navā] [madmozəl wāfa e ð navā]	[ā be se de] [də □jε □imæ dō□i] [tə □ū□et blō□i] [kat□i kat□i tunavo] [matmuzəl wāfa e tunavo]

Analyse et commentaire

Nous observons, à travers cette analyse diachronique des deux comptines, un changement dans la structure lexicale, morphosyntaxique et par conséquent une variation du sens originel. Ce changement est préalablement causé par l'intégration d'un deuxième code dans la comptine à savoir l'arabe algérien. En outre, l'aspect oral et donc instable de celle-ci et l'absence d'une régulation endogène (filles plus âgées dans le jeu) ou exogène (intervention des parents en dehors du jeu) susceptibles de remédier aux fluctuations qu'elle subit, trahissent en conséquence les paroles originelles.

En effet, les informatrices (filles) ne peuvent pas identifier la signification des mots qui sont altérés puisque les deux comptines se chantent, se rechantent et se transmettent oralement depuis la génération des informatrices (femmes).

En d'autres termes, les paroles originelles des comptines chantées en français ont été transfigurées graduellement dans le temps de sorte qu'elles sont devenues incompréhensibles et non significatives. De plus, les comportements changeants des informatrices (filles) dans le jeu ont altéré la structure linguistique des comptines. Au fur et à mesure que l'arabe algérien s'utilise dans le jeu et dans la comptine, il imprègne le français standard de sa phonie, de son lexique et de sa morphosyntaxe. Effectivement, nous remarquons à travers ces deux comptines identiques à la base au niveau des paroles qu'elles varient sur plusieurs niveaux :

Niveau phonétique

Les habitudes articulatoires de la langue matrice – l'arabe algérien – ont influé sur l'articulation de la langue enchâssée – le français standard. Il y a eu un transfert des facteurs de tonalité et d'intonation sur le système vocalique de la langue enchâssée. La seule articulation qui n'a pas changé est celle relative aux sons de l'alphabet français, c'est-à-dire aux mots monosyllabiques.

- La voyelle postérieure nasale arrondie mi-fermée [ɔ̃] devient la voyelle postérieure arrondie mi-fermée [o]. Il y a une dénasalisation : la voyelle cesse d'être nasale et devient orale.
- La voyelle antérieure non labialisée mi-fermée [e] devient la voyelle antérieure non-arrondie [i] + [ju]. Il y a donc une fermeture du timbre. Outre cette fermeture du timbre, il y a aussi l'adjonction d'une syllabe à la fin du monème.

- La voyelle antérieure non labialisée mi-fermée [e] devient la voyelle antérieure ouverte [a]. Il y a donc une ouverture du timbre
- La voyelle antérieure non labialisée mi-fermée [e] devient la voyelle antérieure non-arrondie [i]. Il y a donc une fermeture du timbre.
- La voyelle antérieure non-arrondie mi-ouverte [ɛ] devient la voyelle centrale non-arrondie [ə]. Il y a donc une fermeture du timbre
- La voyelle antérieure nasale ouverte [ã] devient la voyelle nasale postérieure arrondie mi-fermée [õ]. Il y a une vélarisation, c'est-à-dire le passage de la voyelle antérieure à la voyelle postérieure.
- La voyelle antérieure nasale ouverte [ã] devient une voyelle postérieure arrondie mi-fermée [o]. Il y a une dénasalisation
- La voyelle antérieure ouverte [a] devient la voyelle antérieure non-arrondie ouverte [æ]. Il y a une vélarisation
- La voyelle centrale non-arrondie [ə] devient la voyelle antérieure non-arrondie [i]. Il y a une fermeture du timbre.
- La consonne occlusive dentale sonore [d] devient la consonne occlusive dentale sourde [t]. Il y a une désonorisation, c'est-à-dire le passage de l'occlusive sonore à l'occlusive sourde.

Niveau lexical

La variation phonétique des mots du français standard, modifie le lexique, donnant naissance à de nouveaux mots qui ne figuraient pas dans la comptine originale. Par exemple, « *derrière* chez ma tante » est devenue « *de rien* chi ma *donchi* ». Une préposition s'est agglutinée à un pronom nominal indéfini. Cela explique l'incompréhension de certains mots par les informatrices (filles) au moment où nous les avons questionnées.

Synthèse

Nous pouvons conclure que la comptine a su garder son originalité dans un milieu où la langue française était utilisée seulement dans le jeu par nos informatrices (femmes) qui ne pouvaient changer la phonie des mots français, car il n'y avait pas d'usage de l'arabe algérien ou littéral dans la comptine. Les informatrices (filles) adoptent un comportement linguistique tout à fait autre quant à l'usage du français. Elles alternent essentiellement deux codes : le français standard et l'arabe algérien. Toutefois, à l'époque de l'occupation française, nos informatrices (femmes) ne chantaient les comptines qu'en français et en respectant les mots originaux à quelques exceptions près. Elles modifiaient en effet les paroles pour les adapter au contexte dans lequel elles vivaient. Nous avons ainsi relevé par exemple « et quand jeannette allait garder ses vaches (...) un drapeau de trois couleurs, vert, blanc, rouge ». Nous constatons que les trois adjectifs de couleur du drapeau français ont été changés en adjectifs correspondant aux couleurs du drapeau algérien.

Ceci nous ramène à dire que les informatrices (femmes) exécutaient automatiquement et correctement les comptines sans comprendre leur sens, à l'opposé des informatrices (filles), qui n'exécutaient pas l'ensemble des comptines correctement en français standard. Cette compréhension est intimement liée à la présence des enfants français qui intervenaient à chaque fois que nos informatrices se trompaient, car le contact fréquent entre les informatrices (femmes) et les autres partenaires de jeu français permettait de garder l'originalité des paroles de la comptine. Cela veut dire que l'apprentissage de la comptine s'est fait en premier lieu au contact des partenaires de jeu français et en dehors de toute utilisation de l'arabe algérien dans

la comptine. Toutefois, nos informatrices (filles), alternent le français et l'arabe algérien en laissant « *une place accrue aux fonctionnements interactifs* » (Kerbrat-Orecchioni, 2001 : 113) qui génèrent une triple variation (phonétique, lexicale et morphosyntaxique).

Nous pouvons résumer les résultats auxquels nous sommes arrivés à travers un schéma récapitulatif.

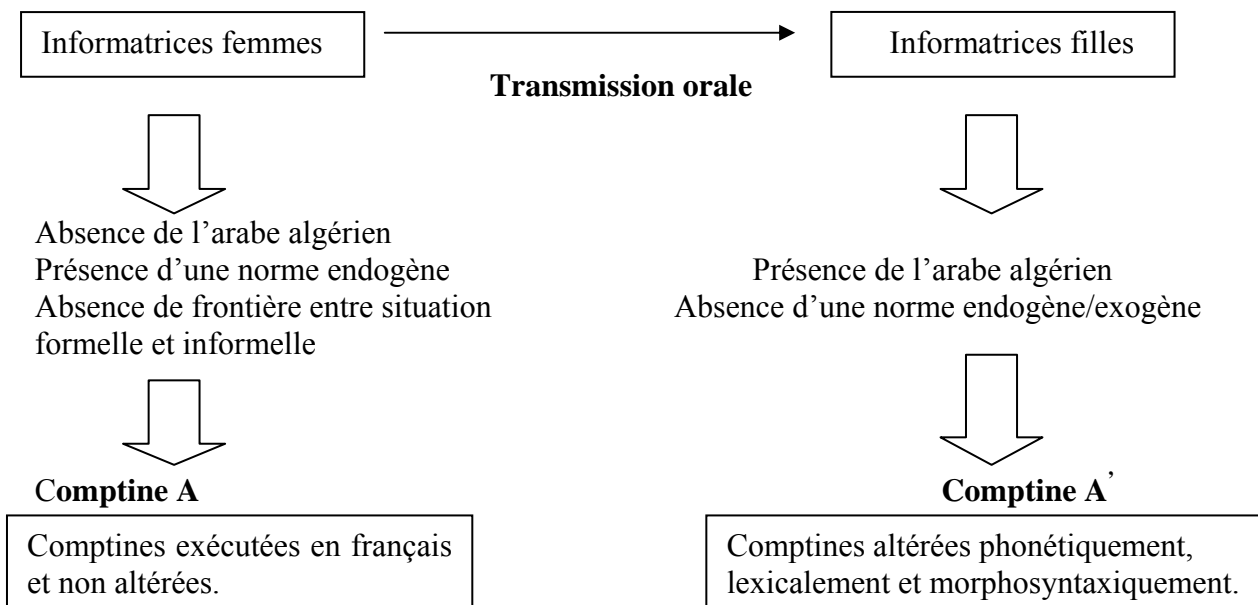


Schéma 2 expliquant l'analyse diachronique des deux comptines

Nous pensons avoir esquissé les contours d'un phénomène de variation observable chez des jeunes filles vivant dans deux zones périurbaines en Algérie et utilisant la comptine comme support d'un usage linguistique à travers lequel le français est en perpétuel changement. L'enquête que nous avons menée s'est attardée sur deux aspects d'analyse, à savoir linguistique et sociolinguistique. Cependant, nous pouvons ajouter que la comptine en Algérie est sujette à de multiples variations avec à chaque fois une structure et une morphologie différentes, enrichissant ainsi le patrimoine oral multi-générationnel.

Bibliographie

- BENRABAH M., 2002, « Ecole et plurilinguisme en Algérie : un exemple de politique linguistique éducative 'négative' », dans *Education et sociétés plurilingues* n°13.
- BLANCHET P., 2000, *Linguistique de terrain méthode et théorie*, Presses universitaires de Rennes.
- BOUTEFNOUCHET M., 1982, *La famille algérienne, évolution et caractéristiques récentes*, Société nationale d'édition et de diffusion, Alger.
- BRONCKART J. P., 1977, *Théories du langage*, Mardaga, Bruxelles.
- DEPREZ C., 1999, « Quelques propos métalinguistiques d'apprenants et de bilingues sur l'alternance des langues », dans Véronique Castellotti, Danièle Moore (coords.), *Alternances des langues et construction de savoirs, Cahiers du français contemporain plurilinguisme et apprentissage*, n°5, ENS, Paris.
- GUMPERZ J., 1989, *Sociolinguistique interactionnelle : une approche interprétative*, L'Harmattan, Paris.

- HAGEGE C., 1996, *L'homme de paroles, Contribution linguistique aux sciences humaines*, Fayard, Paris.
- HAGEGE C., 1996, *L'enfant aux deux langues*, Odile Jacob, Paris.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., 2001, « oui, non, si un trio célèbre et méconnu », dans *Marges linguistiques*, n°2.
- KHODJA S., 1985, *Les Algériennes du quotidien*, Entreprise nationale du livre, Alger.
- LABOV W., 1976, *Sociolinguistique*, Ed. Minuit, Paris.
- LANDICK M., 2000, *Enquête sur la prononciation du français de référence*, L'Harmattan, Paris.
- MARCELLESI J. B., BULOT. T., BLANCHET. Ph. (colls.), 2003, *Sociolinguistique (épistémologie, langues régionales, polynomie)*, L'Harmattan, Paris.
- MARIEN B., BEAUD J.P., 2003, *Guide pratique pour l'utilisation de la statistique en recherche : le cas des petits échantillons*, Agence Universitaire de la Francophonie, Québec.
- MARTINET A., 1971, *La prononciation du français contemporain*, DROZ, Genève.
- SHYIRAMBERE S., 1978, *Sociolinguistique du bilinguisme : Kinyarwanda et français au Rwanda*, SELAF, Paris.
- TALEB IBRAHIMI K., 1997 (1982), *Les algériens et leur(s) langue(s)*, El Hikma, Alger.
- WALTER H., 1982, *Enquête phonologique et variétés régionales du français*, PUF, Paris.
- WALTER H., 1988, *Le français dans tous les sens*, Robert Laffont, Paris.
- WALTER H., 1998, *Le français d'ici, de là, de là-bas*, J.C. Lattès, Paris.
- WIOLAND F., 2005, *La vie sociale des sons du français*, L'Harmattan, Paris.

EMPRUNT AU FRANÇAIS ET CRÉATIVITÉ LANGAGIÈRE DANS LA CHANSON RAP EN ALGÉRIE : L'EXEMPLE *T.O.X.*, *M.B.S.* ET *DOUBLE CANON*

Belkacem BOUMEDINI

Université de Mascara, CRASC. Oran, Algérie

Nebia DADOUA HADRIA

CRASC. Oran, Algérie

Introduction

L'idée de départ du présent travail est née de l'observation des pratiques langagières des jeunes chanteurs de rap algériens. Le mélange du français à l'arabe est très courant dans les textes chantés, surtout ceux des années 1990 et 2000. Les chanteurs et paroliers créent parfois des expressions, en reprenant, parfois, celles créées par les jeunes dans leurs pratiques quotidiennes, comme l'explique le professeur universitaire algérien, Hadj Miliani (spécialiste de la chanson raï) : « ces formulations (...) sont bien rendues chez certains chanteurs (dans le rap et dans le raï) » (Miliani, 2006 : 250).

Notre travail se donne comme principale tâche de décrire et d'expliquer la présence du français dans la production artistique des jeunes chanteurs de rap. Nous comptons répertorier les catégories grammaticales des mots français empruntés dans les textes chantés.

Notre article comporte deux parties contextuelles à savoir le rap algérien et l'emprunt comme phénomène linguistique, elles seront suivies d'une présentation des critères d'intégration des mots empruntés dans l'arabe algérien. Une présentation du corpus étudié précède les deux dernières parties, où sont repérés les catégories grammaticales et les procédés de créativité langagière chez ces jeunes rappers.

Le rap algérien

Le rap en Algérie demeure une culture *underground*. Il est surtout présent dans les grandes villes mais il est écouté à travers l'ensemble du pays (même dans les petits villages) par des jeunes. Lors d'un entretien, Hakim, membre du groupe Fidaiine nous a déclaré : « On est plus écouté par les adolescents que par les jeunes, par les garçons que par les filles, par les jeunes de la ville que par les jeunes dans les villages » (Boumedini, 2007)

Le rap est considéré comme une forme d'expression urbaine comme le signale Trimaille (1999 : 79) : « Nés dans la rue, les arts qui fondent le mouvement hip hop sont par excellence urbains. ». Au début, le rap algérien a commencé par s'identifier aux modèles américain et français d'où le recours à la langue anglaise ou française dans les premiers albums des groupes. Aujourd'hui, il existe chez beaucoup de groupes de rap algérien une volonté de se séparer des deux modèles (américain et français) et de créer un mode d'expression qui puise sa forme et son contenu dans la culture algérienne.

Le début des années 1990 a marqué l'apparition des premiers groupes rap aux quatre coins du pays, notamment à Alger, Oran et Annaba, et « tout le monde s'accorde à attribuer au chanteur Hamidou (membre du groupe Nomads) la paternité du premier rap officiel... au début des années 1990 » (Miliani, 2005 : 79).

Au début des années 1990, on voyait dans les réformes politiques une solution à tous les problèmes socio-économiques ; finalement elles ont été interrompues par le bain de sang causé par l'affrontement entre le pouvoir algérien et le Front Islamique du Salut, ce qui a donné naissance aux groupes terroristes qui sèmeront la terreur jusqu'au début des années 2000. Les rappers trouvent dans cette situation délicate des thèmes comme celui des personnes disparues, des jeunes innocents pris au piège tendu par des terroristes, du malaise des jeunes pris entre policiers et gendarmes le jour, entre policiers et terroristes la nuit.

Aujourd'hui, c'est de chômage, de drogue, de délinquance, de visas, de divorce, de droits des femmes, etc. qu'il est question dans les chansons. Les rappers développent une dimension politique dans leurs chansons. L'individu, conscient de la place qu'il occupe dans le système, doit jouer le rôle d'un acteur qui lutte pour garder son libre-arbitre, son authenticité face aux pouvoirs et au monde du marché :

D'une manière assez générale, dans les thèmes abordés dans les chansons, le politique est très présent à travers la médiation culturelle de base que transmettent la télévision et les titres de la presse nationale. On retrouve à l'identique des formes occidentales du rap un usage du fragmentaire au plan expressif qui se traduit par une fréquence d'images-flash. (Miliani, 2002)

Dans les textes des rappers, l'emprunt au français est très récurrent. Quelle définition de ce phénomène faut-il retenir et comment sont intégrés dans l'arabe algérien les mots empruntés au français ?

L'emprunt

Selon Dubois (1973 : 188) : « Il y a emprunt linguistique quand un parler A utilise et finit par intégrer une unité ou un trait linguistique qui existait précédemment dans un parler B et que A ne possédait pas. ». Queffélec reprend quant à lui la distinction que Derooy a opérée entre l'emprunt et le xénisme :

Au point de vue de l'usage à un moment donné de l'histoire d'une langue, c'est-à-dire de la synchronie, l'emprunt total se présente [...] avec de multiples nuances d'extension. On peut distinguer deux catégories : les pérégrinismes ou xénismes, c'est-à-dire les mots sentis comme étrangers et en quelque sorte cités (les Fremdwörter des linguistes allemands) et les emprunts proprement dits ou mots tout à fait naturalisés (les Lehnwörter). (Derooy, 1956 : 224, cité dans Queffélec, n.d.)

A partir de cette définition, nous pouvons distinguer deux catégories de mots empruntés. La première comprend les pérégrinismes ou xénismes, c'est-à-dire les mots qui restent « étrangers » pour le locuteur/utilisateur qui ne sont pas intégrés dans la langue réceptrice et qui représentent donc des emprunts « non stabilisés ». La deuxième catégorie renferme des

mots complètement intégrés dans la langue emprunteuse et qui y apparaissent comme des emprunts stabilisés.

L'intégration des mots empruntés s'opère aux plans phonétique et phonologique, selon quatre modalités :

Négliger les phonèmes inconnus ou imprononçables, leur substituer des phonèmes usuels, introduire des phonèmes nouveaux pour donner au mot un air familier, déplacer le ton conformément aux règles de la langue emprunteuse. (Deroy, 1956 : 224)

L'intégration au plan morphologique permet aux termes empruntés d'être dotés d'un nombre, d'un genre et d'une personne dans la langue emprunteuse. Certains emprunts restent fidèles au genre et au nombre une fois intégrés dans une langue, d'autres au contraire changent de genre. Un Français dira cet avion (au masculin) alors qu'un Algérien dira hadik lavio (au féminin). Pour former le pluriel d'un mot emprunté à la langue française et inséré dans l'arabe algérien, plusieurs formes sont possibles. Par exemple, pour le pluriel du mot machine, on peut rencontrer : *machinat*, *mwachin*, *'mmachin* et pour le mot table : *tablat*, *twabal*.

Sur le plan sémantique, un mot emprunté à une langue peut garder son sens dans la langue emprunteuse. Mais comme le dit Deroy (1956 : 261) : « L'emprunt d'un mot entraîne aussi parfois des modifications sémantiques ». Dans ce cas, le mot emprunté peut perdre le sens qu'il avait dans la langue A et prendre un sens distinct dans la langue emprunteuse. C'est le cas par exemple du mot *multiservice* utilisé par les Français pour désigner un appareil ou autre chose qui peut exécuter plusieurs services à la fois et que l'utilisation se limite en Algérie à un lieu où l'on peut téléphoner.

Critères d'intégration des mots empruntés dans l'arabe algérien

L'observation de quelques mots pris dans le discours quotidien des locuteurs algériens nous permet de relever les aménagements repérés à l'intérieur des mots empruntés à la langue française. Différents exemples tels que *firma* (ferme), *bartma* (appartement), *jmanfou* (je m'en fous), *l'bochta* (la poste), montrent que les transformations peuvent toucher la phonétique (structure syllabique, voyelles et consonnes), comme elles peuvent intervenir au niveau de la morphosyntaxe (genre et nombre par exemple).

La phonétique

La structure syllabique

Les mots français de plus de deux syllabes subissent généralement différents traitements phonologiques pour répondre aux exigences de la prononciation arabe. L'un des phénomènes linguistiques fréquemment observables dans le processus d'intégration de l'emprunt est l'aphérèse, qui implique la chute d'un phonème ou d'une syllabe à l'initiale, comme dans les exemples suivants : « *l'appartement* », la première syllabe du mot /a/ est supprimée, et la bilabiale non voisée /p/ est remplacée par son équivalent voisé /b/ la forme intégrée étant finalement *bartma*. La même troncation à l'initiale intervient pour le mot français « *ingénieur* » qui devient *janior* en arabe algérien.

Le deuxième phénomène observable dans le processus d'intégration des emprunts est la syncope, qui consiste à retrancher un phonème ou une syllabe à l'intérieur d'un mot. Par exemple « *l'ambulance* » devient *labilance*, et l'aéroport, *laroport*.

Voyelles

Selon Cohen (1970 : 172), pour l'ensemble du Maghreb « les dialectes de nomades et ceux de sédentaires se différenciaient aussi par leurs systèmes vocaliques ».

Beaucoup de locuteurs algériens éprouvent des difficultés à prononcer les sons [œ] et [y] qui ne constituent pas des phonèmes de l'arabe¹. Le premier [œ] est généralement transformé en [u] comme par exemple dans « inspecteur » qui se transforme en *sbactour*, ou directeur en *diractour*. Le second, [y], peut être remplacé par deux autres sons, selon le cas :

- [u] dans *sur* : sur
- [i] dans *bureau* : bureau

Consonnes

Le système phonologique de l'arabe dialectal est différent de celui de l'arabe classique. Il se caractérise par l'absence de la bilabiale occlusive sourde [p] et de la fricative labio-dentale sonore « v ». Ainsi, dans *policier* le [p] se transforme en [b] et donne à *bolici* toute l'originalité de ce mixage. Dans le mot l'avion, le [v] est prononcé [f] et donne [l'afiou].

La morphosyntaxe

Au présent de l'indicatif, un locuteur algérien dirait *n'serbi* (*je sers*), structure dans laquelle le pronom *n'* marque la première personne du singulier. A la deuxième personne, le pronom *n'* (forme courte de *ana*) est remplacé par *t'* (*n'ta contracté en t'*) *tu* (*toi*), ce qui donne « *t'serbi* ». Si l'énonciateur s'inclut dans un groupe, *n'serbi* (*je sers*) se transforme en *n'serbou* (*nous servons*) et dans certaines régions *n'serbiw*.

On remarque donc que les verbes français intégrés dans le système morphologique de l'arabe algérien subissent des modifications et se conjuguent tout comme les verbes de la langue emprunteuse.

Pour exprimer la négation en arabe avec un verbe français, on ajoute *ma* à l'initiale et *che* à la finale, ainsi « ne coupe pas » se transforme en « *ma t'coupiche* », « ne touche pas » en « *ma t'touchiche* », et « je n'ai pas raccroché » en « *ma racrochitche* ».

Le genre féminin est marqué parfois par la finale *a* adjointe aux noms intégrés : *l'batima* (le bâtiment), *ec'centoura* (la ceinture), *l'bochta* (la poste). Le *a* est aussi une adaptation phonologique avec dénasalisation de la voyelle nasale « en »

Pour exprimer le pluriel, on ajoute *t* aux termes empruntés, on obtient alors : *ec'centourat*, *l'bochat*, *l'batimat*. La langue française est bien présente dans le discours des locuteurs algériens, mais elle se conforme aux règles de l'arabe dialectal.

Présentation du corpus

Notre corpus étudié se compose de six albums (deux albums pour chaque groupe) qui font un total de quarante-deux chansons. Ce choix répond à une volonté de représenter les trois grandes régions de l'Algérie en prenant comme échantillons les villes où le rap a pris forme pour la première fois : M.B.S (Alger), T.O.X (Oran), Lotfi Double Canon (Annaba).

Le premier groupe choisi est T.O.X. (pour plus d'information sur le groupe, voir Blog : www.tox31.blogspot.com). Le contact avec l'un de ses membres nous a permis de recueillir à notre demande les textes des chansons de deux albums : trois textes de l'album *Ghir hak* (Comme ça) enregistré en 2000 et dix-huit textes de l'album le *Mix tape* enregistré en 2005. Nous n'avons pas exploité les chansons du premier album *Machi bazaf* (pas beaucoup) sorti

¹ Les locuteurs arabophones qui n'ont jamais été scolarisés (la majorité des Algériens nés sous l'occupation française) produisent des interférences en prononçant les mots français.

en 1998 parce que les textes étaient écrits intégralement en français ou en anglais, ce qui n'est pas l'objet de notre étude.

Le deuxième groupe que nous avons proposé dans notre corpus est *Double Canon*. A ses débuts, ce groupe comprenait deux rappeurs, Lotfi et Wahab ; lorsqu'en 1999 le groupe se sépare, Lotfi choisit de se produire en solo. Nous avons jugé intéressant de choisir sept chansons de différents albums des années 1990 et sept autres chansons du deuxième album de Lotfi, enregistré en 2003 et intitulé *Dangereux*.

Pour le troisième choix, nous avons opté pour deux albums du groupe M.B.S. Du premier album, *Wellew* (« Ils sont revenus ») enregistré en 2002 et auquel tous les membres du groupe ont collaboré, nous avons transcrit quatre chansons. Du deuxième album, *Galouli* (Ils m'ont dit) daté de 2001, notre choix s'est fixé sur trois chansons, que Rabah, membre du groupe, a enregistré en collaboration avec un chanteur non connu dans le milieu du raï, *cheb* Hmida (le nom du chanteur).

Les 42 chansons ont été étudiées en tant que textes écrits, grâce aux manuscrits fournis parfois par le groupe (le cas de T.O.X), mais aussi, en tant que production orale, c'est-à-dire à partir des chansons oralisées telles qu'on peut les écouter sur les cassettes. Certains textes ont été trouvés sur des blogs consacrés au rap algérien, puisque le corpus ne se limite pas à un texte écrit.

Repérage des catégories grammaticales

Il sera question ici de relever les mots français et de voir à quelle catégorie grammaticale ils appartiennent.

Les verbes

Les verbes français ne sont pas nombreux. Quelques occurrences ont été relevées dans notre corpus. Les rappeurs empruntent moins les verbes, qu'ils soient intégrés ou non intégrés. Dans la première catégorie, nous pourrions relever les exemples suivants : *Yabrisé* (brise), *y garé* (garer), *mabrizi* (être brisé), *demandit* (j'ai demandé), *n'soufri* (je souffre) (M.B.S 2001), *m'bloquia* (bloquée) (*Double Canon* 1990), *t'rapi* (tu chantes le rap) , (T.O.X 2005) *t'contrôlais* (tu contrôlais), *m'bloqué*, *m'camouflé*, , *y' crevé* (il crève) (*Double Canon* 1990). Pour la deuxième, le nombre est très limité : *j'espère* (M.B.S 2002), *c'est bon* (*Double Canon* 1990), *c'est bête* (T.O.X, 2000).

Les noms

C'est la catégorie la plus représentée dans le corpus. Intégré ou non, le nom est présent dans les chansons appartenant aux deux périodes choisies (1990, 2000). Nous retrouvons donc des noms propres comme les noms de villes et de pays qui renvoient à un événement ou qui accompagnent un sentiment. Certains noms empruntés ont gardé leur forme d'origine : Arsenal (M.B.S, 2001), l'Espagne, Alger, Guelma, Miami, la Côte d'Azur (*Double Canon*, 1990). **D'autres** ont, au contraire, subi des transformations phonétiques *Talyan* (l'Italie) (*Double Canon* 1990).

Dans le corpus, nous pouvons rencontrer une variété de noms récemment intégrés dans le langage des Algériens, comme *mobile*, *commande* (T.O.X, 2000), *désigne spécial*, *branché*, *les balles à blanc* (T.O.X, 2005), ainsi que des noms relevant du domaine de la médecine : *bactéries*, *choléra*, *typhoïde*, *les symptômes*, *la mort*, *des cellules simples*, *la chimiothérapie*, *sida*, *les nerfs*, *dépression nerveuse* (Lofti *Double Canon*, 2003).

D'autres relèvent d'une terminologie politique et militaire qu'elle soit nationale ou internationale : *les embuscades, la loi, les bombes, clash, la mafia politique, terrorisme* (Double Canon 1990).

Les adjectifs

Nous avons relevé une variation de thèmes locaux et internationaux, où le nom français emprunté est forcément accompagné d'un adjectif de la même langue, ceci donne une forme authentique à l'expression, comme le montrent les exemples suivants : *futurs médecins* (M.B.S, 2001) *des cellules simples, l'histoire tragique* (Lotfi Double Canon, 2003), *Texte mélancolique, désigne spécial, c'est trop facile* (T.O.X 2005).

Les pronoms

L'emploi se limite au pronom (y) dans l'exemple ça y (M.B.S 2002) et au pronom démonstratif employé dans la phrase emphatique : *c'est bon* (Double Canon, 1990), *c'est la même histoire* (Lotfi Double Canon, 2003), *c'est bête, vas y* (T.O.X, 2000), *c'est trop facile, c'est maladif, c'est bon* (T.O.X, 2005).

Les adverbes, les prépositions et les conjonctions

Aucun adverbe, préposition ou conjonction n'a été relevé dans la catégorie d'emprunts intégrés. Cela pourrait s'expliquer par la rareté de l'emprunt d'adverbes français dans l'arabe dialectal algérien qui se reflète dans la production artistique en général et dans la chanson rap en particulier. Dans la catégorie d'emprunts non intégrés, nous remarquons la présence récurrente d'adverbes comme *jamais* (M.B.S 2002), *enfin, jamais, tellement, comme* (Double Canon, 1990), *trop, surtout, pourtant, partout, tellement* (Lotfi Double Canon, 2003), *vraiment* (T.O.X, 2000), *jamais, bon* (T.O.X, 2005) *déjà, jamais* (T.O.X, 2005). Comme l'explique Virolle (2007 : 66-67), ces adverbes forment une série d'emprunts récents que nous ne retrouvons pas dans l'arabe algérien ancien et même s'ils ont leurs équivalents en arabe dialectal, ils viennent pour renforcer le sens de l'expression choisie pour un contexte donné :

D'apparition plus récente, ce type d'emprunts de mots comme des adverbes, conjonctions, prépositions marque l'irruption en arabe d'éléments de la syntaxe française, même s'ils ne remettent pas en cause fondamentalement la syntaxe arabe. Ils ont leur équivalent en arabe mais sont souvent « choisis » dans un contexte textuel (ou discursif) où les emprunts lexicaux sont déjà nombreux.

Ne faudrait-il pas faire la distinction entre les emprunts tels quels et les adaptations ?

Procédés de créativité langagière

La créativité chez les rappeurs ne se développe pas isolément de la communauté des jeunes pour qui ils chantent.

Les chanteurs privilégient des pratiques langagières qui les unissent aux jeunes et les séparent des « autres » générations, cela s'explique par l'utilisation des mêmes termes et expressions employés récemment par les jeunes Algériens dans leur parler quotidien :

Le fait d'utiliser le même langage marque aussi un sentiment d'appartenance au groupe qui partage les mêmes valeurs et intérêts. Avoir son propre langage est aussi un moyen de se distinguer des autres qui ne font pas partie de la culture hip hop. Ceci peut renforcer l'identification et le sentiment d'appartenance. (Scheiger, 2004 : 127)

La langue chantée par les jeunes qui se sentent toujours marginalisés par la société est souvent considérée comme vulgaire ; elle est différente de celle des générations précédentes. Elle se caractérise par l'originalité du vocabulaire employé, qui choque parfois le public conservateur : « *Le langage des rappeurs comme celui des jeunes en mal d'insertion est souvent considéré comme "vulgaire ou incivil"* » (Trimaille, 1999 : 82).

Cela n'est pas propre au rap, le langage raï est aussi rejeté par certaines familles conservatrices et des dirigeants à la télévision, à la radio et les ministères de la culture, même si cette attitude a commencé à changer lorsque le raï est devenu international : « *Le lexique même, choque délibérément les milieux officiels académiques ou puritains par l'amalgame de la syntaxe dialectale et du lexique francisé (« lamour », « serbi » pour sers moi ...)* » (Oriol, Hily, Deindre, 2000 : 131).

Les abréviations

Les chanteurs emploient des mots abrégés souvent utilisés dans des conversations informelles. Ces troncations relèvent soit d'apocopes soit d'aphérèses. Dans le corpus rap, nous avons pu relever un exemple d'apocope qui consiste à abrégé un mot en tronquant ses dernières syllabes, il s'agit du lexique télé (vision) : *Fə Télé mā hādruš* (à la télévision ils n'ont pas parlé) (Double Canon, 1990).

La siglaison

Elle consiste en la conservation des initiales des mots qui, regroupées, forment un nom. Les sigles peuvent être épelés, en prononçant chaque lettre à part, comme dans les exemples suivants : « *T.O.X gher hək et on casse la baraque* » (T.O.X 2000), M.C (maître de cérémonie) (T.O.X 2005) ou employés sous forme d'acronymes qui se prononcent comme un mot normal comme Sida (Lotfi Double Canon, 2003).

Les anglicismes

Même si les premiers textes du groupe T.O.X étaient entièrement en anglais, l'emploi de mots anglais dans les textes en arabe algérien n'est pas très fréquent dans les deux corpus. Pour le rap, nous avons relevé une expression qui est employée aussi bien par les Français que par les Algériens, dans un discours propre aux cérémonies musicales en présence de D.J. Il s'agit de l'expression *don't stop* (T.O.X, 2000).

Conclusion

La chanson peut, à elle seule, permettre de constituer un corpus linguistique dans lequel nous pouvons repérer les différents parlers, et mettre en relief des particularités citadines et rurales. Elle offre aussi une occasion de signaler les domaines d'apparition des emprunts.

S'intéresser à la chanson, c'est s'intéresser à la langue des jeunes, chez qui la variabilité linguistique se concrétise diachroniquement et synchroniquement. Ces jeunes qui préfèrent, pour reprendre les termes de Gumperz et de Calvet, le « *we code* » – « *notre langue* », au « *they code* » – « *leur langue* » (Calvet, 1994 : 67).

Les mots français utilisés dans les textes rap jouent un rôle dans l'expression artistique. Intégrés dans les énoncés au même titre que le lexique ordinaire, ils permettent par leur disponibilité de se démarquer de la tradition dans la chanson algérienne. Si certaines fonctions peuvent être remplies par l'arabe algérien, d'autres au contraire ne le sont que par le recours au français, pour donner au rap une dimension internationale.

Dans notre corpus, nous avons pu constater que les mots empruntés répondent aux thématiques des chansons (sociale, romantique, politique, etc.) et au genre musical (rap/raï). Cela explique pourquoi certains mots reviennent dans plusieurs chansons, comme *jamais*, *même*, *pourtant*, *souffrit* (j'ai souffert). Nous avons aussi relevé dans le corpus rap beaucoup de mots nouveaux, surtout ceux qui relèvent du domaine médical, politique et technologique. Ces mots qui n'ont pas été stabilisés ont gardé leur forme française d'origine. Plusieurs catégories grammaticales ont été repérées tout au long du corpus : noms, verbes, adjectifs, pronoms, prépositions. Les chanteurs ont aussi manifesté leur créativité lexicale par l'abréviation, la siglaison et l'anglicisme.

Les chanteurs de rap qui, outre le public algérien, touchent également la communauté maghrébine en France, ont été amenés à enrichir leurs chansons par des variations linguistiques afin de pouvoir développer et exprimer leurs thématiques privilégiées.

Bibliographie et sitographie

- CALVET L.-J., 1994, *La sociolinguistique*, Que sais-je ? PUF, Paris.
- COHEN D., 1970, *Etudes de linguistique sémitique et arabe*, Mouton, Paris.
- DEROY L., 1956, *L'emprunt linguistique*, Les Belles Lettres, Paris.
- DUBOIS J. et al., 1994, *Dictionnaire de la linguistique et de sciences du langage*, Larousse, Paris.
- MILIANI H., 2002, « Culture planétaire et identités frontalières. A propos du rap en Algérie », dans *Cahiers d'études africaines*, n° 168, pp. 763-776, <http://etudes.africaines.revues.org>
- MILIANI H., 2005, *Sociétaire de l'émotion, étude sur les musiques et les chants d'Algérie d'hier et d'aujourd'hui*, Dar el Gharb, Oran.
- MILIANI H., 2006, « Innovation langagières et héritage linguistique chez les jeunes en Algérie : une approche socio anthropologique », dans *Revue maghrébine des langues*, n° 4, Laboratoire LRLDLD, pp. 237-259.
- QUEFFELEC A., n.d., « *Emprunt ou xénisme: les apories d'une dichotomie introuvable ?* », dans <http://www.refer.org>
- ORIOU M., HILY M.A., DEINDRE M., 2000, « La chanson populaire comme création identitaire : le Rebetiko et le Raï », dans *Revue Européenne des Migrations Internationales (REMI)*, Volume 16, n° 2, pp. 131-142 <http://revues.org>.
- SCHEIGER M., 2004, *Appropriation locale d'un phénomène global, le rap montréalais*, mémoire de magistère, Université de Vienne, Vienne, Autriche.
- TRIMAILLE C., 1999, « Le rap français ou la différence mise en langues » dans *Les parlers urbains*, Lidil n° 19, LIDILEM, Grenoble, pp. 79-98.
- VIROLLE M., 2007, « De quelques usages du français dans le rap algérien, l'exemple de Double Canon » dans *Le Français en Afrique*, n° 22, Université de Nice, Nice, p. 55-69.

Entretiens

Entretien avec Hakim du groupe *Fidaiine*, le 20/09/2007

DISCOGRAPHIE

T.O.X. 2000, *gər hāk*.

T.O.X. 2005, *la mix tap*.
Double Canon, 1990, Chansons variées.
Lotfi Double Canon, 2003, *Dangereux*
M.B.S, 2001, *wellew*.
M.B.S, 2002, *galouli*.

LA CHANSON CAMEROUNAISE COMME LIEU D'EXPRESSION ET DE CONSTRUCTION DE NOUVELLES IDENTITES LINGUISTIQUES

Adeline NGUEFAK

Université de Yaoundé 1

La chanson camerounaise est une création culturelle et sociale embrassant toutes les dimensions et toutes les mutations de la société témoin de son émergence. Cette étude s'intéresse à l'aspect linguistique de la production chansonnière et, à ce titre, elle examine les diverses modalités d'appropriation et d'adaptation du français standard à l'environnement local. Elle traite plus précisément des processus identitaires en jeu dans la chanson, considérée comme espace de circulation, d'appropriation, de construction et de reproduction des modèles comportementaux divers issus d'un milieu multiculturel et plurilingue. S'appuyant sur un corpus constitué de textes de chansons écrits par les chansonniers de presque toutes les régions du Cameroun, cet article décrit des choix langagiers en œuvre dans ces textes et rend compte de leurs significations possibles et particulièrement du jeu de négociations de nouvelles identités.

Le statut du français au Cameroun

Les artistes-musiciens camerounais, tout comme leurs homologues africains francophones, ont hérité de la langue française de la colonisation. Mais à partir de 1960, date de son accession à l'indépendance, le Cameroun l'a librement adoptée comme langue co-officielle avec l'anglais. Ce statut ne garantit pas nécessairement la nature qualitative du français réellement produit par les différentes couches sociales. Quelles que soient les pratiques envisagées, et singulièrement les productions chansonnières, on relève en permanence des écarts linguistiques, des alternances codiques, des emprunts, des calques et des néologismes.

Il convient de préciser qu'en plus de l'anglais, le français cohabite au Cameroun avec environ deux cent cinquante langues nationales et le pidgin¹, langue de contact. Le français se trouve ainsi sur un territoire dont les diversités culturelles et linguistiques régionales déterminent son usage, les modalités de son appropriation et de son expansion. La chanson étant un produit artistique et culturel par excellence, il n'est donc pas étonnant qu'elle soit révélatrice des différentes variations sociolinguistiques qui ont cours au Cameroun.

Ainsi, les langues nationales camerounaises, le français, l'anglais et même le pidgin définissent, par leur contact, l'espace de rencontre, d'affrontement et de dialogue de deux

¹ Le pidgin est né du contact culturel et linguistique entre plusieurs communautés. Il a pour base lexicale l'anglais d'où son nom de pidgin-english. Grâce à sa vitalité, il déborde le territoire de sa communauté d'origine (les régions de l'ouest, du nord-ouest, du sud-ouest et du littoral du pays,) et s'étend dans tout le pays et même dans les pays africains voisins où il sert de langue véhiculaire entre locuteurs d'autres langues.

cultures. De cette interpénétration culturelle naît une nouvelle forme de sensibilité dans la conception de la chanson. Autant la culture et la langue française/anglaise transforment la culture camerounaise, autant celle-ci, par ses langues, influence largement l'usage du français en l'accordant à l'environnement camerounais. Avec le mélange, on aboutit à ce qui est communément appelé au Cameroun le « camfranglais »² qui mêle les termes lexicaux des langues nationales, du français, de l'anglais et du pidgin. La chanson camerounaise est à cette image.

Sur le plan linguistique, nous affirmons avec Tabi Manga (1990 : 10-17) que « ce rapport dialectique, mieux ce dialogue de cultures s'appréhende à travers un ensemble d'interférences et d'apports divers » ; notre préoccupation actuelle est de relever les formes que prennent ces interférences dans les chansons. Car les chansonniers, dans l'impossibilité de s'exprimer autrement que dans la langue du colonisateur, ont adapté le français aux besoins de leur expression. Il s'agit donc d'étudier comment ils l'ont traité voire déformé et remodelé pour le plier à leurs exigences.

L'hétérolinguisme dans la chanson camerounaise

Grutman (1997 : 37) définit l'hétérolinguisme comme « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale ». Pour le cas de cette étude, il s'agit de la présence de plusieurs langues et de différents idiomes d'une même langue dans un texte. Ainsi, les langues des chansons du corpus sont le français, l'anglais et le pidgin. Mais il n'est pas sans intérêt de préciser que le français seul ou alterné est la langue la plus présente dans le répertoire global étudié. Ceci est le reflet de la situation sociolinguistique générale au Cameroun (huit régions francophones sur dix au total). Mais il existe aussi dans le corpus des chansons exclusivement en anglais produites par des artistes-musiciens de culture francophone tels que Dit Combat. Ce dernier alterne, dans certaines de ses chansons, le français et l'anglais. Afo-Akom, qui est de culture anglophone, en fait autant ; ce qui signale une compétence linguistique bilingue ou plurilingue. Il est donc certain que les artistes musiciens alternent toujours plusieurs langues dans leurs chansons.

Ashcroft *et al* (1989 : 39), parlant de la production littéraire dans le contexte post-colonial disent qu'elle est rarement uniforme du point de vue de la langue. Pour eux le discours post-colonial est polyglossique, ce qui sous-entend, comme nous l'avons évoqué plus haut, la présence de plusieurs langues différentes dans un même texte. Ces auteurs ont mis en évidence deux processus : l'abrogation, qui est le refus de la primauté de la langue coloniale dans une situation de communication, et l'appropriation³, qui consiste en la restructuration, la

² Comme nous l'avons évoqué, le Cameroun compte environ 250 unités-langues, deux officielles (le français et l'anglais) et une lingua franca (le pidgin). Cette hétérogénéité linguistique a donné naissance à une langue hybride connue sous le nom de « camfranglais ». C'est un mot composé de la juxtaposition de trois autres mots (Cameroun-français-anglais) sous leurs formes abrégées cam-fran-glais. Cette langue est constituée essentiellement des langues camerounaises, du français et de l'anglais. Il est cependant important de préciser que le nombre de langues utilisées dans une situation donnée d'énonciation dépend de la compétence linguistique du locuteur. Selon Mbah Onana (1997 : 37) cette langue « se présente comme une tentative de fabrication d'une langue de la rue intégrant tous les éléments des langues nationales occidentales, africaines (...). C'est une langue fabriquée de toutes pièces par ses locuteurs, bien qu'elle ne soit pas pour autant codifiée ». Le camfranglais est donc une aventure linguistique orchestrée dans le contexte multilingue camerounais.

³ Bill Ashcroft *et al* définissent l'abrogation comme « a refusal of the categories of the imperial cultural, its aesthetic, its illusory standard of normative or "correct" usage and its assumption of a traditional and fixed meaning "inscribed" in the words ». Pour eux, l'appropriation « is the process by which the language is taken and made to "bear the burden" of one's own cultural experience, or, [...] to convey in a language that is not one's own the spirit that is one's own ».

domestication de l'anglais/français par le colonisé. A ce niveau intervient dans le langage l'expérience culturelle, c'est-à-dire le fait de « faire passer dans une langue qui n'est pas la (sienne) l'esprit qui (lui) est propre » (Rao, 1938 : 7).

C'est dans cette perspective qu'Ashcroft *et al* (*op. cit.* : 66) ont parlé du concept d'interlangue (interlanguage) qu'ils définissent comme « the fusion of the linguistic structures of two languages ». Ils ajoutent que :

The concept of an interlanguage reveals that the utterances of a second-language learner are not deviant forms or mistakes but rather are part of a separate but genuine linguistic system.

(Le concept d'interlangue révèle que les énoncés de l'apprenant langue seconde ne sont pas des formes déviantes ou des erreurs mais font plutôt partie intégrante d'un véritable système linguistique distinct.)

Vogel (1995 : 19), à la suite de Ashcroft *et al.*, définit l'interlangue comme :

La langue qui se forme chez un apprenant d'une langue étrangère à mesure qu'il est confronté à des éléments de la langue cible, sans pour autant qu'elle coïncide totalement avec cette langue cible. Dans la constitution de l'interlangue entrent la langue maternelle, éventuellement d'autres langues étrangères préalablement acquises par rapport à la langue-cible.

Moura (1999 : 73), à la suite de ces théoriciens, relève l'existence de plusieurs niveaux d'une même langue et diverses strates historiques de son idiome principal dans un texte. Au vu de ce qui précède, l'utilisation du discours monolingue n'est qu'un leurre.

L'acte d'écrire ou de s'exprimer dans le contexte postcolonial pose donc le problème de l'appropriation de la langue et celui de la communication. Il est question de voir comment les chansonniers manipulent et s'approprient l'héritage colonial ; étant entendu que la langue est un véhicule pour communiquer un certain discours : l'expérience vécue de l'histoire.

L'alternance des langues dans la chanson

L'hétérolinguisme est patent dans la chanson camerounaise et se présente de diverses façons. Les paroliers alternent deux, trois ou quatre langues dans les phrases ou les couplets différents chantés soit par le même artiste-musicien en solo (refrain-couplet) soit par un chœur qui assure la fonction « responsoriale ». Nous avons, ci-dessous, quelques extraits des chansons⁴ pour illustration.

Extrait 1

This canna sich wé my country di sich a noba siyam
 La maladie dont mon pays est malade, je n'en ai pas encore vue
 This can na sich ino get meresime
 Il n'y a vraiment pas de soins, some time na fever, some time na ebola, a noba know me
 [...] Banque Mondiale don make kan kan consultations
 Bretton woods don write all kind ordonnance, Club de Paris don vaccine
 FMI don put perfusion with accord de confirmation.
 Premier accord, deuxième accord, troisième accord, quatrième accord de confirmation.

⁴ Ces chansons, aux rythmes variés (makossa, magambeu, reggae, benskin, njang...), sont produites par des artistes-musiciens de presque toutes les régions du Cameroun. Grâce aux moyens de diffusion modernes, elles se propagent dans toutes sortes de lieux, de fêtes, de concerts. Il n'est pas sans intérêt de préciser que les chansonniers sont, pour la plupart, diplômés de l'enseignement supérieur.

Où est le bout du tunnel ?
 This bout du tunnel na bout d'entrée for Mvomeka or na bout de sortie for Mbanga ?
 Soso les accords de confirmations mais où sont les confirmations des accords ?
 That misé, où sont le fafio, où est le mbourou ?
 (Lapiro de Mbanga, 2001)

Extrait 2

Au village on va fêter, on va bouger, on va boire
 On va manger eh
 Tapons les mains, tamtam, tambour, bikutsi, matango, balafon
 Bya yem ja endiablez la musique
 Cadençons entre les rythmes
 Mon frère est en haut, on arrose ça ah
 Bikout Minkoul, bikout mimba
 Bikout medzang bikout kop biteh minkout
 Zamba a lom Biya'a, mon frère est en haut
 Moi je m'en fous de zing minem eh
 Ané me Nga kolo nfan me wosso oh.
 (Donny Elwood, 2001)

Extrait 3

Time di go mandat di bole oh oh
 Time digo mandat di bole oh oh
 Rien ne bouge le pays ne fait que s'enfoncer
 La bona mayaka eh eh
 Les riches ne font que s'enrichir.
 (Longuè Longuè, 2006a)

A partir des extraits présentés ci-dessus, nous pouvons dire que l'alternance consiste en l'insertion dans la chanson de segments plus ou moins nombreux et plus ou moins longs de langues différentes. L'introduction des phrases anglaises dans les chansons en français ou des passages qui ne sont en fait qu'une traduction de l'autre langue signale que le public visé par les chansonniers est francophone et/ou anglophone mais a une faible connaissance de l'autre langue officielle. Dans ce cas, l'utilisation des langues est mise en œuvre si bien qu'il s'élabore une représentation de la diglossie franco-anglaise plus que du bilinguisme officiel au Cameroun. Il n'est pas sans intérêt de préciser que la chanson camerounaise ne se limite pas à ce bilinguisme simple. Outre l'alternance français/ anglais, nous avons relevé l'insertion du pidgin (extraits 1 et 3) et des langues nationales (extrait 2). Cette imbrication reflète la situation sociolinguistique du Cameroun. En plus des alternances relevées, nous notons dans les chansons l'influence d'une langue sur l'autre, ce que Aschroft *et al.* (*op. cit.*) appellent l'interlangue (interlanguage).

L'interlangue

Les chansons présentent un bon nombre d'emprunts lexicaux s'intégrant dans une structure monolingue, généralement le français, l'anglais ou le pidgin. Ces emprunts sont souvent intégrés partiellement dans la chanson soit à l'intérieur d'une même phrase soit par composition (à l'intérieur d'un même mot). Les emprunts concernent essentiellement des unités provenant de registres différents de la langue concernée. Les énoncés en français ou en anglais sont soumis à ce que Calvet (1999 : 45) appelle la relexification, et qu'il définit comme « le changement de la forme phonétique des signes lexicaux ». Il s'agit de la création

des mots par des ajouts de préfixes ou de suffixes pour les adapter au contexte africain. Ce nouveau registre de communication fonctionne comme une interlangue.

Une langue conservant sa syntaxe voit ainsi une partie de ses unités lexicales remplacées par d'autres unités. Ces nouvelles unités sont issues de la transformation formelle ou sémantique d'unités de cette même langue, relexification endogène qui consiste à donner une signification autre à un mot ou relexification exogène qui est la substitution d'une unité lexicale par un mot provenant d'une autre langue. De tels processus sont à l'œuvre dans la chanson camerounaise. Certaines variétés de français utilisées par les chansonniers présentent ainsi une syntaxe française et composite. Nous avons relevé quelques extraits :

Extrait 4

Je suis négro, black de peau, black tout de go
 Une peau mélaninée à gogo
 On dit qu'un négro est toujours un petit macro⁵
 Toujours un rigolo
 Toujours gigolo qui n'aime que le fafio
 Je suis négro et je suis réglo
 (Donny Elwood, 1997b)

Extrait 5

Je vais enfin respirer eh
 Je vais devoir me comporter comme un bao
 Puisque mon frère est en haut
 J'irai partout dans les sous-quartiers me promener dans ma Merco climatisée.
 Toutes les filles qui m'ont laissé quand j'étais ngué vont tomber sans glisser
 (Donny Elwood, 2001.)

Extrait 6

Et toi la Bayam Sellam qui se tue à dormir sur le macadam de nos rues
 Tirer de la misère ta ration de galère.
 (Dit Combat, 2003b)

Extrait 7

Et quand des Fair-plays-boys ont ras-le-bol
 Qu'on leur parle de self control
 J'étais Fair-plays boys mais j'ai ras-le-bol
 Ne me parlez pas de self-control/ Qui tire les ficelles ?
 (Dit Combat, 2000b)

Extrait 8

Tout ça c'est la tchatche !
 La tchatche des politicards
 Toujours tchatcher, tchatcher pour rien !
 Supers Jokers du mensonge
 La poulaille, les keufs, poudramas, babylones,
 Les mbérés armés de gaz lacrymogènes ; de matraques.
 A toutes les gos, à tous les gas, de Treichtown à Koumassi.
 A tous les complices

⁵ Macro est la déformation de l'orthographe du mot maquereau qui signifie proxénète en français.

A tous les potes
 Eclatez-vous avec ce new beat
 C'est le beat de la coopération.
 (Lapiro de Mbanga, 1991.)

Extrait 9

Si vous privatisez toutes nos sociétés
 Qu'allons-nous faire eh ?
 Bana la CAMAIR privatisée
 Bana la SNEC oh privatisée oh privatisée [...]
 N'envoyer plus la vache folle en Africa oh
 Les cabris cinglés n'envoyer plus
 Les dindons paplés loyi lomer mba eh
 Le poulet à la dioxine loyi loma mba eh [...]
 Ces ouvriers qui sont des employeurs chez nous
 En Afrique ces blancs rejetés chez eux la-bas
 Qui sont des cadres en Afrique
 Wouna don get wouna moins cher.
 (Longuè Longuè, 2003)

Extrait 10

Essayez vous verrez que nous ne sommes pas les Congolais
 Que nous ne sommes pas les totos.
 (Longuè Longuè, 2006)

Extrait 11

Moi je fais des prières
 Moi je fais des paternostères
 (Donny Elwood, 1997a)

Extrait 12

Le sommet France-Afrique
 Et c'est la France qui fait son fric.
 (Dit Combat, 2003b)

Extrait 13

Tu dois être de la high society
 A mama louisa voilà ce que lion dit (...)
 Partir, lets check for a positive way to solve out
 (Dit Combat, 2000c)

Extrait 14

Faudra-t-il toujours first et second class
 Pour que tu te sentes vivre ?
 (Dit Combat, 2000a)

Extrait 15

En bateau en avion à pied
 La jeunesse s'enfuit : prostituées gigolos sans papiers
 Ce soir encore à la télé, ils ont servi

Une histoire de naufrage au large
 Ce soir encore un de vos petits
 Est mort sous un train d'atterrissage
 Et l'avion revenait de l'Africa (...)
 Et Sarko met en avion...
 (Dit Combat, 2003b)

Extrait 16

Quel Cameroun pour nos enfants ?
 Dans le joor
 Le Cameroun de nos ancêtres, dans le pity
 (Prince Panya, 2003)

Comme nous pouvons le constater, le style des chansonniers est riche de créations lexicales nouvelles qui apparaissent, comme en français, par dérivation, par suffixation et par composition. Les chansons présentent un lexique constitué d'emprunts établis ou spontanés aux différents registres de l'anglais et des langues nationales. Pour l'anglais, nous avons par exemple *Fair-Play-boy* (extrait 7).

Pour ce qui est du français qui nous intéresse ici, les artistes-musiciens emploient des termes du français populaire. Les exemples sont nombreux dans notre corpus, tels que *tchatcher* (extrait 8), *merco* (extrait 5), etc. Dans certains cas, les termes sont empruntés mais prennent un autre sens. C'est le cas de *rombière*, et *bordelle* qui désignent les filles de joie. Ces deux termes signifient respectivement « vieille prétentieuse, sorte d'emmerdeuse petite-bourgeoise » et « maison de prostitution ».

Extrait 17

Heureusement que j'ai mon cousin militaire
 Quand il touche son salaire
 Me donne mon argent de bière
 Je pense aussi à ma rombière
 Toute la nuit on s'envoie en l'air
 (Donny Elwood, 1997a)

« Sauveteurs » quant à lui, signifie vendeurs à la sauvette. Les procédés de transformation répertoriés sont les procédés classiques de formation du lexique argotique. Ainsi certains de ces mots sont obtenus par préfixation ou par suffixation. Il s'agit par exemple du mot *mélaninée* formé à partir du nom *mélanine* (extrait 4). On note aussi l'usage d'« *esclavé* » que Dit Combat utilise à la place du participe passé *esclavagé* pour caractériser le degré de domination-exploitation des colonisés. Ce néologisme est formé à partir du mot français *esclave* auquel le chansonnier a ajouté le suffixe « é ».

Extrait 18

Tu dis que c'est du blabla (...)
 Mais ces mots là ne sont pas faits pour ceux que tu crois (...)
 Car ceux qu'on a esclavé, qu'on a exploité du matin au soir (...)
 Ces gens là c'est toi et moi.
 (Dit Combat, 2003a)

A ce lexique s'ajoutent les néologismes produits de façon intentionnelle par certains chansonniers. En effet, ils utilisent des néologismes qu'ils puisent soit dans les pratiques

courantes des jeunes, soit dans les lexiques qu'ils créent à des fins identitaires. Pour ce dernier cas, l'exemple nous vient du chansonnier Donny Elwood. Il fait usage des structures métissées présentant de nombreux emprunts, plus que des déformations sur une base grammaticalement monolingue. Les énoncés ainsi produits présentent des formes qui fonctionnent comme des marqueurs identitaires indiquant l'appartenance à un groupe social générationnel et/ ou géographique. Ainsi le parolier, dans sa chanson *Mon frère est en haut*, parlant du veilleur de nuit originaire du nord du pays et dont la langue maternelle est le ffulde, prononce les mots d'une façon particulière.

Extrait 19

Moi je m'en fous de zing minemê
 Mon cellulaire sera toujours coupé
 La barrière de chez moi sera toujours fermée surveillée par un gardien musclé
 Gardien bien musclé, gardien toujours fassé
 Respectant les consignes que j'ai moi-même données
 Patron c'est coussé, patron pas déranzé patron c'est voyazé
 Il partir l'étranzé missier dégazé. Ma vie va changer eh
 (Donny Elwood, 2001.)

Extrait 20

Mon frère est en haut oh (...)
 J'irai à Paris avec ma jolie Tochmé
 Mes pieds palmés sur les champs Elysées
 A manger du saumon fumé
 En Euro je vais dépenser
 Ça va chauffer enfin je vais me gâter.
 (Donny Elwood, 2001.)

Les sons /□/ et /□/ sont prononcés /s/. Le système consonantique du ffulde, l'une des langues nationales du Cameroun, n'a pas certains phonèmes présents en français. Ces prononciations mises en relief par Donny Elwood sont donc parfaitement conformes au groupe ffulde. Nous nous trouvons dans une situation plus caractéristique du sabir ou du pidgin français que de français élémentaire. Cette façon de parler français nous semble être une particularité des non-lettrés camerounais et spécifiquement un marqueur identitaire des ressortissants des régions septentrionales, surtout ceux qui sont sous-scolarisés. Tout porte à croire que les veilleurs de nuit et les vigiles⁶ se recrutent généralement dans cette catégorie de Camerounais.

Bien plus, le chansonnier Donny Elwood intègre dans les chansons *Négro et beau* et *Mon frère est en haut* (extraits 4, 5 et 20) des termes provenant du français populaire du Cameroun : *Fafio* (argent), *bao* (grand, riche, célèbre)... Ces mots sont aussi utilisés par d'autres chansonniers camerounais. Le plus souvent, ces chansonniers recourent à des mots dont l'origine n'est pas connue : *mapan* (sous-quartier) ou *ngué* (pauvre, démuné) ou encore ceux qui proviennent des langues maternelles locales *Sango* (homme), *Nyango* (femme) et du pidgin : *bayam sellam* (revendeuse)...

Sur le plan syntaxique, les lexèmes empruntés aux langues nationales fonctionnent comme des sujets, des verbes et même des compléments. Ces constructions syntaxiques n'étonnent plus les locuteurs camerounais à cause de leur régularité et de leur fréquence. Force est de remarquer que certains de ces emprunts sont des interjections qui ponctuent vigoureusement

⁶ De nos jours, avec la récession économique et la rareté du travail, cette fonction est exercée par n'importe quel Camerounais sans distinction ni d'ethnie ni de niveau de scolarisation.

les conversations au Cameroun. Nous avons pour illustration cette interjection relevée dans la chanson *Lefam so* de Lapiro de Mbanga : « je vais déféquer, je vais vous la verser pia pia pia ». Celle-ci correspond au bruit produit par quelque chose (un liquide ou une pâte) qui se verse. La répétition crée aussi des effets onomatopéiques et des interjections. Le plus souvent, ces interjections remplissent une fonction exclusivement phatique. C'est notamment le cas de :

Extrait 21

Eee ya aa, Maou Maou oo et oh oh oh oooo chez Afo-Akom.
 Eee Ya'aa les choses qui arrivent aux autres commencent déjà à m'arriver eh
 Eee ya'aa, répond l'assistance
 Maou Maou oh
 Eee ya aa
 (Prince Yerima, 2006)

Cette réponse de l'assistance permet au chansonnier-locuteur de vérifier la régularité du circuit, les modalités de communication et s'assurer du bon décodage de son message.

Par ailleurs, les chansonniers emploient des mélanges de registres et le calque des langues nationales en français ou en anglais. A cet effet nous avons dans les chansons, la prolifération des « camerounismes » tels que : « tomber sans glisser qui signifie *envier, se laisser séduire, être sujet à un amour-coup de foudre suite à la richesse du locuteur*. Nous avons aussi les expressions « je vais me gêter qui signifie *s'octroyer des privilèges* et « je vais vous le verser écrasé, pimenté » pour *je vais révéler la vérité, je vais vous la restituer crue*.

Extrait 22

Toutes les filles qui m'ont laissé tomber
 Quand j'étais ngué vont tomber sans glisser
 Je vais me gêter (Donny Elwood, 2001.)

Extrait 23

Complices, je vais déféquer,
 Je vais vous le verser écrasé, pimenté
 (Lapiro de Mbanga, 2001.)

Cette construction est sans doute à rattacher au parler camerounais et traduit le degré de popularisation du français. Le français, langue co-officielle qui joue le rôle véhiculaire, s'altère, se déforme et se vulgarise.

Fonctions des langues dans la chanson

Le choix des langues relève d'un choix de compétence ou reflète certaines habitudes linguistiques qui ont pris forme dans la société. Les chansonniers, tout comme certains Camerounais, déclarent parfois regretter l'absence de maîtrise de la langue de leurs parents. Exceptionnellement, la pratique chansonnière peut mener à un réapprentissage ou à un perfectionnement de la langue d'origine. Mais les chansonniers se sont rendu compte que les langues maternelles locales et même le pidgin n'offrent pas l'audience internationale qu'offrent le français et l'anglais. C'est sans doute pour cette raison que Lapiro qui avait adopté au départ comme langue de communication le pidgin s'est mis à chanter en français.

Lorsque les chansonniers sont compétents dans leur langues locales et qu'ils les utilisent dans leurs chansons, le choix de celles-ci répond alors à deux logiques. La première est d'ordre identitaire. Elle conduit les auteurs à affirmer leur identité ethnique ou nationale en préférant les langues nationales véhiculaires ou en leur accordant une place notable dans le répertoire pour traduire ce qui est dit en langue officielle. Cette logique identitaire se joue sur un double plan pour les artistes-musiciens qui peuvent choisir d'user de la langue fonctionnant comme emblème de la nation – cas de l'anglais et du français – ou de la langue nationale en tant que celle du groupe ethnique d'origine. Tel est le cas de Longuè Longuè qui, en plus du français et du pidgin, emploie le duala. Les langues véhiculaires locales, en l'occurrence le pidgin utilisé par Lapiro de Mbanga qui s'adresse aux siens (vendeurs à la sauvette, chômeurs, laissés-pour-compte) et même aux gouvernants, interviennent d'autant plus que les chansons ont des thématiques se rapportant aux réalités nationales ou africaines. Leur usage permet au chansonnier d'affirmer son identité par rapport aux groupes sociaux en présence, d'impliquer d'avantage les membres de ce(s) groupe(s) dans le combat qui doit être mené dans et hors de la chanson. C'est le cas des vendeurs à la sauvette dans la chanson *Mimba wi*.

La deuxième logique est commerciale : il s'agit d'utiliser le français ou l'anglais exclusivement, davantage ou au moins autant que les langues nationales véhiculaires pour s'adresser à un public international et inscrire ses productions dans une perspective de carrière professionnelle. A cette logique commerciale se greffe une autre non moins importante, la logique communicationnelle. Il est question d'atteindre un public plus large. Ces chansons, utilisant plus fréquemment le français populaire, sont en général relatives aux jeunes ou aux réalités africaines.

Le français présente la forme standard quand il s'agit d'aborder des sujets d'ordre international ou des sujets considérés comme graves, sérieux, qui engagent toute l'humanité. Mais force est de constater que les chansonniers, d'une manière ou d'une autre et de façon inconsciente ou non, marquent la langue de leurs empreintes au point où il est difficile de trouver des œuvres seulement en français standard.

La présence d'unités étrangères dans la chanson francophone confère, selon leurs poids, un aspect plus ou moins métissé au texte. Les énoncés caractérisés par le métissage ou les procédés de relexification remplissent une fonction identitaire pour leurs usagers et permettent aux groupes de marquer leurs différences par rapport à la société dominante, et de renforcer leur solidarité interne. Adressées à un large public pour qui elles peuvent poser un problème de compréhension, les chansons remplissent alors, plutôt qu'une fonction cryptique, une fonction ostentatoire servant de marque identitaire et de prise de parole des laissés-pour-compte. Le pidgin est devenu la langue des vendeurs à la sauvette, dont Lapiro de Mbanga se veut le porte-parole. Ces vendeurs, bien que diplômés de l'enseignement secondaire voire supérieur, préfèrent s'exprimer en cette langue dévaluée afin de révéler leur identité, celle des exclus. En effet « lorsqu'une pirogue va dans un sens alors que toutes les pirogues vont dans l'autre (on) ne (peut) pas faire autrement que de la remarquer » (Auzanneau, 2001 : 163-164) et d'essayer d'en comprendre les mobiles.

Les chansonniers, porte-paroles des laissés-pour-compte, cherchent ainsi à provoquer l'échange avec un public large avec lequel ils souhaitent s'allier ou dont ils veulent attirer l'attention. Mais ils tiennent à conserver dans cet échange leur identité de laissés-pour-compte, en marge de la société dominante.

Extrait 24

You want damé you mimba wi
 You want soulé you mamba we...
 (Lapiro de Mbanga, *Mimba wi*, 1986)

Extrait 25

Donnez-moi aussi du boulot,
 Moi aussi je veux travailler...
 (Benji Matéké, *Boulot c'est boulot*, 2006)

Extrait 26

Let the children come in
 And have their part of the cake
 (Prince Panya, 2007)

Il s'avère donc que cette vague de chansonniers, porte-parole du bas-peuple, se positionne comme partie intégrante de la société. Le français, langue de communication, se voit ainsi attribuer, selon ses différentes formes, des valeurs symboliques diverses et ambivalentes : celle de langue de culture, de modernité, de prestige social, d'acculturation et de domination française. Ses formes varient selon le réseau dans lequel il est employé et, selon cette variation, il se voit conférer des valeurs identitaires non seulement relatives à l'appartenance nationale mais également à des appartenances de réseau, de classe ou de niveau social (ouvriers, vendeurs à la sauvette, jeunes, sous scolarisés...). D'une chanson à une autre ou à l'intérieur d'une même chanson, les artistes-musiciens varient les formes standard et les formes non standard des langues.

L'anglais sert lui aussi à traiter des thèmes relatifs au monde des jeunes, à la critique socio-politique ainsi que ceux de portée internationale. Dans ce dernier cas, il est alors exploité en tant que langue de grande communication apte à traiter des sujets intéressant la communauté internationale. A cette langue sont aussi attribuées les valeurs symboliques valorisant la culture anglo-saxonne. Il semblerait que l'anglais soit un moyen pour les chansonniers francophones de s'émanciper de la domination historique et culturelle du français. C'est peut-être le cas de Dît combat et de Prince Panya qui, bien qu'étant de culture francophone, chantent en anglais. Dans ce cas, la compétence dans une langue de communication internationale autre que le français remettrait en question le nécessaire recours à cette langue qui s'impose à eux depuis le contact colonial.

L'anglais et le français remplissent donc une fonction de langue de communication sur le plan international et une fonction emblématique au niveau national. Le pidgin est pourvu de fonctions identitaire et véhiculaire, sur un plan plus ou moins large et selon les formes qu'il revêt. Quant aux langues nationales, elles assument une fonction identitaire et véhiculaire au niveau ethnique et s'accompagnent d'une fonction emblématique relative aux valeurs du groupe, à leur aire culturelle d'origine.

Il convient de préciser aussi que le mélange des langues est, tout au moins implicitement, stigmatisé au Cameroun, car associé à la perte de la culture et des valeurs traditionnelles en même temps que celle de la langue étrangère. Il supporte cependant, auprès des jeunes, certaines valeurs positives en ce sens qu'il se présente comme un compromis entre deux ou plusieurs langues et cultures, entre l'adhésion à des valeurs occidentales et traditionnelles. En tant que tel il fonctionne comme un marqueur d'identité urbaine.

Les artistes-musiciens alternent dans leurs chansons plusieurs langues et/ou en empruntent des segments, des mots. La variation de la structure de la langue est relative à l'identité sociale des locuteurs (âge, catégorie sociale, niveau de scolarisation...) ainsi qu'à la situation de communication. Si le fait d'intégrer les éléments de la langue maternelle ou des langues officielles à une structure de la langue de communication est valorisant pour un chansonnier, cette valorisation demeure implicite. La préoccupation première des artistes semble être la restitution de la saveur stylistique en œuvre et la création de l'imaginaire qui l'accompagne.

Ainsi, pour pallier l'insuffisance du paradigme lexical français, les chansonniers recourent aux emprunts linguistiques qui, par ailleurs, concourent à la « domestication » de la langue coloniale. Ils voudraient se l'approprier au point de la plier à leur sensibilité. Ils pensent ne plus utiliser la langue étrangère comme telle mais ils essaient d'y ajouter des termes qui renvoient à leur propre culture. Il n'est donc plus question d'utiliser le français « de France » mais il s'agit de le plier aux réalités du milieu. A ce propos, l'écrivain congolais Gérard-Félix Tchicaya U Tam'si déclare : « La langue française me colonise. Je la colonise à mon tour » (cité par Bokiba, 1998 : 15) . A travers les chansonniers se pose le problème du mode d'appropriation de la langue issue de la colonisation.

Appropriation du français par les chansonniers camerounais

Au vu de ce qui précède, il semble donc que le français qu'on retrouve dans les chansons est loin d'être une pure invention des chansonniers. C'est une réalité avec laquelle il faut maintenant compter, née du contact linguistique et culturel. Ce que l'artiste-musicien fait découle de la prise de conscience de l'usage de la langue de l'autre et de sa domination. La plupart des chansonniers sont diplômés de l'enseignement supérieur, ce qui sous-entend qu'ils ont une certaine maîtrise du français ou de l'anglais standard. Mais ils choisissent de chanter d'une autre façon, intégrant leurs langues africaines, mais s'appropriant aussi les langues européennes.

L'usage qui est fait du français exprime dès lors une certaine résistance vis-à-vis de la France, ancienne puissance coloniale, mais aussi référence pour le français. Le chansonnier camerounais, par ce procédé, rend compte et promeut la manière de parler des camerounais. Il a le souci de médiatiser leur langue qui devient donc un outil pour communiquer un certain discours : l'expérience vécue de l'histoire.

En effet, il existe un français régional camerounais aux nombreuses variétés : emprunts, interférences, calques, néologismes de tous ordres⁷. Ce français est en train de devenir le véhicule de valeurs expressives spécifiquement africaines, le lieu de reproduction d'un sens africain, le berceau d'un véritable et nouvel univers sémiotique autre que le français dit régional. La chanson camerounaise peut être considérée à juste titre comme un champ de bataille, de conflit linguistique perpétuel. Il s'agit du conflit opposant sur le territoire l'anglais ou le français standard à d'autres langues de communication. Le français standard désigne la variété qui, dans les pays francophones (en Afrique) jouit d'un statut officiel. Face à cette langue superposée aux langues nationales se développe une variété dialectale que l'on a coutume de dénommer le « français d'Afrique » même si l'on sait que cette appellation n'a pas grande signification étant donné la diversité de variétés locales, collectives, et individuelles qui se développent dans la plupart des pays africains.

Ce français a acquis un véritable statut social du fait même de sa stabilité, en ce sens qu'il est devenu le véhicule d'une littérature orale et même écrite de valeur qu'il ne viendrait à l'esprit de personne de remettre en question aujourd'hui. Cette nouvelle forme de français est en train de se substituer au français de France et, peu à peu, s'installe partout au Cameroun une norme sociale autre qui est celle de la perte des complexes. La préoccupation du bas-peuple dont les porte-parole officieux sont les chansonniers n'est plus de bien ou de mal parler ou chanter mais de s'exprimer.

Cette perte de complexe en cours des locuteurs camerounais de langue française ou autre contribue à instaurer une véritable convivialité entre les langues nationales et le français, celui-ci conservant, comme le pense Renaud (1987 : 23-37), une forte puissance unificatrice :

⁷ Lire à ce sujet de Féral (1998), Biloa (1999).

c'est par le biais du français qu'un état comme le Cameroun peut gagner le pari de son unité nationale.

Cette appropriation de la langue par ses usagers camerounais/africains est une condition première au développement véritable. En effet, au Cameroun, le français a cessé d'être la langue de l'élite, du pouvoir, de la promotion sociale pour devenir l'idiome véhiculaire d'un grand nombre. Le français dans son usage courant au Cameroun témoigne de son degré de popularisation. Cet usage du français a un apport d'enrichissement et d'approfondissement de la personnalité du sujet.

Voulant toucher les couches populaires, les amener à sortir du silence, à faire reconnaître au grand jour ce qu'elles pensent, aiment, critiquent ou détestent et qui est souvent éloigné des discours officiels, les chansonniers ont senti le besoin de leur parler dans leur langue, celle qui éveille le plus d'échos. Ils jouent ainsi de tout un répertoire fondé sur des jeux de mots, des aphorismes familiers qu'ils utilisent beaucoup plus systématiquement et librement pour faire passer le message ; d'où l'adoption du langage populaire pour ceux qui chantent en anglais ou en français et du pidgin pour les autres. Cela témoigne d'une réelle perméabilité des cultures en présence révélée à travers le fait linguistique que représente cette réalité nouvelle et incontournable.

Un parler français régional africain avec des variétés locales est en passe de se développer et de devenir un véritable instrument de communication de la modernité. L'intégration du français/de l'anglais et des langues camerounaises/africaines jette les bases d'un véritable dialogue interculturel et brise la bipolarité (moderne vs traditionnel) sur laquelle se fondait une certaine approche des situations africaines, aujourd'hui totalement obsolète. Cette approche faisait du français la seule expression possible de la modernité en lui conférant au mieux la capacité de véhiculer une vision quasi symbolique d'un milieu étranger, pour ne pas dire exotique réservé aux seuls locuteurs français de langue française, aux seuls « évolués » pour le cas de l'Afrique.

Pour conclure, l'analyse de la chanson rend compte des dynamiques sociolinguistiques en cours au Cameroun en s'en faisant le lieu de reproduction. Il nous a été donné de constater qu'il existe, dans les chansons, un français régional camerounais aux nombreuses variétés : emprunts, interférences, calques, néologismes de tous ordres. Les formes du français varient selon le réseau dans lequel il est employé et, selon cette variation, il se voit conférer des valeurs identitaires non seulement relatives à l'appartenance nationale ou régionale mais également des appartenances de classe ou de niveau social. Dans l'acte discursif, les chansonniers alternent plusieurs langues et/ou en empruntent des segments de mots. Bien plus, cette étude nous a permis de noter que le français, dans certains contextes d'énonciation, ne parvient plus à prendre totalement en charge le paradigme des référents culturels camerounais. Pour pallier à cette insuffisance, les chansonniers créent de nouveaux mots qui, par ailleurs, concourent à la « domestication » de la langue du maître. On peut affirmer que la chanson camerounaise, en tant qu'espace social, agit à la fois sur la forme, les fonctions et les valeurs des langues. Elle participe à la compréhension du pays en étant traversée par des réseaux sociaux – inter et intra – nationaux. Autant la culture et la langue française transforment la culture camerounaise, autant celle-ci par ses langues influence largement l'usage du français en l'accordant à l'environnement local.

Références

Discographie (textes d'étude)

Benji Matéké, *Boulot c'est boulot*, 2006.

- Dit Combat, *Bla bla*, 2003a.
C quoi le plan ?, 2003b.
Est-ce que vous êtes là ?, 2003c.
Pleure mama, 2003d.
Considérer, 2000a.
Fair play, 2000b.
Mama Louisa, 2000c.
- Donny Elwood, *Mon frère est en haut*, 2001.
Mon cousin militaire, 1997a.
Négro et beau, 1997b.
- Lapiro de Mbanga, *Lefam so*, 2001.
Syndrome unique, 1991.
Mimba wi, 1986.
- Longuè Longuè, *Trop d'impôts tuent l'impôt*, 2006a.
50 ans au pouvoir, 2006b.
Privatisation, 2003.
- Prince Panya, *Peace everywhere*, 2007.
Conférence nationale, 2003.
- Prince Yerima Afo Akom, *Dong Ibolon*, 2006.

Bibliographie

- ASHCROFT B., GRIFFITHS G., TIFFIN H., 1989, *The empire writes back. Theory and practice in post-colonial literatures*, Routledge, Londres-New York.
- AUZANNEAU M., 2001, « Identités africaines : le rap comme lieu d'expression », *Cahiers d'études africaines*, n° 163-164, éd. EHESS, Paris, pp.163-174.
- BILOA E., 1999, « Structure phrastique du camfranglais : état de la question », in Bilinguisme officiel et communication linguistique au Cameroun, New-York, Peter Lang, pp.147-174.
- BOKIBA A., 1998, *Ecriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan
- CALVET L.-J., 1999, *Pour une écologie des langues du monde*, Plon, Paris.
- FERAL de C., 1998, « Français oral et camfranglais dans le sud du Cameroun », in A. Queffélec (ed.) *Alternances codiques et français parlé en Afrique*, Actes du colloque d'Aix-en-Provence, septembre 1995, publications de l'Université de Provence, pp. 205-212
- GRUTMAN R., 1997, *Des Langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Fides, Montréal.
- MBAH ONANA M., 1997, « Le camfranglais, dialecte moderne du Cameroun, genèse et manifestation », dans *Ecritures VII, Le Regard de l'Autre : Afrique-Europe au XX^{ème} siècle*, Editions Clé, Yaoundé, pp. 29-37.
- MOURA J.-M., 1999, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF
- RENAUD P., 1987, « Politogène et politique linguistique : le cas du Cameroun », dans *Etudes de linguistique appliquée*, n° 65, Klincksieck, Paris, pp. 23-37.
- RAO R., 1938, *Kanthapura*, New Directions, New York.
- TABI MANGA J., 1990, « Ecriture de l'insolite : le français écrit au Cameroun » dans *Revue Notre Librairie* n° 100, *Littérature camerounaise : le livre dans tous ses états*, Clef, Paris, pp. 10-17.
- VOGEL K., 1995, *L'interlangue, la langue de l'apprenant*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.

PLACE ET ROLES DE LA CHANSON DANS LA DYNAMIQUE SOCIOLINGUISTIQUE IVOIRIENNE

Prisque BARBIER

**Université Paul Valéry, Montpellier
DIPRALANG EA 739**

La Côte d'Ivoire s'est taillé une certaine réputation pour son français. De fait, plusieurs variétés de français coexistent à côté des langues nationales ivoiriennes, et leurs particularités relèvent tout autant de la phonétique, du lexique que de la syntaxe. Les textes des chansons ivoiriennes attestent de cette dynamique du français en Côte d'Ivoire, en s'inspirant de l'environnement aussi bien linguistique que culturel des Ivoiriens. Ce constat amène alors à s'interroger sur la place et les rôles de la chanson ivoirienne, dans la dynamique non seulement linguistique, mais également sociale de la Côte d'Ivoire.

En effet, la chanson, comme fait de société, possède de multiples fonctions (métalinguistique et communicationnelle, artistique, culturelle, sociale, politique, affective), et n'est donc pas un simple moyen de communication ou de transmission d'un message sémantique, mais tout autant une forme d'expression humaine, vecteur et symbole des valeurs d'une génération, d'une communauté ou d'une nation, et support de la représentation de la complexité de notre monde. Certains types de chansons ont même une véritable fonction sociale, spécifiant le positionnement social et rendant visible l'appartenance à une communauté ou à une ethnie, ainsi que la défense de son patrimoine culturel. En effet, bien que la composition des textes d'une chanson soit un acte de création, défini par la recherche d'un équilibre entre la forme et l'expressivité, c'est également un acte qui procure un sentiment de liberté, une forme de confession et de délivrance. Ecrire devient un exutoire, et transmettre un message à travers une chanson devient signe de bienfait et de plénitude. En effet, la chanson est une création d'affects car l'artiste peut donner du sens, offrir une échappatoire, car il touche la sensibilité de l'auditeur, éveille le meilleur de nos sentiments avec la création d'un lien émotionnel. On pourrait qualifier de spectre des attentes la manière dont l'opinion publique réceptionne le message. Il permet les projections, la récupération par chacun, l'appropriation et l'auto-affection. Le compositeur a alors le pouvoir de nous faire rêver ou tout du moins de s'identifier. Certains jeunes aujourd'hui se reconnaissent dans les bouts de vie relatés par les artistes, et on notera aussi que de plus en plus, la chanson est un moyen pour les artistes d'apporter leur soutien et de créer un élan de solidarité face à la détresse de certains. Enfin, aujourd'hui, du fait que la chanson est un support particulièrement influencé par les médias, grâce à l'essor des moyens de communication (radios, télévision, internet), d'écoute et d'enregistrement (radio, chaîne hifi, ordinateur, baladeur mp3), sa place a été renforcée dans nos sociétés. Par conséquent, ces différents aspects contribuent à faire de la chanson une forme de communication universelle, faisant disparaître les frontières géographiques et les barrières linguistiques, puisque touchant individuellement ou en masse,

grâce à ses dimensions artistiques, affectives et émotionnelles. Ainsi, l'étude de la chanson présente de nombreux intérêts pour la sociolinguistique car elle reflète tout autant la dynamique linguistique, que sociale d'une communauté. Sur le plan linguistique, la chanson reflète la manière de parler, le répertoire lexical, d'un groupe social, d'une génération, d'une communauté. La chanson a également une fonction sociale, car elle peut servir d'outil d'expression et de revendication en relatant le quotidien de certains groupes sociaux (jeunes, immigrants, ...) et leurs blessures, en dénonçant la stratification sociale ou la discrimination.

Concernant la chanson ivoirienne, d'Ernesto Djédjé à Magic System en passant par Les Garagistes, Aïcha Koné, Antoinette Konan, Woya, Meiway, Mahawa Traoré les Go..., elle s'est toujours distinguée par l'originalité de ses paroles et la pertinence des messages véhiculés. Ces spécificités ont fait de la Côte d'Ivoire, et d'Abidjan plus particulièrement, la vitrine musicale de l'Afrique de l'Ouest et le carrefour incontournable du show business continental, la chanson ivoirienne étant aujourd'hui une réalité incontournable en Afrique, et ce malgré la crise socio politique qui secoue le pays depuis 2002. Dans les années 60, la Côte d'Ivoire n'avait pourtant aucune place musicale : c'est au début des années 70 qu'elle fut considérée comme une passerelle vers le show business international et qu'elle a vu arriver un flux massif d'artistes africains. Cette situation s'explique par la précarité de la « musique ivoirienne », moins agressive, mais paradoxalement aussi par l'existence de structures de production adaptée aux besoins des artistes. Ainsi, Abidjan a longtemps été un melting-pot musical, où ont longuement séjourné de grands artistes de la sous-région (comme Salif Keïta et Kanté Manfila), mais aussi d'Afrique centrale (le Camerounais Moni Bilé, les Congolais Sam Mangwana et Tshala Muana). Ce contexte a donc abouti à un brassage et a constitué une source d'inspiration pour la jeunesse ivoirienne, qui a connu son essor au début des années 80. La force de ce mouvement musical repose tout d'abord sur la créativité des jeunes qui n'ont pas hésité à aller puiser aux sources traditionnelles, en s'appuyant sur des rythmes comme le Ziglibiti, le Zouglou, le Zogoda et, depuis quelques temps, le Mapuka, ce qui leur a permis de s'ouvrir des brèches originales vers les scènes musicales nationales, puis internationales. Né dans la rue et sur les campus où zonent des étudiants désespérés, enfants perdus d'un « miracle ivoirien » qui n'a débouché que sur un chômage généralisé, le Zouglou est devenu la musique urbaine la plus authentique d'Abidjan. Musicalement, il offre une synthèse souvent intéressante entre polyrythmie de l'Ouest et polyphonie du Centre. La chanson ivoirienne, du fait de la dynamique linguistique et sociale de la Côte d'Ivoire, offre donc un excellent terrain d'étude sociolinguistique. En effet, puisqu'elle s'inspire de l'environnement linguistique des Ivoiriens, elle est le miroir de la variation du français en Côte d'Ivoire, et donne ainsi l'opportunité d'examiner les différentes variétés de français (la variété acrolectale, la variété mésolectale et surtout la variété basilectale) en présence. L'étude de la chanson ivoirienne permet également de dégager les valeurs culturelles et sociales, les aspirations et les frustrations des Ivoiriens.

Cette étude s'intéresse donc à la dynamique du français en Côte d'Ivoire, à travers l'analyse de la place et des fonctions discursives de la chanson, et de sa diffusion par les médias ivoiriens et internationaux. En effet, on se propose d'étudier ici son rôle non seulement dans la dynamique linguistique ivoirienne, mais également en tant que vecteur des valeurs culturelles et en tant que canal d'expression et de revendications identitaires des Ivoiriens. Dans notre première partie, nous décrirons les spécificités de la situation sociolinguistique de la Côte d'Ivoire, en présentant les variations du français, ainsi que les causes de celles-ci, et les caractéristiques des différentes variétés en présence. Dans une deuxième partie, nous rendrons compte tout d'abord de la place de la chanson ivoirienne dans les médias ivoiriens et internationaux, et ensuite de ses fonctions linguistiques et culturelles, grâce à l'analyse du contenu de chansons ivoiriennes, et de sites internationaux y faisant référence.

Dynamique sociolinguistique de la Côte d'Ivoire

Bien que la Côte d'Ivoire soit le creuset de plusieurs langues vernaculaires, à son indépendance en 1960, elle a choisi le français comme langue officielle. Cette langue est, comme beaucoup d'institutions en Côte d'Ivoire, un héritage de la colonisation française introduit historiquement à travers le système scolaire. Cependant, au contact des langues ivoiriennes, elle a subi un processus d'acclimatation par l'apparition et la création de différentes variétés linguistiques.

L'évolution du français en Côte d'Ivoire

Pour résumer la situation du français en Côte d'Ivoire, Duponchel écrit dès 1971 : « En milieu urbain s'est développée, pour les besoins de la communication entre Français et Africains, une variété de français véhiculaire ». Cette langue emploie des mots français (souvent déformés phonétiquement) en leur donnant parfois une valeur sémantique différente de celle qu'ils ont en français et en les combinant selon des schémas syntaxiques propres aux langues africaines. Ce français se présente comme un continuum linguistique qui part du français standard utilisé par les élites, passe par une série de strates où le lexique, puis la syntaxe se trouvent altérés, et s'achève dans l'utilisation des langues africaines. Lafage (1996) décrit, elle, une évolution de la langue selon trois modèles : a) une restructuration interne, indépendante tant de la langue-cible que des diverses langues-sources ; b) une restructuration sur le modèle des langues-sources ; c) une restructuration sur le modèle de la langue-cible.

En outre, Duponchel (1979) remarque que « le français paraît devoir jouer pour l'essentiel en Côte d'Ivoire, le rôle qu'il joue pour un Français de souche », en soulignant toute l'ambiguïté du rôle assigné au français, non seulement canal de diffusion de la Connaissance et de la Culture, mais aussi langue seconde et non pas langue maternelle. En effet, le français doit à la fois permettre la transmission de la totalité de l'expérience vécue, donner accès à l'activité politique et sociale, et exprimer un ensemble de concepts de plus en plus élaborés. Duponchel (1971) constate aussi que malgré son importance, le français, langue officielle, n'est pas senti comme une réalité nationale. En effet, il observe que les Ivoiriens revendiquent « le droit de parler le français à leur manière ». Ainsi, pour lui, « ces faits ... semblent montrer que la langue seconde n'est plus tout à fait sentie comme un corps étranger et intouchable, mais comme une réalité vivante pouvant s'adapter à un contexte socioculturel très spécifique ».

D'ailleurs, pour Simard (1994), « il ne fait aucun doute que le français de Côte d'Ivoire se soit ivoirisé. C'est-à-dire qu'il y a une norme locale, endogène qui y régit maintenant les usages » au point que l'on puisse même parler d'un « français de Côte d'Ivoire ». En effet, le français, parlé en majorité par des personnes peu ou pas scolarisées, s'est vernacularisé, la variété centrale de français pratiquée étant marquée par l'emploi du Français Populaire Ivoirien (FPI), « espèce de sabir franco-ivoirien qui utilise des mots français (phonétiquement déformés) sur des structures syntaxiques des langues ivoiriennes ». Pour lui, ceci s'explique par le fait que la variété centrale de français pratiqué en Côte d'Ivoire, bien que fortement marqué par la norme académique, a aussi pour origine le FPI et la structure des vernaculaires ivoiriens, ainsi que « le mode de conceptualisation propre à une civilisation de l'oralité ». Selon lui, la langue française s'est fondue dans le moule de la société ivoirienne, pour en arriver à « une symbiose entre la langue et la société », et il ajoute qu'on peut même parler de « vernacularisation » du français, car « cette langue est le reflet et l'expression de la société ivoirienne, tant au plan de sa structure sociale qu'à celui de sa façon d'appréhender le monde et d'en rendre compte ». Kouadio (1998) pense même que le français tel qu'il est pratiqué en Côte d'Ivoire s'est tellement particularisé, qu'on peut dire aujourd'hui qu'il est devenu une variété autonome par rapport au français central. Ainsi, il souligne qu'en Côte d'Ivoire

« plusieurs variétés de français coexistent, se concurrençant souvent, s'interpénétrant parfois, correspondant toujours à des besoins et à des situations de communication spécifiques ».

Les particularités lexicales du français de Côte d'Ivoire

Lafage (1988 ; 1996) souligne que le domaine où l'appropriation du français par les Ivoiriens est la plus visible, est le lexique. Cette appropriation est caractérisée par plusieurs traits : elle touche tous les domaines, même les langues de spécialité ; elle est attestée par la coexistence de registres divers, allant du vulgaire, au familier ; elle se manifeste par l'apparition d'argots qui tendent à pénétrer le français ivoirien commun. En 2002, suite à son étude de 1990, Lafage catégorise les trois types principaux de modifications de la lexie qui aboutissent aux changements spécifiques du français en Côte-d'Ivoire.

Les variations de l'usage

En Côte d'Ivoire, le français a subi des variations au niveau de l'usage qui en est habituellement fait en français central :

- La modification de la fréquence : des termes rares ou spécialisés en France relèvent en Côte d'Ivoire du vocabulaire commun comme *pian*, *onchocercose*.
- Le changement de distribution des paronymes : *an* est étendu à des contextes généralement dévolus à *année*, *jour* à *journée*, etc.
- La survivance d'états de langue. Des mots vieillis ou sortis de l'usage restent localement vivants : *accoutrement* veut dire « vêtement », ou *chanceux* « soumis aux caprices de la chance ».
- La neutralisation de l'opposition des registres : *belle de nuit*, d'euphémisme devient insulte et veut dire « putain », ou un *s'en fout-la mort* est « un risque tout ».
- La modification d'expressions figées : figement rompu par addition d'un élément (*ne pas avoir de gros sou* pour *ne pas avoir le sou*) ; fusion de deux expressions proches (*demandeur la main d'une fille en mariage* au lieu de *demandeur la main d'une jeune fille* ou *demandeur une jeune fille en mariage*) ; suppression d'éléments (*être tiré* pour *être tiré à quatre épingles*) ; substitution d'un élément (*baisser les pieds* pour *baisser les bras*) ; permutation d'éléments (*être les oreilles et les yeux de quelqu'un* pour *être les yeux et les oreilles de quelqu'un*).
- Les modifications graphiques : orthographe fluctuante (*ceintrer* / *cintrer*), ou usuellement erronée (*traper son cœur* pour attraper son cœur qui veut dire « se ressaisir », *accoster à* versus *s'accoter à*, *briquettier* vs *briquetier*).
- Les modifications d'ordre phonétique : *bagas* pour *bagages*, *bandicon* pour *bande de cons* désignant d'ailleurs aussi bien un groupe de plusieurs individus qu'une seule personne, par amalgame sémantique et il y a donc conservation de la prononciation).
- La modification référentielle : *animisme*, *dot*, *masque*, *danse* sont à redéfinir pour coller aux réalités culturelles. Il peut également y avoir distorsion sur la forme du référent (comme le *peigne* qui ne désigne pas forcément le même objet en Côte d'Ivoire et en Europe), ou sur sa fonction (comme le *brasero* qui sert non pas seulement à chauffer du charbon mais aussi à cuire des aliments).

Les variations sémantiques

Le français a également subi des variations au niveau sémantique. En effet, certains mots employés par les Ivoiriens sont bien attestés dans les dictionnaires de référence, sans modification de forme ou de nature grammaticale, mais ont subi localement quelques transformations sémantiques :

- la restriction de sens : *lunettes* désigne généralement les « lunettes de soleil » par opposition aux *verres médicaux*, ou la *piqûre* désigne plus particulièrement celle d'un insecte

et *l'injection* celle d'un infirmier. La *graine* signifie la « noix de palme », et le *charbon* « le charbon de bois ».

- l'extension de sens : *affaires* veut aussi dire « occupations » ou « entreprises » ; *procès* signifie également « disputes », « problèmes » ou « histoires » ; *gâter* est usuellement utilisé pour dire « casser », « abîmer » ou même « en panne » (l'ascenseur est gâté).

- la translation : *goudron* signifie « route goudronnée », *craie* renvoie à la « profession d'enseignant » comme dans l'expression *abandonner la craie*.

- le changement de connotation : *dialecte* veut dire « langue africaine », *affectation* renvoie à « mutation disciplinaire ». La *hyène* est le symbole de la « sottise », le *ventre* est le « siège des sentiments ».

- le changement de dénotation : un *tablier* est « un marchand à l'étalage », un *gros mot* est « un mot ronflant », ou *depuis* signifie « depuis un certain moment du passé jusqu'à maintenant ».

Les variations lexématiques

Le français a aussi subi des variations lexématiques, la néologie pouvant naître de différents processus. Ainsi, elle peut provenir :

- de la modification de la classe grammaticale : *acharnement* devient adverbe, *façon* devient adjectif et veut dire « bizarre » ou adverbe et veut dire « d'une drôle de manière », *moyen* devient verbe et prend le sens de « pouvoir ».

- d'un changement de construction syntaxique. *Préparer* devient intransitif et veut dire « faire la cuisine », *de* suivi de l'infinitif introduit une interrogative : *de sortir ?* veut dire « Est-ce-que je peux sortir ? ».

- de l'abréviation : *DCS* est « un deux chambres-salon », *GVC* est « un groupement à vocation coopérative ». On a aussi : *po* de « policier », ou *palu* de « paludisme ».

- du redoublement : distributif comme *combien combien ?* qui veut dire combien chacun, ou intensificateur comme dans *vrai vrai !* qui veut dire « c'est sûr et certain ! ».

- de la dérivation : *marabout* qui donne *maraboutal*, *maraboutique*, *maraboutier*, *maraboutage*, *maraboutisme*, *démaraboutier*, *démaraboutage*. La dérivation peut parfois être régressive : *compétir* vient de compétition, *carent* de carence, *alphabète* d'alphabète.

- de la composition : *mange-mille* est une « jeune fille intéressée par l'argent », *tais-toi* est un « billet de 10 000 francs CFA », *une France au revoir* est un « véhicule d'occasion venant de France ».

- d'emprunts provenant de langues locales : du dioula *woro woro* (trente trente) qui vient du prix de la course en taxi qui était de 30 francs CFA, et qui désigne un taxi communal ou un véhicule de transport collectif ; de langues africaines comme le haoussa *aboki* (ami) et qui signifie « vendeur à la sauvette » ; de langues européennes comme l'anglais *wax* (tissu africain) qui désigne un « pagne de luxe », ou de l'arabe *maghrib* qui est la quatrième prière de la journée des Musulmans.

- d'hybrides : *bôrô d'enjaillement* qui veut dire « abondance de plaisir », vient du dioula *bôrô* (sac) et de l'anglais *to enjoy* (prendre plaisir) ; *zraman* signifie « fumeur d'herbe » et se construit sur le dioula *zra* (herbe) et l'anglais *man* (homme).

- de calques : de langues mandé *demander la route* signifie « demander l'autorisation de se retirer » ; ou des langues akan *refroidir son cœur* qui veut dire « se calmer ».

Le nouchi

En 1998 (a ; b), Lafage expose quelques-unes de ses observations à propos de l'apparition d'un langage propre aux jeunes Ivoiriens : le nouchi. Elle explique que cette langue métissée,

apparue vers 1980, dans des quartiers périphériques d'Abidjan, s'est rapidement répandue à travers la jeunesse de Côte d'Ivoire, notamment grâce à son utilisation par les chanteurs à la mode. Ainsi, de simple mode, le nouchi serait devenu un emblème pour les jeunes. En se répandant, ce parler se serait précisé, codifié, radicalisé. Pour elle, c'est un argot dont la morphosyntaxe est celle du français, et le lexique d'origines diverses (français, dioula, ...).

Apparition et développement

Kouadio (1990), décrit le nouchi comme une appropriation spécifique du français par les jeunes des banlieues d'Abidjan. Il décrit d'abord les caractéristiques de cette population, jeunes déscolarisés, vivant dans les quartiers populaires de l'ancienne capitale. Considéré au départ comme un dérivé du Français Populaire Ivoirien, le nouchi s'en écarte par :

- l'origine sociologique de ses locuteurs : le FPI est né sur les chantiers, les quartiers et dans les cours communes à Abidjan. A l'origine il était le français des populations analphabètes qui essayaient de s'appropriier le français, langue de prestige social. Le nouchi, lui, a été créé par les jeunes qui ont abandonné l'école avec une connaissance plus ou moins suffisante du français. Très rapidement il est devenu la langue des populations marginales : jeunes délinquants, loubards des quartiers populaires, membres de la pègre ivoirienne et, par la suite, a été récupéré par les étudiants qui y ont trouvé un code secret bien à eux (même si comme le souligne Kouadio, il existe un conflit de compétence entre les loubards et les étudiants, les premiers reprochant aux seconds de parler le nouchi uniquement par dérision).

- sa fonction : le nouchi se veut un *signum* social car les locuteurs du nouchi cherchent à afficher leur appartenance à un groupe, ici le groupe de la petite et de la grande délinquance. Ils veulent surtout faire passer « des messages codifiés à travers un langage secret ». En outre, le nouchi est aujourd'hui en expansion dans le milieu des jeunes (élèves, étudiants) et son vocabulaire tend à se substituer aux mots français dans les conversations entre eux (par exemple la *go* qui signifie « la fille » est utilisé spontanément par plus de 90 % des jeunes abidjanais).

Ainsi, la majorité des utilisateurs du nouchi auraient peu ou prou appris le français, par contre les étudiants en ont une bonne maîtrise, même si comme le rappelle Kouadio (1990), « on ne doit pas perdre de vue que le français parlé en Côte d'Ivoire est un continuum allant de la forme pidginisée en passant par plusieurs variétés, au standard enseigné et utilisé à l'université ».

Les principales caractéristiques du nouchi

Sur le plan grammatical, Ahua (2008), à la suite de Kouadio (1990), décrit les principales caractéristiques du nouchi, afin de rendre compte de son origine, de son fonctionnement lexicologique, de son vocabulaire, ainsi que des conditions de son émergence, des raisons de son extension et de sa pérennisation.

Il observe l'introduction de nouveaux verbes invariables et le non respect de l'accord en genre et en nombre entre le sujet le verbe (par exemple *daba*, qui veut dire manger, ne change pas de forme aux différentes personnes du présent). Concernant la conjugaison, le nouchi recourt aux temps du français, et non aux aspects exprimés dans les langues africaines. Les temps de prédilection relèvent de l'indicatif : le présent, l'imparfait, le passé composé et le plus-que-parfait. Les verbes d'origine française se conjuguent comme en français. Les verbes des autres langues se conjuguent comme en français en recourant à l'auxiliaire du français (j'ai mangé donne *j'ai daba*). L'expression du futur se fait par l'emploi du futur proche : avec le verbe « aller » du français (je vais manger donne *je vais daba*).

Concernant la prononciation, elle est variable et dépend du niveau en français du locuteur. Nombreuses sont les syllabes des mots du nouchi qui subissent une accentuation de la part du locuteur. Cette accentuation n'est pas sans intention, au contraire elle tient lieu de marque de

degré, comme dans les langues africaines, et renforce ainsi la signification des messages. Par exemple : *Ya fohi* veut dire « il n’y a rien », alors que *Ya fohi* accentué sur le *o* signifie « il n’y a vraiment rien à craindre ». A l’instar des accentuations, on constate souvent un phénomène d’aspiration à la finale du mot, jouant également le même rôle de marque de degré. Ainsi, *C’est mon mogo* veut dire « C’est mon ami », alors que *C’est mon mogo* accentué sur le dernier *o* veut prendre le sens de « C’est mon meilleur ami ».

Les procédés de création lexicale observés en nouchi sont : le changement de sens par la métaphore (par exemple *une basilique* désigne « une bouteille de bière d’un litre » du fait de sa grande taille allongée) ; la métonymie (par exemple *Yalan* qui vient du libanais *ya allah* qui veut dire « Ô Dieu ») ; la troncation, qui est un procédé très productif en nouchi (par exemple *mando* qui vient de *commando*) ; divers autres procédés comme la composition (par exemple *kata rambo* qui veut dire « *couteau rambo* ») ; la suffixation (avec *man* comme dans *taximan* qui se construit avec *taxi* et *man* ; ou avec *ais* comme dans *gnolais* qui se construit avec *gnole* (alcool) et qui veut dire « soûlard »). Comme pour le FPI, le vocabulaire du nouchi se nourrit d’emprunts aux langues européennes comme le français (*affaires* signifie « problèmes »), l’anglais (*s’enjayer* qui vient de *enjoy* et veut dire « s’amuser », « aimer ») ou l’espagnol (*coche* qui signifie « voiture ») ; et aux langues ivoiriennes comme le dioula (*mogo* qui veut dire « ami »), le baoulé (*lôgô* qui veut dire « malin »), et le bété (*bagnon* qui signifie « bel homme »).

Les thèmes de prédilection du nouchi sont ceux concernant l’environnement et les soucis quotidiens des jeunes : la violence (*mettre mort* qui veut dire « tuer »), la drogue et l’alcool (*être zebêl* qui veut dire « être ivre »), la prostitution (*finir avec la go* qui veut dire « coucher avec une fille »), la prison avec la police et la justice (*youcaille* qui veut dire « policier »), le vol (*mettre foun* signifie « doubler quelqu’un »), l’argent (*être posé* veut dire « être riche »), la nourriture (*daler, becter* signifie « manger »), et les relations entre amis (*bras droit* veut dire « ami ») ou avec les autres (*casser drap* signifie « déconner »).

Selon Kouadio (2006), le vecteur de la diffusion et de l’extension du nouchi a été sa rencontre avec la musique *zouglou*, phénomène culturel et musical apparu au début des années 90. Le *zouglou* est né dans un environnement sociopolitique en ébullition caractérisé par des grèves d’enseignants, d’étudiants et d’élèves réprimées avec brutalité, des manifestations de rues et des revendications politiques de tous ordres, tout cela dans une atmosphère de fin de règne du président Houphouët. Les affres de la *conjoncture*, la *galère* des étudiants, la *mal vie* et la violence vont constituer les sources principales d’inspiration de ces chansons. Selon Krol (1995), « les thèmes du *zouglou* évoquent les choses de la vie abidjanaise, la rue, ses misères, celles de la vie estudiantine, la prostitution, le SIDA, dans un langage terre à terre, ludique, parfois très cru, avec ce sens poussé de la dérision qui caractérise le caractère ivoirien ». Ainsi, les premiers groupes *zouglou* étaient composés en majorité d’étudiants exclus de l’université, de déscolarisés, de désœuvrés, d’enfants dont certains avaient grandi dans la rue.

Par conséquent, on peut comparer le nouchi dans son fonctionnement actuel à un argot (Lafage, 1991). En effet, son vocabulaire se renouvelle pratiquement au jour le jour, au gré des événements qui rythment la vie sociale en Côte d’Ivoire, et sa syntaxe reste fluctuante. Cependant, il semble régner une intercompréhension entre ses locuteurs, qu’ils soient déscolarisés, élèves ou même étudiants. D’ailleurs Kouadio (1998) souligne que son omniprésence dans l’enceinte de l’école (avec le FPI) inquiète les enseignants car de plus en plus de copies d’élèves sont émaillées de mots nouchi. De plus, le nouchi semble même s’intégrer progressivement dans le vocabulaire du français de tous les Ivoiriens, ce qui fait d’ailleurs dire à Lafage (1991) que le nouchi est une marque d’appropriation du français par les Ivoiriens.

Ploog (2007) résume l'évolution sociolinguistique de la Côte d'Ivoire par une esquisse de la dynamique sociale ivoirienne supposée conditionner la dynamique linguistique ivoirienne :

1) Installation du pouvoir colonial (1893-1933) : premiers contacts en zone côtière (français / langues kwa) suite à l'ouverture d'écoles missionnaires. Les fonctions du français étaient alors à la fois véhiculaires et ultra-minoritaires (liées au culte et à l'administration).

2) Expansion urbaine (1933-1951) : le siège du gouverneur est transféré à Abidjan, ce qui entraîne le développement urbain, et l'intensification des contacts (de 30 ethnies on passe aux groupes kwa c'est-à-dire au dioula avec le français). L'expression en français augmente quantitativement et qualitativement, et sa fonction de langue seconde se développe. C'est dans cette phase que les mécanismes de code-switching (communicatif/palliatif) et les alternances ont pu être caractéristiques.

3) Le miracle ivoirien (1951-1975) : dans un contexte de forte compétition sociale, la population linguistiquement très hétérogène plébiscite le français comme langue de communication interethnique et fait émerger le « Français Populaire Ivoirien » (FPI). Le renouvellement notoire de la population est celui d'une population peu lettrée et avec une forte volonté d'adaptation.

4) Le mirage ivoirien (1975-1985) : les perdants de la compétition urbaine revendiquent leur identité par la création de modalités discursives spécifiques comme le nouchi, à partir des sources structurelles autochtones, dont le FPI est la pièce majeure. La scolarisation ne progresse pas alors que le désenchantement par rapport au modèle gagne du terrain. L'adaptation est contre-carrée par un mouvement de ségrégation. Si le code-switching communicatif a quasiment disparu, le code-switching identitaire se ritualise dans les domaines caractéristiques de l'argot (français/nouchi).

5) Emergence du concept d'Ivoirité (1985-1997) : les pratiques se diversifient tout en restant focalisées sur le français. Le FPI est transmis à la génération suivante et évolue structurellement, et le nouchi est utilisé dans des courants artistiques émergents et fait l'objet de réappropriation par une population plus large, la diffusion du français standard ne progressant pas.

6) Consolidation de l'Ivoirité (depuis 1997) : le nouchi se généralise. La familiarité passive est certainement la réalité la plus répandue du plurilinguisme actuel à Abidjan et en Côte d'Ivoire en général. En effet, tous les locuteurs urbains grandissent avec le français, le FPI et le nouchi, et le plurilinguisme individuel diminue rapidement.

Place et rôles de la chanson ivoirienne

Nous allons à présent étudier la place et les rôles de la chanson ivoirienne. Dans un premier temps, nous rendrons compte de la place qu'elle tient que ce soit au niveau des médias ivoiriens ou des médias internationaux. Dans une seconde partie, nous analyserons ses rôles dans la dynamique tout d'abord linguistique, et ensuite sociale de la Côte d'Ivoire, en tant que reflet et vecteur des valeurs culturelles des Ivoiriens.

La place de la chanson ivoirienne dans les médias ivoiriens et internationaux

La chanson ivoirienne tient une grande place que ce soit dans les médias ivoiriens par l'intermédiaire des concerts et des revues, ou dans les médias internationaux, notamment grâce à des sites ou des blogs spécialisés sur Internet. En effet, la scène musicale ivoirienne voit l'émergence de nombreux groupes et chanteurs qui sont connus non seulement à Abidjan, mais qui se produisent également aux quatre coins de la Côte d'Ivoire. Ainsi, concernant la création nationale, on recense environ 200 artistes ou groupes ivoiriens, dont certains sont très connus mais déjà anciens comme Alpha Blondy ou Tiken Jah Fakoly, et qui sont surtout une

référence dans le style reggae, et d'autres plus récents mais également célèbres comme Magic System.

Ces artistes sont également connus internationalement, et font des tournées mondiales, comme par exemple Alpha Blondy qui se produit du sud de la France à l'Italie à partir du 1er avril 2010 et participe à de nombreuses émissions télévisées ou radiophoniques sur RFI, France Bleu, Africa N° 1... Ces chanteurs ont aussi une forte présence sur Internet, par le biais de sites et de blogs spécialisés dans la musique africaine (africahit.com), et font parler d'eux que ce soit pour rendre compte de leur actualité musicale ou de leur vie privée. Ainsi, grâce aux moyens de communication, notamment Internet, depuis une quinzaine d'années maintenant, la chanson ivoirienne, et par son intermédiaire le nouchi, se sont largement fait connaître et propagés. En effet, aujourd'hui, Internet constitue son meilleur outil de divulgation, non seulement en Afrique, mais également dans le monde entier où par le biais de la chanson, le nouchi est en train de devenir un langage connu et reconnu par tous les francophones.

La chanson ivoirienne : un vecteur de l'identité linguistique et culturelle ivoirienne

Si l'on considère à présent les fonctions de la chanson ivoirienne, on peut observer qu'elle joue un rôle non seulement dans la dynamique linguistique de la Côte d'Ivoire, en rendant compte des variétés de français pratiqués, mais également dans la dynamique sociale, en tant que vecteur des valeurs sociales et culturelles des Ivoiriens, en donnant une place grandissante au FPI et au nouchi.

La chanson ivoirienne : de la dynamique à l'identité linguistique de la Côte d'Ivoire

La Côte d'Ivoire compte environ soixante langues auxquelles est venu s'ajouter le français, et par conséquent les Ivoiriens sont souvent plurilingues. En outre, le contact des langues ivoiriennes et du français a produit plusieurs variétés locales de français. La dynamique des langues en Côte d'Ivoire, et plus particulièrement du français, s'impose à l'observation des titres et textes de chansons ivoiriennes, comme porteur de pratiques sociolinguistiques et légitimant ces pratiques. En effet, les chanteurs ivoiriens utilisent les langues de la Côte d'Ivoire, le français et ses variétés dans leurs chansons, et notamment le FPI et le nouchi, comme le démontrent ces exemples de titres et de textes de chansons ivoiriennes :

- (1) Abidjan y a *drap* [il y a des problèmes] (Alpha Blondy, *Multipartisme, Mediocratie*, 1992)
- (2) C'est dans ma galère que la *go* Antou m'a quitté (...) Et on dit premier *gaou* [imbécile] n'est pas *gaou* oh. C'est deuxième *gaou* qui est *niata* (Magic System, *Premier Gaou*, 2000)
- (3) Si tu veux être mon *mogo* [mon petit ami] (Kaïsha, *Métisse*, 2005)
- (4) On va *s'enjailler* [on va s'amuser] (Papys et Marteau Pilon, *Encore un Gbo*, 2008)
- (5) Y a *fohi* [y a rien] (Tour 2 Garde, *Ya fohi*, 2008)

L'emploi du Français Populaire Ivoirien (FPI) et du nouchi dans les titres et textes de chansons ivoiriennes symbolise la dynamique linguistique de la Côte d'Ivoire. En effet, comme le souligne Lafage (2002), on remarque que les textes des chansons ivoiriennes contiennent pêle-mêle « des traits relevant de l'oralité sans aucune structure uniforme tant dans la morphologie qui passe du FPI au « français ordinaire » que dans le lexique qui puise aussi bien dans le nouchi que dans le lexique courant ». Ainsi, on rencontre à côté d'énoncés en français central, des énoncés considérés aujourd'hui comme du nouchi, et qui proviennent

d'expressions en FPI, comme *Ya drap* ou *Ya fohi*. Actuellement, on peut même dire qu'il y a neutralisation des registres dans les usages ordinaires du FPI ou du nouchi par les Ivoiriens, et les expressions « français ordinaire » ou « français local ivoirien » désignent le résultat de cette fusion.

La dynamique linguistique de la Côte d'Ivoire, et notamment les caractéristiques du nouchi, donne d'ailleurs lieu à de nombreuses descriptions dans les articles consacrés à la chanson ivoirienne :

(6) Le nouchi : une langue qui, comme le zouglou, est une pure invention des jeunes de la ville. Avec des mots de récupération piochés dans les grands courants linguistiques nationaux auxquels s'ajoutent des emprunts français et anglais, ils réinventent une langue propre à eux. Son vocabulaire se construit aussi à partir d'onomatopées, de métaphores ou de verlan. Il se nourrit également d'actualité et de faits de société. D'où la nécessité, pour définir ou traduire un mot, de ré-expliquer parfois toute l'histoire sous tendant le dit mot ! (Soro Solo, 2003).

(7) Prenant le français comme base, le nouchi y ajoute mots et expressions tirés des nombreuses langues parlées à travers la Côte d'Ivoire. "Faut blè-blè", qui signifie "calme-toi", associe français et baoulé, langue d'une des principales ethnies du pays (centre). "Ya fohi" (pas de problème) puise dans le malinké (nord). Quant au néologisme "s'enjailler", il trouve son origine au-delà même des frontières, dans l'anglais "enjoy" (Le matin.com, 2009).

(8) Le frottement des langues a toujours produit des langages mélangés, généralement violemment combattus par les puristes, mais aujourd'hui revendiqués comme tels, notamment par les jeunes créateurs (rappeurs, slameurs). (...) Cet idiome est mentionné depuis une trentaine d'années par les habitants d'Abidjan, la capitale économique de la Côte d'Ivoire. Langue de la rue, parlée principalement par les nombreux jeunes nés dans les « glôglô » (les quartiers défavorisés), le nouchi conjugue plusieurs langues africaines de la région, avec le français comme langue de base et l'anglais comme ressource supplémentaire (Matthey, 2010).

Notre corpus de titres et de textes de chansons ivoiriennes met en relief la dynamique des langues, et notamment du français en Côte d'Ivoire. En effet, il reflète la dynamique linguistique ivoirienne, et démontre le rôle des chanteurs ivoiriens en tant que vecteurs des variétés de français pratiquées par les Ivoiriens, et du nouchi en particulier. En outre, puisque le nouchi, avant d'être le langage des rappeurs et des slameurs ivoiriens, était d'abord celui des voyous, les chanteurs lui permettent également de conserver tout autant son caractère cryptique, en servant de langage codé partagé entre les jeunes et les Ivoiriens, que sa composante ludique, en jouant avec les rythmes et les sonorités des langues utilisées. Par ailleurs, ces énoncés métissés rendent compte d'une construction « conscientisée », de la part des locuteurs ivoiriens, d'une identité linguistique, c'est-à-dire de leur appartenance à un groupe linguistique ou à une communauté dont la langue est l'élément unificateur du groupe, la représentation de ce celui-ci, et leur inclusion dans celui-ci, mais également ce qui les distingue des autres. En effet, l'identité linguistique est avant tout une construction sociale et n'existe que par le biais de la reconnaissance de cette construction.

La chanson ivoirienne : reflet et vecteur de l'identité culturelle de la Côte d'Ivoire

L'étude des textes des chansons ivoiriennes permet aussi d'observer que la chanson ivoirienne joue le rôle de vecteur des valeurs sociales et culturelles des Ivoiriens. On peut ainsi remarquer que les thèmes des chansons ivoiriennes renvoient, comme le souligne

Kouadio (2006), aux thématiques des emplois du nouchi, c'est-à-dire à l'environnement et aux soucis quotidiens des jeunes Ivoiriens, mais également à ceux de la population ivoirienne dans sa globalité. Ainsi, les textes des chansons ivoiriennes font référence à : la violence, la drogue et l'alcool, la prostitution et l'amour, les problèmes avec la justice (la prison, la police, le vol), l'argent, la nourriture, et les relations entre amis ou avec les autres.

Pour illustrer notre propos, voici quelques paroles de chansons du groupe Magic System, et du chanteur Alpha Blondy. Ces quelques extraits, emprunts des différentes variétés de français pratiqués par les Ivoiriens, rendent compte de certaines problématiques propres aux Ivoiriens (l'argent, les rapports aux filles, les problèmes politiques), et réfèrent à des réalités et des lieux connus de ceux-ci.

Magic System : 1^{er} Gaou [stupide] (2000)

- C'est dans ma galère que *la go* [la fille] Antou m'a quitté oh ah
- On été ensemble A la *rue Princesse* [rue connue d'Abidjan] Aux mille *maquis* [restaurant ouvert]
- L'argent est fini Antou a changé de côté
- J'ai fait ma cassette oh on me voit à la télé
- Antou a vu ça elle dit le *gaou* [l'imbécile] a percé Attends je vais partir le *couper*
- Dimanche matin *koko* [onomatopée pour toc-toc] on frappe à ma porte
- J'ai dit chéri *koko* qu'est ce que tu veux manger Sans même hésiter Elle me dit *poulet braisé* [poulet grillé] C'est caïman braisé, je vais te donner *Kedjenou* d'éléphant, tu vas manger
- Je lui ai demandé pardon, elle a accepté à un moment donné, elle a tout *gâté* [gâché]. Elle est quitté dans poulet, elle s'en va dans *aloco* [banane plantain grillée] [elle ne veut plus de poulet elle veut de l'aloco]

Les problématiques de cette chanson sont l'amour lié à celle de l'argent, en s'appuyant sur le français de Côte d'Ivoire et le nouchi, ainsi que sur des réalités ivoiriennes. Ainsi, pour construire son argumentation, le chanteur utilise les mots en nouchi *go* et en Français Populaire Ivoirien *gâté*, *maquis* et l'onomatopée *koko*. Il fait également référence à des réalités ivoiriennes (*poulet braisé*, *Kedjenou*, *aloco*) et les faits se déroulent dans des lieux familiers des Ivoiriens : *la rue Princesse*.

Alpha Blondy : Gban Gban (2007)

Gban gban [coup d'Etat] ils ont créé-là, ils vont *prendre drap* [ils vont avoir des problèmes]
 j'ai beau leur parler ces politiciens ne m'écoutent pas
 j'ai beau les avertir, ils n'entendent pas
 et ce qui devait arriver, arriva
 leur soif de pouvoir un jour les perdra
 un jour viendra le peuple se révoltera
 un jour viendra le peuple se lassera

Cette chanson traite des problèmes politiques et sociaux ivoiriens. Elle fait référence aux agissements des politiciens. Le chanteur dénonce, par l'intermédiaire du FPI et du nouchi (*gban*, *gban* et *ils vont prendre drap*), les méfaits des politiciens, et les met en garde contre une révolte du peuple.

Les tendances les plus évidentes de la dynamique sociolinguistique ivoirienne sont déterminées par l'emploi de calques et d'emprunts aux langues locales ou aux langues africaines. A cela, il faut ajouter l'emploi de lexèmes faisant référence à certaines réalités ivoiriennes. On assiste ainsi à l'apparition de nouvelles unités, mots ivoiriens intégrés dans le français central et dont le comportement ne se distingue pas des autres puisqu'il suit les règles morphologiques du français standard. Par conséquent, comme le souligne Gisèle Prignitz (2001 : 811), ce sont surtout « les réalias [qui] émaillent le discours sous forme de particularités lexicales ». En outre, certaines des particularités lexicales mises en relief par ce corpus de textes de chansons ivoiriennes permettent non seulement d'attester de la vitalité linguistique ivoirienne, mais également de la stabilisation de certains lexèmes (*la go*).

Par ailleurs, on peut observer que la chanson ivoirienne joue un rôle dans la construction de l'identité sociale des Ivoiriens. En effet, elle est utilisée par les chanteurs ivoiriens comme moyen d'expression individuelle et collective des valeurs culturelles et sociales des Ivoiriens, jeunes et moins jeunes, vivant non seulement en Côte d'Ivoire et en Afrique, mais aussi dans le reste de monde. Dans cette optique, la chanson ivoirienne en tant que produit culturel peut être présentée comme une construction à travers laquelle les Ivoiriens peuvent se reconnaître et s'exprimer, et par conséquent comme un vecteur puissant d'indépendance et de rébellion. En effet, elle apparaît, aux yeux de certains Ivoiriens, comme un véritable moyen de revendication, et même de lutte sociale, reflet du refus de toute sujétion aux produits culturels de l'ancien colonisateur, comme l'attestent clairement les articles qui suivent :

(9) C'est un refuge pour revendiquer, mais c'est aussi la marque de la volonté de ne pas se laisser mourir. Ceux qui ont créé, ce sont des survivants. Du fait de la société dans laquelle nous vivons, c'est le langage de ceux qui refusent de mourir et osent dire un certain nombre de choses. Le nouchi nous permet, aujourd'hui, de dire des choses que nous ne pourrions pas articuler en bon français, c'est-à-dire de décrire la même réalité en français courant ; ce qu'on trouve grossier et très fort mais en nouchi cela passe. Le nouchi est devenu un peu notre arme, notre tenue de camouflage qui nous permet de passer à travers les mailles de la censure ou de finir avec. (Bakyono, 1999)

(10) Ces jeunes « ambianceurs » déjà populaires dans l'univers étudiantin établissent – presque inconsciemment – une nouvelle identité musicale ivoirienne, résolument urbaine et d'inspiration traditionnelle, le zouglou. (...) Quelle que soit la qualité de la production artistique ou les motivations des uns et des autres, dans cette relation artistes-société civile-pouvoir, on assiste à un jeu complice où chacun utilise l'autre, sur un terrain tapissé de francs CFA visiblement ponctionnés sur la collecte du contribuable. (Zouglou et nouchi, les deux fleurons pervertis de la culture urbaine. (Soro Solo, 2003)

(11) Les Ivoiriens qui vivent ou qui ont vécu hors du pays savent quel grand bonheur il y a de se retrouver entre compatriotes pour « parler Nouchi » ! L'argot ivoirien avec ses couleurs et ses odeurs, fait partie de ces fiertés nationales qui unissent les fils du pays. (Kaffian, 2007)

Conclusion

Le succès à la fois national et international de la chanson ivoirienne reflète tout autant la dynamique des langues en Côte d'Ivoire que celle de la société ivoirienne en général, notamment à travers l'emploi du nouchi. En effet, grâce à l'analyse de quelques textes de chansons ivoiriennes, et de blogs consacrés aux phénomènes musicaux africains, nous avons pu observer que la chanson ivoirienne révèle la dynamique et l'identité linguistique des Ivoiriens, par la création et l'emploi d'une nouvelle langue métissée, le nouchi, aussi bien que

leur dynamique et leur identité sociale, en rendant compte des valeurs culturelles et sociales des Ivoiriens. Dans cette optique, la chanson ivoirienne, à travers les chaînes syntagmatiques que sont les lexèmes et les phénomènes stylistiques, construit un système de relations paradigmatiques, exprimant une identité culturelle ivoirienne. La parole chantée, comme la littérature, devient ainsi un ethos de la production culturelle en Côte d'Ivoire, un lieu où s'exprime avec force et originalité une personnalité culturelle spécifique. Cette parole chantée, plus que la littérature écrite, se veut au cœur des préoccupations quotidiennes de la société ivoirienne dont elle décrit les mœurs, la vie politique et économique. Ainsi, considérer la chanson ivoirienne dans le cadre d'une problématique de l'identité revient à prendre conscience de ce que Diop nomme « les socles linguistiques hypoculturels » (2002 : 78), dont les manifestations les plus tangibles sont le « nouchi » et le Français Populaire Ivoirien.

Par ailleurs, du fait de l'influence des chanteurs à la mode, le nouchi fait désormais partie du patrimoine linguistique et culturel de chaque ivoirien, et n'est plus seulement l'apanage des voyous et des étudiants, mais est dorénavant utilisé par toutes les couches de la population, et même par les journalistes et les hommes politiques, pour paraître branchés et à l'écoute des citoyens. Par conséquent, même si aujourd'hui encore, sa fonction cryptique est toujours prégnante et est souvent invoquée par les « nouchiphones », la base sociale de cette communauté linguistique s'est élargie et le nouchi a acquis une véritable fonction véhiculaire notamment grâce aux médias audiovisuels comme la radio et la télévision, ainsi qu'Internet et les blogs consacrés aux phénomènes musicaux ivoiriens. En outre, d'argot des voyous ivoiriens, le nouchi serait en passe de devenir un moyen d'expression et de revendication identitaire, porteur « d'une certaine critique et emblème contestataire d'une contre-norme », comme l'indique Lafage (2002) et Kouadio (2006), dans lequel toute la communauté ivoirienne et même francophone semblerait se reconnaître dans sa forme et dans ses fonctions. D'ailleurs, Kube (2005) et Kouadio (2006) remarquent, chez un grand nombre de locuteurs ivoiriens, une certaine fierté d'avoir réussi à inventer une façon de parler français bien à eux, comme un parti pris délibéré de refuser de se plier aux diktats de la norme centrale que l'école n'arrive plus ni à reproduire ni à défendre. Ainsi, comme le souligne Kouadio, dans ces conditions, un sociolecte comme le nouchi a son avenir assuré, d'autant plus que, comme nous venons de le voir, il bénéficie de grands moyens de diffusion : les médias, la publicité, les livres et, bien sûr, la ville d'Abidjan elle-même qui reste un puissant centre de diffusion et de légitimation de modes, qu'elles soient artistiques, culturelles ou linguistiques.

Bibliographie

- AHUA M. B., 2008, « Mots, phrases et syntaxe du nouchi », dans *Le Français en Afrique*, n° 23, Université de Nice, Nice, pp. 135-150.
- « L'intellectuel du hip-hop », 27 juillet 1999, entretien de Jean-Servais Bakayoko avec Kajeem, <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=3127>
- DIOP P. S., 2002, « Littératures francophones et hypocultures : pour une lisibilité maximale du texte francophone », dans Janos Riesz et Véronique Porra, *Enseigner la francophonie*, Palabres, Bremen, pp. 69-78.
- DUPONCHEL L., 1971, « Réflexions sur l'enseignement du français en Côte d'Ivoire », dans G. Canu, L. Duponchel & A. Lamy (dirs) *Langues négro-africaines et enseignement du français*, ILA, Abidjan, pp. 18-36.
- DUPONCHEL L., 1979, *Le français en Côte d'Ivoire, au Dahomey et au Togo*, Abidjan, ILA.
- KAFFIAN J., 20 février 2007, « Ce nouchi qui ravage nos écoles », <http://www.rezoivoire.net/news/enquete-article/1614/ce-nouchi-qui-ravage-nos-ecoles.html>

- KOUADIO N'GUESSAN J., 1990, « Le nouchi abidjanais, naissance d'un argot ou mode linguistique passagère ? », dans Gouaini E., Thiam, N. (éds), *Des langues et des villes*, Didier Erudition, Paris, pp. 373-383.
- KOUADIO N'GUESSAN J., 1998, *Le français devant une variété autonome de français*, document inédit.
- KOUADIO N'GUESSAN J., 2006, « Le nouchi et les rapports dioula-français », dans *Le Français en Afrique*, n° 21, Université de Nice, Nice, pp. 177-192.
- KUBE S., 2005, *La francophonie vécue en Côte d'Ivoire*, Institut de la francophonie, L'Harmattan, Paris.
- LAFAGE, S., 1988, « Le rôle des médias et des intellectuels dans la transmission, signe d'une appropriation ? », dans *La solidarité entre le français et les langues du Tiers-Monde pour le développement*, CILF, Paris, pp. 98-113.
- LAFAGE, S., 1990, « Métaboles et changement lexical du français en contexte africain », dans *Visage du français, variétés lexicales de l'espace francophone*, Ed. AUPELF-UREF, Paris, pp. 33-46.
- LAFAGE, S., 1991, « L'argot des jeunes Ivoiriens, marque d'appropriation du français ? », *Langue française*, n° 90, Larousse, Paris, pp. 95-105.
- LAFAGE, S., 1996, « La Côte d'Ivoire : Une appropriation nationale du français ? », dans de Robillard D., Beniamino M. (dirs), *Le français dans l'espace francophone, Description linguistique et sociolinguistique de la francophonie*, Tome 2, Honoré Champion, Paris, pp. 577-602
- LAFAGE S., 1998a, « Hybridation et "français des rues" à Abidjan » dans *Alternances codiques et français parlé en Afrique*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, pp. 279-291.
- LAFAGE S., 1998b, « Le français des rues, une variété avancée du français abidjanais », dans S. PLATIEL, R. KABORE, (eds.), *Les langues d'Afrique Subsaharienne*, Faits de langues n° 11-12, Gap-Paris, p. 134-144.
- LAFAGE S., 2002, *Le lexique français de Côte d'Ivoire, appropriation et créativité*, *Le français en Afrique*, n° 16 et 17, Université de Nice, Nice.
- MATTHEY M., mars 2010, « Hip-hop enjaillement, Le nouchi de Côte d'Ivoire est l'une de ces langues créées par frottement », <http://www.lematin.ch/tendances/societe/hip-hop-enjaillement-249463>
- PLOOG K., 2009, « La socio-indexicalité dans les catégorisations langagières : la dynamique autour du *nouchi* abidjanais », dans de Feral, C. (ed.), *Language naming in Sub-Saharan Africa. / La dénomination des langues en Afrique Sub-Saharienne*, Peeters, Louvain.
- PRIGNITZ G., 2001, « La mise en scène du plurilinguisme dans l'œuvre de Jean-Hubert Bazié », *Cahiers d'études africaines*, n° 163-164, éd. EHESS, Paris, pp. 795-814. Disponible sur Internet : <http://etudesafricaines.revues.org/document122.html>
- SIMARD Y., 1994, « Les français de Côte d'Ivoire », *Langue française* 104, Larousse, Paris, pp. 20-36.
- SORO SOLO, 1er novembre 2003, « Zouglou et nouchi, les deux fleurons pervertis de la culture urbaine », <http://www.aficultures.com/php/index.php?nav=article&no=3110>

LA MARSEILLAISE, SES VARIANTES ET SES PARODIES : LEÇON D'HUMOUR A LA FRANÇAISE !

Joëlle CAUVILLE

Saint Mary's University (Nouvelle Ecosse, Canada)

J'enseigne deux cours de culture française dans une université anglophone de Nouvelle-Ecosse : l'un est au niveau intermédiaire : *Introduction à la culture française* et l'autre est au niveau supérieur et s'intitule : *La France en chanson*. La province de Nouvelle-Ecosse est anglophone, mais elle compte une population acadienne importante¹. Toutefois comme le Canada est un pays bilingue où le français est la seconde langue officielle, la plupart de mes étudiants anglophones font l'apprentissage non pas du français « Langue étrangère » (FLE) mais du français « langue seconde ». Cette différence est importante car elle implique un autre rapport à la langue française et à la culture francophone. Ainsi, bon nombre de mes apprenants ont suivi des programmes d'immersion² dès l'école maternelle et possèdent généralement des compétences linguistiques supérieures à l'étudiant de FLE, du moins à l'oral. Toutefois la culture française reste pour eux un domaine vierge à découvrir, différent de tout ce que le Canada offre de « francophone » : québécois, acadien, franco ontarien, franco manitobain, etc. Dans le cadre du second cours *La France en chanson*, la chanson n'est pas utilisée comme une illustration ou une introduction à une éventuelle structure grammaticale mais comme un véhicule culturel. Etudiants et professeur se penchent bien évidemment sur son rôle dans notre vie et sur le fait qu'on la perçoive tantôt comme un art mineur, tantôt comme un art majeur, comme en attestent les citations suivantes, émanant de gens du métier :

Pour moi la chanson est un art primaire, au sens littéral du terme ; en dehors du dessin dans une grotte comme Lascaux, la première expression artistique devait être la chanson, une berceuse, une voix directement perçue. (Yves Duteil)

Ce que je dis est élitiste mais juste : il n'y a pas un art majeur que le public puisse admettre sans initiation. La chanson serait donc un art mineur ? Pour les mineures ! Avec « es » à la fin. Je me suis démerdé avec ça et je n'ai pas trop écrit de conneries. (Serge Gainsbourg)

C'est un peu d'air du temps qui est pris comme ça en raccourci, et qui est là pour piéger une sensibilité de l'époque. C'est un mode de communication qui court-circuite le cerveau et qui s'adresse à la peau, aux sens...En trois minutes, il y a des fois, autant de

¹ Pour comprendre la place de l'Acadie en Nouvelle-Ecosse, consulter le site internet suivant : <http://cyberacadie.com/index.php/?diaspora/Nouvelle-Ecosse.html>

² Afin d'encourager le bilinguisme au pays, des programmes d'immersion en français ont été introduits dans les écoles canadiennes dans les années 1970.

charge émotionnelle, intellectuelle que dans un long roman, si la chanson est réussie. (Yves Simon)

La chanson est évidemment un art et même un super art puisqu'elle est formée de deux arts ! Ensuite, je pense que c'est un facteur social extraordinairement important dans la vie d'un pays. C'est la mémoire d'un peuple. C'est quelque chose qui appartient intimement à l'Homme. (Marie-Paule Belle)

La chanson est dans le quotidien de chacun ; c'est sa fonction, sa force. Sociale, satirique, révolutionnaire, anarchiste, gaie, nostalgique... Elle ramène chacun de nous à son histoire. (Barbara, 1998 : 60)

Ce qui semble se dégager de ces points de vue variés et plus ou moins sérieux, c'est que la chanson, « art primaire », « art mineur » ou « super art », issue de deux arts incontestés que sont la musique et la poésie, a toujours rythmé notre existence, représente un apport affectif considérable dès le berceau (berceuses) jusqu'à la tombe (rites funéraires), et ce, quelles que soient notre culture et nos origines. En cela, elle participe de l'universel et de l'éternel, elle reflète et transcende notre humaine condition. Qu'elle fasse appel autant à notre intellect qu'à notre sensibilité lui confère un rôle unificateur, au-delà des âges, des différences d'éducation et des classes sociales. Pourtant, comme le soulignent certains artistes cités ci-dessus, la chanson, ancrée dans notre quotidien, est aussi représentative d'une époque, d'une société, d'un pays, d'une langue et donc, en cela, spécifique, parfois même sujette à la mode, au risque d'être rapidement « datée ». Sa nature est, pour le moins, fort ambivalente : les chansons sont à la fois oeuvres de circonstance et porteuses de thèmes éternels.

Que dire alors d'un hymne national tel que « La Marseillaise » ? Doit-on le considérer comme tout autre chanson ? Représente-t-il au contraire une catégorie à part, plus noble, plus permanente ? Que penser de ses parodies qui, humoristiques et satiriques, semblent lui faire perdre son panache initial ? Peut-on accepter qu'il change pour mieux s'adapter à la société dont il est censé être l'emblème ?

Choisir de s'arrêter, dans un cours de culture française essentiellement axé sur la société contemporaine, à un tel « objet » culturel issu de la fin du dix-huitième siècle pourrait paraître conventionnel, suranné et risqué. Or, il s'avère que son texte et son accompagnement musical sont d'une richesse culturelle et pédagogique extraordinaire, et que, aussi paradoxal que cela puisse paraître, son statut d'hymne national ne l'empêche pas de faire entrer l'humour dans la salle de classe. Pour quelles raisons ?

Le contexte historique

Un hymne national est généralement un chant patriotique, un poème lyrique à la gloire de la patrie, souvent choisi par le gouvernement en place pour l'usage officiel, bien qu'il puisse aussi s'imposer par l'usage. C'est au dix-neuvième siècle, avec l'émergence des nations, que les hymnes ont pris de l'importance en Europe. La majorité des hymnes nationaux sont à la fois des hymnes et des marches.

La Marseillaise correspond à cette définition. Elle fut écrite par Claude Joseph Rouget de Lisle, capitaine du Génie, alors en poste à Strasbourg, dans la nuit du 25 au 26 avril 1792, à la suite de la déclaration de guerre de la France à l'Autriche. Elle eut d'autres titres provisoires : *Chant de guerre de l'armée du Rhin*, *Chant de marche des volontaires de l'armée du Rhin* et *Chant de guerre des armées aux frontières*. Elle est finalement devenue *La Marseillaise*,

après avoir été adoptée par les troupes des Fédérés marseillais qui l'entonnèrent lors de leur entrée triomphale dans Paris, le 30 juillet 1792³.



Rouget de Lisle chantant la Marseillaise (1849), tableau d'Isidore Pils (1813-1875)

Elle n'est décrétée par la Convention « hymne national de la République française » que le 14 juillet 1795, devenant ainsi inextricablement liée à la prise de la prison de la Bastille, symbole de la chute de la royauté. Elle a été plusieurs fois interdite, sous l'Empire et La Restauration, et réhabilitée après la Révolution de 1830 et en 1879, sous la Troisième République. Durant l'Occupation allemande, elle résiste à la concurrence de *Maréchal, nous voilà*, lors du Gouvernement de Vichy, et devient le chant de La Résistance et de son chef, le Général De Gaulle. « Ce sont les accents de la Marseillaise, qui symbolisent la liberté retrouvée à la Libération de Paris, tout au long de la journée du 25 août 1944 »⁴.

C'est donc un chant, une chanson de circonstance pour stimuler le moral des troupes françaises, pour l'encourager à lutter contre l'envahisseur, qu'il soit autrichien ou hitlérien : les paroles en témoignent clairement, surtout le troisième couplet de la version originale⁵ :

Quoi ! des cohortes étrangères
Feraient la loi dans nos foyers !
Quoi ! ces phalanges mercenaires
Terrasseraient nos fiers guerriers !...

Ce n'est en aucun cas une exhortation à l'invasion d'autres territoires. Toutefois, ce qui choque dans les paroles de cet hymne est, selon Martine⁶ : « la rhétorique de la vengeance

³ Pour un historique complet de l'hymne national français, voir le site Internet de L'Assemblée Nationale : <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/Marseillaise/hymne.asp>, consulté le 20 février 2010.

⁴ *Ibid.*

⁵ Pour les paroles complètes de la Marseillaise, voir le site Internet : http://www.aly-abbara.com/voyages_personnels/france/marseillaise.html, consulté le 22 février 2010.

⁶ Joël Martine, 1998, tribune sur le site de Libération : <http://www.liberation.fr/tribune/0101252867-au-dela-du-sens-politique-et-historique-que-signifient-au-juste-les-paroles-de-notre-hymne-national-plongee-dans-des-pulsions-aussi-archaiques-qu-irrationnelles-les-fantasmes-de-la-marseillaise> (consulté le 4 janvier 2011).

glorieuse [l'emportant] notamment sur les références à l'amour de la liberté ». Il ajoute qu'il faut attendre le cinquième couplet (mais qui le connaît aujourd'hui ?) pour qu'enfin Rouget de Lisle « corrige un peu le tir » et arrête de diaboliser l'ennemi :

Français, en guerriers magnanimes
Portez ou retenez vos coups
Épargnez ces tristes victimes
A regret s'armant contre nous !

Ce qui nous paraît pourtant intéressant est le fait que se dessine clairement dans les paroles de cet hymne l'idéologie toute neuve de la Révolution française : l'idée de la souveraineté du peuple et le refus de soumission de ses « citoyens » que, dans le refrain, on exhorte à prendre les armes, pour défendre leur patrie. Ainsi la fin du troisième couplet :

Grand Dieu ! par des mains enchaînées
Nos fronts sous le joug se ploieraient
De vils despotes deviendraient
Les maîtres de nos destinées !

Sa création juste après la Révolution française qui se termine par l'exécution de Louis XVI en 1793 et l'abolition de la monarchie permet donc de présenter aux étudiants de « français, langue seconde » une page essentielle de l'histoire de France pour comprendre la démocratie française moderne, sans se lancer dans un cours d'histoire *ex cathedra*. On a ainsi l'occasion d'opposer les acquisitions de la lutte révolutionnaire comme l'abandon des privilèges, les idées de tolérance et d'égalité orchestrées par les grands philosophes, la mise en place d'une première Constitution (1791) à l'ancien régime féodal, sa monarchie de droit divin et ses trois ordres.

La comparaison avec d'autres hymnes nationaux

Plus que n'importe quelle autre discipline, l'enseignement de la culture d'un pays étranger quel qu'il soit comporte un enjeu idéologique délicat et complexe qu'il s'agit de dédramatiser en insistant d'emblée sur le fait que la compréhension d'un contenu culturel repose sur une analyse interculturelle. En effet, ni l'étudiant ni l'enseignant n'aborde l'étude d'une culture étrangère l'esprit vierge. Leur propre culture les amène à considérer celle des autres selon des schémas de perception personnels et ils doivent prendre conscience de la nature subjective de leur point de vue qui est généré par leur milieu socioculturel. C'est seulement à ce moment-là qu'ils seront capables de percevoir l'autre en tant que *sujet* culturel plutôt qu'*objet* culturel⁷.

Il paraît donc essentiel de demander aux étudiants d'établir des parallèles entre leur propre culture et d'autres qui leur sont familières et bien sûr, plus particulièrement celle qu'ils découvrent, en l'occurrence la culture française. Quoi de plus significatif que le choix d'un peuple de son hymne national ?

Ainsi ne peut-on s'empêcher par exemple d'entendre dans le premier couplet de l'hymne allemand *Deutschland, Deutschland über alles* ⁸ (« L'Allemagne doit dominer le monde », plutôt qu'« Allemagne, Allemagne avant toute chose »), ce désir d'hégémonie qui caractérise

⁷ Voir à ce sujet Cauville, 1996.

⁸ Je choisis cet exemple car il revient souvent en salle de classe où certains étudiants sont d'origine allemande, leurs familles provenant du comté germanique de Lunenburg, en Nouvelle-Ecosse.

la période hitlérienne⁹. Toutefois, comme on l'a déjà mentionné, en dépit de son exaltation pour une cause légitime, « la liberté chérie », l'hymne français a, lui aussi, été fortement critiqué pour son ton sanguinaire, sa violence, son désir de vengeance à l'égard de l'envahisseur : « Qu'un sang impur abreuve nos sillons ! ». Si on le compare à l'hymne canadien : « O Canada »¹⁰ ou à l'hymne acadien¹¹ (je rappelle que certains de mes étudiants sont acadiens, originaires de Nouvelle-Ecosse ainsi que de la province limitrophe du Nouveau-Brunswick¹²), on est frappé par leur référence à Dieu et à la religion. Ceci nous conduit à suggérer que là résiderait peut-être la raison de l'absence de parodie¹³ de ces hymnes et de manifestation de dérision à leur endroit.

Ce n'est pas le cas pour *La Marseillaise* plusieurs fois fustigée et dont il existe un grand nombre de versions parodiques, ce qui indiquerait que les Français pratiquent l'autodérision : ils osent s'attaquer à la chanson qui, par excellence, symbolise le patriotisme français. On a pourtant bien essayé de contrecarrer cet esprit frondeur. L'amendement du 23 janvier 2003 (dans le cadre de la loi d'orientation et de programmation pour la sécurité intérieure L.O.P.S.I), que le député UDF, Rudy Salles, a fait adopter à l'Assemblée Nationale, institua un nouveau délit : celui d'« outrage au drapeau tricolore et à l'hymne national ». Cet amendement entraîna moult divisions¹⁴, même s'il fut entériné à droite comme à gauche de l'hémicycle. Les syndicats de policiers, par exemple, doutèrent de pouvoir faire appliquer cette nouvelle disposition, où le prévenu est passible de 7500 euros d'amende et de six mois de prison, lorsque le délit est commis en réunion¹⁵.

Toutefois, ces parodies ne nous paraissent pas totalement en contradiction avec l'esprit initial de ce chant subversif et rebelle.

Le traitement parodique de *La Marseillaise*

Les parodies pullulent et semblent toutes contenir un degré plus ou moins important de subversion. Il faut toutefois distinguer le contexte parodique qui peut entourer l'hymne, de versions totalement neuves, parodies populaires qui adoptent l'air et la structure strophique de l'hymne national, mais ont un thème totalement différent. Ainsi le film de Jean Renoir, *La Grande Illusion* (1937) ou encore *La Marseillaise* adaptée en reggae de Serge Gainsbourg, dans lesquelles le refrain et le dernier couplet restés inchangés, illustrent un contexte parodique sans réécriture. Par contre, constituent de franches parodies *La Marseillaise des*

⁹ Ce premier couplet ainsi que le second a été abandonné au profit du troisième couplet, adopté comme hymne national de toute l'Allemagne réunifiée en 1991 : *Unité, droit et liberté // pour la patrie allemande ! // Tendons tous vers cela // fraternellement, avec le cœur et la main ! // Unité, droit et liberté // sont le gage du bonheur. // Prospère dans l'éclat de ce bonheur, // prospère, patrie allemande. (bis)*

¹⁰ Ô Canada! : Ô Canada! Terre de nos aïeux, // Ton front est ceint de fleurons glorieux! // Car ton bras sait porter l'épée, // Il sait porter la croix ! // Ton histoire est une épopée // Des plus brillants exploits. // Et ta valeur, de foi trempée, // Protégera nos foyers et nos droits. // Protégera nos foyers et nos droits.

¹¹ *Ave Maris Stella*, cantique catholique dédié à la Vierge Marie.

¹² Le Nouveau-Brunswick est la seule province ayant véritablement un statut bilingue au Canada (le Québec est francophone). Le caractère bilingue du Nouveau-Brunswick en fait une province unique au Canada, le bilinguisme de cette province étant garanti par la Constitution canadienne pour mettre ce territoire à l'abri des aléas politiques.

¹³ La parodie est « l'imitation burlesque d'une œuvre sérieuse [...] au sens figuré, une caricature, une contrefaçon ridicule, un travestissement ». *Le Nouveau Petit Robert*, 1996.

¹⁴ Pour Dominique Brault, secrétaire général du Syndicat de la magistrature (SM, gauche) : « cela dénote d'une société d'ordre moral, une volonté de tout contrôler, qui correspond à la logique d'ordre et d'encadrement du gouvernement. On affiche par des lois ce qui est socialement et politiquement correct ». Site Internet : <http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article68>, mis à jour le 1^{er} septembre 2006, consulté le 22 février 2010.

¹⁵ C'est surtout lors de matchs de football que la Marseillaise a été sifflée, ce fut le cas par exemple lors du match France-Algérie le 6 octobre 2001.

femmes, version féministe, et *La Marseillaise des gourmands*, chanson à boire¹⁶. Il est intéressant de noter que ces deux textes pleins d'ironie et d'humour ont conservé chacun un aspect de l'hymne national : le premier, la révolte contre l'opresseur, en l'occurrence une rébellion « féministe » contre le système patriarcal, et le second, la terminologie destructrice et un certain lexique révolutionnaire (trembler, abreuver, détruire, citoyen, pur).

On s'arrêtera toutefois plus longuement sur le contexte parodique qui paraît plus signifiant et davantage porteur d'un certain discours idéologique français : avec la représentation cinématographique de Jean Renoir d'abord et avec l'interprétation de Serge Gainsbourg, ensuite.

La Grande Illusion (Jean Renoir, 1937)



Jean Gabin, Pierre Fresnay, Erich von Stroheim

Le film antimilitariste de Jean Renoir présente une image ambiguë de l'hymne national français. Rappelons brièvement le contexte de ce film : basé sur une histoire vraie, il relate l'évasion de soldats français d'un camp de prisonniers allemand durant la Première Guerre Mondiale. Dans ce camp, se retrouvent de nombreux détenus, de tous grades et issus de milieux sociaux variés. Ensemble, ils organisent différentes activités, partagent leurs maigres ressources et vivent au rythme des nouvelles de l'armée française qui prend et perd successivement des positions sur le front nord, notamment lors de la bataille de Douaumont (1916). Plus qu'un film de guerre, *La Grande Illusion* critique violemment la décadence des valeurs sociales et politiques de l'Europe à la veille de la Seconde Guerre Mondiale. Ce film

¹⁶ Ces parodies ont fleuri quelques années après la version originale (Luxardo, 1989). Voici un couplet tiré de chacun des deux exemples cités :

La Marseillaise des femmes : Allons, il faut que ça finisse ! // Messieurs, votre règne est passé ! // Il faut que ma voix retentisse, // Et sauve un sexe terrassé ! (bis) // J'en appelle à vous, Mesdames, // Aujourd'hui secondez-moi ! // Non, non, plus de faibles femmes. // Des hommes, brisons la loi ! // Rabla bla, bla, rabla bla. // *Refrain* : Tambour sacré de l'indépendance // Je bats l'appel à l'intelligence, // Rabla, bla, rabla, bla, Plus d'alarmes ! // Les hommes seront à nos genoux ! //

La Marseillaise des gourmands : Tremblez lapins, tremblez volaille ! // Ou bien prenez votre parti ! // Ne tremblez que dans nos entrailles // Pour apaiser notre appétit. (bis) // Tout est d'accord pour vous détruire, // Chasseurs et gloutons tour à tour. // Peut-être viendra-t-il un jour // Où c'est vous qui nous ferez cuire. // *Refrain* : A table citoyen ! // Vidons pinte et flacons ; // Buvons, buvons // Qu'un vin bien pur // Abreuve nos poumons ! //

fut interdit en Allemagne par le régime nazi, et en France par les Autorités d'Occupation, en 1940.

La scène¹⁷ à laquelle il est fait plus précisément allusion est celle où des prisonniers désœuvrés montent un spectacle de travestis. Ce dernier est interrompu par l'annonce d'un léger retrait, au front, des troupes ennemies et par conséquent, d'une relative victoire des alliés. La réaction toute patriotique de ces soldats déguisés en femmes est d'entonner *La Marseillaise*, oubliant leur accoutrement efféminé. Le message viril de l'hymne national français est donc en quelque sorte bafoué car le décalage entre ce que ses paroles représentent et la façon dont il est exécuté génère le rire des spectateurs. Il subsiste pourtant qu'en dépit de l'humour et du pacifisme du cinéaste, le chant est de nouveau entonné pour manifester le refus de l'envahisseur et applaudir sa déroute. Au-delà du décalage comique évoqué plus haut, l'hymne national français demeure la chanson rassembleuse de tous les détenus, toutes nationalités confondues, pour exprimer leur désir de liberté et de justice.

La version Reggae de Serge Gainsbourg

La Marseillaise en Reggae : *Aux Armes et cætera*, enregistrée, en 1979, par Serge Gainsbourg fut dénoncée comme une profanation. Aujourd'hui tout le monde s'accorde à dire que le scandale naquit de la réputation anticonformiste du chanteur qui avait présenté ainsi au journal *Libération* sa relecture de l'hymne national :

« *La Marseillaise* » est la chanson la plus sanglante de toute l'histoire. « *Aux armes, et cætera* », c'est en quelque sorte le tableau de Delacroix où la femme à l'étendard, juchée sur un amas de cadavres rasta, ne serait autre qu'une Jamaïcaine aux seins débordant de soleil et de révolte, entonnant le refrain érotique héroïque.¹⁸



***La Liberté guidant le peuple* (1830), tableau d'Eugène Delacroix (1798-1863)¹⁹**

Il n'empêche que ce scandale souleva le problème de l'autonomie du champ de la production culturelle. Qui fut insulté et pour quelles raisons ?

D'abord, l'éditorialiste et futur académicien, Michel Droit qui, dans le *Figaro Magazine* du 1^{er} juin 1979, rédigea une violente diatribe contre ce qu'il nomma « l'odieuse chienlit [...] Une profanation pure et simple de ce que nous avons de plus sacré ». Révolté par cette version de l'hymne national, il s'emporta jusqu'à la limite de l'antisémitisme, insinuant que Gainsbourg d'origine israélite faisait du tort aux autres Juifs. Michel Droit utilisa d'ailleurs dangereusement le mot « coreligionnaires », terme qui rappelle étrangement la propagande allemande antisémite sous l'Occupation. Il reprocha à Gainsbourg d'ouvrir la porte à un regain d'antisémitisme, en déformant la version originale de *La Marseillaise*. La controverse,

¹⁷ Voir extrait : http://www.dailymotion.com/video/x1y4f4_la-grande-illusion-marseillaise_shortfilms

¹⁸ Extrait de *Libération* repris dans Verlant, 2000.

¹⁹ Tableau réalisé suite aux « Trois Glorieuses », émeute révolutionnaire qui chassa le roi Charles X, remplacé par Louis-Philippe. C'est à ce tableau que fait allusion Serge Gainsbourg.

rapidement phénoménale, apporta paradoxalement une certaine notoriété au chanteur. L'album²⁰ devint d'ailleurs disque de platine en quelques mois.

Serge Gainsbourg, injurié, répondit deux semaines plus tard par un article intitulé « On n'a pas le con d'être Droit » paru dans *Le Matin-Dimanche* : « Peut-être Droit, journaliste, homme de lettres, de cinq, dirons-nous, [...] croisé de guerre 39-45 et croix de la Légion d'honneur dite « étoile des braves », apprécierait-il que je mette à nouveau celle de David que l'on me somma d'arborer en juin 1942 noir sur jaune et ainsi, après avoir été relégué dans mon ghetto par la milice, devrais-je y retourner, poussé cette fois par un ancien néo-combattant ? »²¹.

Ensuite, en septembre 1979, une séance de dédicace du disque est annulée à Marseille sous la pression de l'Association des Anciens Combattants et de l'Union Nationale des Parachutistes (UNP). En janvier 1980, alors qu'il doit chanter à Strasbourg, Gainsbourg est menacé d'en être physiquement empêché par des parachutistes épaulés par la Fédération nationale des anciens combattants en Algérie, Maroc et Tunisie. C'est alors que le chanteur a l'idée géniale d'interpréter la version classique de l'hymne nationale *a capella* devant un public debout et des militaires qui, venus pour en découdre, doivent se résigner au garde-à-vous.

Ce qui se dégage de ces réactions négatives, dans un contexte post-colonial, est qu'en « métissant » l'hymne national d'un ancien peuple colonisateur, en le faisant chanter par des voix féminines africaines (les choristes de Bob Marley) sur un rythme jamaïcain, Gainsbourg se réapproprie la Marseillaise comme chant de révolte contre l'envahisseur, en l'occurrence l'impérialisme colonial. Ce n'est pas lui qui a détourné la Marseillaise de sa signification mais bien ceux qui, au nom de la patrie, ont annexé des colonies, en ont profité et surtout se sont opposés à leur souhait d'indépendance. Le chanteur est donc fidèle à l'idéal révolutionnaire de liberté et de lutte contre l'envahisseur que la Marseillaise représentait initialement.

Pour une version plus pacifiste des paroles de *La Marseillaise*

En 2003, Le Ministère des Affaires Etrangères a fait paraître une compilation fort intéressante, intitulée : *La Marseillaise de Rouget de Lisle*²². En plus d'en retracer l'histoire, les portraits, les orchestrations officielles, une partie du DVD est consacrée à « la Marseillaise revue et corrigée ». Débutant par l'émouvante prestation de la jeune savoyarde à l'ouverture des Jeux Olympiques d'hiver d'Albertville, en 2002, ce chapitre du DVD fait prendre conscience de façon éclatante du message belliqueux et sanglant des paroles de l'hymne national français. Les témoignages de la rue mais aussi de personnalités telles que Jean Toulat qui, avec l'Abbé Pierre, avait publié un ouvrage intitulé : *Pour une Marseillaise de la fraternité* (1992) confirment le sentiment général que de cet hymne dont la musique dynamique et enthousiasmante est peut-être la plus connue au monde, il faut impérativement changer les paroles pour que les enfants de l'école publique française puissent d'abord en comprendre le message et surtout être édifiés par son contenu de paix et d'entraide des peuples.

Voici deux exemples de *La Marseillaise* revue et corrigée. La première est signée Armand Thuair²³ :

²⁰ *Aux armes et caetera*, album paru en 1979 dont la chanson éponyme est tirée.

²¹ Site Internet : [http://wapedia.mobi/fr/Aux_armes_et_caetera_\(chanson\)](http://wapedia.mobi/fr/Aux_armes_et_caetera_(chanson)) (consulté le 22 février 2010). En avril 2010, un nouvel exemple d'outrage aux symboles de la République (une photographie issue d'un concours organisé par la FNAC représentait un homme s'essuyant le postérieur avec le drapeau tricolore) a donné lieu à un article très complet de Collin A. dans le *Nouvel Observateur* (Collin, 2010 ; Monnin, Bui, 2010).

²² « La Marseillaise de Rouget de Lisle », Ministère des Affaires Etrangères, 2003. (CD audio et DVD)

²³ Voir le DVD de *La Marseillaise de Rouget de Lisle, opus cit.* Voir à propos de cette version Riding, A., 1992.

Allons enfants de la patrie
 Chantons en chœur la liberté
 Liberté, liberté chérie.
 Tes remparts sanglants sont tombés (bis)
 Être Français, ah! Quelle chance!
 Soyons fiers de notre drapeau
 Un jour sur la terre de France
 Tous les droits choisirent leur berceau.
 Ensemble citoyens
 Marchons main dans la main.
 Chantons, chantons
 Que nos chansons
 Fassent taire tous les canons.

La seconde version, à notre avis moins dramatique dans le choix de son registre, nous vient du chanteur néo-zélandais, Graeme Allwright²⁴ qui s'est également déclaré choqué par les paroles de l'hymne national français et qui, ayant adopté la France comme sa nouvelle patrie, a non seulement fait circuler une pétition en faveur d'un changement mais a apporté sa contribution en 2005:

Pour tous les enfants de la terre
 Chantons amour et liberté.
 Contre toutes les haines et les guerres
 L'étendard d'espoir est levé
 L'étendard de justice et de paix.
 Rassemblons nos forces, notre courage
 Pour vaincre la misère et la peur
 Que règnent au fond de nos cœurs
 L'amitié, la joie et le partage.
 La flamme qui nous éclaire,
 Traverse les frontières
 Partons, partons, amis solidaires,
 Marchons vers la lumière.

En conclusion, qu'elle fût revendiquée, pillée, brocardée, caricaturée ou corrigée, *La Marseillaise* reste un chant incontournable, symbolisant l'esprit gaulois et la République française. Malgré l'ambiguïté du message qu'elle véhicule – cette revendication de liberté exprimée dans des paroles belliqueuses, presque intolérables –, la marche de Rouget de Lisle a réussi à traverser les régimes, épouser les soubresauts de l'histoire. Son aventure se confond avec les origines de la France contemporaine et c'est pour cette raison qu'elle est une mine d'informations dans un cours de culture française en langue seconde. Elle est l'archétype de toute chanson : chant de circonstance, elle est devenue un classique – parfois contesté – du peuple français et un classique incontesté de tous les peuples.

A la différence de « God Save The Queen » [...], « La Marseillaise » non seulement appartient à plus d'un peuple, mais à l'intérieur de son propre pays se poursuit le débat idéologique entourant son identification à telle ou telle classe sociale, tel groupe politique ou tel autre. Née « Hymne à la liberté », instantanément reconnue partout, exportée, empruntée, son statut égale en émotion celui de « L'Internationale ». Mélange

²⁴ © 2005, Graeme Allwright - Sylvie Dien. Site Internet : <http://www.chanson-libre.net/la-marseillaise/paroles-marseillaise.htm> (Consulté, le 28 février 2010)

hybride de ferveur populaire et d'art officiel, nul autre chant national ne s'est accru, au cours des ans, d'autant [...] d'interprétations diverses, nul n'a suscité et ne suscite encore de polémiques aussi animées... (Coquet 1993)

On peut toutefois se demander, si, dans la France multiculturelle d'aujourd'hui, particulièrement pendant ce grand débat sur l'identité nationale si controversé par la majorité des Français, *La Marseillaise*, tout comme le drapeau tricolore, symboles Républicains²⁵ remplissent toujours le rôle fédérateur qui leur est imparti et survivront au bouleversement de la société française²⁶.

Bibliographie

- BARBARA, 1998, *Il était un piano noir... Mémoires interrompus*, Fayard, Paris.
- BRUNSCHWIG C., CALVET L.-J., KLEIN J.-C., 1981 (1972), *Cent ans de chanson française 1880-1980*, Seuil, Paris.
- CAUVILLE J., 1996, « Introduction à la culture française (10^e-12^e années) », Actes du 19^e Congrès annuel de l'Association canadienne des professeurs d'immersion (Halifax, 2, 3, 4 Novembre 1995), dans *Le Journal de l'Immersion*, vol. 20, n° 1, Association Canadienne des Professeurs d'Immersion, Ottawa, pp. 38-42 <http://media.edimage.ca/acpi/pdf/journaux/V20N1.pdf> (consulté le 4 janvier 2010).
- COLLIN A., 2010, « Outrage au drapeau : Gainsbourg et la Marseillaise », dans *NouvelObs.com*, Voir <http://tempsreel.nouvelobs.com/actualite/politique/20100426.OBS3032/outrage-au-drapeau-gainsbourg-et-la-marseillaise.html>, consulté le 4 janvier 2011.
- COQUET F., 1993, « Aux Ecrans citoyens : *La Marseillaise* au cinéma », dans *French studies*, Oxford University Press, Oxford, pp. 295-302. Site Internet : fs.oxfordjournals.org/cgi/reprint/XLVII/3/295.pdf (consulté le 4 janvier 2011).
- GODEAU M., TOURNE P., 1999, *Sur l'air du temps. 30 chansons qui ont changé la France*, Editions Jean-Claude Lattès, Paris.
- LESPRIT B., 2006, « Gainsbourg métisse "La Marseillaise" », *Le Monde*, 31.08.06 <http://jazzitude.forumactif.com/colonne-libre-f8/gainsbourg-et-la-marseillaise-t1575.htm> consulté le 22 février 2010.
- LUXARDO H., 1989, *Histoire de la Marseillaise*, Plon, Paris.

²⁵ Site Internet : <http://www.debatidentitenationale.fr/bibliotheque/les-symboles-de-la-republique-26/> (consulté le 23 février 2010). Liste des symboles de la République française : *Le coq*. Il apparaît dès l'Antiquité sur des monnaies gauloises. Il devient symbole de la Gaule et des Gaulois à la suite d'un jeu de mots, le terme latin "gallus" signifiant à la fois coq et gaulois. *Marianne*. Bien que la Constitution de 1958 ait privilégié le drapeau tricolore comme emblème national, Marianne incarne aussi la République Française. *Le 14 juillet*. Journée révolutionnaire parisienne devenue fête nationale, le 14 juillet associe aujourd'hui la solennité des défilés militaires et la convivialité des bals et des feux d'artifice. *Le sceau*. Marque distinctive et signe d'autorité, le sceau est détenu au Moyen Age et sous l'Ancien Régime par les différents pouvoirs civils ou religieux et par le roi lui-même. Le sceau actuel de la République est celui de la II^{ème} République, frappé en 1848. *Liberté, Egalité, Fraternité*. Héritage du siècle des Lumières, la devise " Liberté, Egalité, Fraternité " est invoquée pour la première fois lors de la Révolution française. Elle est inscrite dans la constitution de 1958 et fait aujourd'hui partie de notre patrimoine national. *Le drapeau*. Emblème national de la Vème République, le drapeau tricolore est né de la réunion, sous la Révolution française, des couleurs du roi (blanc) et de la ville de Paris (bleu et rouge). Aujourd'hui, le drapeau tricolore flotte sur tous les bâtiments publics. *L'hymne national* : la Marseillaise (Rouget de Lisle). À l'origine chant de guerre révolutionnaire et hymne à la liberté, la Marseillaise s'est imposée progressivement comme un hymne national. Elle accompagne aujourd'hui la plupart des manifestations officielles.

²⁶ Sur un plan pédagogique, il est intéressant de conclure ce volet sur *la Marseillaise* en faisant créer aux étudiants leurs propres parodies de l'hymne national sur un thème de protestation de leur choix : par exemple, l'accroissement des frais de scolarité, les examens, les parents, le chômage etc.)

- MONNIN I., BUI D., 2010, « Quand Vichy dénaturisait Gainsbourg », dans *NouvelObs.com*,
<http://tempsreel.nouvelobs.com/actualite/culture/20100427.OBS3114/exclusif-quand-vichy-denaturalisait-gainsbourg.html>, consulté le 4 janvier 2011
- RIDING A., 1992, « Aux barricades, la Marseillaise besieged », dans *New York Times*, 03/05/1992,
<http://www.nytimes.com/1992/03/05/world/aux-barricades-la-marseillaise-is-besieged.html>, consulté le 28 février 2010.
- STEELE R., St ONGE S., St ONGE R., 1996, *La civilisation française en évolution I. Institutions et culture avant la V^e République*, Heinle & Heinle Publishers, Boston.
- TOULAT J., l'abbé PIERRE, 1992, *Pour une Marseillaise de la fraternité, A Noël*
- VERLANT G., 2000, *Gainsbourg*, Albin Michel, Paris.

Sites Internet principaux

- Assemblée Nationale : « Histoire et patrimoine », consulté le 20 février 2010.
<http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/Marseillaise/hymne.asp>
- MARTINE J., 1998, <http://www.liberation.fr/tribune/0101252867-au-dela-du-sens-politique-et-historique-que-signifient-au-juste-les-paroles-de-notre-hymne-national-plongee-dans-des-pulsions-aussi-archaiques-qu-irrationnelles-les-fantasmes-de-la-marseillaise>, consulté le 22 février 2010.
- Site du Grand Débat sur l'Identité Nationale :
<http://www.debatidentitenationale.fr/bibliotheque/les-symboles-de-la-republique-26/>
 (consulté, le 23 février 2010).

DVD

- La Marseillaise de Rouget de Lisle*. Autour de l'hymne national français, un CD et un DVD pour retracer histoire et actualité de *La Marseillaise*. Ministère des Affaires Etrangères, 2003.

Dictionnaire

- Le Nouveau Petit Robert, 1996.

MISE EN PORTÉE, MISE À PORTÉE... UTILISATIONS DIDACTIQUES DE LA CHANSON EN FLE

Patricia GARDIES, Eléonore YASRI-LABRIQUE
Université Montpellier III, EA 739 DIPRALANG - ARSER

La chanson, celle que l'on fredonne traditionnellement sous la douche ou plus simplement quand cela nous chante est une part non négligeable de notre patrimoine culturel. Si celle-ci, par le passé, nous accompagnait principalement par le biais du poste de radio, elle est aujourd'hui omniprésente. La chanson n'est plus diffusée à l'heure actuelle par les seules ondes radiophoniques, mais également par Internet, les chaînes télévisuelles musicales spécialisées, les nouveaux baladeurs (Ipod ...), les téléphones portables, etc. La chanson ne se suffit plus à elle-même, elle singularise les publicités, participe de l'émotion cinématographique. Elle ne nous fait pas seulement rêver mais se veut également engagée, symbole d'appartenance à un groupe, reflet de notre société. Ses mots expriment nos maux et influencent notre langage. Les styles se diversifient et constituent une mosaïque socioculturelle.

Comme le souligne Boiron (1997), « la chanson à l'origine n'est pas faite pour être utilisée en classe. Sa fonction première est d'amuser, de distraire, de dénoncer, de raconter une histoire, de faire danser... ». C'est néanmoins ce que nous, enseignantes de Français Langue Etrangère (FLE), faisons régulièrement, allant à l'encontre des idées reçues, et ce, pas seulement pour faire acquérir lexicale ou phonétique mais également pour familiariser nos étudiants à la culture française, leur faire percevoir l'évolution de notre société... C'est ainsi en premier lieu la problématique des représentations qui entourent la chanson qui sera abordée à travers des regards multiples, en particulier celui des étudiants étrangers.

Mais où la chanson puise-t-elle son inspiration ? Si on peut imaginer que Guillaume Apollinaire serait surpris d'entendre ses vers du « Pont Mirabeau » vibrer des gorges de Léo Ferré, Serge Reggiani ou encore plus récemment Marc Lavoine, le caractère littéraire et poétique de cette chanson n'est pas discutable puisqu'il s'agit d'un poème mis en musique. Mais au-delà de ses « mises en portée », quelle place peut-on donner à la « chanson à texte » francophone ? Peut-on établir des liens entre littérature et chanson ? Le travail original lancé à l'Institut d'Etudes Françaises pour Etrangers (IEFE) de l'Université Montpellier III par Eléonore Yasri-Labrique dans le cadre de l'option « Littérature et chanson française » constituera notre deuxième axe de recherche, nous permettant de fournir des éléments de réponse à ces divers questionnements.

Par ailleurs, si la chanson est depuis fort longtemps une source d'inspiration didactique dans le cadre de nos cours de FLE, le bond en avant du monde numérique nous a permis d'affiner notre travail grâce notamment aux développements des TICE et aux nouveaux

moyens mis à notre disposition. L'utilisation du laboratoire multimédia fait partie de ces nouveaux outils qui ont permis de faire évoluer la didactisation de la chanson et d'élargir notre horizon pédagogique. C'est cette expérience menée depuis quatre ans à l'IEFE sous l'impulsion de Patricia Gardies qui constituera le point de mire de notre dernière partie à travers l'utilisation d'internet, de certains logiciels, de cette façon innovante d'appréhender la chanson et peut-être de changer son image.

Les représentations de la chanson

En 1977, Charles Dumont chantait : « Une chanson, c'est trois fois rien une chanson... ». Il semblerait que ce refrain qui traîne dans la mémoire collective des Français depuis plus de trente ans fasse écho à une opinion courante selon laquelle la chanson serait par essence quelque chose de léger, de ludique, de divertissant. Comme le souligne Boyer, « sans pour autant postuler un consensus immuable qui se traduirait par l'uniformité absolue des prises de position, il est difficile, si l'on parle de principes de régulation, de métasystème normatif, de ne pas accepter l'hypothèse que toute représentation sociale tend par nature à être consensuelle à l'intérieur d'un groupe, voire de la communauté » (2003 : 13). En ce qui concerne la chanson, produit culturel populaire, nombreux sont ceux qui s'accordent pour reconnaître le manque de considération dont elle souffre dans la sphère publique, même si des frémissements contraires se font peut-être jour depuis quelques années :

La chanson française est actuellement – chose neuve dans le paysage musical ambiant – l'objet de débats portés à l'intérêt d'un grand public : récente table ronde sur antenne 2, récents articles dans les pages culturelles du journal Le Monde... On peut seulement s'en satisfaire, en voyant là le simple signe d'un gain bien mérité de reconnaissance et pour un art qui fut si longtemps intellectuellement dévalué et pour la référence à une identité nationale, historique qu'il est pourtant politiquement correct et prudent de passer sous silence. (Deniot, 2007 : s.p.)

Avant d'évoquer l'utilisation d'un tel support en didactique du FLE suivant deux orientations différentes que nous avons développées sur notre lieu d'enseignement, à l'Institut d'Etudes Françaises pour Etrangers (IEFE), nous aimerions donc nous interroger davantage sur les perceptions de la chanson selon trois angles d'approche : le point de vue d'artistes francophones, l'opinion du grand public en France et le regard de certains de nos étudiants étrangers. Ces éclairages complémentaires nous aideront sans doute à confirmer ou infirmer cette vision communément répandue qui fait de la chanson un mode d'expression souvent dévalorisé.

Artistes francophones et grand public

Comment les auteurs, compositeurs ou interprètes de chansons considèrent-ils leur propre production ? La représentation majoritaire selon laquelle il s'agirait d'un moyen d'exprimer des sentiments de manière plutôt légère et distrayante prévaut-elle parmi eux ?

On ne peut s'empêcher d'évoquer en premier lieu la perception de Serge Gainsbourg¹ qui, en 1986, oppose publiquement la variété à la musique classique, faisant de la première un « art mineur » et de la seconde un « art majeur ». Cette dichotomie essentielle, qu'il justifie en précisant que tout art majeur (dont l'architecture, la peinture, la littérature, la poésie...) suppose une initiation, a immédiatement été contestée par Guy Béart, mais elle continue de résonner dans l'imaginaire collectif. Plusieurs artistes, généralement porteurs de succès

¹ Emission *Apostrophes* du 26 décembre 1986, animée par Bernard Pivot (vidéo disponible à l'adresse suivante : <http://www.youtube.com/watch?v=XnbC1Wa7uno&feature=related>)

populaires, se reconnaissent dans cette distinction. Ainsi Joe Dassin², par exemple, voyait-il également en la chanson « un art mineur » inconciliable avec « de grandes prétentions ».

Nombreux sont les auteurs ou interprètes de variété qui se sont toutefois retrouvés dans une perception plus généreuse de leur œuvre ou répertoire. Certains ont mis en valeur le côté multidisciplinaire et l’alliance complexe que suppose une chanson entre une voix, un texte et une mélodie. D’autres ont insisté sur l’aspect social de la chanson comme facteur de cohésion, de reconnaissance, de construction identitaire, dans les temps de crise notamment. C’est ce que confirme par exemple une approche sociologique :

Qu’elle soit de facture plus circonstanciée ou plus poétique, la chanson française s’apprécie à l’aune d’une prééminence affirmée d’un phrasé de la signification, sur les dimensions mélodiques et rythmiques. Elle est un chanter pour dire, tantôt le sens partagé de l’événement, tantôt les mots de l’indicible affrontant la censure des conventions, suggérant l’énigme des sentiments, des silences. (Deniot, 2007 : s.p.)

Il n’est donc pas exceptionnel d’entendre des chanteurs ou de voir des chercheurs défendre avec fougue la variété, insistant sur sa place à part entière au sein des expressions artistiques et lui conférant non seulement une valeur lyrique ou émotionnelle signifiante mais également une dimension sociale prépondérante. Pour eux – et ils sont majoritaires – nier à la chanson son statut d’art est un phénomène absurde et en faire un « art mineur » leur paraît un funeste contresens. Ainsi, même si l’affirmation provocatrice de Gainsbourg traîne dans la mémoire collective des Français et si, par sa scénographie (plateau de télévision, émission *Apostrophes*, accrochage verbal avec Béart...), elle a marqué les esprits et semble parfois consensuelle, on constate que les premiers concernés sont divisés sur la question. Contrairement aux idées reçues, dont le caractère inévitable s’expliquerait par le fait qu’« elles mettent en jeu une relation à la tradition, et leur refus traduit un même mouvement de rejet de l’autorité » (Amossy, Herschberg Pierrot, 2004 : 21), la plupart des auteurs, compositeurs ou interprètes de chansons, voient dans leurs réalisations un vecteur d’idées, d’émotions, de convictions, absolument crucial. Un lien, un lieu de partage, quelque chose d’ineffable qui tient à la fois d’une savante alchimie et d’une appropriation populaire. Yves Simon, romancier et chanteur la considère comme un « art majeur » ; Yves Duteil, primé par l’Académie Française pour le texte de *La langue de chez nous*, en parle comme d’un « art primaire » au sens de primordial, originel. La chanson, « art primaire », « art majeur » ? Aux yeux des artistes concernés, elle est en tout cas le plus souvent un mode d’expression éminent et un facteur de connivence interindividuelle, voire sociale, unique en son genre. Ce point de vue est-il partagé par d’autres ?

Bien que nous n’ayons pas eu la possibilité de réaliser nous-mêmes des sondages à ce propos, nous avons souhaité apporter de rapides éléments de réponse à cette interrogation en nous penchant sur quelques forums de discussion, ayant pour point d’ancrage la France et pour thématique la chanson. Comme nous l’avons signalé en d’autres occasions, nous pensons que, sans tomber dans l’illusion que ces discussions sont véritablement représentatives de l’opinion publique française, elles nous en fournissent une approche intéressante à plusieurs degrés : en termes quantitatifs, sur le plan de l’énonciation et sur le plan discursif (Yasri-Labrique, 2010). Pour des raisons pratiques, nous nous appuyons ici sur deux forums seulement : <http://www.placebocity.com/forum/sujet-1714-la-chanson-art-mineur> (forum n°1, 15 internautes, 29 interventions, du 08.06.2006 au 01.03.2008) ainsi que <http://forum.orange.fr/liremessages> (forum n°2, 11 internautes, 15 interventions pour un sujet intitulé « Art mineur de fond », du 10.11.2008 au 05.12.2008).

² Emission *La véritable histoire de Joe Dassin* du 20 mai 2009 (commentaire disponible à l’adresse suivante : <http://www.lefigaro.fr/programmes-tele/2009/05/20/03012-20090520ARTFIG00385-une-soiree-aux-couleurs-de-l-ete-indien-.php>)

Cette brève analyse de discours montre tout d'abord que les intervenants anonymes ont besoin de justifier leur position en faisant mention d'artistes reconnus, ceux que nous avons cités plus haut et d'autres encore, qu'il s'agisse de chanteurs ou de poètes. Ces références fonctionnent comme des arguments d'autorité, en particulier lorsque Charles Baudelaire est convoqué pour légitimer un point de vue apparemment contraire à la doxa : « A quoi bon la poésie philosophique puisqu'elle ne vaut ni un article de l'Encyclopédie, ni une chanson de Désaugiers ». Dans les deux forums que nous avons retenus pour cette contribution, le point de vue le plus répandu rejoint la position majoritaire des auteurs, compositeurs ou interprètes de chanson. Il est sans doute le mieux résumé par cette phrase extraite du forum n°1 : « Pour moi, la chanson est un art, mineur ou pas mineur, c'est un art » (Elena) et le plus clairement développé dans ce message posté sur le forum n°2 : « Il n'y a pas d'art majeur, il n'y a pas non plus d'art mineur, seulement des œuvres qui, sous le soleil et sans distinction de genre, pèsent ou non leur poids d'humanité » (AvriLL). Le caractère artistique de la variété, discuté sous l'angle technique de la virtuosité, sous l'angle expressif de la capacité à transmettre des émotions et du sens, ou encore sous l'angle créatif de l'esthétique et du beau, semble admis par tous, tandis que la dichotomie « art majeur/art mineur » est plutôt rejetée sauf si elle fonctionne en faveur de la chanson. La comparaison, souvent implicite, entre chansons et textes poétiques, imprègne d'ailleurs ces deux débats, mais n'aboutit pas à un discours de type référentiel qui donnerait des informations sur ces deux genres. Les internautes restent dans le domaine de l'intuitif et de l'argumentatif comme l'illustre cette interrogation rhétorique, cette demande de confirmation, émise dans le forum n°1 : « Le fait qu'une œuvre soit de la musique classique, de la peinture, de la chanson n'est pas le plus important, ce qui est plus important c'est le fond, ce qui est exprimé à travers ces différents moyens, qui en fait ne sont que la forme. Et une chanson peut très bien exprimer autant de choses qu'un poème, non ? » (PlaceBenito). Cette suggestion aboutit à une sorte de consensus, qui se répercute dans les deux forums à un autre niveau. Si le rattachement de la variété à l'art ne fait pas de doute et que la distinction entre art mineur et art majeur est bannie, ce qui met ainsi les chansons et les poèmes sur un pied d'égalité, on ne peut toutefois considérer toutes ces productions comme étant de valeur équivalente. Ainsi, les internautes participant à chacun des débats s'accordent-ils pour conférer du crédit à l'idée selon laquelle il y a des degrés de qualité (certes difficiles à cerner) au sein de chaque ensemble d'œuvres, et que la chanson ne fait pas exception. Ces quelques incursions dans des discussions anonymes accessibles à tous révèlent donc une fois de plus que, contrairement à cette dévalorisation supposée de la chanson dans l'esprit des chanteurs ou du grand public, la variété est perçue, par ceux qui s'y intéressent, comme un univers artistique à part entière dans lequel peut se glisser, selon des critères qui ne sont pas définis ici, une échelle de valeur. Cette représentation paraît *a priori* paradoxale et nous amène à nous interroger à présent sur la vision que peut en avoir un public non français.

Le regard des étudiants étrangers

Depuis plusieurs années, nous enseignons la langue française à l'IEFE et à l'instar de nombreux professeurs, nous avons d'abord utilisé la chanson comme un support complémentaire pour approfondir un champ lexical par exemple ou une opportunité d'aborder certains phénomènes phonétiques au cours d'une séance qui se voulait distrayante pour nos étudiants. Cependant, notre expérience de la classe de FLE nous a amenées à varier nos pratiques et à travailler la chanson de manière particulière. Patricia Gardies a développé une approche originale dans le cadre du laboratoire multimédia, qu'elle présente dans la dernière partie de cette contribution, et Eléonore Yasri-Labrique a mis en place à la rentrée 2009 un cours optionnel intitulé « Littérature et chanson française », accessible aux apprenants du niveau B2. Rappelons que dans le *Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues*

(CECRL, 2001 : 25), l'étudiant de niveau B2 est présenté comme un utilisateur indépendant qui :

Peut comprendre le contenu essentiel de sujets abstraits ou concrets dans un texte complexe, y compris une discussion technique dans sa spécialité. Peut communiquer avec un degré de spontanéité et d'aisance tel qu'une conversation avec un locuteur natif ne comportant de tension ni pour l'un ni pour l'autre. Peut s'exprimer de façon claire et détaillée sur une grande gamme de sujets, émettre un avis sur un sujet d'actualité et exposer les avantages et les inconvénients de différentes possibilités

Avant de faire part de certains aspects de ce travail dans la deuxième partie de l'article, nous allons nous appuyer sur les résultats d'un sondage mené auprès de deux groupes d'étudiants pour mieux cerner certaines de leurs représentations de la chanson française.

Au début du semestre, une petite enquête qui a pour titre « Sondage préliminaire » est distribuée aux jeunes gens ayant choisi cette option. Le questionnaire, anonyme, porte d'une part sur des « savoirs de connaissance » qui procèdent d'une « représentation rationalisée » du monde et d'autre part sur des « savoirs de croyance » qui relèvent de « l'appréciation » (Charaudeau, 2005 : 32). Ce sont ces derniers qui nous intéressent ici, en particulier à travers les réponses à cette question (en deuxième place dans le sondage) :

L'association « Littérature » et « Chanson » vous paraît :	
- choquante	<input type="checkbox"/>
- surprenante	<input type="checkbox"/>
- intéressante	<input type="checkbox"/>
- normale	<input type="checkbox"/>
Pourquoi ?	
.....	
.....	

Bien entendu, le biais n'est pas identique à celui du questionnement sur la dichotomie art mineur/art majeur, mais il s'agit de s'interroger tout de même sur la représentation de la chanson par rapport aux autres textes littéraires, souvent partie intégrante des cursus de nos étudiants lors de leurs études secondaires ou universitaires. En d'autres termes, peut-on associer la littérature, discipline reconnue, et la chanson, support pédagogique plutôt dévalorisé ?

Les résultats de ce sondage sont très éclairants. Pour l'année universitaire 2009-2010, au premier semestre (qui correspond à la mise en place de cet enseignement optionnel), comme au début du second, aucun des 71 étudiants interrogés n'a opté pour la première proposition. Seuls deux ont coché la seconde case mais en association avec la troisième. Tous les autres pensent que cette association est ou bien intéressante (25 + 30 = 55), ou bien normale (7 + 6 = 13), et l'un d'entre eux a opté pour ces deux possibilités associées.

Une grande majorité (77,46%) considère donc que l'association « Littérature » et « Chanson » est intéressante. A ce jour, nous avons commencé à dépouiller les réponses détaillées données par les apprenants du 2^e semestre, comme nous l'avions fait pour les résultats recueillis en septembre 2009. Les justifications à cette représentation sont parfois inexistantes (la réponse à la question « Pourquoi ? » n'est pas fournie) ou témoignent d'une incapacité à expliquer ce qui s'apparente peut-être à une intuition (certains répondent simplement : « Je ne sais pas »). Mais pour ceux qui arrivent à justifier leur réponse, les considérations s'organisent selon trois axes principaux : un aveu d'ignorance débouchant sur l'envie de découvrir ; des goûts personnels ; une réflexion raisonnée sur certains aspects de l'art et de la culture.

L'aveu d'ignorance se manifeste par des confidences telles que « je n'ai jamais entendu parler de cette combinaison » ou « je ne connais rien à la chanson française et je n'ai jamais pris de cours sur la chanson »³ mais surtout par des témoignages comme « ce sujet va m'enseigner beaucoup de choses que je ne connais pas sur la culture française ». Il révèle ainsi la curiosité des étudiants pour une thématique qui leur est peu familière mais qu'ils relient instinctivement à l'univers du culturel plutôt que du linguistique. C'est ce que ne font toutefois pas les étudiants qui choisissent cette option par goût personnel. Nombreux sont ceux qui répondent simplement qu'ils aiment la littérature et la chanson française, parfois contemporaines, parfois en relation avec des époques plus lointaines comme le Moyen Age. L'un des apprenants signale que « cela paraît amusant », un autre, qu'il « adore la lecture et la chanson française ». En revanche, ceux qui mènent une rapide réflexion sur les points communs, autre que leur propre affect, entre littérature et chanson, insistent sur cette dimension artistique et culturelle partagée. Ainsi, un étudiant précise que « normalement les chansons parlent de l'Histoire et la littérature aussi » ; un autre ajoute « à travers la chanson et la littérature, on peut connaître mieux la culture et la manière de penser d'un peuple ». Mais ce sont surtout les jeunes étrangers qui trouvent « normale » l'association entre les deux termes qui développent ce point de vue : selon eux, « la littérature transmet la culture, l'art d'une époque comme la musique » ou encore « les chansons peuvent être de la poésie aussi et peuvent donner une image d'une époque ». Il apparaît alors que cette préoccupation culturelle, qui permet de concevoir l'expression artistique comme ayant une valeur sociologique ou historique en tant que reflet de la société française à un moment donné, sous-tend en grande partie l'intérêt des étudiants pour ce cours et qu'ils viennent y chercher plus une information socioculturelle que linguistique. Et pour eux, mettre sur le même pied la littérature – dont ils ont, pour la plupart, beaucoup entendu parler – et la chanson – à laquelle ils ont moins facilement accès (dans la mesure où elle est souvent hors cursus universitaire et qu'elle peut présenter des difficultés de compréhension orale) – n'est ni saugrenu ni fantaisiste. Comme le résume un des sondés : « c'est normal d'étudier les arts ensemble ».

C'est donc en ayant conscience de telles attentes que nous avons donné cet enseignement en développant différentes approches pour continuer à appréhender les représentations circulantes de la chanson française et certains axes d'analyse discursive pour répondre au mieux aux souhaits des étudiants tout en les guidant vers une appropriation des textes abordés.

« Littérature et chanson française »

Comme nous l'avons signalé, ce cours optionnel, qui s'inscrit dans le cadre des compétences socioculturelles au sein des enseignements du niveau B2, a été mis en place très récemment, en septembre 2009 à l'IEFE de Montpellier. Rappelons d'abord à propos du savoir socioculturel que :

A proprement parler, la connaissance de la société et de la culture de la (ou des) communauté(s) qui parle(nt) une langue est l'un des aspects de la connaissance du monde. C'est cependant assez important pour mériter une attention particulière puisque, contrairement à d'autres types de connaissance, il est probable qu'elles n'appartiennent pas au savoir antérieur de l'apprenant et qu'elles sont déformées par des stéréotypes. (CECRL, 2001 : 82)

³ A partir de cette citation, les phrases écrites par les étudiants sont rapportées avec une correction minimale des erreurs de langue

Le travail proposé vise donc à appréhender la chanson française sous un mode atypique. Il ne s'agit plus de considérer les paroles de chansons comme des supports complémentaires, intégrés à des séances ciblées sur d'autres matériaux pour aborder sous un angle plus récréatif diverses compétences comme la compréhension des oraux et des écrits, ou pour traiter d'acquisitions linguistiques, d'ordre phonologique, lexical ou morphosyntaxique, sur un ton plus ludique ou distrayant, mais de les mettre sur le même plan que l'écrit littéraire, qu'il s'agisse de poèmes ou d'extraits de romans. Une interrogation plus profonde sous-tend ce cheminement : le texte d'une chanson est-il foncièrement distinct du texte dit littéraire ? Ce questionnement a trouvé des échos très significatifs auprès des étudiants des deux semestres 2009-2010, et ce dès le deuxième cours de la première séquence consacrée à une présentation générale des objectifs et des contenus de cet enseignement (voir annexe 1) ainsi qu'à une mise en commun de diverses définitions ou perceptions des sujets annoncés. Nous voudrions nous attarder ici principalement sur la réception des textes par les étudiants.

Le texte de chanson : texte littéraire ou chanson ?

La deuxième séance de ce cours commence, pour les apprenants, par l'écoute d'une lecture expressive à haute voix. L'enseignante lit un certain nombre d'extraits d'œuvres. Ces différents supports (voir annexe 2) ont des résonances intertextuelles assez fortes, on y retrouve en particulier un caractère poétique évident et des échos lexicaux importants (opposition jour/nuit référentielle ou symbolique, univers de la forêt...). Les étudiants n'ont bien sûr pas le fascicule sous les yeux, ils ne connaissent ni la forme du texte lu ni son auteur, et doivent donc seulement prêter attention à la voix de leur professeur pour déterminer de quel type de texte il s'agit. La question leur est posée au préalable et ils ont pour consigne de remplir le tableau suivant (tableau n°1) recopié par chacun avant le début de la lecture.

Tableau n°1

Texte	Extrait de roman	Poème	Chanson
<i>Presque</i>			
<i>Le Puy du Fou</i>			
<i>Le jour se lève</i>			
<i>Le jour s'est levé</i>			
<i>Un jour un jour</i>			
<i>Dans la forêt lointaine</i>			
<i>Le bois de sapins</i>			

Après la lecture de passages de chacun de ces textes, la discussion est ouverte. Les étudiants donnent et défendent leur point de vue. L'enseignante complète le tableau en se basant uniquement sur les interventions des apprenants qui sont tous sollicités. L'interaction est vivement encouragée et toutes les opinions, même extrêmement minoritaires, doivent être prises en compte. A la fin de la séance, le tableau est photographié. Voici les résultats obtenus pour le premier semestre au cours d'une séance à laquelle 25 étudiants de plusieurs nationalités participaient (tableau n°2) et pour le second en présence de 40 étudiants d'horizons géographiques et culturels encore plus variés qu'au début de l'année universitaire (tableau n°3). Les justifications proposées par les étudiants sont entre parenthèses.

Tableau n°2

Texte	Extrait de roman	Poème	Chanson
<i>Presque</i>	X (pas très poétique, descriptif, narratif)	X (mais pas de rimes)	X (ni poème ni roman)
<i>Le Puy du Fou</i>			X (refrain)
<i>Le jour se lève</i>	X (descriptif)	X (répétitions, variations)	X (poétique et rythmé)
<i>Le jour s'est levé</i>		X (rythme, musicalité)	X
<i>Un jour un jour</i>		X (rythme, répétitions)	X (refrain)
<i>Dans la forêt lointaine</i>	X (pour les enfants)	X (pour les enfants)	X (très court, titre)
<i>Le bois de sapins</i>	X (pas de rythme régulier, descriptif, narratif)		

Tableau n°3

Texte	Extrait de roman	Poème	Chanson
<i>Presque</i>	X (bizarre comme texte poétique, par élimination)	X (phrases courtes, inégales, pauses, répétitions + rimes)	X (répétitions, rimes)
<i>Le Puy du Fou</i>	X (descriptif, éléments naturels)	X (rimes, rythme)	X (rimes, rythme, répétitions, refrain)
<i>Le jour se lève</i>	X (descriptions, pas beaucoup de rimes, continuité)	X (répétitions dynamiques)	
<i>Le jour s'est levé</i>	X (au début : absence de répétitions)	X (pas de refrain ?)	X (mots/paroles typiques d'une chanson)
<i>Un jour un jour</i>		X (esthétique)	X (rythme)
<i>Dans la forêt lointaine</i>	X (pour les enfants)	X (pour les enfants, simple, amusant, très court)	X (mots typiques)
<i>Le bois de sapins</i>	X (pas de rimes, description, histoire d'une jeune fille)	X (description)	

On s'aperçoit tout d'abord que les perceptions des étudiants varient d'un semestre à l'autre, avec cependant des constantes, et qu'elles se sont en quelque sorte enrichies au second semestre, vraisemblablement grâce au regard encore plus multiculturel qu'au premier semestre (en particulier avec la participation d'étudiants africains, non représentés en début d'année). Dans les deux cas, on constate également que le nombre de cases vides est limité : 6 sur 21 pour le tableau n°2, seulement 2 pour le tableau n°3 (cette différence étant peut-être due au plus grand effectif du deuxième groupe). Ce remplissage révèle les hésitations des apprenants à la simple lecture de ces textes qui, pour la plupart, semblent pouvoir appartenir à plusieurs genres à la fois et être généralement classés comme littéraires (extraits de romans ou poèmes). Même la chanson *Le Puy du Fou*, de Didier Barbelivien, reconnue en tant que telle en septembre 2009 en raison de l'existence d'un refrain, est considérée – malgré cet élément – comme un texte romanesque ou poétique par certains apprenants en février 2010. Il est également intéressant de noter que la forme et la musicalité des textes ont souvent été prises

en compte par les auditeurs et qu'ils ont été particulièrement sensibles aux répétitions, aux rimes et au rythme de ce qui leur a été lu. La présence d'au moins l'un de ces trois critères favorise la classification du texte en poème ou chanson (dans la plupart des cas dans les deux catégories à la fois). En revanche, l'absence de ces indices formels, relativement faciles à identifier à l'écoute, déstabilise le public comme le montre l'approche du poème de Jacques Prévert intitulé *Presque*. Lors des deux séances, il a été ressenti comme un poème, voire une chanson, mais il a aussi été classé comme extrait de roman par des étudiants qui l'ont placé dans cette catégorie « par élimination », parce qu'ils ne l'ont pas reconnu comme poème ou chanson du fait de son écriture en vers libres. Par ailleurs, tout ce qui ressort de la description, notamment des éléments naturels, ou de la narration, fait pencher le choix des apprenants vers le genre romanesque. Bien sûr, les éléments formels d'une part et les structures descriptives ou narratives d'autre part peuvent entrer en concurrence, ce qui permet de comprendre cette diversité de réponses. C'est le cas par exemple de la perception multiple attachée au texte *Le jour se lève* de Grand Corps Malade. Dans les deux groupes d'étudiants, certains ont été persuadés qu'il s'agissait d'un extrait de roman du fait de nombreux éléments descriptifs, mais plusieurs aussi ont pensé que c'était un poème ou une chanson en raison surtout des répétitions successives qui confèrent au texte un rythme ou un dynamisme particulier qui, pour les étudiants du deuxième semestre, rendait d'ailleurs difficile le choix entre poème et chanson. L'écoute de la chanson en fin de séance ne leur a pas donné tort : où classer le slam, si ce n'est entre poésie et variété ? Une hésitation également significative s'est portée sur le texte intitulé *Un jour un jour*, de Louis Aragon. Pour aucun des 65 apprenants sollicités, ce texte n'apparaît comme un extrait de roman. Ils le ressentent comme un poème et certains mettent en valeur son côté esthétique, sa beauté, ou comme une chanson grâce au repérage du refrain. Tous ont raison puisqu'il s'agit en fait d'un poème mis en musique par Jean Ferrat et interprété par celui-ci avec un accompagnement très sobre à la guitare.

Ces quelques remarques nous permettent de soulever, comme l'ont fait les étudiants eux-mêmes, une question qui nous paraît cruciale dans le cadre de notre étude : existe-t-il une frontière, même perméable, entre le texte d'un poème et celui d'une chanson ? Un étudiant brésilien du premier semestre avait ainsi demandé si l'on pouvait vraiment, en l'absence de musique, faire la différence entre un poème et une chanson. Un étudiant allemand a en quelque sorte répondu au second semestre à cette interrogation en soulignant que, dans sa culture en tout cas, cette différence n'existait pas : un seul terme englobe ces deux entités, le mot *Lyrisk*. Serait-ce si différent en France ? Cette distinction, inscrite dans nos représentations collectives au point de faire de la poésie un art extrêmement valorisé et de la chanson un divertissement léger, est sans doute à revoir à l'aune du regard de nos étudiants étrangers. Les deux types d'œuvres ne seraient plutôt que deux facettes d'un même genre littéraire, le registre lyrique, l'une étant *a priori* autosuffisante, l'autre étant habituellement associée à une mélodie. Ainsi, s'il est normal d'évoquer conjointement la littérature et la chanson françaises, comme étant des genres multiples entretenant d'étroites relations de parenté, comment peut-on, dans un enseignement de Français Langue Etrangère, les aborder sur le plan linguistique et socioculturel ?

Quelques angles d'approche

Le travail que suppose un tel programme est théoriquement immense. La richesse et la diversité des supports, même limités au XX^e siècle (1913-2009 très précisément), ainsi que la multiplicité des angles d'analyse possibles, laissent la porte ouverte à différentes approches.

La première qui ait été retenue et qui a guidé l'élaboration du fascicule distribué aux étudiants à la fin du deuxième cours, est une approche thématique. Cinq grands thèmes, considérés comme symptomatiques de préoccupations littéraires, sociales et individuelles, ont été choisis : le rapport au lieu et à la langue ; le temps qui passe ; le sentiment de révolte et

l'aspiration à la liberté ; la tolérance ; l'amour. Sans que cela soit volontaire de notre part, cela nous renvoie à l'analyse de Ganassali qui note que : « Les substantifs les plus fréquents nous permettent de lister les thèmes favoris des chansons françaises. Nous ne sommes pas surpris de retrouver la vie, l'amour, le temps, le cœur et le monde... » (1998 : s.p.) Pour chacune de ces séquences, trois ensembles de documents sont proposés : un corpus principal constitué de textes directement en rapport avec la problématique concernée ; des textes supplémentaires qui proposent un éclairage plus précis sur l'un des points déjà abordés ; un corpus complémentaire constitué de chansons ouvrant de nouvelles perspectives en lien avec le sujet principal. Cette approche présente l'avantage de favoriser à la fois un approfondissement de certains éléments privilégiés et une ouverture sur des horizons annexes que la sélection initiale n'aurait pas permis de visiter.

La seconde concerne davantage l'analyse des textes, à la fois dans leur unicité et dans leur relation à l'autre. Les extraits de romans, tout comme les poèmes et les chansons du recueil, sans oublier les documents que les étudiants sont invités à apporter et commenter, sont abordés principalement en fonction des quatre axes suivants : les registres de langue (volet linguistique : lexical et grammatical, voire phonologique), l'explicite et l'implicite (volet socio-langagier), les échos intertextuels (volet sociolinguistique), tonalité, esthétique et significations multiples (volet stylistique et interprétatif). Bien entendu, nos étudiants suivant les enseignements du niveau B2 et étant généralement non-spécialistes de littérature, il s'agit surtout de leur proposer en quelque sorte un itinéraire de découvertes, une initiation à ces différents angles d'analyse textuelle.

Pour terminer, nous pouvons donner un aperçu d'une telle approche pédagogique à partir non pas du corpus d'une des séquences de notre fascicule (ce qui serait trop long) mais de l'évaluation sommative du premier semestre, cet enseignement devant être sanctionné par un examen en fin de parcours (voir annexe 3). Ce qui nous intéresse ici, ce sont surtout les trois derniers aspects du travail dans la mesure où notre option s'inscrit non pas dans les cours de Langue Française à proprement parler mais dans le cadre des compétences socioculturelles. Par ailleurs, signalons rapidement qu'au niveau de la correction, nous n'avions pas de grille de référence avec de bonnes ou de mauvaises réponses, mais que, comme dans le domaine de la recherche, nous avons accepté plusieurs propositions pourvu qu'elles soient justifiées, ce qui était signalé dans les consignes. Pour faire suite à ce que nous avons abordé plus haut, nous examinerons rapidement les seules réponses à l'exercice n°1 (En vous appuyant sur le travail fait en classe, donnez une définition personnelle des termes *poème* et *chanson*).

A la lecture des 28 copies, il apparaît que la notion de forme est généralement retenue pour distinguer le poème de la chanson. Presque tous les étudiants considèrent le poème comme une œuvre littéraire, avec une structure particulière : strophes, vers, rimes... Plusieurs mentionnent toutefois l'existence de vers libres et d'autres, la possibilité d'avoir des poèmes en prose. Nombreux sont ceux qui, par ailleurs, notent que le poème est traversé d'images ou de métaphores, et qu'il sert à exprimer des sentiments. En ce qui concerne la chanson, quelques uns parlent également de texte littéraire et quasiment tous font allusion à l'accompagnement musical, l'association des paroles et de la mélodie. Plusieurs insistent sur le fait que la chanson peut aussi être poétique (« c'est comme un poème mis en musique ») et ils sont encore plus nombreux à signaler l'alternance des couplets et des refrains, notant que la répétition et le rythme sont caractéristiques de compositions destinées à être chantées. Mais une minorité significative, représentée par des étudiants d'univers culturels variés, insiste davantage sur les ressemblances : « ce n'est pas toujours clair si on parle d'un poème ou d'une chanson ; cela se sent et parfois c'est très, très discutable » ; « il faut dire que quelquefois il est presque impossible de distinguer entre les deux termes "poème" et "chanson" » ; « à mon avis il n'y a pas un grand nombre de différences entre un poème et une chanson ; tous les deux ont un rythme, de l'harmonie et du langage (...), tous les deux ont le

pouvoir d'être symbolique et émouvant » ; « le poème et la chanson se ressemblent beaucoup – c'est toujours une création d'un homme, c'est un moyen pour exprimer ses propres émotions ou impressionner les autres, les émouvoir ».

Ces notations, loin d'être exhaustives, nous confortent dans l'idée de maintenir une approche commune pour l'étude de la chanson et du texte littéraire. Aussi bien le petit sondage de début de semestre que le travail mené avec les étudiants dans la découverte et l'approfondissement des écrits dits lyriques, confirment que l'opposition normative entre ces deux genres est artificielle et qu'elle peut être dépassée grâce à des approches qui mettent en valeur les aspects linguistiques, socio-langagiers, sociolinguistiques et stylistiques de ces productions artistiques. D'autant plus que, grâce aux nouvelles technologies (auxquelles nous avons d'ailleurs recours pour cet enseignement), la plupart des œuvres sont aujourd'hui accessibles au plus grand nombre.

Laboratoire multimédia et chanson : l'inévitable rencontre

A l'IEFE, l'origine de la rencontre du laboratoire multimédia et de la chanson a pris sa source dans le cadre de l'amélioration de la compétence de compréhension orale. N'oublions pas que celle-ci a vu son importance revalorisée avec l'arrivée des documents authentiques dans les années 70 et qu'elle a fini progressivement par acquérir ses lettres de noblesse certaines avec le CECRL qui en fait une compétence à part entière : *Ecouter*, compétence évolutive en fonction des différents niveaux⁴ (CECRL, 2001 : 26-27). Comme nous l'avons déjà souligné :

Il a été entendu qu'un nouveau matériel multimédia permettrait d'améliorer les supports pédagogiques, de leur apporter une plus grande variété mais offrirait surtout la possibilité aux apprenants d'être plus autonomes dans leur apprentissage en leur permettant de pouvoir régler le volume à leur convenance, de réécouter les passages difficiles et de poursuivre éventuellement ce travail chez eux dans le cas de documents disponibles sur Internet. Il a donc été convenu que ce nouveau projet se concentrerait en premier lieu sur les Compétences orales (Compréhension et production) (la formule adoptée actuellement est l'intégration du multimédia dans les cours en présentiel à raison d'1H30 ou 2H par semaine selon le niveau. (Gardies, 2007 : 116)

C'est donc dans ce cadre posé que se sont mises en place de nouvelles aventures pédagogiques et plus particulièrement l'exploitation de la chanson.

Intégrer le multimédia dans un apprentissage linguistique améliore indéniablement la qualité de l'apprentissage de l'apprenant grâce à l'apport de la technique car le multimédia offre sur un même support, texte, son, images et logiciels informatiques. C'est l'interactivité entre ces divers éléments qui rend le défi si intéressant et ce d'autant plus avec la possibilité d'accéder à de multiples informations en ligne. Néanmoins nous sommes obligées de parler de « précautions d'usage » car le recours à la chanson est réglementé et impose un cadre très strict d'utilisation ; la fermeture récente du site *paroles.net* suite à la reconnaissance des droits des auteurs en est un des derniers exemples. Afin d'être rigoureuses dans notre utilisation pédagogique de la chanson, nous nous référons au B.O N°5. du 1^{er} février 2007⁵ qui cadre l'utilisation de la chanson à des fins d'enseignement et de recherche.

⁴ http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/Framework_FR.pdf: p.26-27

⁵ « Mise en œuvre des accords sectoriels sur l'utilisation des œuvres protégées à des fins d'enseignement et de recherche » in <http://www.education.gouv.fr/pid285/le-bulletin-officiel.html>

Un rapide tour d'horizon

Nous présenterons ainsi ici quelques pistes d'exploitation pédagogique de la chanson déjà mises en œuvre dans le cadre de notre enseignement.

Un cours de FLE est une véritable « auberge espagnole » et une éducation aux médias introductive est conseillée afin de faire le point sur les connaissances de chacun sur le sujet, de leur propre rapport avec les médias. Ecouter la radio, regarder la télévision... sont des démarches interculturelles qui nécessitent parfois de lever le voile sur certains codes, certaines pratiques pouvant fausser la compréhension. La démarche entreprise conduit bien sûr à un questionnement sur la chanson en général et la chanson française en particulier et il est intéressant de discerner les contours d'une certaine représentation de celle-ci. Un regard global sur le corpus recueilli (étudiants étrangers de niveaux A2/3, classes de 18 étudiants sur 7 semestres) a mis en exergue interprètes et chansons pour certaines zones géographiques du monde. L'on peut ainsi découvrir que les pays de l'Est citent plus particulièrement Joe Dassin avec *Champs-Élysées*, Patricia Kaas avec *Mademoiselle chante le blues*, Edith Piaf avec *La vie en rose*. Les étudiants américains quant à eux citent plus particulièrement Edith Piaf avec *La vie en rose* et avec moins d'occurrences Charles Aznavour avec *La bohème*. Les étudiants européens citent également ces interprètes mais y ajoutent Jacques Brel (*Ne me quitte pas*), Carla Bruni (*Quelqu'un m'a dit*), Patrick Bruel (*Place des grands hommes*) ou encore Céline Dion. Les étudiants du continent asiatique sont peu familiarisés à la chanson française et seule Mireille Mathieu ou Vanessa Paradis (*Joe le taxi*) semblent sortir leur épingle du jeu.

Ce bref tour d'horizon nous laisse penser que ces représentations répondent à une image surannée de la France et curieusement peu actualisée malgré l'avènement d'internet. L'image de la France déjà cristallisée sur Paris jusque dans les méthodes d'apprentissage – « La tentation est en effet facile de voir s'accumuler des marques de francité récurrentes telles que Tour Eiffel, fromage, baguette et béret au détour des pages même si maintenant les travers du stéréotypage sont dénoncés » (Gardies, 2009 : 132) – est également toujours associée à des chansons d'une autre génération qui continuent à se transmettre. Les étudiants appréhendent majoritairement la chanson française comme une chanson à texte « à écouter » et sur laquelle il est difficile de danser. Car là est bien le problème, celui de la mise en musique qui fait rayonner la chanson dans des mondes différents. Ces générations jeunes ressentent la musique plus par le rythme que par les paroles, sans paraphraser A. de Musset « Peu importe le flacon pourvu qu'on ait l'ivresse »... Quel n'est pas leur étonnement de découvrir des chansons « qui sont de (véritables) histoires » !

Principaux axes de travail

Un premier axe de travail consiste donc à leur faire percevoir l'influence de la musique sur la perception d'une chanson et ils sont ainsi amenés à comparer deux interprétations de *Ne me quitte pas* de Jacques Brel, par lui-même et par un chanteur colombien Yuri Buenaventura. Ce travail passe par l'utilisation d'Internet et la consultation de sites pour écoute. L'interprétation de Jacques Brel est entre autres consultable sur le lien <http://www.youtube.com/watch?v=i2wmKcBm4Ik> et celle de Yuri Buenaventura sur <http://www.youtube.com/watch?v=kccz0onEkmo>. Avant même de se pencher sur les paroles, il est demandé aux étudiants de s'exprimer sur les différentes interprétations écoutées.

Les perceptions sont unanimes, le rythme entraînant de Yuri Buenaventura retient tous les suffrages alors que le style de Jacques Brel est perçu comme trop théâtral et dramatique. Mais la lecture des paroles, l'explication lexicale du sens profond du texte vont faire balancer l'analyse d'origine. L'accès au sens va faire réagir les étudiants qui vont finalement trouver inapproprié le rythme endiablé de la reprise par rapport au contenu textuel.

Cet exercice très intéressant au niveau de la production orale illustre bien l'importance de l'accès au sens mais aussi de l'influence indéniable de la musique sur la perception d'une chanson. Il serait intéressant de savoir si la jeunesse française porterait un regard différent sur les chansons anglo-saxonnes qui la font vibrer sur les pistes des discothèques avec version française des paroles...

Les étudiants sont ensuite conduits à parcourir, en travail personnel, la biographie des chanteurs abordés comme ici Jacques Brel sur le site de *rfi*, http://www.rfimusique.com/sitefr/biographie/biographie_8932.asp ou encore de *TV5 monde* <http://www.tv5.org/TV5Site/musique/artiste-354-brel.htm>. Le laboratoire multimédia permet grâce à l'accès à Internet de favoriser ce type d'approche qui peut être réalisée avec d'autres chansons reprises et réorchestrées comme dans notre exemple. Les étudiants sur notre site étant majoritairement détenteurs d'ordinateurs portables et d'accès Internet peuvent ensuite librement retourner sur les sites consultés et réécouter les chansons.

Ce travail pour être effectif donne toute son importance à la consigne et aux objectifs d'écoute. Il est intéressant à ce propos de se rappeler les différents types d'écoute différenciés proposés par Lhote (1995 : 69-72) c'est-à-dire, « l'écoute de veille » qui est effectuée de manière inconsciente, « l'écoute globale » qui permet l'accès à la signification générale du texte, « l'écoute sélective » qui permet d'isoler des passages et enfin « l'écoute détaillée » qui permet d'accéder au sens par une analyse linéaire, mot à mot. Les moyens utilisés au laboratoire permettent un passage immédiat d'écoute globale à une écoute sélective grâce aux fonctions « pause » et « retour en arrière ».

Un nouvel axe de travail consiste à présenter des chansons présentant un contenu socioculturel pouvant sensibiliser les étudiants à la société française et à son évolution. Notre axe de recherche universitaire étant tourné vers les représentations (inter)culturelles, un choix s'est imposé, celui de la chanson de Marc Lavoine (1996) : *C'est ça la France*. Cette chanson peut-être écoutée et visualisée par l'intermédiaire du clip vidéo (Victoire de la musique 1997) très riche en images culturelles <http://www.youtube.com/watch?v=qnB4iBQKMtc>. Cette chanson est intéressante à étudier aussi bien d'un point de vue socioculturel que linguistique. Elle alterne les images caractéristiques des Français « Ça boit le petit noir ou le petit vin blanc Ça cherche la bagarre et du boulot souvent ça lève le poing, ça bouge, ça manifeste » tout en abordant l'Histoire « Ça avale son Vichy et ça Dreyfus la joie Jean-Moulin rouge aussi Pierre Berezgouy » et ce en affichant plusieurs registres de langue puisque l'on peut trouver par exemple « boulot, pognon, trinquer », ou encore des formes syntaxiques particulières comme « ça camembert »... Les objectifs retenus peuvent faire l'objet de deux séances, l'une à volet socioculturel et l'autre plus linguistique.

Ce travail peut également faire l'objet de comparaison avec « Ma France » de Jean Ferrat <http://www.youtube.com/watch?v=guYdxt3YLB4> ou encore « Hexagone » de Renaud <http://www.youtube.com/watch?v=2RQHsn2ilfA> (celle-ci presque exclusivement en français familier sera réservée à des niveaux forts).

Comme nous venons de le voir, la façon d'aborder ces chansons relève moins de l'utilisation « ludique » que préconise le CECRL (2001 : 47) en demandant une « utilisation esthétique et poétique de la langue pour le rêve ou pour le plaisir [... à travers] des activités comme le chant (comptines, chansons du patrimoine, chansons populaire, etc.) ». L'emploi de « ludique » sous-entend un moment de pause destiné au jeu, ce qui est loin d'être le cas car le travail d'analyse... n'est pas un jeu d'enfant.

Un autre axe de travail possible et finalement plus consensuel en FLE est l'association du travail socioculturel avec un regard sur un point phonétique ou syntaxique. Ce travail plus spécifique demande l'utilisation de logiciels pédagogiques installés sur les postes de notre laboratoire. Le logiciel *Logolab*, tout d'abord est une bibliothèque virtuelle dans laquelle nous créons des rayons selon les niveaux A2, B1... du CECRL et des étagères thématiques

(modifiables) avec des extraits d'émissions audio et vidéo, des chansons, etc. C'est un outil qui permet de numériser des documents et d'y intégrer des textes si on le désire. Ainsi un extrait de film par exemple, peut être accompagné à l'écran de questions s'y rapportant. Les travaux des étudiants peuvent être stockés et retrouvés à la séance suivante ou être enregistrés sur clef USB. Dans le cadre de la variété, les chansons sont par exemple présentées « avec des trous » à remplir pendant écoute par les étudiants...

Les documents ainsi numérisés sont classés et peuvent être réutilisés par les enseignants, notre choix didactique étant de mutualiser les préparations pédagogiques des enseignants pour chaque niveau afin d'homogénéiser l'enseignement pour les différents groupes. Les préparations (choix de documents, numérisation, exploitation pédagogique ...) sont créées conformément aux préconisations du CECRL.

Un dernier exemple va venir illustrer cet axe par le biais de la chanson *Double enfance* écrite par Maxime Leforestier et interprétée par Julien Clerc. Cette chanson, disponible sur http://www.youtube.com/watch?v=yvYUcwHoE_8, outre le fait d'être riche du point de vue lexical des sentiments, aborde le thème du divorce, de la garde alternée et par là-même les nouvelles structures familiales de notre société occidentale et plus spécifiquement française. Une fois ces chapitres (lexical et socioculturel) abordés, on peut se pencher sur la phonétique et plus spécifiquement sur les quatre nasales françaises fort présentes dans le texte « monde, secondes, plonger, sont, rompu, raconter, maisons, lointains, revient, chagrin, chance, enfance, silence, sens, silencieux, balance, parents, sentiment ». La chanson permet alors de faire de la discrimination auditive d'une autre façon, moins monotone que les traditionnels exercices de répétition effectués en laboratoire de phonétique.

Pour conclure, soulignons d'abord que notre enquête sur les représentations de la chanson montre qu'il est loin d'être utopique de considérer la variété comme un objet de recherche à part entière et qu'elle constitue au contraire un vaste champ que nous venons simplement d'effleurer et qui mérite que l'on s'y attarde avec des regards différents au sein des différents axes qui la constituent. A travers cet article, nous avons également évoqué diverses façons d'aborder la chanson française en utilisant « l'outil » laboratoire multimédia, mais ces entrées ne sont pas exhaustives car bien entendu, extraits de films et chansons peuvent également être associés et les exemples ne manquent pas. Qui n'a jamais fredonné *Chabadabada* ? Ainsi, en utilisant les nouvelles technologies aussi bien au laboratoire multimédia que dans un cours plus classique tel que l'enseignement « Littérature et chanson française » et en associant la chanson à d'autres arts comme la littérature, le cinéma, voire la publicité, nous pouvons à la fois enrichir notre pratique professionnelle, favoriser le rayonnement de la culture populaire de notre pays et faire émerger une nouvelle image plus gratifiante et plus conforme à la véritable valeur de cet objet artistique et affectif qu'est la chanson. En effet, comme nous l'avons vu, cette expression populaire qui s'attache des perceptions contradictoires, est de fait un produit social et culturel incontournable et un support didactique particulièrement propice à l'acquisition de multiples compétences en classe de FLE. D'hymne national en chanson à texte, de poème chanté en musique de films, la chanson (française) est une seconde peau qui habille et habite chacun de nous, en le caractérisant culturellement et sociologiquement.

Bibliographie

- AMOSSY R., HERSCHBERG PIERROT A., 2004, *Stéréotypes et clichés*, Nathan, Paris.
 BOIRON M., 1997, « Approches pédagogiques de la chanson », http://www.tv5.org/TV5Site/upload_image/app_ens/ens_doc/26_fichier_approchetchansons.pdf
 BOYER H., 2003, *De l'autre côté du discours*, L'Harmattan, Paris.

- CECRL, 2001, *Cadre européen de référence pour les langues*, in http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/Framework_FR.pdf
- CHARAUDEAU P., 2005, *Les médias et l'information – L'impossible transparence du discours*, De Boeck Université, Bruxelles.
- DENIOT J., 2007, « Chanson française, aventure et identité », <http://www.chansons-francaises.info/chanson.francaise.identite.htm>
- GANASSALI S., 1998, « Les mots qui touchent : le marketing textuel appliqué à la chanson française » in <http://www.cavi.univ-paris3.fr/lexicometrica/jadt/jadt1998/ganassal.htm>
- GARDIES P., 2007, « Laboratoire multimédia et FLE : un nouvel horizon pédagogique », *Travaux de didactique du français langue étrangère*, n° 8, PULM, Université Montpellier 3, pp.115-134
- GARDIES P., 2009, *Le traitement des représentations culturelles en didactique du FLE à travers la revue « Le français dans le monde »*, Thèse de doctorat en Sciences du Langage, Université Montpellier III.
- LHOTE E., 1995, *Enseigner l'oral en interaction. Percevoir, Ecouter, Comprendre*, Hachette, Paris.
- YASRI-LABRIQUE E., 2010, « Des fonctionnements discursifs et des enjeux socioculturels dans les forums de discussion », dans H. Boyer (dir.), *Pour une épistémologie de la sociolinguistique (Actes du colloque des 10-12 décembre 2009 à Montpellier)*, Lambert-Lucas, Limoges.

Annexes

Annexe 1 : descriptif du cours de « Littérature et chanson française » (LCF) dispensé à l'Institut d'Études Françaises pour Étrangers (Université Paul-Valéry, Montpellier)

OBJECTIFS

Ce cours vise à faire découvrir, à travers quelques thématiques abordées en littérature, des textes romanesques ou poétiques associés de façon directe ou indirecte à des mélodies, et ce dès leur date de parution ou à travers le temps. On observera, à partir d'extraits de fiction, de poèmes, de chants ou de chansons, la diversité linguistique, stylistique et culturelle d'une production artistique qui couvre un siècle de l'histoire française et francophone. En effet, le cours s'intéressera à la période qui s'étend des prémices de la Première Guerre Mondiale à l'époque contemporaine. Prenant pour point d'ancrage la France, il fera toutefois des incursions dans d'autres pays qui ont en partage la langue française et sera conçu comme un itinéraire permettant aux étudiants d'appréhender finalement le concept de « chanson française ».

PROGRAMME ET CONTENU

Le cours sera divisé en *six séquences* réparties chacune sur deux semaines de cours.

La première séquence (semaines 1 et 2) sera consacrée à la mise en place de définitions et de repères historiques et socioculturels. Par la suite, chaque séquence sera l'occasion d'approfondir une thématique en relation avec la « chanson à textes » sous ses formes les plus variées.

1. Le rapport au lieu et à la langue (semaines 3 et 4)
2. Le temps qui passe (semaines 5 et 6)
3. Le sentiment de révolte et l'aspiration à la liberté (semaines 7 et 8)
4. La tolérance (semaines 9 et 10)
5. L'amour (semaines 11 et 12)

La dernière séance (semaine 13) sera occupée par une épreuve écrite permettant d'évaluer l'acquisition des connaissances et l'appropriation de certaines notions par les étudiants.

SUPPORTS


Des documents photocopiés, contenant textes et explications, seront distribués par le professeur pour chaque séquence. Ils pourront être enrichis de documents fournis par les étudiants selon des modalités qui seront précisées au début du semestre. Il est recommandé de se procurer un grand classeur et de l'apporter à chaque séance.

EVALUATION

Il est rappelé que l'assiduité est absolument obligatoire. Les étudiants désireux de suivre cet enseignement optionnel devront s'inscrire sur une liste au plus tard lors de la deuxième semaine de cours. Leur présence sera vérifiée et prise en compte pour la note finale. Entreront aussi en considération leur participation, leur investissement personnel en termes de recherches ou d'interventions orales en classe, ainsi que la qualité de leur travail en fin de parcours (progression au fil du semestre et épreuve écrite terminale).

Annexe 2 : corpus de référence pour la première séquence du cours LCF

<p style="text-align: center;">Presque (Jacques Prévert)</p> <p style="text-align: center;">A Fontainebleau Devant l'hôtel de l'Aigle Noir Il y a un taureau sculpté par Rosa Bonheur Un peu plus loin tout autour Il y a la forêt Et un peu plus loin encore Joli corps Il y a encore la forêt Et le malheur Et tout à côté le bonheur Le bonheur avec les yeux cernés Le bonheur avec des aiguilles de pin dans le dos Le bonheur qui ne pense à rien Le bonheur comme le taureau Sculpté par Rosa Bonheur Et puis le malheur Le malheur avec une montre en or Avec un train à prendre Le malheur qui pense à tout ... A tout A tout ... à tout ... à tout ... Et à tout Et qui gagne "presque" à tous les coups Presque.</p>	<p style="text-align: center;">Le Puy du Fou (Didier Barbelivien)</p> <p style="text-align: center;">Un château dans les ruines se souvient maintenant Des bouquets d'églatine des chevaux frissonnants Quelque part se dessine au bout d'un drapeau blanc La mémoire orpheline d'un peuple de géant</p> <p style="text-align: center;">Gardé par un fou Gardé par le temps Le vieux Puy du Fou A son histoire dans l'étang Gardé par un fou Gardé par le vent Le vieux Puy du Fou Est fait de sable émouvant</p> <p style="text-align: center;">Le pont des souvenirs est toujours désolant Les soleils d'avenir sont plus ou moins brillants Chacun de nous peut lire au front des monuments Des noms propres à mourir sur un caillou vivant</p> <p style="text-align: center;">Gardé par un fou Gardé par le temps Le vieux Puy du Fou A son histoire dans l'étang Gardé par un fou Gardé par le vent Le vieux Puy du Fou Est fait de sable émouvant</p>
<p style="text-align: center;">Le jour se lève (Grand Corps Malade)</p> <p>Le jour se lève sur notre grisaille, sur les trottoirs de nos ruelles et sur nos tours Le jour se lève sur notre envie de vous faire comprendre à tous que c'est à notre tour D'assumer nos rêves, en récolter la sève pour les graver dans chaque mur de pierre Le jour se lève et même si ça brûle les yeux, on ouvrira grand nos paupières Il a fait nuit trop longtemps et avancer sans lumière nous a souvent fait tâtonner Personne à pardonner, si on est là aujourd'hui c'est juste qu'on a pas abandonné On a cherché la lueur de l'aube en sachant qu'elle avait la couleur de l'espoir On s'est armé de nos stylos pour écrire nous-mêmes la suite de toute cette histoire Le jour se lève, sort de sa grève, c'est grave à quel point la nuit a été agitée On en a de belles à raconter même si j'imagine que ce sera sûrement loin de tes JT Le soleil éclaire notre papier qu'on avait gratté dans l'ombre pendant toute la nuit</p>	<p style="text-align: center;">Le jour s'est levé (Téléphone)</p> <p>Le jour s'est levé Sur une étrange idée Je crois que j'ai rêvé Que ce soir je mourrais Le jour s'est levé Plein de perplexité Si ce n'était pas un rêve Qu'il faille s'en aller S'en aller</p> <p>Comme le jour avançait En moi je pensais Si ce n'était pas un rêve J'ai tout à aimer Quand le jour s'est couché J'ai réalisé Que ce n'était qu'une trêve Dans ma réalité Nous sommes ici pour croire Rien d'autre à laisser croire Croire que l'on meurt ce soir Pour qui veut bien voir</p>

<p>La chaleur fait couler l'encre, nos mots quittent nos cahiers, nos voix sortent de l'ennui Alors nous allons prendre la parole, monter sur scène pour un moment, [j'espère que t'en as conscience Finies la patience et la méfiance, on s'offre simplement avec l'écriture une renaissance Le jour se lève et son glaive de lave nous lave des peines et douleurs du passé Notre avenir est lancé... tu nous écouteras et diras franchement ce que t'en as pensé Le jour se lève et la joie se livre, la soif se lit sur nos lèvres, tu devrais nous suivre Si notre heure est brève, nous allons quand même la vivre, nous ne sommes pas bons élèves [mais l'envie nous enivre Alors à ton tour ouvre les yeux, approche-toi et observe avec curiosité Le souffle et l'enthousiasme d'une brigade de poètes sortis tout droit de l'obscurité Ne prends pas ça pour de l'arrogance mais on sent que c'est notre heure et ça fait du bien Notre passion va nous nourrir et je vais retrouver le sourire dans le regard de tous les miens Le jour se lève, on le doit peut-être qu'à nous et quand je dis ça, c'est pas juste une métaphore</p> <p>Le jour se lève et si ça se trouve, c'est uniquement parce qu'on l'a espéré assez fort Le jour se lève sur notre grisaille, sur les trottoirs de nos ruelles et sur nos tours Le jour se lève sur notre envie de vous faire comprendre à tous que c'est à notre tour Notre futur est incertain, c'est vrai que ces deux mots là vont toujours de paire Mais notre jour s'est bien levé, dorénavant il sera difficile de nous faire taire</p>	<p>Le voile est levé Sur ma pauvreté Qu'ai-je donc à garder Qui ne sera soufflé Oui, le voile est levé Tout est si coloré Qu'ai-je donc à donner Qui ne sera soufflé Nous sommes ici pour croire Rien d'autre à laisser croire Croire que l'on meurt ce soir Et qu'il est déjà tard</p> <p>Déjà tard Mais pas trop tard A toi de voir A toi de croire</p> <p>Le jour s'est levé Sur cette étrange idée La vie n'est qu'une journée Et la mort qu'une nuit La vie n'est ajournée Que si la mort lui nuit</p> <p>Dans la forêt lointaine</p>  <p>Dans la forêt lointaine On entend le coucou Du haut de son grand chêne Il répond au hibou Coucou, coucou, coucou, Hibou, coucou.</p>
<p>Un jour un jour (Louis Aragon)</p> <p>Tout ce que l'homme fut de grand et de sublime Sa protestation ses chants et ses héros Au dessus de ce corps et contre ses bourreaux A Grenade aujourd'hui surgit devant le crime</p> <p>Et cette bouche absente et Lorca qui s'est tu Emplissant tout à coup l'univers de silence Contre les violents tourne la violence Dieu le fracas que fait un poète qu'on tue</p> <p>Un jour pourtant un jour viendra couleur</p>	<p>Le Grand Meaulnes : première partie, chapitre 15 (Alain-Fournier)</p> <p>On aborda devant un bois de sapins. Sur le débarcadère, les passagers durent attendre un instant, serrés les uns contre les autres, qu'un des bateliers eût ouvert le cadenas de la barrière... Avec quel émoi Meaulnes se rappelait dans la suite cette minute où, sur le bord de l'étang, il avait eu très près du sien le visage désormais perdu de la jeune fille ! Il avait regardé ce profil si pur, de tous ses yeux, jusqu'à ce qu'ils fussent près de s'emplir de larmes. Et il se rappelait avoir vu, comme un secret délicat qu'elle lui eût confié, un peu</p>

<p>d'orange Un jour de palme un jour de feuillages au front Un jour d'épaule nue où les gens s'aimeront Un jour comme un oiseau sur la plus haute branche</p> <p>Ah je désespérais de mes frères sauvages Je voyais je voyais l'avenir à genoux La Bête triomphante et la pierre sur nous Et le feu des soldats porté sur nos rivages</p> <p>Quoi toujours ce serait par atroce marché Un partage incessant que se font de la terre Entre eux ces assassins que craignent les panthères Et dont tremble un poignard quand leur main l'a touché</p> <p>Un jour pourtant un jour viendra couleur d'orange Un jour de palme un jour de feuillages au front Un jour d'épaule nue où les gens s'aimeront Un jour comme un oiseau sur la plus haute branche</p> <p>Quoi toujours ce serait la guerre la querelle Des manières de rois et des fronts prosternés Et l'enfant de la femme inutilement né Les blés déchiquetés toujours des sauterelles</p> <p>Quoi les bagnes toujours et la chair sous la roue Le massacre toujours justifié d'idoles Aux cadavres jeté ce manteau de paroles Le bâillon pour la bouche et pour la main le clou</p> <p>Un jour pourtant un jour viendra couleur d'orange Un jour de palme un jour de feuillages au front Un jour d'épaule nue où les gens s'aimeront Un jour comme un oiseau sur la plus haute branche</p>	<p>de poudre restée sur sa joue... À terre, tout s'arrangea comme dans un rêve. Tandis que les enfants couraient avec des cris de joie, que des groupes se formaient et s'éparpillaient à travers bois, Meaulnes s'avança dans une allée, où, dix pas devant lui, marchait la jeune fille. Il se trouva près d'elle sans avoir eu le temps de réfléchir :</p> <p>« Vous êtes belle », dit-il simplement. Mais elle hâta le pas et, sans répondre, prit une allée transversale. D'autres promeneurs couraient, jouaient à travers les avenues, chacun errant à sa guise, conduit seulement par sa libre fantaisie. Le jeune homme se reprocha vivement ce qu'il appelait sa balourdise, sa grossièreté, sa sottise. Il errait au hasard, persuadé qu'il ne reverrait plus cette gracieuse créature, lorsqu'il l'aperçut soudain venant à sa rencontre et forcée de passer près de lui dans l'étroit sentier. Elle écartait de ses deux mains nues les plis de son grand manteau. Elle avait des souliers noirs très découverts. Ses chevilles étaient si fines qu'elles pliaient par instants et qu'on craignait de les voir se briser.</p> <p>Cette fois, le jeune homme salua, en disant très bas : « Voulez-vous me pardonner ? — Je vous pardonne, dit-elle gravement. Mais il faut que je rejoigne les enfants, puisqu'ils sont les maîtres aujourd'hui. Adieu. »</p> <p>Augustin la supplia de rester un instant encore. Il lui parlait avec gaucherie, mais d'un ton si troublé, si plein de désarroi, qu'elle marcha plus lentement et l'écouta. « Je ne sais même pas qui vous êtes », dit-elle enfin. Elle prononçait chaque mot d'un ton uniforme, en appuyant de la même façon sur chacun, mais en disant plus doucement le dernier... Ensuite elle reprenait son visage immobile, sa bouche un peu mordue, et ses yeux bleus regardaient fixement au loin. « Je ne sais pas non plus votre nom », répondit Meaulnes.</p> <p>Ils suivaient maintenant un chemin découvert, et l'on voyait à quelque distance les invités se presser autour d'une maison isolée dans la pleine campagne. « Voici la "maison de Frantz", dit la jeune fille ; il faut que je vous quitte... » Elle hésita, le regarda un instant en souriant et dit : « Mon nom ?... Je suis mademoiselle Yvonne de Galais... » Et elle s'échappa.</p>
---	--

Annexe 3 : examen terminal LCF (1^{er} semestre 2009-2010)

UNIVERSITE PAUL-VALERY – MONTPELLIER III

I.E.F.E. – Niveau B2

1^{er} semestre 2009-2010

Cours de Mme YASRI

Littérature et chanson française

Examen de décembre 2009

P.1 : présentation et instructions générales

P. 2-3 : textes de référence

P. 4 : exercices

Instructions générales

- Ce document constitue le support d'examen pour votre cours optionnel intitulé *Littérature et Chanson française*.
- Vous avez droit aux dictionnaires français - français ou français - langue maternelle ainsi qu'à un dictionnaire des noms propres.
- Les appareils électroniques sont strictement interdits.
- La durée de l'examen est d'une heure et demie (1h30).
- Vous devez prendre connaissance des textes de référence (p. 2 et 3), puis faire tous les exercices (p. 4) sur une feuille séparée.
- La présentation et la lisibilité de votre travail seront prises en compte.
- Cet examen sera noté sur 20.
- La note finale pour ce cours optionnel, incluant l'évaluation du travail accompli tout au long du semestre ainsi que le résultat obtenu à cet examen, sera ramenée à une note sur 10.

Textes de référence (XX^e siècle)

<p>Texte n°1 ON THE ROAD AGAIN</p> <p>Nous étions jeunes et larges d'épaules Bandits joyeux, insolents et drôles On attendait que la mort nous frôle <i>On the road again, again</i> <i>On the road again, again</i></p> <p>Au petit jour on quittait l'Irlande Et derrière nous s'éclairait la lande Il fallait bien un jour qu'on nous pende <i>On the road again, again</i> <i>On the road again, again</i></p> <p>La mer revient toujours au rivage Dans les blés mûrs y a des fleurs sauvages N'y pense plus, tu es de passage <i>On the road again, again</i> <i>On the road again, again</i></p> <p>Nous étions jeunes et larges d'épaules On attendait que la mort nous frôle Elle nous a pris les beaux et les drôles <i>On the road again, again</i> <i>On the road again, again</i></p> <p>Ami sais-tu que les mots d'amour Voyagent mal de nos jours Tu partiras encore plus lourd <i>On the road again, again</i> <i>On the road again, again</i></p> <p style="text-align: right;">Bernard Lavilliers</p> <p>Texte n°3 DEPART</p> <p>L'horizon s'incline Les jours sont plus longs Voyage Un cœur saute dans une cage Un oiseau chante Il va mourir Une autre porte va s'ouvrir Au fond du couloir Où s'allume Une étoile Une femme brune La lanterne du train qui part</p> <p style="text-align: right;">Pierre Reverdy</p>	<p>Texte n°2 VOYAGE, VOYAGE</p> <p>Au-dessus des vieux volcans Glissant des ailes sous les tapis du vent Voyage, voyage Eternellement De nuages en marécages De vent d'Espagne en pluie d'Equateur Voyage, voyage Vole dans les hauteurs Au-dessus des capitales Des idées fatales Regarde l'océan</p> <p>Voyage, voyage Plus loin que la nuit et le jour Voyage, voyage Dans l'espace inouï de l'amour Voyage, voyage Sur l'eau sacrée d'un fleuve indien Voyage, voyage Et jamais ne reviens</p> <p>Sur le Gange ou l'Amazone Chez les blacks chez les sikhs chez les jaunes Voyage, voyage Dans tout le royaume Sur les dunes du Sahara Des îles Fidji au Fuji-Yama Voyage, voyage Ne t'arrête pas Au-dessus des barbelés Des cœurs bombardés Regarde l'océan</p> <p>Voyage, voyage Plus loin que la nuit et le jour Voyage, voyage Dans l'espace inouï de l'amour Voyage, voyage Sur l'eau sacrée d'un fleuve indien Voyage, voyage Et jamais ne reviens</p> <p>Au-dessus des capitales Des idées fatales Regarde l'océan</p> <p style="text-align: right;">Desireless</p>
--	---

<p>Texte n°4 L'ABYSSINIE</p> <p>Loin de tout, loin de vous en mélancolie Loin des mots d'ici, loin de l'Abyssinie.</p> <p>Avec le temps tout s'en va, avec le temps rien ne va. Des visages qu'on oublie, et quelques autres qui n's'oublient pas. Avec le temps, y a des Rimbaud qui fuient écrire ailleurs Les choses qui font battre le cœur.</p> <p>Les nomades s'en vont quand il n'y a plus rien à voir. Les pharaons du rock passant de l'autre côté des miroirs. Longtemps après, leurs chansons courent encore dans les rues, Bien après qu'ils ont disparu.</p> <p>C'est loin l'Abyssinie, et c'est loin...</p> <p>Dans nos vies y a des vagues en béton, des bunkers. Au bord des océans, camouflés, souvenirs de guerre. Des souv'nirs plein de neige et de bruit, photographies, Toutes remplies de mélancolie.</p> <p>C'est loin l'Abyssinie, et c'est loin...</p> <p>Un soleil en plein cœur et des tam-tams sous les pieds, Faire danser et trembler toute la terre, l'ensorceler. Un soleil qui s'glisserait sous ta peau chaque nuit Donner du désir à ta vie.</p> <p>Avec le temps tout s'en va, avec le temps rien ne va. Des visages qu'on oublie, et quelques autres qui n's'oublient pas. Avec le temps, y a des Rimbaud qui fuient écrire ailleurs Les choses qui font battre le cœur.</p> <p>C'est loin l'Abyssinie, et c'est loin...</p> <p style="text-align: right;">Yves Simon</p>	<p>Texte n°5 COMPLET BLANC</p> <p>Je me promène sur le pont dans mon complet blanc acheté à Dakar Aux pieds j'ai mes espadrilles achetées à Villa Garcia Je tiens à la main mon bonnet basque rapporté de Biarritz Mes poches sont pleines de Caporal Ordinaire De temps en temps je flaire mon étui en bois de Russie Je fais sonner des sous dans ma poche et une livre sterling en or J'ai mon gros mouchoir calabrais et des allumettes de cire De ces grosses que l'on ne trouve qu'à Londres Je suis propre lavé frotté plus que le pont Heureux comme un roi Riche comme un milliardaire Libre comme un homme</p> <p style="text-align: right;">Blaise Cendrars</p> <p>Texte n°6 LE POISSON SANS-SOUCI</p> <p>Le poisson sans-souci Vous dit bonjour vous dit bonsoir Ah! qu'il est doux qu'il est poli Le poisson sans-souci. Il ne craint pas le mois d'avril Et c'est tant pis pour le pêcheur Adieu l'appât adieu le fil Et le poisson cuit dans le beurre. Quand il prend son apéritif A Conflent, Suresnes ou Charenton Les remorqueurs brûlant le charbon de Cardiff Ne dérangeraient pas ce buveur de bon ton. Car il a voyagé dans des tuyaux de plomb Avant de s'endormir sur des pierres d'évier Où l'eau des robinets chante pour le bercer Car il a voyagé aussi dans des flacons Que les courants portaient vers des rives désertes Avec l'adieu d'un naufragé à ses amis. Le poisson sans-souci Qui dit bonjour qui dit bonsoir Ah ! qu'il est doux et poli Le poisson sans-souci Le souci sans souci Le Poissy sans Soissons Le saucisson sans poids Le poisson sans-souci</p> <p style="text-align: right;">Robert Desnos</p>
--	---

Exercices

Exercice n°1 (1 point) :

En vous appuyant sur le travail fait en classe, donnez une définition personnelle des termes *poème* et *chanson*.

Exercices n°2 (3 points) :

Quels sont, selon vous, les textes qui correspondent à des poèmes et ceux qui correspondent à des chansons ? Justifiez votre réponse.

Vous pouvez faire un tableau comme celui-ci :

Poèmes	Chansons

Exercice n°3 (1 point) :

En vous appuyant sur le travail fait en classe, rappelez ce que signifient les termes *explicite* et *implicite*.

Exercice n°4 (2 points) :

Quel est le thème principal, commun à tous les textes de référence ? Justifiez votre réponse.

Exercice n°5 (4 points) :

Classez les 6 textes en commençant par celui où le thème commun est évoqué de la manière la plus explicite et en finissant par celui où il est évoqué de la façon la moins explicite. Justifiez votre réponse en citant des extraits.

Vous pouvez faire un tableau comme celui-ci :

	Titres	Citations
1.		
2.		
3.		
4.		
5.		
6.		

Exercice n°6 (3 points) :

Pour chaque texte, en vous appuyant sur les différentes séquences étudiées en classe, dites quels sont les thèmes secondaires associés au thème principal. Justifiez votre réponse.

Exercice n°7 (3 points) :

Chacun de ces textes entretient un réseau d'échos intertextuels avec des documents étudiés au cours du semestre. Essayez de les identifier et d'analyser ces résonances littéraires.

Exercice n°8 (3 points) :

Lequel de ces textes préférez-vous ? Pourquoi ? Essayez de faire passer vos émotions en évoquant la tonalité et les significations du texte que vous avez choisi.

PETIT NIVEAU CHERCHE CHANSON... LA CHANSON FRANCOPHONE PLURILINGUE EN CLASSE DE FLE

Marine TOTOZANI

Université de Saint-Etienne – CELEC / CEDICLEC

La chanson occupe une place privilégiée dans nos vies :

(...) elle rythme de ses refrains la plupart de nos moments et, si elle a bercé l'enfance de chacun d'entre nous, elle ponctue encore les événements heureux ou sombres de notre vie d'adulte (...) nombre de nos souvenirs sont ainsi inscrits sur une ligne mélodique, elle en est le parfum, la couleur, elle s'allie aux mots qui la soutiennent pour donner consistance à l'impalpable. (Grimbert, 1996 : 53, 56)

Elle est de plus en plus sollicitée dans l'enseignement / apprentissage d'une langue étrangère, aussi bien par les enseignants, en tant que support didactique dans différentes activités d'ordre grammatical, lexical, culturel, etc., que par les apprenants qui en font un outil afin de préserver et développer leurs acquis dans la langue-culture cible.

Comme la poésie, par son organisation strophique, ses refrains, ses rimes et son rythme, la chanson semble particulièrement bien convenir aux niveaux débutants et intermédiaire et plus apte au réemploi de certains éléments d'acquisition que d'autres supports oraux ou sonores. Par ailleurs, il est possible de considérer la chanson comme [...] un espace privilégié qui raconte la société et où la société se raconte (Cuq, Gruca, 2009 : 436).

L'intérêt pour la chanson dans le domaine de l'enseignement / apprentissage des langues-cultures ne date pas d'hier et semble attirer des chercheurs dont l'horizon ne cesse de s'élargir, donnant lieu à des approches pluridisciplinaires de la chanson. Depuis la *Lettre ouverte à la chanson* de Debyser en 1969, L.-J. Calvet lui consacre une centaine d'articles entre 1980 et 1995 qui seront publiés dans la revue *Le français dans le monde* et quelques ouvrages comme *La production révolutionnaire* (1976), *La chanson française aujourd'hui* (1980a), *La chanson dans la classe de FLE* (1980b), *Chanson et société* (1981) ; P. Dumont en fait l'objet de ses analyses dans *Le français par la chanson* (1998) et *Cinéma et chanson : pour enseigner autrement* (Demougin, Dumont, 1999).

Au cours de notre expérience dans l'apprentissage des langues étrangères d'abord et dans l'enseignement du FLE par la suite, nous avons pu remarquer que si la chanson est toujours la bienvenue en classe de langue, elle ne semble pas être à la portée de tout public. Le niveau de langue des apprenants se révèle parfois déterminant pour son utilisation par les enseignants. Elle est ainsi fréquemment sollicitée quand le public possède déjà un niveau élevé en langue

étrangère, mais semble avoir plus de mal à se faire une place auprès d'un public de niveau débutant. Les répertoires de fiches pédagogiques vont dans le même sens, à travers une offre qui privilégie les niveaux allant d'A2 à C1 et qui néglige des petits niveaux. De l'étude d'un corpus de plus de 120 fiches pédagogiques de chansons proposées sur le site du CAVILAM *Le plaisir d'apprendre* (et qu'on peut également retrouver sur le site de *TV5 Monde*), nous avons remarqué que seulement 10 fiches sont destinées à un public de niveau débutant et élémentaire.

Mais comme nous venons de le souligner, la chanson se présente comme un outil didactique d'un genre particulier. Dotée d'une « double substance : musicale et verbale » (Morin, 1965 : 2), elle se laisse approcher facilement à plus d'un égard. L'éternel succès des comptines ne serait-il pas, du moins en partie, redevable à cette quintessence ? Des recherches menées auprès de jeunes enfants ont mis en évidence comment les connaissances musicales de ceux-ci, à savoir l'attrait pour certains styles musicaux, le désir de chanter, une certaine compréhension du rythme et de la mélodie, etc. « pourraient soutenir de façon marquée l'enseignement de la littérature » (Bolduc, Fleuret, 2009 : 1). Lors de l'apprentissage d'une langue étrangère, l'attrait pour les chansons en langue cible dépasse largement celui d'une simple activité ludique pour constituer parfois une véritable motivation dans l'apprentissage d'une langue étrangère.

En acceptant la possibilité d'apprendre avec des chansons même quand le vocabulaire est limité et que les structures grammaticales en langue cible ne sont pas encore mises en place, nous orienterons notre analyse autour de deux points principaux : le choix de la chanson et la démarche à suivre. Autrement dit, nous essaierons de répondre à deux questions : quelles chansons peut-on utiliser avec un public de niveau A1 ? Et comment peut-on l'exploiter ?

Dumont souligne également que le niveau de difficulté des chansons varie d'une chanson à l'autre (1998 : 219) :

Certaines chansons se prêtent plus que d'autres à une analyse lexicale, d'autres encore sont faciles à exploiter sur le plan grammatical. D'autres enfin imposent d'être traitées différemment : il est des textes à respecter, infiniment...

En outre, leur utilisation auprès d'un public de niveau débutant ou élémentaire semble parfois conditionnée par la présence ou non d'éléments susceptibles de faciliter l'accès au sens tels que l'utilisation des clips, le recours à des données pertinentes de caractère musical, « le jeu de la redondance »¹, l'abandon de toute approche mot à mot, etc. Dans cet article, nous avons choisi de l'aborder du côté du plurilinguisme. Nous postulons ainsi que lors de l'utilisation des chansons auprès d'un public de niveau A1 du CECR (mais supérieurs à celui-ci également) la compétence plurilingue et pluriculturelle n'est pas suffisamment exploitée. Or, les apprenants en classe de langue étrangère n'arrivent pas « vierges » de tout langage, ils possèdent déjà un répertoire linguistique, que Rosen (2005 : 124) définit de la façon suivante :

[...] l'ensemble de variétés linguistiques – plus ou moins bien maîtrisées ou développées – que possède un acteur social donné et dont il peut jouer, selon les situations, en faisant appel à telle ou telle de ces variétés, est solidement établi et a servi aussi la réflexion didactique [...]. Le concept de répertoire – c'est une de ses fonctions – n'implique donc en aucune manière que les variétés considérées soient à parité les unes avec les autres ni, qui plus est, qu'elles relèvent toutes d'une même langue : un répertoire peut être plurilingue et comprendre des variétés, plus ou moins élaborées, de plusieurs systèmes linguistiques

¹ Défini par Demougin et Dumont (1999 : 115) comme une alliance, dans la communication en face à face entre éléments « paralinguistiques (pauses, intonation, augmentation du volume de la voix, etc.) et extralinguistiques (regards, gestes, positions corporelles) [qui] mettent en relief les points saillants du discours de l'interlocuteur à partir desquels par hypothèses et déductions, le reste peut être construit ».

Voilà pourquoi, nous posons comme hypothèse que le recours à des chansons susceptibles de favoriser l'utilisation de ce déjà-là peut s'avérer particulièrement efficace dans le cas des petits niveaux. En principe, toute chanson fait appel à des compétences déjà en place. Cependant certaines chansons semblent se prêter plus facilement à un tel exercice, parmi lesquelles la chanson plurilingue.

La présentation de ce travail s'articulera en de deux temps : le premier s'attachera à cerner le public en question dans ses caractéristiques les plus pertinentes et à analyser l'offre pédagogique et le profil de la chanson proposée à travers les sites susmentionnés, alors que le deuxième se penchera de plus près sur la chanson plurilingue en classe de FLE.

Un public, « une » chanson

Le niveau A1 du CECR

Afin d'offrir une base commune aux programmes, manuels, examens de langues en Europe, le *Cadre européen commun de référence (CECR)* définit les niveaux de compétence à partir d'une échelle à six niveaux. Celle-ci permet ainsi de découvrir le niveau des apprenants à telle ou telle étape de l'apprentissage d'une langue étrangère. Ainsi, un apprenant de niveau A1 :

Peut comprendre et utiliser des expressions familières et quotidiennes ainsi que des énoncés très simples qui visent à satisfaire des besoins concrets. Peut se présenter ou présenter quelqu'un et poser à une personne des questions la concernant – par exemple, sur son lieu d'habitation, ses relations, ce qui lui appartient, etc. – et peut répondre au même type de questions. Peut communiquer de façon simple si l'interlocuteur parle lentement et distinctement et se montre coopératif. (CECR, 2005 : 25)

Cette présentation globale du niveau en question peut se conjuguer de façon plus précise selon le type de compétence visée.

Quand on travaille à partir d'une chanson, parmi toutes compétences visées, deux paraissent particulièrement sollicitées :

- celle de la compréhension orale, définie pour le niveau en question (CECR, 2005 : 26) comme une capacité de comprendre « Des mots familiers et des expressions très courantes au sujet de moi-même, de ma famille et de l'environnement concret et immédiat, si les gens parlent lentement et distinctement » ;
- et celle de la production orale, résumée comme la possibilité de :

Communiquer, de façon simple, à condition que l'interlocuteur soit disposé à répéter ou à reformuler ses phrases plus lentement et à m'aider à formuler ce que j'essaie de dire. Je peux poser des questions simples sur des sujets familiers ou sur ce dont j'ai immédiatement besoin, ainsi que de répondre à de telles questions. Je peux utiliser des expressions et des phrases simples pour décrire mon lieu d'habitation et les gens que je connais. (CECR, 2005 : 26)

A travers ces descriptions, il apparaît que la marge dont dispose l'enseignant qui travaille avec un public de niveau A1 est plutôt réduite. Aussi, étant donné les caractéristiques du niveau en question, le choix des chansons devrait obéir à des critères bien précis. Mais de quels critères s'agit-il effectivement ?

Quelle chanson pour le niveau A1 ?

Concernant les critères de choix des chansons à travailler en classe de FLE, Demougin et Dumont (1999 : 122) distinguent six éléments qui semblent constamment évoqués par les enseignants :

1. *La correspondance entre le niveau de langue général exigé pour la compréhension du texte sélectionné et les objectifs (linguistiques et autres) que se fixe l'enseignant ;*
2. *Les thèmes abordés ;*
3. *Le lexique particulier et/ou spécifique a priori inconnu des apprenants ;*
4. *La stratégie de présentation induite par le texte lui-même, sans doute aussi par le thème qu'il aborde ;*
5. *Les activités pédagogiques susceptibles d'être proposées aux apprenants ;*
6. *Les autres supports pouvant éventuellement être utilisés en liaison avec la chanson choisie.*

Mais à côté de ceux-ci, d'autres critères sont également mentionnés :

1. *Le goût des élèves ;*
2. *La connaissance éventuelle que peuvent avoir les apprenants de telle ou telle chanson (rôle des médias) ;*
3. *Le goût personnel de l'enseignant ; [...]* ;
5. *La prise en compte, éventuellement des phénomènes de mode ;*
6. *Le caractère atypique, original, choquant même de la chanson pouvant donc être vécue comme un événement par le public apprenant ; [...]* ;
8. *La valeur de patrimoine de telle ou telle chanson ;*
9. *Les occurrences grammaticales, lexicales, phonétiques ou autres contenues dans la chanson.*

Parmi ces critères d'ordre général, certains semblent faire particulièrement le poids dans le cadre d'un public de niveau A1. Afin de les découvrir nous nous sommes appuyée sur un corpus constitué de la totalité des chansons destinées au niveau A1 sur le site du CAVILAM. Ce corpus comprend les chansons et interprètes suivants :

1. Youssou N'Dour / Axelle Red : *Dans la cour des grands* ;
2. Céline Dion : *On ne change pas* ;
3. Yannick Noah : *Les lionnes* ;
4. Jonatan Cerrada : *Je voulais te dire que je t'attends* ;
5. Diadems : *Encore* ;
6. Axelle Red : *Ce matin* ;
7. Sally Nyolo : *Bonne Année* ;
8. Faudel : *Tellement N'Brick* ;
9. Amadou & Mariam : *Beaux dimanches* ;
10. The Lovers : *Toc toc*.

Si l'on en croit la proportion de chansons destinées à un public de niveau A1 (10/120), le niveau de langue des apprenants semble s'imposer d'emblée comme le principal critère d'utilisation de la chanson en classe de FLE.

A un premier niveau d'analyse qui prend appui sur les titres et les noms des interprètes, sans entrer dans le détail du contenu de chaque chanson, on peut facilement constater qu'il faudrait désormais parler de chanson francophone et non seulement française. Elle se présente

comme fondamentalement métissée et internationale, avec des représentants venant de tous les continents et essentiellement des aires francophones, comme le Québec, la Belgique, le Maghreb, l’Afrique noire, etc. C’est ce qui fait que la présence de rythmes comme le raï ne risque pas de surprendre. La chanson devient ainsi « un lien avec la culture de l’autre dans sa diversité [et] un lieu de découverte de la réalité multiculturelle française et francophone. » (Boiron, 2001 : 55).

En même temps, un autre critère semble sous-tendre le choix de ces chansons : elles s’inscrivent toutes dans le présent, ce qui « renforce l’actualité de la langue apprise, son insertion dans le monde d’aujourd’hui » (Boiron, 2001 : 55).

Au niveau thématique, les chansons sont choisies conformément aux exigences du niveau A1 de compétences telles qu’elles sont décrites par le CECR, en ciblant en général des sujets fréquents et universaux qui se situent dans l’environnement immédiat des apprenants. Elles chantent l’amour, mais aussi la souffrance de la rupture, le bonheur ; elles parlent de la personnalité, du caractère, de l’enfance ; le sport et l’envie de gagner y sont également présents ; des événements heureux de la vie comme le mariage ou les fêtes, notamment celle du Nouvel An y ont trouvé une place aussi. Parfois, dans une perspective citoyenne, les chansons essaient de sensibiliser le public à des sujets importants comme l’eau et la vie, l’importance des femmes, particulièrement en Afrique, les difficultés des adolescents à réaliser leurs projets.

Du point de vue grammatical, le choix des chansons se fait par rapport à un objectif grammatical précis, qui revient sous forme de leitmotiv tout au long de la chanson, ce qui semble faire écho aux descriptions du CECR concernant la production orale. Se trouvent ainsi traités des thèmes grammaticaux comme *donner un conseil en français*, l’expression de la surprise, de l’irritation ou de la colère, des tournures telles que *c’est... le jour de..., tellement je t’aime, je..., etc.* directement issues des grammaires d’apprentissage et ayant déjà trouvé une place dans les grammaires pédagogiques, mais aussi des thèmes plus classiques comme l’utilisation du pronom *on*, l’impératif et le futur simple. Ce dernier point ne va pas sans surprendre un peu. Temps des projets d’avenir, le futur est habituellement réservé à des niveaux supérieurs, ce qui montre les difficultés de choix des chansons pour le niveau A1.

Au niveau lexical, le vocabulaire utilisé est plutôt simple, avec des répétitions fréquentes et des mots dont le sens est facile à deviner. Les apprenants ont la possibilité d’enrichir leur vocabulaire dans les domaines thématiques susmentionnés. Parfois, devant la présence de mots d’origine étrangère, les auteurs des fiches pédagogiques proposent de petits glossaires à la fin du manuel dans le but d’en préciser le sens.

Un autre critère qui se profile derrière les chansons destinées au niveau A1 est celui des chansons qu’on pourrait qualifier de bilingues ou de plurilingues. Afin de préciser ce que nous entendons par *bilingue* ici, nous avons pris appui sur la définition du bilinguisme donnée par Els Oksaar (1980²). Celle-ci paraît particulièrement opérationnelle dans le cadre des interactions dans la classe de langue :

En termes fonctionnels, en ce sens que l’individu bilingue est en mesure – dans la plupart des situations – de passer sans difficulté majeure d’une langue à l’autre en cas de nécessité. La relation entre les langues impliquées peut varier de manière considérable ; l’une peut comporter – selon la structure de l’acte communicatif, notamment les situations et les thèmes – un code moins éloquent, l’autre un code plus éloquent.

De ce point de vue, trois des chansons de notre corpus peuvent être considérées comme telles : *Bonne année* – français / beti (langue de Côte d’Ivoire), *Tellement N’Brick* – français / arabe et *Beaux dimanches* – français / bambara.

² Oksaar E. 1980, « Mehrsprachigkeit, Sprachkontakt und Sprachkonflikt », dans H.P. Nelde, *Sprachkontakt und Sprachkonflikt*, Franz Steiner, Wiesbaden, pp. 43-51. Cité et traduit en français dans Lüdi & Py, 2003 : 10.

Un parcours à étapes

Outre le répertoire de chansons et les fiches pédagogiques, les sites du CAVILAM ou de TV5 Monde proposent également un guide d'emploi, susceptible d'aider les enseignants dans la didactisation d'autres chansons selon leurs besoins. L'utilisation des chansons en classe de FLE ressemble à un parcours à étapes, dont les principales sont (Boiron, *op.cit.* : 55-57) :

- Une mise en route dont le but est d'éveiller l'intérêt des apprenants ;
- Une découverte de la chanson ayant pour but mobiliser leur attention sur la chanson en question ;
- Une re-découverte de la chanson avec les paroles à travers laquelle les apprenants sont amenés à interpréter le texte ;
- Expression orale et écrite par rapport à la chanson en question ou le thème abordé ;
- Une dernière étape intitulée *Pour aller plus loin*, pour élargir le champ de réflexion des apprenants.

Les chansons que nous avons prises pour cible obéissent au même protocole. Des activités en conformité avec le niveau en question sont proposées pour chaque étape et des « pense-bêtes » à l'attention des enseignants comme « Un couplet de la chanson est au subjonctif. Pour les groupes de faible niveau, donner simplement la traduction » (Fiche pédagogique de la chanson *Bonne année*) ne manquent pas.

Quant aux chansons bilingues, elles ne semblent pas échapper à la règle. Mais leur bilinguisme est utilisé plutôt comme un prétexte à visée interculturelle, comme la découverte de la musique raï, de la ville de Bamako et du Cameroun. Les auteurs des fiches pédagogiques ne négligent pas le pouvoir évocateur des certains éléments, à travers différentes activités de type exploratoire³ tels que :

- les instruments musicaux et la voix de la chanteuse dans le cas de Sally Niolo : « Quels instruments reconnaissez-vous ? Qu'est-ce qu'on entend en dehors de la musique et de la voix de la chanteuse ? Que pensez-vous de l'idée d'introduire ces éléments dans une chanson ? Que pensez-vous de l'idée de chanter en plusieurs langues ? (Fiche pédagogique de la chanson *Bonne année*) ; ou dans le cas d'Amadou & Mariam : « A quel(s) pays la musique de la chanson vous fait-elle penser ? » (Fiche pédagogique de la chanson *Beaux dimanches*) ;
- on trouve également la découverte de la musique raï dans la chanson de Faudel : « 1. Ecoute de la chanson. Ecoutez le début de la chanson. a. A quoi pensez-vous en écoutant cette musique ? (« Je pense à... ») b. Décrivez les images que vous avez en tête. (« Je vois... ») c. Ecoutez la chanson avec les paroles. Pour les musiciens : faites le plan de la chanson en notant les couplets, refrains et intermèdes. Quels sont les éléments musicaux arabes ? » (Fiche pédagogique de la chanson *Tellement N'Brick*).

Mais si la compétence pluriculturelle est réellement sollicitée, la compétence plurilingue n'est pas près d'accueillir les mêmes faveurs. Les activités proposées portent uniquement sur le français. Même si plus de la moitié des chansons est en une langue autre que le français, la seule démarche à l'égard de ces langues consiste en une simple traduction de mots de la langue étrangère vers le français ou bien en une traduction de la chanson entière, pour aboutir à une version monolingue la plus fidèle possible. Cette démarche semble militer en faveur de la compréhension ou de l'interprétation de la chanson, d'où son caractère méticuleux. Mais en même temps, à l'égard de l'autre langue présente dans la chanson, on ne peut pas manquer d'y repérer une certaine gratuité.

Dans le cadre du niveau A1, les auteurs des fiches pédagogiques semblent avoir adopté, à peu de différences près selon le cas, le parcours à étapes esquissé par Boiron. D'autres

³ « Cette opération consiste à « extraire d'une situation un élément, un contenu ou une information déterminée. » (D'Hainaut, 1988 : 221)

variantes existent cependant, dont « La valse à trois temps » proposée par Rassart qui distingue successivement une phase de découverte, une phase de compréhension et une phase d'expression (2008 : 2-4). Mais qu'on choisisse de s'inscrire dans le premier ou le deuxième parcours, les questions qui se posent sont les mêmes : quels seraient les éléments susceptibles d'activer les compétences plurilingues des apprenants et dans quelle étape peut-on les introduire ?

Vers la chanson plurilingue en classe de langue

Chanson plurilingue : les tenants et les aboutissants

Ce n'est pas un phénomène récent même s'il se trouve sensiblement amplifié dans le cadre d'un espace de plus en plus internationalisé. Les raisons qui poussent les auteurs-compositeurs à se produire en deux ou plusieurs langues sont nombreuses : parfois ce sont les représentations que les auteurs et interprètes ont de la chanson qui sont en jeu ; le marché phonographique international oblige parfois les auteurs de chansons à choisir des studios d'enregistrement dans d'autres pays ; le désir de construire une carrière internationale, etc.

A travers les *Cent ans de chanson française* de Brunschwig, Calvet et Klein (1981), il n'est point difficile de constater la présence de langues autres que la langue française dans la chanson française. Nous pouvons ainsi mentionner Aznavour avec sa chanson *For me, formidable*, Edith Piaf et *Milord*, Serge Gainsbourg, Nana Mouskouri, Dalida, etc. et plus récemment, Céline Dion qui chante en français et en anglais, Richard Cocciante qui se produit en français et en italien, des artistes étrangers qui chantent en français et des artistes français en d'autres langues. Un va-et-vient entre deux ou plusieurs langues (le plus souvent entre l'anglais et le français, mais aussi entre le français et l'italien, l'arabe, etc.) s'instaure ainsi à l'intérieur des chansons comme dans le cas du tout dernier album *Duos* de Charles Aznavour où il reprend nombre de ses chansons qui ont fait époque en leur offrant une nouvelle jeunesse, etc. Reflet d'une société où « le plurilinguisme est infiniment plus répandu qu'on ne le croit, par la présence au quotidien des nombreuses langues de l'immigration » (Cerquiligni, 2004 : 44-45) et de la culture dont elle est le produit et qu'elle représente, la chanson francophone ne peut donc être que « métissée [...], tigrée [...], tatouée [...], arlequinée [...] » (Serres, 1991 : 11-17). Elle semble nous rappeler ainsi que « lorsque l'on est francophone, et c'est bien la réalité pour tous les pays de la francophonie, on est bilingue » (Cerquiligni, *ibidem*). Son utilisation en classe de langue paraît, pour ainsi dire, incontournable, car comme le remarquent Lüdi et Py (2003 : 1) :

Le plurilinguisme n'est pas une exception, il n'a rien d'exotique, d'énigmatique, il représente simplement une possibilité de normalité [...] le plurilinguisme est la règle, l'unilinguisme l'exception.

Pour autant que nous puissions en juger à partir du corpus pris pour cible, la chanson plurilingue présente un grand intérêt pour la classe de FLE et plus particulièrement pour le niveau A1. Outre les avantages que l'on reconnaît à l'utilisation de la chanson en classe de FLE, comme le développement du sens esthétique, le développement de la socialisation, l'appel aux sens, le plaisir engendré, l'implication de la gestualité dans l'apprentissage de la langue, etc. (Demougin, Dumont, 1999 : 131-132), la chanson plurilingue semble intéressante d'un point de vue pratique également.

A côté des éléments paralinguistiques et extralinguistiques, le bi/plurilinguisme présent dans la chanson et dans le public apprenant vient compenser les difficultés dues au niveau de langue des apprenants en leur facilitant considérablement l'accès au sens. Elle s'inscrit de

cette façon dans la logique de ce qui est attendu aujourd'hui de l'école en général et de l'enseignement des langues en particulier :

Dans le contexte contemporain, la mission de l'école est de donner aux apprenants une connaissance active et réflexive de plusieurs langues et cultures étrangères pour les préparer à vivre et travailler dans un monde de plus en plus marqué par des circulations et des trajectoires internationales, par des contacts de langues et de cultures. (Coste, Moore, Zarate, 1998 : 34).

Cependant, son utilisation en classe de langue ne va pas sans poser des problèmes en même temps qu'elle en résout. Les langues en contact et le niveau de connaissance de ces langues par le public risquent parfois de compromettre leur succès auprès des apprenants. Si la présence d'une « grande langue » comme l'anglais peut effectivement se poser en facteur susceptible de faciliter la compréhension de la chanson, la non connaissance des langues présentes dans la chanson comme dans le cas de la chanson de Sally Nyolo *Bonne année*, peut créer parfois un sentiment d'insécurité. Et même dans le cas de la présence d'une « grande langue » comme l'anglais, le risque existe d'enfermer les apprenants dans un va-et-vient permanent entre cette langue et le français, ce qui ne va pas sans poser des problèmes de l'ordre des interférences, du recours fréquent à la traduction, etc.

Le niveau de compétence de l'enseignant dans les langues de la chanson, autrement dit dans la langue cible et dans l'autre langue a également une incidence directe sur l'exploitation de la chanson à étudier. Quelle attitude adopter alors dans le cadre du travail avec la chanson plurilingue en classe de langue ?

Chanson plurilingue : mode d'emploi

Placée sous le signe de la mutation et de l'échange, notre époque se révèle être celle où de plus en plus

le voyage deviendra une part majeure de la formation universitaire et professionnelle ; [où] il faudra démontrer sans cesse des qualités de voyageur pour rester « employable » [...] Au total, dans vingt-cinq ans, environ cinquante million de personnes vivront ailleurs que dans leur pays natal ou que dans le pays natal de leurs parents. (Attali, 2006 : 185, 203).

C'est dans le cadre d'une telle perspective que la didactique des langues doit œuvrer désormais, d'où l'accent mis sur développement des compétences plurilingues et pluriculturelles. Des instruments existent déjà, tels le *CECR, Le Portfolio européen des langues*, la définition du locuteur idéal trilingue, etc.

Mais qu'entend-on par une compétence plurilingue et pluriculturelle ?

On désignera par compétence plurilingue et pluriculturelle, la compétence à communiquer langagièrement et à interagir culturellement possédée par un acteur qui maîtrise, à des degrés divers, plusieurs langues, et a, à des degrés divers, l'expérience de plusieurs cultures, tout en étant à même de gérer l'ensemble de ce capital langagier et culturel. (Coste, Moore, Zarate, 1998 : 12).

Ainsi, tout porte à croire que l'exploitation de cette compétence doit s'avérer particulièrement intéressante et rentable dans le cas d'un public de niveau débutant et élémentaire. Selon la situation, l'individu fera appel à telle ou telle partie de la compétence en question, afin d'entrer en communication avec l'(les) interlocuteur(s) en présence.

A travers notre analyse, nous avons pu remarquer que dans le cas des chansons bilingues, la partie en français est souvent surexploitée par rapport au reste. En outre, en ce qui concerne l'autre langue présente dans la chanson, les auteurs des fiches pédagogiques proposent des

activités qui font appel à certaines opérations cognitives particulières comme la répétition, l'application et l'exploration. En nous basant sur la typologie des opérations cognitives proposée par D'Hainaut (1988 : 201-233) qui distingue : la répétition, la conceptualisation, l'application, l'exploration, la mobilisation, nous souhaiterions exploiter d'autres types d'opérations, à l'aide notamment d'activités nécessitant l'activation du capital langagier et culturel des apprenants⁴. Appuyées sur la même typologie, les activités de type *Evlang* (Kervran, Candelier, 2003 : 67-92) pourraient s'avérer particulièrement intéressantes dans ce cas. En exploitant toutes les opérations susmentionnées, elles permettent une ouverture non seulement sur la partie en français, mais également sur les autres langues présentes dans la chanson. Prenons quelques exemples.

Dans le cas de la conceptualisation, l'apprenant, « placé devant un objet, fournit une réponse commune à la classe à laquelle l'objet appartient, ou qui est un autre objet de cette classe » (D'Hainaut, *ibidem* : 206). Les activités associées à ce type d'opération consistent ainsi à identifier, à classer, à sélectionner, à trier. Les fiches pédagogiques des chansons plurilingues recourent à cette opération essentiellement lors de la phase de compréhension. La présence d'une langue plus ou moins familière à l'apprenant à côté de la langue à apprendre faciliterait considérablement ses efforts dans le cadre des stratégies déployées pour accéder au sens.

Une autre opération cognitive fortement sollicitée lors du travail avec un niveau débutant ou élémentaire, c'est l'application.

Il y a application quand le sujet fournit à une situation une réponse spécifique déterminée en utilisant une relation, une opération ou une structure qu'il a apprise et qui sert d'opérateur à l'activité cognitive d'application. (D'Hainaut, *ibidem* : 215-216).

Cette opération est utilisée par les auteurs de fiches pédagogiques dans le cas des mini-glossaires qui accompagnent les chansons ou de la traduction entière de la chanson en français comme dans *Tellement N'Brick*. Mais les productions bi/plurilingues nous permettent d'aller encore plus loin dans ce sens, à travers, notamment, l'établissement des comparaisons entre les phénomènes linguistiques, l'explication des relations entre éléments appartenant à différentes langues-cultures, etc.

A un niveau débutant ou élémentaire, l'utilisation de chansons bilingues français / anglais par exemple, ou bien dans le meilleur des cas, langue source des apprenants (dans le cas d'un public homogène) / langue cible (ici, le français) serait susceptible de compenser les insuffisances au niveau linguistique en langue cible. L'apprenant se trouve ainsi amené à mobiliser ses compétences linguistiques et culturelles afin de les mettre au service de l'apprentissage de la langue à apprendre. Cette « mobilisation » doit être considérée comme une

activité cognitive qui consiste à extraire du « répertoire cognitif » un ou plusieurs éléments ou informations (produit) répondant à une ou plusieurs conditions précises sans qu'il y ait eu association antérieure de cette condition à ce produit (sinon il y aurait répétition et non mobilisation). » (D'Hainaut, *ibidem* : 226).

Elle semble particulièrement sollicitée durant la phase de la compréhension au cours de laquelle les apprenants sont invités à deviner, à négocier, à reconstituer...

⁴ Le concept de « capital culturel » a été forgé par Bourdieu (1979) par comparaison avec le capital économique. Il paraît important de rappeler ici qu'il « [...] possède les quatre mêmes caractéristiques [que ce dernier]. On sait qu'on peut le quantifier, [...] montrer sa diversité, [...] voir qu'il augmente en fonction de son volume d'origine, [...] vous êtes maître de votre capital [...] » (Porcher, 2004 : 50). La chanson représente ainsi un terrain propice à l'utilisation et au développement du capital culturel.

Conclusion

Fortement sollicitée en classe de langue, la chanson semble avoir du mal à gagner du terrain auprès des publics de niveau débutant ou élémentaire et continue d'être l'apanage des niveaux avancés. En revisitant les répertoires de chansons proposées pour être utilisées en classe de FLE, nous avons remarqué que leur exploitation pédagogique pourrait tirer plus efficacement avantage des compétences plurilingues et pluriculturelles des apprenants, ce qui serait souhaitable, surtout dans les débuts d'apprentissage d'une langue étrangère.

A la recherche d'une chanson susceptible de favoriser l'utilisation de la « capacité d'un individu d'employer à bon escient plusieurs variétés linguistiques » (Cuq, 2003 : 195) nous avons orienté notre attention vers la chanson plurilingue. Reflet des mutations réalisées au sein des sociétés et des modifications au niveau des relations entre les Etats, les langues et les citoyens, la chanson plurilingue est en passe de devenir un phénomène de plus en plus fréquent dans le paysage de la chanson francophone. La classe de langue semble en avoir déjà adopté le principe. Reste à en développer davantage les moyens...

Bibliographie

- ATTALI J., 2006, *Une brève histoire d'avenir*, Fayard, Paris.
- BOIRON M., 2001, « Chansons en classe, mode d'emploi », dans *Le français dans le monde*, n°318, pp. 55-57.
- BOLDUC J., FLEURET C., 2009, « La musique au cœur des pratiques en littératie », dans *Faire la différence... De la recherche à la pratique*, Secrétariat de la littératie et de la numératie, www.edu.gov.on.ca/fre/literacynumeracy/inspire/research/whatWorks.html
- BOURDIEU P., 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Editions de Minuit, Paris.
- BRUNSCHWIG C., CALVET L.-J., KLEIN J.-C., 1981, *Cent ans de chanson française*, Editions du Seuil, Paris.
- CALVET L.-J., 1976, *La production révolutionnaire. Slogans, affiches, Chansons*, Payot, Paris.
- CALVET L.-J., 1980a, *La chanson française aujourd'hui*, Hachette, Paris.
- CALVET L.-J., 1980b, *La chanson dans la classe de français langue étrangère*, CLE international, Paris.
- CALVET L.-J., 1981, *Chanson et société*, Payot, Paris.
- CERQUILIGNI B., 2004, « Etre francophone c'est au moins être bilingue », Entretien accordé à G. Vigner, dans *Le français dans le monde*, n° 333, pp. 44-45.
- CONSEIL DE L'EUROPE, 2000, *Cadre européen commun de référence pour les langues*, Didier, Paris.
- CONSEIL DE L'EUROPE, 2000, *Cadre européen commun de référence pour les langues*, Didier, Paris.
- CONSEIL DE L'EUROPE, 2001, *Portfolio européen des langues* [version pour jeunes et adultes], Didier, Paris.
- COSTE D., MOORE D., ZARATE G., 1998, « Compétence plurilingue et pluriculturelle », dans *Le français dans le monde*, n° spécial, Hachette, Paris, pp. 8-69.
- CUQ J.-P. (dir.), 2003, *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*, CLE international, Paris.
- CUQ J.-P., GRUCA I., 2009, *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble.

- D'HAINAUT L., 1988, *Des fins aux objectifs de l'éducation. Un cadre conceptuel et une méthode générale pour établir les résultats attendus d'une formation*, Editions Labor, Bruxelles.
- DEBYSER F., 1969, « Lettre ouverte à la chanson », dans *Le français dans le monde*, n° 66, pp. 6-8.
- DEMOUGIN F., DUMONT P., 1999, *Cinéma et Chanson : Pour enseigner le français autrement*, Delagrave, Midi-Pyrénées.
- DUMONT P., 1998, *Le français par la chanson*, L'Harmattan, Paris.
- GRIMBERT P., 1996, *Psychanalyse de la chanson*, Les belles lettres / Archimbaud, Paris.
- KERVIRAN M., CANDELIER M., 2003, « Les activités Evlang : tâches, objectifs et domaines », dans *L'éveil aux langues à l'école primaire. Bilan d'une innovation européenne*, De Boeck, Bruxelles, pp. 67-92.
- LÜDI G., PY B., 2003, *Etre bilingue*, Peter Lang, Bern.
- MORIN E., 1965, « On ne connaît pas la chanson », dans *Communications*, n°6, Paris, pp. 1-9.
- PORCHER L., 2004, *L'enseignement des langues étrangères*, Hachette, Paris.
- RASSART E., 2008, « Sur un air de FLE... Apprendre avec des chansons francophones actuelles », dans *Français 2000*, pp. 48-55. Consultable sur <http://www.uclouvain.be/cps/ucl/doc/adri/docu>, pp. 1-8. Consulté en décembre 2010.
- ROSEN E., 2005, « La mort annoncée des « quatre compétences » - pour une prise en compte du répertoire communicatif des apprenants en classe de FLE », dans *Glottopol* n° 6, <http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>, pp. 120-133.
- SERRES M., 1991, *Le Tiers-Instruit*, Editions François Bourin, Paris.

Sites étudiés :

www.cavilamenligne.com

www.tv5.org/TV5Site/...apprendre-francais/accueil_apprendre.php

Avertissement de la rédaction

Une première version de ce numéro, en ligne de janvier à mai 2011, comptait un ici article. A la demande de l'auteur, et étant donné les motifs sérieux invoqués, nous avons décidé de le retirer de ce numéro. C'est la raison pour laquelle la numérotation des pages est ici interrompue : l'article de Amy J. Ransom qui suit garde la même pagination que dans la première version.

LANGUAGE CHOICE AND CODE SWITCHING IN CURRENT POPULAR MUSIC FROM QUEBEC

Amy J. RANSOM

Central Michigan University

Introduction

Harris M. Berger asserts that « *for many throughout the world [...] questions of language choice are a crucial part of musical experience* » (2003: x) and that these choices are tied to larger social contexts through their relationship to the particular « *language ideology* » (Woolard and Shieffelin, 1994: 57) which they reflect and/or inform (Berger, 2003: xiv-xv). Perhaps nowhere is this assertion more applicable than in Québec, where « *[t]he use of French, in and of itself, is an affirmative act with political connotations in North America* », with the result that there is « *a strong component of cultural identity between Québec popular musicians and their fans which has a 'national' overtone* », according to Christopher M. Jones (2010: to be published). This connection appeared perhaps most clearly in the 1960s and in the 1970s. First, *chansonniers* like Gilles Vigneault and Félix Leclerc explicitly contributed to the Franco-Québécois nationalist agenda (Léger, 2003: 55-56), then after 1968 and Robert Charlebois's *L'Osstidcho*, according to Bruno Roy, « *[l]a chanson québécoise était devenue le lieu artistique et politique d'un débat sur la langue* » (Roy, 2005: 159). Still today, in the so-called post-nationalist era, language choices made by Québec's francophone popular music artists can be read as expressions of and resistance to the province's dominant language ideology. Thanks to an array of cultural protection measures, French has clearly established itself as the dominant language of the province's vibrant music industry. What remains to be determined, however, is the question of *which* French. Similarly, while scholars like Line Grenier and Christopher M. Jones convincingly assert that there is « *a relatively high correlation between chanson and Québécois* » (Grenier, 1993: 222) and « *the chanson tradition is alive and well* » in Québec (Jones, 2010: n. p.), we might also ask *which chanson* given the vast diversity in musical styles represented.

Code switching in Québec's popular music

To date, Québec's most marginal – in the sense of distant from the central ideological core of franco-nationalism – genre, the province's rap, appears to be its most studied popular musical form. Christopher M. Jones (2011) and Roger Chamberland (2001, 2005) both connect language choice to expressions of identity and politics in Québécois rap, but no researcher has examined this question as closely as have Mena Sarkar and her research

partners. In their detailed sociolinguistic analysis of Montréal rappers' fluent, fluid and frequent code switching practices, Sarkar and Winer conclude that these artists « *privilege multicultural codeswitching as a way to perform their multilingual identities* » (2006: 188). In a later analysis, Low, Sarkar and Winer examine how the same rappers « *challenge and change the French that is nonetheless accepted as an important base language for rap lyrics* » (2009: 68). The McGill-based group focuses on the rap lyrics of black artists who come from varied ethno-linguistic backgrounds and live in the multicultural metropolis of Montréal. But what of the linguistic practices of artists whose ethnic identities reflect a more traditional, Franco-Canadian background? What of the use of code switching in a more traditionally conceived form of *chanson* than rap? This essay represents a first attempt to answer those questions. First, though, it will be useful to establish what is understood as *chanson* in Québec, to define the linguistic codes observed in the sample, and to describe the sample used for this study.

La chanson québécoise

There is no question that what is meant by *chanson* in Québec bears similarities to a metropolitan French conception of the form, but over time and against Anglo-American models of popular music, the term has become much more inclusive in North America, almost to the point that, if the language of the lyrics is French, then the work is considered *chanson*. According to Line Grenier and Val Morrison, by 1995 « *[a]yant largement perdu son étroite connotation politique d'antan, la chanson représente en quelque sorte l'étiquette générique accolée à toute musique populaire créée/faite au Québec, tous genres confondus* » (1995: 85). This was not, however, always the case and does not remain without nuance. Until the 1960s, Québec's popular music forms appeared often to be calqued upon Anglo-American forms and styles; this changed in part because of the modernization of Québec society, which was accompanied by a strong sense of nationalist sentiment during the Quiet Revolution of that decade. While on the one hand, nationalism became the cause of *chansonniers* like Vigneault and Leclerc who drew largely from French-Canadian folk music, on the other, a few select Montréal nightclubs began to offer French-style *chanson* (Léger, 2003: 32-36). With the rise of rock and roll, a heated debate, embodied in the title of a musical review by Robert Charlebois, Jean-Guy Moreau and Mouffe, *Yéyés versus chansonniers*, developed (Léger, 2003: 45). In spite of the political engagement of many 1970s rock artists (Aubé, 1990: 69), including the use of jodel by Raoul Duguay, Harmonium and Beau Dommage (Beaulé, 2010: n. p.), this stylistic opposition between one form seen as derivative of Anglo-American popular music (the 1960s' *yéyé*, then pop-rock in the 1970s) and another viewed as more authentically French-Canadian (that of the *chanson*) lingered through the 1980s, when major changes in the music industry required some reconciliation and a joining of forces (Grenier and Morrison, 1995: 84-88). Since the 1990s, Grenier observes a trend toward « *the blurring of genre/style distinctions* », which make of Québec « *a pluralistic musical space* » (Grenier, 1993: 222). Léger views this reconciliation as occurring already in the work of Robert Charlebois: « *Déjà à ce stade, la fusion tant attendue de l'habileté littéraire des chansonniers et de la musique rock des groupes yéyé est réussie* » (2003: 67). These opinions support the designation of the variety of works under consideration here as *chanson*; at the same time, I accept Léger's distinction between « *la chanson à texte* », a literary style more deeply rooted in the Metropolitan French *chanson* tradition, as opposed to « *une chanson plus populaire* » (2003: 75), or as Grenier and Morrison describe it: « *les poèmes mis en musique [et] des musiques avec paroles* » (1995: 88).

Codes present in popular *québécoise* music

In addition to defining what is meant by *chanson* here, I must also define the terms of the linguistic analysis undertaken. First, I adopt a broad definition of code switching: « *the shifting from one language, dialect, or register to another within a single piece or performance* » (Berger, 2003: xiii). I also include analysis of other language choices, following Berger, who asserts that « *within societies where a single language dominates the cultural landscape, subtler questions of dialect inform many aspects of song, including the syntax and word choices of the lyrics, [and] the diction of the singers* » (2003: x). As Low, Sarkar and Winer assert, it may be argued that since Law 101, the adoption of French as the only official language in the province of Québec, and other measures, Québec society may be seen as dominated by the single language (2009: 59). However, even among Franco-Québécois, responses to the question of *what kind of French* should be spoken are varied and contentious. Furthermore, the multilingual landscape of Montréal, which dominates the music scene, and the influence of musical genres from the Anglophone world, and increasingly, Latin America, must be taken into account.

The following analysis draws largely from the range of linguistic registers established by Sarkar and Winer (2006: 179-181), reduced and modified for my corpus:

- *Standard International French* (SIF): by this we mean a grammatically standard French, based on norms set in France, but recognizable and understandable by French speakers around the francophone world, including the French typically taught in North American university systems. SIF diction is generally free of any regional accent.
- *Standard Québec French* (SQF) which, as Sarkar and Winer observe, « differs from standard international or Parisian French mainly in the use of distinctively Quebec phonological features, such as the assibilation of /t/ and /d/ before a high front vowel » (2006: 179-180). I would also add a slight opening of and tendency toward diphthongization of vowels, although an exaggeration of these forms more properly belongs to the third category, which Sarkar and Winer refer to as Nonstandard Québec French. I prefer the following term as less normalizing ;
- *Vernacular Québec French* (VQF): in addition to a regionally specific lexicon (*tuque, frette, icitte, dépanneur*, and the colorful expletives derived from the province's Catholic heritage, such as *tabernacle, hostie, crisser, câlisse*), VQF displays specific syntactical variations from SIF/SQF. For example, *-tu* added to the end of a sentence, as in « Ça va-tu? » or « Que se passe-tu? », operates as an interrogative marker not available to SIF. Furthermore, pronunciation can vary from a very subtle opening of certain vowels, for example pronouncing /ɔ̃/ in situations which would be /a/ in SIF, to an exaggerated opening and lengthening (as in the stressed pronunciation of an expletive, *câââlis*). Furthermore, VQF has assimilated a large number of lexical items that would be considered *anglicismes* in SIF or even SQF (and Sarkar and Winer '2006: 181) point out that there is often generational disagreement as to whether such terms have come to be considered standard). These include the creation of regular first conjugation verbs from English verbs. In print the orthography of such appropriations may or may not conform to Québec phonetic pronunciation rather than the original English: *checker* (*chequer*) < to check out, *shiner* < to shine, *watcher* < to watch. For example, the phrases « *Chèque-moi ça* » (« Check that out/*Regarde-moi ça* ») or « *J'ai watché l'game à soir* » (« I watched the game last night/*J'ai regardé le match hier soir* ») reveal the fluent inclusion of English-derived terms in the discourse of individuals who may be unilingual French speakers. In addition, we find the appropriation of nouns, which may be rendered as masculine or feminine (sometimes in variance with SIF, as is the case with *un job*, which in Québec appears as *une job*), as in the expression, « *C'est le fun!* » (« That's fun/*C'est amusant!* »). Finally, other apparent anomalies – for the speaker of SIF, that is – deriving

from the proximity to English occur, such as « *bienvenue* », a literal translation of « you're welcome » instead of « *de rien* ».

- *Standard North American English*: referred to here simply as English. While black hip-hop may borrow fluently from African-American vernacular English or Creole and other Caribbean languages and dialects, very little of this occurs in our corpus of *chansons québécoises*.

In addition, following Berger, changes in register, such as switching from a colloquial discourse to a literary one (2003: xiii), will also be considered code switching for the purpose of this study.

Air Musique: the sample

Taking the widest possible definition of *chanson* allows the inclusion of a broad range of performers, from engaged *auteurs-compositeurs-interprètes* like Daniel Bouchard and Vincent Vallières to the lead vocalists of rock bands like Noir Silence to solo artists singing in front of studio musicians. The sample examined for this study includes well-established rock-pop divas like Mara Tremblay and Marie-Josée Turpin and their male counterpart Eric Lapointe, as well as début pop artists like Pamela Lajoie and Marie-Eve Côté. The diversity of Québec's popular music scene has broadened from the *chanteuse*-like sounds of Emi Bond and Ariane Moffatt and *chansonniers* like Daniel Boucher and Jonathon Painchaud who follow in the footsteps of Vigneault and Leclerc to include the raggamuffin styles of MamMoiZèle Giraf, neo-New Wave and punk bands like La Patère Rose or Patrik et les Brutes, and the ska of Pépé, as well as the techno-pop of Standing Waltz. While my sample clearly reveals the diversity of francophone popular song in Québec, this is not a technical discussion of *la chanson* as this is meant in French to refer to a specific tradition but rather an analysis of the variety of linguistic choices and their meanings in a particular corpus of French-Canadian popular songs.

The corpus analyzed here derives from the songs aired on Air Musique, XM/Sirius satellite radio channel 88, between May 2008 and December 2009. One of two francophone stations on the XM-Sirius lineup, it was developed specifically as a result of Canada's language ideology of bilingualism, responding to the CRTC (Canadian Radio-television and Telecommunications Commission) requirement of French language content (Anonymous, 2009a). While the other French-language XM station, Sur la route française, broadcasts largely metropolitan French adult pop, Air Musique offers a selection of largely Québécois¹ newly released music in a variety of genres, from hard rock to hip hop to R & B pop to alternative, broadcast through the format of a top-40 countdown allowing on-line and phone-in listener voting. Its English-language home page claims that it offers songs from « *the world music scene* », a clear example of what Jones identifies as the North American market's difficulty in dealing with Québec's burgeoning francophone music industry (2001: 52). On the air, the station claims to broadcast « *la meilleure de la musique francophone en Amérique du nord* »; this openly inclusive terminology which spans the continent is complemented by other statements which suggest Air Musique's adoption of codes very frequently used in Québec to signal franco-québécois unity and identity. Following in the vein of common expressions like « *la musique de chez nous* », Air Musique's pre-recorded inter-song blurbs clearly interpellate the listener into a community through such phrases as: « *Un top-quarante à votre goût* », « *Vos quarante chansons préférées* ». In spite of this cultural agenda that may (or may not) be read as nationalist, but definitely offered as francophone, the linguistic choices made by the artists it broadcasts reveal a wide range of heteroglossic practices.

¹ Among the few European francophone artists to air on the station were Indochine, Louise Attaque, and Kate Ryan.

Furthermore, these practices reflect a range of attitudes about popular music's role in the construction of contemporary Québécois identity.

Linguistic choices in new Québec popular music

Standard International French: the *lingua franca* of *la chanson*

Given the variety of musical styles in the sample examined here, it will be apparent that these performers' sounds are as varied as their linguistic choices. Nonetheless, a significant proportion of Québec's mainstream pop vocalists and singer-songwriters elect to sing and/or write lyrics in Standard International French (SIF) with few or no *québécoisismes* and little evidence of code switching. Such was the case with singles released by Mara Tremblay (b. 1969), Anik Jean (b. 1977), Marie-Mai (Bouchard, b. 1984), Marie-Eve Côté, Acadian Wilfrid LeBouthillier (b. 1978), David Jalbert (b. 1980), and many others. Even Boom Desjardins, whose pop-styled «Donne-moi ma chance» contrasts with some more deeply enracinated works on the compilation album *Rock le Québec* (2009), which features covers of the province's rock hits from the 1970s, 1980s, and 1990s. Clearly SIF represents the *lingua franca* of the francophone popular *chanson*, even in Québec, a situation analogical to that of the former dominance of American English diction in British pop-rock, as noted by Peter Trudgill (1984). I interpret this language choice as expressing artists' desire to reach the widest possible, international pop audience, following in the footsteps of the successful Belgian *interprète*, Kate Ryan (née Katrien Verbeeck, 1980) and others. Above all, *la chanson québécoise* carries the torch of the continued presence of the *fait français* in Québec.

Perhaps the exception to prove the rule occurs in «Le sang des innocents», a début single by a very young artist, Pamela Lajoie (b. 1992), who collaborates with the US-Senegalese singer Akon to record the French version of «Blood into Gold», written by Peter Buffett to commemorate the International Day of Remembrance of the Victims of Slavery and the Transatlantic Slave Trade (Anthony, 2009). Lajoie performs the duet entirely in SIF with Akon, who learned the French text specifically for the song (Lajoie, 2009); Akon switches codes at its conclusion, asking in spoken English, «How can you live off the blood of another?» The music video (produced by UNICEF to raise awareness about the exploitation of children and adults in the Third World, with the song's proceeds going to Konfidence Foundation) offers a montage of heart-breaking images of hunger, prostitution, and child labor, superimposing phrases in English about this exploitation, such as «*exploited and abused*» and «*from prostitution to child labor*». Given the international nature of the message and the English origins of the song's composer, neither the choice of SIF for its French version, or the final tag line in English surprises us. Read within the context of Québec's popular music, this choice simply appears consistent with the practice of the province's francophone R & B and hip hop, for which code switching is so prevalent as to represent a generically defining practice. At the same time, the song appears symptomatic of a larger trend toward transnational cross-cultural collaborations.

A number of groups performing in less mainstream pop musical forms, such as techno-pop, alternative, neo-New Wave, and world-influenced sounds, also choose to sing in SIF, with few to no linguistic elements coding them as Québécois. La Patère Rose's energetic techno-punk single, «La Marelle» (2008), features a girlish squeal, but otherwise SIF lyrics, as is the case with the techno-pop, New Wave dance song, «Cité phosphore», by Standing Waltz (*Non-Sens*, 2009), a group of Québec area teenagers. Such linguistic choices conform to Bruno Roy's interpretation of 1980s punk's opposition to «une culture populaire québécoise» (Roy, 2005: 161), namely one coded as Québec-specific through musical and linguistic choices like those discussed below. The lyrics of Yelo Molo's island-world sound

on « Voyage » (2009) and Pépé's (Patrick Proulx) rougher, ska rhythmized « Canary Bay » at first appear little enracinated. However, Yelo Molo's album title clearly establishes the group's Québécois identity; *Emmène-moi kekpart* (2009) invokes the common Québec practice of phonetic spelling, particularly /k/ for the « qu », and the colloquial contraction of *quelque part*. Pépé's English-language album title, *Pépé goes français* (2009) points not to the idea of francophone performers who have been recording in English finally coming back to their roots (see Cutler, 2003),² but rather to the album's inclusion of covers of classic French *chanson*. According to Proulx's website: « Avec sa touche perso il reprend et interprète les plus grands de la chanson de l'hexagone : Joe Dassin, Niagara, Nino Ferer, Dutronc, Renaud » (Proulx, 2009). This case demonstrates that while it draws heavily on Anglo-American influences, popular music in Québec remains tied to and influenced by the metropolitan French tradition of *la chanson*. At the same time, with the familiar shortening of « perso » the author signifies that his interpretation will not be stuffy or old-fashioned.

Several *auteurs-compositeurs-interprètes* who typically perform in a diction largely reflective of the norms of SIF, with only traces of SQF, explicitly link themselves to the hexagon-informed *chanson* tradition. Jean Leloup (b. Leclerc 1961) represents one of the most established artists in this area. Although his greatest hits album, *Je joue de la guitare* (2005) touts his association with rock music, his recent single « Le roi se meurt » employs a very literary language (including the *passé simple*) and fits into Leloup's Ubuesque persona of « le roi Pompon ». While several tracks on his album *Mille excuses milady* (2009), clearly invoke French *chanson* in their musical style and lyrical delivery, his more rock-oriented « La plus belle fille de la prison » was featured in Air Musique's countdown. Several younger artists follow in a vein which blends rock and dance pop with a *chanson*-like sensibility, composing and performing lyrics in SIF or in very slightly accented SQF. Yann Perreau (b. 1976) has been described as « un auteur-compositeur-interprète québécois, spécialisé dans le rock-électro et la chanson à texte » (Anonymous, « Yann », 2009), suggesting a closer relationship to the French, lyric-oriented *chanson* tradition. His « Beau comme on s'aime » and « Le président danse autrement » (2009, *Un serpent sous les fleurs*) offer few elements to signal their performer's local identity, either in diction or lexical choices. Jipé Dalpé, signed by Universal Music rather than by an independent Québec label, and Stefie Shock (b. 1969) offer similar cases, with the latter's vocal style, evident on « Panicomanie » (2009, *Tubes, remixes et prémonitions*) described as « a low, conspiratorial voice; prominently inspired by his idol, French singer Serge Gainsbourg » (Anonymous, « Stefie », 2009). The album title's use of the French term for hits, *tubes*, also suggests a leaning toward that cultural pole of influence.

The significant number of groups and artists originating in Québec whose performed French reflects the norms of SIF, or a minimally distinct SQF, reveals the province's continued participation in the larger French community of a global *Francophonie*, as well as its continued desire for a link to France itself as a pole of cultural influence. In contrast, however, nearly as many performers with works broadcast on Air Musique made linguistic choices to specifically mark their work as Québécois.

Marking a song as Québécois through linguistic choices

Like Yelo Molo in the album title mentioned above, several groups using innovative or unique sounds associated with alternative rock and/or independent label recording resort to code switching from SIF/SQF into more vernacular forms in order to mark their work as

² An actual case of a Québec group which began recording in English and which has now returned to sing in French is the The Box, a pioneer progressive rock group led by Jean-Marc Pisapia, which has just released a French-language album *Le Horla* in 2009.

Québec-specific. Indeed, the very name of the group Frogaboum plays with language in its appropriation of the Anglo-American derogatory term for Frenchmen and French-Canadians, as « frogs »; the code switch occurs not in mid-sentence, but in mid-word, as they append *boom*, which refers simultaneously to SIF's onomatopoeic term for the sound of an explosion, adopted as a slang term for a party, as well as to the nonsense phrase « *She boom, she boom* » of early American rock and roll. The title and chorus of « Chu ben », from their self-titled 2008 début CD, employs the Québec-specific contraction of « je suis », pronounced as /ʃu/ in contrast to vernacular metropolitan French's /ʃi/, yet, during the song's verse the phrase is sung with the latter pronunciation³. The song also features a token switch into English with the phrase « *au bord de l'overdose* ». While this group's name and song title offer innovative approaches to language and superficially mark the group's North American origins, their lyrics and diction participate in a more internationalized approach to popular music.

The work of Emi Bond (b. 1986) and Ariane Moffatt (b. 1979), two young, female singer-songwriters whose musical styles blend an alternative rock sensibility with a deep awareness of the French *chanson* tradition, bears extended analysis. In general, they employ SIF in their written lyrics and performed diction; for example, the feminist lyrics of « Le Numéro » and the anti-war lyrics of « Kamikaze » from Emi Bond's eponymous 2008 début album recall the French artist Zazie in their engagement with contemporary issues blended with a pop sound. Yet, Bond's slower, melodic tune entitled « Mon coeur est frette » marks her discourse as Québec specific through lexical choices: the use of *frette* as opposed to *froid* of SIF, « *b'en* » for *bien* (the CD liner notes add the apostrophe, further marking the usage as non-standard), « *pis* » for *puis*, and « *y* » rather than « *il* », although these last items also occur in metropolitan French vernacular. *Frette*'s appearance in the title and repetition in the refrain stand out singularly, reflecting a specific aesthetic, poetic manoeuvre, precisely because of its oddity amidst Bond's largely SIF lyrics.

Of all the female vocalists mentioned here, Ariane Moffatt offers the largest number of very clearly *chanson*-influenced works on her album, *Tous les sens* (2008), yet her least *chanson*-like works were released as singles: « Réverbère » is a bouncy pop song and « jeudi, 17 mai » thematically recalls Emi Bond's « Kamikaze », as the female narrator comments on the depressing nature of that day's news. The techno-style track includes, toward the end, a male voice commenting in spoken English – with a distinct but not excessively heavy, French-Canadian accent – on the relationship between « *unbalanced reality* » and the « *bad news* » found on « *Thursday, May 17 [in] each and every paper* ». His comment « *I'm searching for truth* » leads into a complete chaos of overdubbed voices and music, reflecting a sort of information overload.

Moffatt's and Bond's code switching reveal distinct expressions of their *québécoisité*, a desire to publicly reveal a specific local identity, to foster an aesthetic of recognition with fans. While Bond switches codes from the dominant SIF into VQF, Moffatt's insertion of English-language metadiscursive comments on the song's topic – the headlines of a specific date – reveals the Québécois reality of the omnipresence of English. The other pole of identity reference, that of France, appears as well on Moffatt's very French *chanson*-inspired tracks, « La fille de l'iceberg », « Briser un coeur », and « Tes invectives », the last of which employs a near literary register, using the term *spleen*. That these songs were not released as singles or included in Air Musique's top-forty countdown, however, may suggest that truly popular – as in appealing to the masses – Québec music is less oriented in that direction.

The choice of all of these artists to sing largely in Standard International French, a form of the language understood by the largest possible French-speaking audience, seems to reflect a

³ I would like to acknowledge the assistance of my colleague Dr. Keith Palka with these and other phonetic transcriptions in this essay.

desire to participate in a broader francophone community, rather than just that of Québec, either for reasons of marketing or of identity. Line Grenier and Jocelyne Guilbault's discussion of the «*Québécois* mainstream », a somewhat misleading term since it includes a wide number of popular musical genres, as an expression of *la francophonie* explains perhaps their linguistic choices. They assert that the mainstream creates affinities between « musical practices from Québec and other Francophone musical cultures. These affinities are instrumental in the construction of practices and products of Québec's artists as integral parts of a larger international music scene » (Grenier and Guilbault, 1997: 224). These artists accept Québec's official language ideology, situating it nonetheless within a larger community of French speakers, that of *la francophonie*.

« Chu kébékwa »: consistent use of Vernacular Québec French by male vocalists

In contrast with the previous group which uses discrete linguistic items to mark, albeit somewhat superficially, their work as Québécois, a cohort of male singer-songwriters and groups with male vocalists stand out for their consistent use of highly Vernacular Québec French, their self-distancing from Standard International French, and their fluent and intensive code switching into English. Such is the case with male singer-songwriters performing solo or fronting a group, who align themselves with the French-Canadian *chansonnier* tradition of Gilles Vigneault and Robert Charlebois through their political and Québec specific lyrical content, as well as their folk-influenced musical styles. These include Daniel Boucher (b. 1971), and to a lesser extent Vincent Vallières (b. 1978), *Mes Aïeux* fronted by Stéphane Archambault (b. 1970) and *Les Cowboys Fringants'* lead vocalist, Karl Tremblay. Two performers in this group became musical artists after (or consecutive with) comedy or radio careers; both Stage (Stéphane) Lacroix and Patrick Groulx (b. 1974) rely on a very enracinated form of humor which draws heavily on the use of VQF riddled with English. Similarly, male singers in rock – often hard rock – bands, often write their own lyrics and tend to use a very colloquial form of Québec French, laden with anglicisms; these include Eric Lapointe (b. 1969), Tommy Boulanger of *Sens* and Sylvain and Sébastien Séguin of *Les Dales* Hawerchuck.

It comes as little surprise that those groups which have developed a musical style unique to Québec and referred to as «*folk contemporain* » by ADISQ (l'Association du disque, de l'industrie du spectacle québécois) or as «*néo-trad[itionnel]* » by fans, perform largely in SQF and/or VQF. In particular, certain male *auteur-compositeur-interprètes* have developed a method of gravelly, sing-song vocal delivery in a heavily accented Québécois French; this trademark sound, which immediately signals a specific francophone identity, appears typified in the work of Daniel Boucher. The political content of Boucher's work, for example the well-known condemnation of the cronyism of Duplessis-era Québec's Société Saint-Jean Baptiste in «*La patente* » (2004, *La patente*), clearly aligns him with a tradition to which he pays homage with an album titled specifically *Chansonnier* (2007). His two recent singles continue in that vein of a deeply enracinated musical and vocal style. «*Le monde est grand* » (*Le soleil est sorti*, 2009) opens with and consistently uses the *québécoisme* «*y* » in lieu of the standard third-person singular pronoun, *il*; thematically similar to «*La patente* », the song uses the second-person to chastise a protagonist, the ups and downs of whose life occur based on his connection to others. The refrain summarizes the central theme in a French deeply and clearly coded as Québécois in its lexical choices (*pantoute* for *pas du tout*), in its non-standard grammatical forms (dropping of the negative particle *ne* and use of a stressed pronoun in negative imperatives, as well as in Boucher's pronunciation (*toé*, 'a for *la*, and the nasal /*ɔ̃*/ of *grand* in SIF almost becomes almost /*ɔ̃*/:

Casse toé pas 'a tête
Cher enfant

*Tant que t'es tentant le monde est p'tit
 Ça va être ta fête aussi longtemps
 Que t'es garni
 Mais le jour où ta fête s'arrête
 Mais le jour où t'es moins payant
 Casse toé pas 'a tête
 Pas pantoute, non
 Tu vas te rendre compte qu'le monde est grand
 Heille [...]*

Even the apparent code switch, the English « hey », at the end of the citation has been fully appropriated into VQF through the spelling « heille ».

Similar elements can be observed in Boucher's « La vie comme une vue ». The song's title adopts a specific Québec lexical item: the use of the « *vue* » instead of the SIF term *film*; similarly, the lyrics include the lexeme « *piasse* » (a corruption of *piastres* the ancient money of New France, since used as a synonym for the English/SIF « dollar »). In terms of non-standard grammatical morphology, both the printed lyrics sheet and Boucher's delivery drop the negative particle *ne*, and often substitute a dropped definite article with an apostrophe (« *Mettons qu'on a rien qu'à faire/ Rien qu'à faire dans' vie* »), as well as forming non-standard elisions by eliminating the weak /ə/ (« *Rien qu'à faire c'qu'on a dans l'sang/ Rien qu'à faire c'qu'y brûle en d'dans* »). Marking national or regional identity through a heavily accentuated pronunciation is certainly not unknown in the Anglophone world, as witnessed in country music's decidedly nasal twang, a delivery stylized musically and linguistically. Similarly, Boucher's distinctively Québécois language serves as a generic marker for his musical style. Vincent Vallières and Jonathan Painchaud (b. 1974), among others, also signal their Québec identity through use of SQF or VQF, although perhaps to a lesser degree than the highly distinctive Boucher, whose delivery recalls the iconic work of the late André Fortin (1962-2000) of Les Colocs who pioneered this type of sound which blends the sensibilities of traditional French-Canadian folk with contemporary blues and rock.

Such linguistic choices reflect a number of possible stances about language ideology and identity. While the dominant language ideology of Québec is that of French, that ideology reflects a standard form of the language; by using French clearly and heavily coded as Québécois such artists subvert and resist prescriptive forms of the province's official language. Furthermore, they appear to value a sense of the Québécois as specifically North American, as opposed to the broader notion of *la francophonie*. They participate in the identity project of *l'américanité*, answering the question already posed in the late 1960s and through the 1970s, as Bruno Roy asserts: « quelle langue chanter quand on parle français en Amérique du Nord ? » (Roy, 2005: 159). Ironically, as Jody Berland points out, the Anglo-Canadian performer lacks the ability to mark so distinctly his work from the Anglo-American (Berland, 1988: 345, 348). The linguistic choices offered by VQF immediately mark the *québécoisité* of the performer both for a French audience and for a North American one.

The music of Les Trois Accords bridges stylistically such deeply enracinated singer-songwriters as Boucher and performers who blend humor with music, whose work we will discuss shortly. A large proportion of Les Trois Accords' compositions are frank and open pastiches of a range of musical genres. For example, « Saskatchewan » and « Nicole » (*En beau country*, 2008) play with the tropes of country and western, including the video of « Nicole » filmed in the mountains with the band members sporting cowboy regalia. An established band (demonstrated by their concerts at the Vancouver 2010 Winter Olympics) that has toured and receives radio airtime in France, Les Trois Accords' lead vocalist, Simon Proulx (b. 1980), nonetheless exploits his heavy Québécois accent in his song delivery; there

is a carnivalesque element to their use of popular language to generate humor and sympathy from an audience highly receptive to these. Mikhail Bakhtin's (1968) notion of the carnivalesque as a reversal of accepted standards and norms which offers the people, working and peasant class, a much-needed release from the oppressive authority of such standards offers one explanation for the popularity of music (as well as film, television, stand-up comedy and other forms of entertainment) which rejects the norms of SIF/SQF perceived as imposed from above since the *joual* debates during the Quiet Revolution. This carnivalistic violation of linguistic norms used to humorous effect appears nowhere more clearly in Québec music than in the work of Stage (Stéphane) Lacroix; Patrick Groulx, who records solo and with the band Les Bas Blanc, followed a similar career trajectory.

Stage Lacroix couples a clichéd musical style – indeed, his genre pastiches simply enhance the comic effect of his songs – in a language so far from SIF that his songs might be nearly incomprehensible to the French-from-France. For example, « Chick au pet shop » (2008) recounts the absurd meeting of a clearly Québécois man with « *la femme de [s]a vie* », the « chick » of the title, outside a pet shop after he disputes with her dog who will eat the « *chip au ketchup* » – an expression possibly comprehensible to English speakers, but particularly to Anglo-Canadians (ketchup flavored potato chips are not typically available in the US) – that has fallen on the ground. In addition to a heavily Québécois lexicon, including *char* (car/voiture), *pitoune* (chick, as in *girl/nana, moffe*), Lacroix peppers his discourse with anglicisms in phrases like « *c'est mon trip* », « Oh, what the heck », and « *Chus pas le seul qui l'a spotté* », the latter, rather than an example of code switching, provides an example of VQF's appropriation of English expressions, in this case turning *to spot* into a regular –er verb, *spotter*. As observed earlier in the discussion of Frogaboum, Lacroix employs the typically North American colloquial merging of « je suis » into « chus ». His « J'ai un problème de blonde » – a mildly misogynous yet still humorous piece set to a basic three-chord rock tune – stresses its *québécoisité* in its title and lyrics with the use of « blonde » for girlfriend, « *chialer* » for *crier*, « char » for *voiture*, the adjective « *niaise* » for *bête*, and « *ayoye* », a unique exclamatory, the Québécois equivalent of the Yiddish « *Oy vey* ». In addition to these lexical items, Lacroix uses a number of expressions idiomatic to VQF, which are not common or typical to SIF or even to vernacular French of the Hexagon, such as « *faire tout croche* », meaning to « do something all wrong » and « se fier » (which does occur in SIF, but not in this sense) for « to pay attention » or « to notice »; in terms of morphology it also consistently substitutes « a » for *elle*. This song uses almost no English, however. Lacroix's work, with its clear distancing of itself from SIF or even SQF and its code switching phrases like « *le chick au pet shop* » reversed to « *le chip au ketchup* », offers precisely an example of the ludic reversal of accepted standards – here literally the reversal of sounds – typical of the carnivalesque.

Given the history of popular music in Québec and the association of rock and pop with a purportedly inauthentic Anglo-American sound in contrast with the French *chanson*, it is on the one hand not surprising that code switching into English occurs in much Québec rock, particularly in hard rock/heavy metal. On the other hand, some of these groups – and perhaps this is a defensive move, given that history – perform in a highly vernacular Québec French, thus signalling their local identity very clearly against such accusations of inauthenticity.

Eric Lapointe (b. 1969) is unquestionably Québec's best-known rock vocalist; with a distinctively gravelly voice suited to hard rock, he also performs soft ballads, including one with Céline Dion at the celebration concert for Québec City's 400-year anniversary in 2008. His release, « Le mari pop » inspired this study, not for its ripping electric guitar work, but for its savvy, fluent code switching and its critical commentary on the insider lives of the stars and their hangers on. Based in Montréal, for the most part, Québec's entertainment industry is largely bilingual and bicultural; code switching, therefore, is « hip », done by young urban go-

getters.⁴ This collaboratively written song (Eric Lapointe, Jamil, Olivier Picard listed as authors) satirizes the frequent code switching and the superficiality of this milieu's party lifestyle in its lyrics, which merit citation at length. No other song examined here employs code switching to this extent:

Le jet set
La clique qui s'éclate
*Les robes qui **flashent**, les tapis rouges*
*Les soirées **trash** de taches*
C'est ben beau
Mais penses-y comme faut
Les guitares qui arrachent
Les barbies qui veulent ta place
*Les **front page** avec ta face*
 [...]
 *Les Restos **slick, open bar***
*Les longs voyages, les **backstages** qui brassent*
*Ton chic alcoolique dans son **suit de star** [...]. (my emphasis)*

The extent of the English language's penetration into VQF and VQF's appropriation of English make it difficult to identify here true code switching from normalized usages, as seen in the terms in bold face above; and the song continues in this heteroglossic vein for several more verses. Its refrain, « *Mari moé pas* », reasserts the VQF element with the stereotypical marker of that distinctly North American French, the stressed pronoun *moi* rendered as « *moé* » (and *toi* as « *toé* »). The phrase's ambiguous spelling appears in the uniquely boxed CD's liner notes, allowing a polysemic reading either as « Don't marry me » (the non-standard negative imperative which drops the particle *ne* and then employs a stressed pronoun after the verb has been seen earlier in this discussion; this should, nonetheless, be spelled « *Marie moé pas* »), or as a sort of pidgin French « Me not husband ». Its linguistic instability reflects the identitary instability of the character it portrays, the frequent code switching marking the uncertain identity of the glamorous wannabe portrayed in the song.

At the other end of the career spectrum from the well-established Lapointe is the new group Sens – which is pronounced /sɛ̃ns/ (like the English « sense » or « cents ») rather than the nasal /sɛ̃̃s/ (as in the French, *sens*). Three singles from their début album, *Dans un monde* (2008) « Hey Baby », « Ma tempête », « Dans un monde », « Quand je pense à toi » and, their newly released French-translation cover of the 1979 hit by The Knack, « My Sharona » appear of interest to this analysis. The young group's (its members range from 22 to 25 years old [Sens, « Biographie », 2009]) « Hey Baby » appeared on Air Musique's web site signaled as French in parentheses after its English-language title. The title's featured phrase represents a clear case of code switching, since the rest of the text is in SQF/VQF. « Ma tempête » reveals the Québécois origins of the group, with expressions like « *j'suis mélangé* » – one of Québec French's borrowings from English, which expresses the psychological state of being « mixed up », which would be out of context in SIF. Further *québécoisismes* appear in the use of « *ma blonde* », « *à soir* » for *ce soir* and « *eux-autres* » used as a stressed pronoun (as opposed to just *eux*). Although the religious reference to « *Qu'est-ce que je peux bien* [written as such in the CD liner notes, but sung as /bɛ̃̃/] *faire à soir/ Pour me sortir de mon calvaire* » is clearly comprehensible in SIF, since a « calvaire » is a state of suffering, but it also invokes

⁴ André Turpin's film *Un crabe dans la tête* (2001), vividly portrays this style of language which fluently mixes VQF with English, in the character played by Charles Turpin, a high-rolling stock trader who does drugs and extreme sports in the afternoon after having made millions in the morning.

the Québec-specific use of the term as an expletive. Similarly, « Dans un monde » refers to « la boucane », a traditionally French-Canadian lexeme, for *la fumée* (smoke).

The fast-paced rock and roll of Les Dales Hawerchuck, heavily tinged with rockabilly and punk perhaps more rightly belongs with a discussion of alternative bands but their hard-driving beat and heavily-coded Québec French aligns them, for this study, with Lapointe and Sens. Their choice of a name and a web-site motif comes from hockey – a clear marker of North American rather than Hexagonal French identity. Their song, « On sort à soir » (2008, *Les Dales Hawerchuk 2*) marks their origins in its title, and includes the code switching refrain reminiscent of the « Hey Baby » of Sens:

Je suis la mèche, toi le pétard
Come, on baby
Et on sort à soir
Même si mon corps me dit d'arrêter
Ça me tente pas,
Quand j'suis avec toé [...]. (my emphasis)

The group's very name calls attention to Canada's official language ideology of bilingualism through its choice of an individual who crossed the line between the nation's so-called « two solitudes »: Dale Hawerchuk (b. 1963) is a Toronto-born hockey player, active in the National Hockey League from 1981-1997. What makes his case unique is the fact that the Anglophone player began his career as a star in Québec's Major Junior Hockey League in 1979 (Anonymous, « Dale », 2009). The refrain of the group's eponymous song, an homage to their hero, asserts that « Je ne suis plus Sylvain Séguin/ Moé, je suis Dale Hawerchuk ». Such distinct identification by a French-speaker with a hockey player clearly marks his specifically North American French identity.

A significant proportion of the guitar-oriented faster, harder rock of these groups and the musicians behind the *interprète*, Lapointe, clearly seeks to mark their Québécois identity – although they may also be critical of certain elements within it, as seen in « Le mari pop » – through the consistent use of VQF with code switching into English also occurring. Robert Walser's pathbreaking socio-musicological study of heavy metal, *Running with the devil* (1993), associates hard rock in both the US and the UK with working class listeners alienated from the direction popular music took in the late 1960s and 1970s. The populist appeal of Anglophone heavy metal/hard rock appears in its Québécois analogue precisely in its choice of vernacular rather than standard language, and particularly in vernacular Québécois French. At the same time, however, just as their Vernacular Québec French expresses a specifically « American » form of the language, these artists' appropriation of English-language expressions results clearly from cohabitation of the continent with the English-speaking majority. Rather than hide these *anglicismes* with shame, artists who choose to compose and/or sing in VQF value such expressions for their ability to clearly code their work as *not* metropolitan French. Such appropriation of the language of the dominant Other to serve one's own identity ends reflects perhaps the types of trespass and poaching described by Simon Harel as « *braconnages identitaires* » (Harel, 2006).

Syncretics of Québec pop and alternate ways of coding identity

A number of pop rock bands with male singers, however, tend toward a mainstream diction, SIF or SQF, such as Noir Silence, André, 3 Gars su'l sofa, Balboa, Chinatown, and many others. In particular, a group of increasingly popular, alternative Montréal groups sing in a largely uncoded, SQF verging toward SIF. The musical sound of these groups is a fully contemporary alternative rock, of a quality capable of competing with Anglo-American counterparts like Radiohead, Coldplay and others. However, groups like Karkwa and

Malajube, as well as Bonjour Brumaire (whose members include three Québécois, one of whom is anglophone, a Frenchman and a Swiss woman) and others, are not unconscious of their language choices, do code switch at times, but may use content to mark their specific Québécois interests and identity rather than language, as is the case. For example, Malajube's « Ursulines » (*Labyrinthes*, 2009) invokes one of the orders of nuns who helped found the French colony that would become Québec.

Karkwa represents the most interesting of these, both musically – because their unique sound remains without analogy in the Anglo-American music world – and linguistically – because of the highly poetic nature of their lyrics authored largely by lead vocalist Louis-Jean Cormier, which links them more closely to the French *chanson* tradition. The group signals its awareness of language with its very name, a savvy, bilingual pun, playing upon the common Québec convention of rendering « qu » phonetically as /k/; by reversing the effect we obtain « carquois », a *quiver*. While the French term refers to the holder for arrows (an article associated with French-Canadians viewed metaphorically as a « tribu », both as an appropriation of a status similar to that of Native American tribes as well as a negative critique of nationalism as tribalism), the English refers to the possible effect the band's music might have on its listeners: to make them quiver, *trembler*⁵. Their third album, *Le volume du vent* (2009), features not only a song composed around the lyrics of a Pierre Nepveu poem (« Le solstice »), its single « La façade » offers some light code switching (use of the verb *shiner*, for example). Other tracks on the album, while sung with a relatively standard SIF diction, make reference to the topography and history of Montréal. « à la chaîne » invokes Montréal's history (and present-day) in the textile industry, where pieceworkers worked « à la chaîne », on an assembly line. The song also refers to « *le bruit du volcan* »; built atop an extinct volcano, Montréal's topography recurs elsewhere on the album, in particular on « Deux lampadaires », which refers to the trademark cross perched atop Mount Royal, a symbol of its Catholic past. Cormier's lyrics consistently flirt with the poetic, yet change registers into the vernacular, for example in the line: « *Balayer les cendres et coudre la bouche à ceux qui restent cons* » in « Combien ». This group, although its language choices are not as overtly coded as Québécois as the ensembles discussed in the next section, nonetheless expresses a distinct identity through the content of their lyrics and other artistic choices such as setting a well-known Québécois poet's work to music.

« Musique gossée à la main par des artistes de chez nous »: the sound of identity politics

A similar affirmation of a Québécois identity which relies as much on musical style as on linguistic delivery appears in the work of groups like Mes Aïeux and les Cowboys Fringants, which blend the use of fiddle – the *violoneux* being the most traditional of French-Canadian musicians – and string bass, with modern instruments like the electric guitar to create a unique musical style that is at once modern and traditional, rooted in the French-Canadian tradition and yet looking forward to the future. These groups typify the one purely indigenous French-Canadian popular genre today: that of the *néo-traditionnel*. While their SQF diction typically lies much closer to SIF than the overtly VQF of Daniel Boucher, their songs explicitly recall traditional French-Canadian folk songs⁶. At the same time, they reflect upon the contemporary, postmodern condition of Québec and the world, as seen in Mes Aïeux's « Le déni de l'évidence » (2008), which comments on a worldwide phenomenon of refusing to see and act on current problems, most particularly that of global warming, although the open-ended lyrics allow for polysemic readings.

⁵ This word play might have been even more profound had one of its members been named Tremblay.

⁶ It should be recalled that such icons of the Québécois *chanson* as it developed in the 1960s, such as Gilles Vigneault, wrote and sang in SIF for the most part; not until the 1970s did *joual* begin to appear in popular music.

The 2008 album by Mes Aïeux, *La ligne orange*, pays homage to Montréal's orange Métro line. When seen in print, the lyrics of « Le déni de l'évidence », which are nonetheless in colloquial French (for example elision of pre-consonantal /ə/ and omission of the particle *ne* in negated verbs, as in « *Je veux pas l'savoir* »), do not necessarily seem marked as Québec specific. It is lead singer Stéphane Archambault's rapid delivery, unique voice and distinct accent, coupled with the use of violin, which clearly mark the song as neo-traditional in its inspiration. More clearly Québécois in both language and content is the second single released from the album, « La Dévire », in which a first-person narrator expresses the *angoisse identitaire* of the died-in-the-wool Franco-Québécois in the contemporary, so-called post-national era. The song employs VQF, including examples of the incorporated *anglicisme* (as opposed to true code switching) and an imagery full of French-Canadian coding:

*Je suis **stallé**, emberlificoté
Tricoté un brin trop serré [...]
Je suis frileux, **pea soup**, peureux [...]
J'me prends-tu vraiment au sérieux [...]
Chus pris, je **spinne** dans mon banc de neige [...]
C'est vrai, je chiale plus que j'milite [...]
Perdu, j'sais pus où chus rendu (my emphasis).*

In these lines, we see examples of appropriated English verbs (*stallé*; *spinne*), the derogatory English term for French-Canadians « *pea soup* » – set off as a code switch through the use of italics in the CD's liner notes (as opposed to *stallé*, which is not) –, the use of « -tu » as an interrogative marker; the use of « chus » discussed above as the colloquial contraction of *je suis*, and the lexical *québécoisme*, « chiale » (*chialer* = *se plaindre*, but with a specific meaning calqued somewhat on the English « to whine »). The song concludes with a strong fiddle flourish, further entrenching it into a French-Canadian musical tradition, in analogy with the manner in which the accordion has become closely identified as a marker of metropolitan French music. The depth of the vernacular element is clearly a choice made to portray the type character, as described above, whose impotence appears reinforced by the illustration in the CD liner notes of a shadow figure, seated on a chair, bound up with an orange rope which bears the same motif of white dots used to unify the device of the orange Métro line throughout the disc's packaging design. While the overall impression of the song appears to criticize such stagnant, impotent anguish, it expresses at the same time sympathy for the narrator, established through the first person chosen for the lyrics.

Les Cowboys Fringants share this distinctively Québécois sound with a male lead vocalist who also reveals his North American origins through his diction; their lyrics also appear deeply rooted in the territory, both urban and rural. Several tracks from their most recent album, *L'expédition* (2009), have appeared in Air Musique's top-forty countdown; among these, « Tant qu'on aura de l'amour » celebrates the agricultural life of Québec's past: « *On se plaint pas quand y mouille/ C'est ça qui fait pousser/ nos plants de citrouilles* ». In contrast, « Entre deux taxis » and « La Catherine » appear inevitably associated with the city, the latter recalls the name of Montréal's main east-west axis, la rue Sainte-Catherine, in the given name of its bohemian young woman protagonist. Like Mes Aïeux, Les Cowboys Fringants do not always compose/perform in French highly marked as Québécois, their name, nonetheless offers an example of the ambiguous, pseudo-code switching found elsewhere in this analysis, since the English word « cowboy » has entered even metropolitan French. Their reference to classic French literature in the song « Chêne et roseau », a reworking of La Fontaine's fable, and the fact that they have toured in France and have a French following further internationalizes the appeal of Les Cowboys Fringants. And yet, they openly express their nationalist political agenda in other song lyrics and through their statement « *En 2006, ils ont*

lancé la fondation Cowboys Fringants qui lutte pour protéger des portions du territoire québécois » (Anonymous, « Cowboys », 2009).

Similar groups which offer a deeply enracinated form of popular music are Jaune, whose style is also referred to as « *folk-festif* » and Longue Distance, the *québécoité* of whose « *Passé moé l'crachoir* » will now be self-evident to readers of this study. As we might expect, these groups perform in a discourse heavily and clearly marked as Québécois. The group Jaune took its name from Jean-Pierre Ferland's landmark 1970 album, perhaps the first concept album by a Québécois pop artist (Léger, 2003: 75-76). The title of their first single and album are both well-rooted in a deeply vernacular Québec French: *Quek'chose de beau* and « *Ti-Boutte* » Opening with a mandolin, the song recounts the youth of the first-person narratrice and her friend, who sports the very Québécois nickname of the song's title. Stéphanie Blanchette represents the female vocalist in this sample to most overtly exploit her strong Québécois accent, for example in *rien* pronounced almost as /rjɛ̃̃/, as opposed to the standard international French /rjɛ̃/. These latter groups invoke a distinctly Québécois identity through linguistic choices and diction, without, however, resorting to the excessive anglicism of Stage Lacroix. What the comedian makes fun of, these groups tend to take seriously; at the same time, that does not mean that their music is humorless. Their interest lies less in openly playing with language than with commenting on contemporary Québec and world society. Their linguistic choices result in a fiercely proud *affichage* of their North American identity and their populist language and traditionally-oriented musical sounds interpellate a community of listeners also engaged in the representation of their own local identity through listening choices. These groups most clearly demonstrate the possibility of appropriating popular music sounds from the US into a distinctly local, authentically Québécois musical discourse marked by the choice of enracinated linguistic forms.

Conclusion

Line Grenier and Val Morrison asserted in 1995 that Québec popular music had developed « un mainstream local en pleine expansion qui [... vise à] participer activement à désamorcer les batailles de genres et de styles en privilégiant, au contraire, le mélange, le bricolage, le métissage au double plan du produit sonore et de la performance » (1995: 89). We have seen how popular artists from Québec draw from French and Anglo-American music traditions in their compositions; the linguistic choices of their lyrics also reveal the hybrid nature of Québec popular song. At the same time, Québec has developed its own musical traditions as well; the influence of earlier generations of performers like Vigneault, Ferland, Charlebois and more recently of groups like Les Colocs appears in the emerging music examined here. The generation of artists given airtime on Air Musique, a venue which explicitly codes itself as francophone and implicitly representative of a certain national norm (« votre top quarante »), many of whom began their careers since Grenier's pathbreaking discussions of developments in Québec's popular music industry, have all benefited from the local institutionalization of the industry she describes, the creation of a Québec-specific mainstream.

The diversity of expression that these artists are allowed without losing the perception of their « authenticity » illustrates the maturity of Québec's language ideology. At one time this ideology was rooted in the fear of the extinction of French in North America; the attitude of *la survivance* rejected out of hand any encroachments onto that territory. While continuing to acknowledge the status of francophones as a minority in North America and their right to self-determination however that might play itself out politically, intellectuals like Jocelyn Létourneau (2000), Jocelyn Maclure (2001, 2002) and Dimitrios Karmis (2001) propose new

and inclusive models of Québec-ness. As we have seen in this examination of contemporary popular music broadcast on Air Musique, a wide range of linguistic and musical forms are all accepted as authentically « Québécois ». At the same time, the range of French expression found in the written lyrics and performed pronunciation by Québec's popular music *auteurs* and *interprètes* also reveals, although this issue is beyond the scope of this essay, the range of divisions that remain *within* Québec society: urban versus rural, educational level and class conflict, as well as the varied levels of *prise de conscience* and/or resistance to either metropolitan pole of influence, France for the *chanson* and the U.S. for pop-rock.

This study represents only the beginning of the critical examination of Québec's popular music other than rap from a socio-linguistic perspective, it nonetheless demonstrates that the *chanson québécoise* is defined by its language, but even that parameter allows for a wide degree of variety. The range of language choices, from Standard International French to a highly Vernacular Québec French peppered with English and *anglicismes*, coupled with the diverse musical styles, from folk to reggae to hard rock, found among popular music artists confirm Jocelyn Maclure's conclusion that today « québécoisité is a polymorphous creation » (2002: 141). These artists demonstrate that « different Québec authenticities [...] are already clashing with, tolerating, and intermingling with one another in the agora » (Maclure 2002: 141) of popular culture.

Bibliography

- ANONYMOUS, 2009, « Air Musique », http://en.wikipedia.org/wiki/Air_Musique.
- ANONYMOUS, 2009, « Les Cowboys Fringants » http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Cowboys_Fringants.
- ANONYMOUS, 2009, « Dale Hawerchuk » http://en.wikipedia.org/wiki/Dale_Hawerchuk.
- ANONYMOUS, 2009, « Stefie Shock », http://en.wikipedia.org/wiki/Stefie_Shock.
- ANONYMOUS, 2009, « Yann Perreau », http://fr.wikipedia.org/wiki/Yann_Perreau.
- ANTHONY, 2009, « Peter Buffet and Akon debut 'Blood into gold' at the UN », <http://www.echoinggreen.org/blog/peter-buffett-and-akon-release-blood-into-gold>.
- AUBE J., 1990, *Chanson politique au Québec (1960-1980)*, Montréal, Triptyque.
- BAKHTIN M., 1968. *Rabelais and his world*, Trans. Helen Iswolsky, M. I. T. Press.
- BEAULE S., 2010, E-mail to the author 1 June.
- BERGER H. M., 2003, « Introduction: The politics of language choice and dialect in popular music », in H. M. Berger, M. T. Carroll (eds.), *Global pop, local language*, University Press of Mississippi, pp. ix-xxvi.
- BERLAND J., 1988, « Locating Listening: Technological Space, Popular Music, Canadian Mediations », in *Cultural Studies*, 2/3, pp. 343-358.
- CHAMBERLAND R., 2005, « The cultural paradox of rap made in Québec », in A-P. Durand (dir.), *Black, blanc, beur: Rap music and hip-hop culture in the francophone world*, Lanham, Scarecrow, pp. 124-137.
- CHAMBERLAND R., 2001, « Rap in Canada: bilingual and multicultural », in T. Mitchell (dir.), *Global noise: rap and hip-hop outside the USA*, Wesleyan University Press, pp. 306-326.
- CUTLER C., « 'Chanter en yaourt': Pop music and language choice in France », in H. M. Berger et M. T. Carroll (eds.), *Global pop, local language*, University Press of Mississippi, pp. 329-348.

- GRENIER L., 1996, « Cultural exemptionism revisited: Québec music industries in the face of free trade », in E. G. McAnany, K. T. Wilkinson (dirs.), *Mass media and free trade: NAFTA and the cultural industries*, University of Texas Press, pp. 306-328.
- GRENIER L., 1993, « Aftermath of a Crisis: Québec Music Industries in the 1980s », in *Popular Music*, 12/3, pp. 209-227.
- GRENIER L., GUILBAULT J., 1997, « Créolité and francophonie in music: Socio-musical repositioning where it matters », in *Cultural Studies*, 11/2, pp. 207-234.
- GRENIER L., MORRISON V., 1995, « Le terrain socio-musical populaire au Québec: 'Et dire qu'on ne comprend pas toujours les paroles...' », in *Etudes littéraires*, 27/3, pp. 75-98.
- HAREL S., 2006, *Braconnages identitaires: Un Québec palimpseste*, Montréal, VLB éd.
- HAWKINS P., 2000, *Chanson: The French singer-songwriter from Aristide Bruant to the present day*, Aldershot, Ashgate.
- JONES C. M., 2011, « Hip-Hop Québec: Self and Synthesis », in *Popular Music and Society*, 34/1 (sous presse).
- JONES C. M., 2010, « Popular Music in Québec », in *Québec questions: Québec studies for the twenty-first century*, Oxford University Press, (sous presse).
- JONES C. M., 2001, « Québec Song: Strategies in the Cultural Marketplace », in *Québec Studies*, 31, pp. 50-60.
- KARMIS D., MACLURE J., 2001, « Two Escape Routes from the Paradigm of Monistic Authenticity: Post-imperialist and Federal Perspectives on Plural and Complex Identities », in *Ethnic and Racial Studies*, 24/3, pp. 361-385.
- LAJOIE P., 2009, « Get discovered by Akon & Hitlab », <http://www.facebook.com/video/video.php?v=1040012538789>.
- LEGER R., 2003, *La Chanson québécoise en question*, Montréal, Québec/Amérique.
- LETOURNEAU, J., 2004 (2000), *A History for the Future: Rewriting Memory and Identity in Québec*, Trans. P. ARONOFF and H. SCOTT, McGill/Queen's University Press.
- LIPSITZ G., 1994, *Dangerous crossroads: Popular music, postmodernism and the poetics of place*, London, Verso.
- LOW B., M. SARKAR, L. WINER, 2009, « 'Ch'us mon propre Bescherelle': Challenges from the Hip-Hop nation to the Québec nation », *Journal of Sociolinguistics*, 13/1, pp. 59-82.
- MACLURE J., 2002, *Quebec Identity: The Challenge of Pluralism*, Trans. P. FELDSTEIN, McGill-Queen's University Press, 2002.
- PROULX P., 2009, « Pépé goes français », <http://www.pepeetsaguitare.com/goesfrancais.html>.
- ROY B., 2005, « Lecture politique de la chanson québécoise », in *Cités* 23, 155-163.
- SARKAR M., WINER L., 2006, « Multilingual codeswitching in Québec rap: Poetry, pragmatics and performativity », in *International Journal of Multilingualism*, 3/3, pp. 173-192.
- SENS, 2009, « Biographie », in: <http://www.sensrock.com/>.
- TAYLOR T. D., 1997, *Global pop: World music, world markets*, New York, Routledge.
- TRUDGILL P., [1984] 1997, « Acts of conflicting identity: The sociolinguistics of British pop-song pronunciation », in N. Coupland, A. Jaworski (eds.), *Sociolinguistics: A reader*, New York, St. Martin's, pp. 251-265.
- WALSER R., 1993, *Running with the devil: Power, gender, and madness in heavy metal music*, Middletown, Wesleyan University Press.
- WOOLARD K. A., and Bambi B. Shieffelin, 1994, « Language ideology », in *Annual Review of Anthropology*, 23, pp. 55-82.

COMPTE-RENDU

AUGER Nathalie, 2010, *Elèves nouvellement arrivés en France – Réalités et perspectives pratiques en classe*, préface de J-L Chiss, Editions des archives contemporaines, Paris, 152 pages.

par Fabienne LECONTE

Université de Rouen, EA 4305 LiDiFra

L'ouvrage de Nathalie Auger est issu d'un travail de terrain auprès des élèves nouvellement arrivés en France. Pour ce faire, l'auteure a mis en place, depuis plusieurs années déjà, une méthode ethnographique se composant d'entretiens avec les différents acteurs intervenant auprès des élèves nouvellement arrivés ainsi que les élèves eux-mêmes, d'enregistrements de pratiques de classe et de récolte de matériel pédagogique. L'analyse de ce vaste matériau est conçue pour répondre à des besoins de formation d'enseignants. La visée praxéologique est donc particulièrement affirmée.

Cette visée praxéologique n'exclut pourtant pas une réflexion théorique tant sur cette population que sur les enjeux de sa scolarisation dans un système scolaire qui se veut avant tout monolingue et ce, dès son origine. L'ensemble est présenté de manière particulièrement adaptée à un lectorat pluriel, enseignants et formateurs d'enseignants d'abord, chercheurs en didactique ou en sciences du langage ensuite. Des encadrés mettent en valeur des extraits d'enregistrements de classes, d'entretiens auprès des différents acteurs de la formation des ENA et de références théoriques. Des expériences de scolarisation d'élèves nouveaux arrivants dans d'autres pays francophones (Canada, Belgique) sont utilement convoquées pour mettre en perspective l'ensemble.

L'auteure commence par un rapide examen des textes officiels concernant la scolarisation des élèves nouvellement arrivés. Cet examen permet de donner les bases du cadre officiel dans lequel est organisé la scolarisation ; l'analyse de discours menée met en évidence l'évolution à partir de 2002 des instructions ainsi que deux particularités qu'il me semble intéressant de reprendre. La relative liberté laissée aux Académies d'organiser la scolarisation des ENA qui contraste avec le jacobinisme français et la restriction des objectifs, dans le discours officiel, de la scolarisation où l'insertion y compris professionnelle est considérée comme primordiale alors que l'éducation et l'instruction ou la poursuite d'études longues sont peu mises en avant.

Le chapitre « Réalités sociales » s'attarde sur les représentations qu'ont les différents acteurs du « travailler avec les ENA ». Ce n'est pas tant la « réalité sociale » des élèves qui est soulignée que les discours tenus à leur sujet. Sont ainsi passés sous silence (volontairement ?), la proportion d'enfants réfugiés, l'appartenance sociale de la majorité des familles ou les pays d'origine les plus représentés. Ces caractéristiques sont certes très diverses mais les passer sous silence donne une impression d'homogénéité, tant sociale que linguistique, de la population « nouvellement arrivée » qui contraste avec la réalité des classes. On retrouve là la préoccupation majeure de l'ouvrage : être un outil pour la formation des enseignants et une aide à la pratique de classe ; l'ouvrage est donc centré sur la réalité scolaire, les discours tenus sur celle-ci en étant à la fois partie prenante et fondateurs. On note néanmoins la mention de l'augmentation du nombre des élèves nouvellement arrivés ces dernières années.

L'auteure remarque que les représentations de la réalité du travail d'enseignant auprès des ENA sont souvent négatives, que ce soit de la part de nombre d'enseignants enquêtés que de la part d'autres acteurs de la scolarisation : inspecteurs, chefs d'établissement, etc. On retrouve ce peu de valorisation dans la difficulté à nommer cette catégorie d'élèves : « primo-arrivants, ENAF ».

Les réalités linguistiques sont à leur tour essentiellement abordées sous l'angle de la langue à acquérir par les élèves et des représentations dont elle fait l'objet dans l'institution. Les langues parlées antérieurement ou parallèlement à la migration sont appelées L1, quand bien même la langue de scolarisation passée fut souvent différente de la ou des langues et variétés familiales. Le chapitre est en revanche plus détaillé sur la langue à acquérir le français ; l'auteure y souligne justement l'importance de la représentation largement partagée dans le monde scolaire d'une langue unifiée et normée alors que la réalité des pratiques (y compris sur le terrain scolaire) est la variation. Cette représentation unifiée et hiérarchisante peut brouiller les pratiques de classe et la communication avec les ENA lorsque l'on distingue insuffisamment activité métalinguistique et activité de communication. La présentation de la norme scolaire du français comme une variation (une variété) est particulièrement heuristique dans un ouvrage destiné à la formation des enseignants. Elle permet de mettre au jour les hiérarchies implicites entre langues et variétés dominantes et minorées. Le monolinguisme reste largement valorisé dans l'école française, un bilinguisme d'élite est toléré à condition qu'il concerne des langues valorisées. Le plurilinguisme est ignoré et rarement considéré comme un outil cognitif. Cette situation est en outre renforcée par la marginalisation des enseignements des langues et cultures d'origine. La comparaison avec le Canada montre bien une spécificité française en ce domaine.

Sont aussi soulignées l'importance du plurilinguisme à l'échelle mondiale et la nécessité de reconnaître positivement la richesse du répertoire des élèves.

La seconde partie de l'ouvrage est un plaidoyer efficace pour la mise en place d'activités transversales et interculturelles dans les classes. Pour autant l'auteure ne se limite pas à ce plaidoyer mais propose une réflexion et des outils très utiles pour la pratique de classe, des suggestions d'activités. Il en est ainsi d'un tableau détaillé présentant l'ensemble des méthodologies employées tant en FLM qu'en FLE, ce qui donne d'utiles points de repères. L'auteure remarque que dans la pratique, le choix de telle ou telle de ces méthodologies est dépendant des représentations que se font les acteurs des besoins des ENA et de leur formation antérieure : besoins oraux pour communiquer y compris en dehors de la classe, besoins avant tout scolaires (intégrer au plus vite une classe ordinaire). Les praticiens optant pour l'approche communicative sont en revanche rompus à l'analyse des besoins.

D'autres outils et suggestions me sont apparus particulièrement heuristiques pour la formation des enseignants : l'approche plurilingue n'est pas seulement un souhait, une perspective mais se met en œuvre grâce aux outils de comparaison linguistique présentés dans

l'ouvrage. De même, la perspective culturelle est exemplifiée et rendue accessible grâce à la présentation d'activités d'arts du langage : théâtre et ateliers d'écriture.

On ne peut que conseiller la lecture de cet ouvrage fort utile aux enseignants ou formateurs d'enseignants ayant en charge des élèves nouvellement arrivés en France. Au delà d'un public particulier, la question de la reconnaissance de la diversité linguistique et culturelle concerne l'ensemble de l'institution tant il est vrai que la minoration des cultures et variétés langagières non valorisées par l'école provoque des blocages lorsque celle-ci est intériorisée par les élèves.

GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

Comité de rédaction : Michaël Abecassis, Salih Akin, Sophie Babault, Claude Caitucoli, Véronique Castellotti, Régine Delamotte-Legrand, Robert Fournier, Emmanuelle Huver, Normand Labrie, Foued Laroussi, Benoit Leblanc, Fabienne Leconte, Gudrun Ledegen, Danièle Moore, Clara Mortamet, Alioune Ndao, Gisèle Prignitz, Georges-Elia Sarfati.

Conseiller scientifique : Jean-Baptiste Marcellesi.

Rédacteur en chef : Clara Mortamet.

Comité scientifique : Claudine Bavoux, Michel Beniamino, Jacqueline Billiez, Philippe Blanchet, Pierre Bouchard, Ahmed Boukous, Louise Dabène, Pierre Dumont, Jean-Michel Eloy, Françoise Gadet, Marie-Christine Hazaël-Massieux, Monica Heller, Caroline Juilliard, Jean-Marie Klinkenberg, Jean Le Du, Marinette Matthey, Jacques Maurais, Marie-Louise Moreau, Robert Nicolaï, Lambert Félix Prudent, Ambroise Queffélec, Didier de Robillard, Paul Siblot, Claude Truchot, Daniel Véronique.

Comité de lecture pour ce numéro : Salih Akin (Rouen), Jacqueline Billiez (Grenoble), Karine Blanchon (Paris), Joëlle Gardes-Tamine (Paris 4), Jeanne Gonac'h (Rouen), Amélie Hien (Université Laurentienne, Canada), Cristina Johnston (Stirling), Germain Lacasse (Montréal), Emmanuelle Labeau (Aston), Laure Lansari (Reims-Champagne Ardenne), Emilie Née (Paris 3), Ambroise Queffélec (Université de Provence), Gwenn Scheppler (Montréal), Cyril Trimaille (Grenoble).

Laboratoire LiDiFra – Université de Rouen
<http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>

ISSN : 1769-7425