



**HAL**  
open science

## **La France en chantant**

Pierre Dumont

► **To cite this version:**

| Pierre Dumont. La France en chantant. Presses universitaires de la Méditerranée, 166 p., 1995. <hal-03338412>

**HAL Id: hal-03338412**

**<https://hal.science/hal-03338412v1>**

Submitted on 8 Sep 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY - MONTPELLIER III  
Centre de Formation Pédagogique  
pour l'enseignement du Français Langue Etrangère

# PIERRE DUMONT



# LA FRANCE EN CHANTANT

1995

# INTRODUCTION GÉNÉRALE

Contrairement à ce que laissent penser de nombreux discours de didacticiens, voire de didactologues, nous n'avons pas l'intention ici de donner à croire que la didactique d'aujourd'hui a tout inventé. Poser le problème de l'enseignement-apprentissage du volet socioculturel d'une langue est certes une urgence mais proposer des solutions, ou tout au

moins des éléments de réponse, est une nécessité. Ce n'est pas en partant en guerre contre la pédagogie de Papa qu'on parviendra à répondre à l'attente des nouveaux publics d'apprenants. Le communicatif, les actes de langage, l'interactif et l'interculturel ont toujours été présents dans les bonnes classes de langue, bien avant que les didacticiens n'en parlent même si l'on peut admettre que, dans ce domaine comme dans les autres, la théorisation née de la pratique peut améliorer en retour l'efficacité de celle-ci.

Il est aujourd'hui banal - même si cette affirmation demande à être nuancée - de dire et d'entendre dire que le français a perdu le statut qu'il a longtemps eu, celui d'une véritable koïné internationale. Ainsi fragilisée, la langue française ne s'impose plus en tant qu'outil de communication mais elle conserve un attrait extrêmement puissant par les implications culturelles qu'elle véhicule. Or, il se trouve que les

apprenants d'aujourd'hui, quelle que soit la langue étudiée, prennent un intérêt de plus en plus marqué à ce type d'enseignement. C'est sans doute au développement des communications (médias et moyens de transport en général), à la valorisation universitaire de la mobilité (dans le cadre des programmes européens comme Erasmus et tous ceux qui s'en rapprochent), à la crise des valeurs morales et sociales que traversent la plupart de nos sociétés que l'on doit l'émergence impétueuse de ce désir de connaître l'autre qui s'est développé chez les jeunes d'aujourd'hui.

Nous refusons également le discours mille fois rebattu selon lequel la langue française serait l'instrument privilégié d'un patrimoine culturel universel. Ce type de discours ne conduit à rien et ne convaincra que les convaincus d'avance. Il y a simplement que cette langue vit et se développe dans un certain nombre de situations francophones très différentes les unes des autres et qu'elle déborde largement le cadre étroit de la francophonie. Que ce soit en francophonie ou dans des contextes internationaux autres, le français nous intéresse par les contacts qu'il entretient avec les autres langues, les liens qu'il a tissés avec les cultures du monde entier et les rapports particuliers qu'entretiennent avec lui tous ses locuteurs.

Apprendre une langue étrangère, acquérir un nouveau système de communication, c'est d'abord apprendre à maîtriser un système linguistique. Savoir une langue étrangère, c'est d'abord être capable de prononcer correctement des sons auxquels on n'a pas l'habitude

d'être confronté, c'est être capable de les entendre et c'est aussi et surtout être capable de les reproduire.

Mais ce n'est pas tout. Apprendre une langue étrangère c'est également maîtriser un système morphologique. Le nombre de *Bescherelle* vendus chaque année en France aux Français comme aux apprenants étrangers atteste de l'importance accordée à ces questions. Mais cette partie-là de la grammaire n'est pas la seule à prendre en compte. Il faut encore, une fois qu'on a acquis une certaine maîtrise des formes régulières et irrégulières d'une langue, apprendre à combiner ces formes entre elles, autrement dit apprendre un certain nombre de règles de grammaire, ces règles qui seules nous permettent de mettre en relation les mots les uns avec les autres pour produire des énoncés qui aient un sens et qui soient compréhensibles par ceux à qui notre discours s'adresse.

Mais ce n'est pas tout. Apprendre une langue c'est aussi et peut-être surtout s'intéresser aux mots qui véhiculent des sens et qui renseignent sur la façon dont les locuteurs voient le monde autour d'eux. On sait bien que chaque langue catégorise l'expérience humaine à sa manière, que chaque langue véhicule sa propre vision du monde. Il est normal par exemple que les Eskimos aient à leur disposition des dizaines de mots pour parler de la neige parce qu'ils vivent dans cet environnement socioculturel particulier et il n'est pas étonnant que les Français utilisent une kyrielle de termes pour parler du pain, denrée qu'ils consomment en grande quantité : il y a la flûte, la banette, le bâtard, la baguette, la ficelle, la miche, la boule, la couronne, le

pistolet, etc. Engranger du lexique, engranger des mots, c'est aussi apprendre une langue étrangère aussi. Mais est-ce l'affaire de l'enseignant ? Non. C'est l'affaire de celui qui apprend. Il faut, pour engranger du lexique, être capable d'un effort individuel. Il faut savoir écouter les autres, il faut savoir lire, il faut avoir la curiosité de consulter un dictionnaire. Il faut avoir la patience, peut-être aussi, de noter tous les contextes dans lesquels apparaissent les mots inconnus, il faut se construire soi-même son propre dictionnaire.

Mais apprendre une langue et surtout la savoir c'est encore plus que cela, c'est être capable de produire et puis aussi de comprendre une infinité de messages, que ceux-ci soient implicites ou explicites, qu'ils soient dits ou non dits, c'est être capable, dans une conversation, de saisir une allusion de comprendre un sous-entendu, de se faire comprendre soi-même à demi-mot. Savoir maîtriser une langue, c'est être capable de faire face à toutes les situations auxquelles on se trouve ou auxquelles on peut se trouver confronté en produisant le discours adéquat : savoir parler familièrement, quand on est en famille, utiliser une langue plus courante, un peu plus soignée, quand on s'adresse à un collègue qu'on ne connaît pas très bien ou encore utiliser un langage soutenu quand on est reçu par le président de son université ou quand on est en contact avec un supérieur hiérarchique ou avec quelqu'un dont on s'imagine qu'il est un supérieur et avec qui on doit donc utiliser un langage plus surveillé. Une langue ne se définit pas exclusivement en termes linguistiques mais en termes de relations sociales, en termes de contraintes sociales même. Le locuteur, quel qu'il soit, n'est pas libre

de changer d'habitudes, il doit rester solidaire du groupe auquel il appartient et auquel, qu'il le veuille ou non, il s'identifie et auquel il est identifié par les autres membres du groupe.

Apprendre une langue, acquérir une langue c'est donc acquérir des usages sociaux, une compétence de communication qui se définit en fonction de plusieurs facteurs. C'est d'abord le statut social des partenaires de la communication : on ne dit pas n'importe quoi à n'importe qui. C'est ensuite le sujet ou le thème qu'on aborde. On ne parle pas de la même façon de Voltaire, de San Antonio, du temps qu'il fait, de ses projets de vacances ou on ne raconte pas de la même façon le dernier match de foot entre Paris Saint-Germain et le Real de Madrid ou le dernier film qu'on a vu à la télévision. Le troisième facteur ce sont les conditions de l'échange . Que l'on s'adresse à quelqu'un dans une église, dans un cimetière, sur un court de tennis, au téléphone, par télégramme, au minitel, les conditions ne seront pas les mêmes et la façon de s'exprimer va donc différer. Il faut être capable de diversifier son discours. Et puis, enfin, le dernier facteur c'est évidemment l'intention de celui qui parle . Quand on parle à quelqu'un, c'est non seulement pour lui communiquer quelque chose mais c'est aussi très souvent pour lui demander quelque chose ou pour le convaincre de quelque chose et là il y a toute une stratégie qui se met en place et tout le monde se change en stratège, à tout moment de l'interaction.

On l'aura compris, l'enseignement de la langue et de la civilisation sont interdépendants. La langue est tout entière marquée de

civilisation , d'une part parce qu'elle est un produit socio-historique et d'autre part parce qu'elle est d'abord une pratique sociale. Réciproquement, aucun trait de civilisation n'existe indépendamment de la langue et celle-ci, en elle-même et pour elle-même, est l'un des objets essentiels de la civilisation. Avant d'aller plus avant, nous évacuerons ici le problème de la distinction à faire ou à ne pas faire entre "société", "culture" et "civilisation", en reprenant l'étude par la méthode des champs sémantiques qui est proposée par Guy Michaud dans l'ouvrage qu'il a intitulé:

### *Vers une science des civilisations ?*

L'auteur, après avoir mis en présence et comparé les définitions de "société" , "culture" et "civilisation" empruntées soit au **Robert** soit à plusieurs spécialistes incontestés, sociologues, ethnologues, anthropologues, etc. finit par conclure que les champs sémantiques de "société" , de "culture" et de "civilisation" coïncident à peu près exactement, la société étant définie comme un ensemble organisé d'individus liés par des rapports durables, s'exprimant par des comportements particuliers constituant la culture se manifestant à son tour par des produits, des oeuvres et des institutions formant la civilisation : un SUJET (la société) avec un STYLE particulier (la culture) produisant un OBJET (la civilisation). Il s'agit plus de trois approches différentes mais complémentaires d'un même phénomène que de trois concepts distincts.

Le problème de la didactique de l'enseignement de la civilisation se pose donc, inéluctablement, à un moment donné de son expérience,

à tout professeur de langue vivante tant il est vrai qu'une langue ne vit que par la culture qu'elle véhicule. Pendant longtemps les enseignants n'ont pas fait de différence de nature entre un enseignement linguistique et l'enseignement de civilisation puisqu'ils considéraient la langue comme un produit de la civilisation, à moins que ce ne fût l'inverse. La présente étude se veut une tentative d'aller plus loin dans ce domaine. Jusqu'à présent, et dans les meilleurs des cas, les cours de civilisation consistaient à fournir une représentation plus ou moins abstraite de telle ou telle civilisation qui permettait d'en dénombrer les éléments, de les décrire et même de les comparer avec ceux des civilisations voisines : c'est le cas des cours de civilisation que l'on dispense encore aujourd'hui dans tous les instituts qui accueillent des étudiants étrangers en France. À cette étude plate des civilisations, privilégiant le descriptif, a succédé un type d'analyse systémique, beaucoup plus explicatif, qui sera amplement présenté ici mais qui a l'immense inconvénient de rester extérieur à son objet parce qu'expliquer n'est pas comprendre. Le but que nous poursuivons ici est donc de passer d'une approche objective à une approche subjective. Comment ? En tentant de saisir la civilisation française de l'intérieur par l'étude de certaines de ses manifestations les plus significatives ou mieux, les plus signifiantes. Et parmi l'ensemble des systèmes de signes qui constituent la civilisation, le langage nous semble jouer un rôle privilégié puisqu'il est tout à la fois produit d'une civilisation et condition même de la culture.

Encore fallait-il choisir un domaine qui fût particulièrement riche en signification, susceptible d'intéresser des étudiants âgés de 18 à 22 ans sans trop poser de difficultés linguistiques qui auraient occulté le véritable objet de l'enseignement. C'est dans cet esprit que nous avons pris l'initiative de nous appuyer principalement sur la chanson pour aborder l'étude de la civilisation française contemporaine. Il s'agit de la chanson populaire, celle que tout Français, même sans l'avoir jamais apprise, se surprend un jour à fredonner à une occasion ou à une autre de son existence, quel que soit son niveau de langue, notion à comprendre ici, comme le propose R. Galisson, en terme d'appartenance sociale : origine géographique, milieu social, degré d'instruction, monde professionnel, etc. Nous chercherons d'abord à montrer en quoi la chanson est un vecteur très dynamique de la connaissance que l'on peut acquérir de la société française quand on est étranger, celle d'hier, celle d'aujourd'hui et peut-être aussi celle de toujours, à travers soit des évocations sociales très fortes mais très ponctuelles comme celle du monde des mineurs du Nord que propose P. Bachelet dans *Les corons* ou celle de G. Bécaud dans *Dimanche à Orly*, soit des thèmes récurrents au fil des années comme par exemple l'injustice sociale - celle qui est dépeinte dans *Les roses blanches* (1925), grand classique du genre - ou la célébration de Paris, coeur de la galaxie hexagonale chantée par Renaud et des centaines d'autres parmi lesquels nous avons retenu L. Ferré.

Outre cette peinture sociale relativement statique - domaine de la chanson-témoignage -, c'est une image de société en pleine mutation

que nous renvoient certains textes traitant, à 10, 20, 30 ou même 40 ans d'écart, des mêmes thèmes dits éternels, comme les relations amoureuses entre les hommes et les femmes, qui seront étudiées chez É. Piaf dans *La vie en rose* ou *L'hymne à l'amour* et chez J. Clerc dans *Hélène* .

Mais il y a d'autres traits dominants du caractère français qui nous sont révélés à travers la chanson populaire. C'est, par exemple, le droit à la différence qui ne fut peut-être pas toujours aussi reconnu qu'il le semble aujourd'hui dans la société française! Un des premiers à avoir dénoncé le refus des Français d'accepter la différence chez l'autre, celui qui n'est pas "né quelque part" fut certainement G. Brassens avec sa *Chanson pour l'Auvergnat* . Mais la société française, peut-être grâce à des gens comme G. Brassens justement, est en train d'évoluer et les modèles imposés par une longue tradition conservatrice sont battus en brèche comme le montre bien le succès de textes célébrant le non-conformisme, comme cette *Femme libérée* qui obtint un succès considérable au début des années 80 malgré une absence de qualité textuelle qui fait aussi partie du miracle de la chanson ou encore comme tous les textes, de plus en plus nombreux aujourd'hui, qui abordent la question de l'homosexualité masculine. Avant M. Sardou, c'est C. Aznavour qui eut ce courage dès 1972 avec son inoubliable *Comme ils disent* .

La chanson, c'est aussi l'expression d'une vision du monde singulière, proposée, sinon imposée, par une mentalité collective fonctionnant à la manière d'un inconscient social extrêmement puissant,

construit au fil de l'Histoire d'un peuple. L'image de l'Afrique dans la France d'aujourd'hui, telle qu'elle apparaît à travers des oeuvres comme celles de J. Ferrat ou de M. Sardou, paraît être un merveilleux exemple de cette identité plus collective que culturelle, comme il nous sera donné de le prouver à partir de l'étude d'un certain nombre de textes très connus de tous les Français.

Enfin, le dernier trait pertinent de cette civilisation hexagonale tour à tour admirée, magnifiée mais aussi niée parfois, apparaît dans le souci très constant que les auteurs de chansons apportent, dans leur grande majorité, à la langue elle-même, soit pour la célébrer, soit pour jouer avec elle jusqu'au vertige. C'est Y. Duteil qui, au début des années 80, célèbre la langue française en s'inscrivant dans une longue tradition classique inaugurée par Rivarol mais c'est aussi le délire de L. Ferré, celui de Renaud dans *I love you because* ou même de C. Aznavour dans *For me ... formidable*. C'est enfin la folie créatrice et géniale de ce nouveau magicien des mots qu'est M.C. Solaar dans son dernier album, *Prose combat*. La langue reprend alors tous ses droits et redevient Réalité.

# **CHAPITRE I**

## **APPROCHE DESCRIPTIVE DE L'ÉTUDE DE LA CIVILISATION**

Toute acquisition d'une compétence socioculturelle doit faire en premier lieu l'objet d'une approche descriptive des traits caractéristiques d'un groupe humain à partir d'information recueillies sur :

1. Le système social qui comprend tout ce qui concerne la vie, la reproduction et la subsistance de la population : la famille, les relations de parenté, les relations entre les sexes et les âges, les problèmes de la santé, de l'alimentation, de l'habillement, de l'habitat, de la sécurité des biens et des personnes, du travail et des loisirs.

2. Le système économique qui comprend tout ce qui concerne la production, la consommation et l'échange de biens et de services. On devra donc y inclure aussi bien les moyens de communication que les entreprises, les techniques, la vie syndicale, la planification et l'aménagement de l'espace, enfin les problèmes monétaires et financiers.

3. Le système politique qui comprend tout ce qui concerne l'organisation des rapports entre les hommes en tant que citoyens et les pouvoirs de décision, plus ou moins institutionnalisés, qu'implique cette organisation. Doivent donc être inclus dans le système linguistique le droit et les coutumes, les institutions et administrations publiques, ainsi que la vie civique, les partis et mouvements, enfin l'organisation et la répartition du pouvoir.

4. Le système culturel qui correspond, lui aussi, à un secteur bien défini du système social. Il concerne tout ce qui se rapporte à la vie de l'esprit, c'est-à-dire, en termes plus scientifiques, la création et la diffusion des codes de toutes sortes (linguistique, ethnique, esthétique, code du savoir, code des croyances, etc.), autrement dit le domaine des signes, des symboles, des normes et des valeurs. C'est grâce à ces codes que les hommes ont entre eux des rapports de communication proprement dits.

Ces différents points ont été développés par Henri Holec dans un article intitulé "L'acquisition de compétence culturelle. Quoi ? Pourquoi ? Comment ?" publié dans le numéro 69 des *Études de Linguistique Appliquée* coordonné par Geneviève Zarate (janvier-mars 1988). Dans cet article, H. Holec dresse la liste des domaines dans lesquels l'enseignant de civilisation doit recueillir des informations:

- l'histoire du groupe humain considéré

- la société dans laquelle vivent les individus de ce groupe (institutions, modes de vie, comportements sociaux, pratiques langagières, courants philosophiques, religieux, artistiques, traditions, etc.)

- les productions de tous ordres de ce groupe : produits artistiques (littérature, architecture, peinture, cinéma, télévision), produits techniques, etc.

Il ne doit pas s'agir, à notre sens, d'une présentation fourre-tout, de type encyclopédique, qui risque vite de devenir indigeste. Si les 4 grandes distinctions que nous avons proposées (sociale, politique, économique et culturelle) doivent servir de guide à l'enseignant, la conception de toute civilisation comme un système doit l'amener dans une seconde phase qui ne doit pas se faire attendre très longtemps et qui peut même être simultanée de la description des faits elle-même, à une réflexion sur la civilisation objet d'étude .

## **CHAPITRE II**

# **APPROCHE EXPLICATIVE DE L'ÉTUDE DE LA CIVILISATION**

D'un point de vue plus explicatif la civilisation peut être entendue ici comme l'ensemble des traits propres à une société quelconque. Une civilisation doit être l'objet d'une analyse à plusieurs niveaux, tout comme une langue :

A. Un substrat constitué par tout ce qui peut être identifié comme les "réalités" de la civilisation et qui est la résultante de toutes les influences qui ont façonné une situation donnée; c'est l'ensemble des empreintes laissées sur une communauté par la succession de tous les groupes qui l'ont constituée. En fait, il s'agit de la société tout entière dont l'étude relève de la démographie : répartition géographique de la population considérée, sa densité, son mode d'habitat, ses relations de voisinage, les phénomènes migratoires qui la caractérisent. Un second aspect de la démographie étudie la répartition de la population par sexes et par classes d'âge mais on pourrait y ajouter l'étude de la famille, celle des structures de parenté et, enfin,

celle des rapports entre générations. Le dernier aspect constitutif du substrat est du domaine du fonctionnel et s'attache à la satisfaction des trois besoins fondamentaux de l'individu : se nourrir, se vêtir, se loger.

Ex. Situation de l'économie d'un pays, découpage de l'année en temps de travail et de loisir, répartition entre population active et non active, etc.

B. Les manifestations de la civilisation, c'est-à-dire les comportements des gens dans le milieu professionnel, familial, etc. Quelles sont les régularités révélatrices du fonctionnement de l'échiquier social français ? C'est ce qu'on appelle les indices d'appartenance sociale.

1. Les objets de la vie quotidienne qui constituent une source d'information sociale, d'indication sociale (Ex. chaîne HiFi)

2. Les pratiques quotidiennes déclenchées par les objets. Plus que l'objet, c'est son environnement qui est significatif. Ceci suppose une étude horizontale de la société, fondée non seulement sur l'étude de chaque objet (on peut alors faire une étude paradigmatique du poste de télé, de la voiture : une étude de gamme pour chacun de ces types d'objet, mais aussi sur les combinaisons que l'objet peut susciter avec d'autres objets (et là il s'agit d'une analyse syntagmatique de la société). Ainsi analysé, tout objet est un témoignage économique, culturel et social : on retrouve ici les trois grandes catégories de ressources qui caractérisent l'agent social de P. Bourdieu. L'objet, en conclusion, peut être socialement distinctif à condition de prendre en compte sa valeur contextuelle, c'est-à-dire que

l'objet fonctionne comme le mot dans la langue avec sa valeur référentielle - dénotative - et sa valeur connotative. Un exemple très intéressant est fourni par les gens qui, aujourd'hui, collectionnent les objets à la mode qu'on trouve chez les brocanteurs et qui, sans avoir une grande valeur, valent par leur contexte qui les surclasse (snobisme).

C. Un système, c'est-à-dire un ensemble cohérent propre à chaque communauté, fait d'un réseau de relations et d'oppositions, ce qui n'empêche pas que dans toute civilisation il puisse y avoir des moments de conflit nés de dysfonctionnements pouvant aller jusqu'à la rupture. C'est ainsi que les traces ou les manifestations linguistiques des conflits entre les générations semblent très intéressants du point de vue de notre sujet et qu'on les retrouvera dans les textes de chansons étudiées. La langue vieillit vite et chaque génération parle sa langue, s'identifie par sa langue, comme le montre particulièrement bien aujourd'hui le cas du français branché que certains considèrent plus comme un chronolecte que comme une variété sociale. Il faut noter ici qu'un des buts du cours de civilisation est de faire prendre conscience à l'apprenant de l'évolution et du vieillissement de la langue elle-même mais aussi des valeurs culturelles, sociales, morales, etc. qu'elle véhicule. De ce point de vue-là on tirera grand profit de la comparaison entre deux ou trois textes de chanson ayant un thème commun (Par exemple, la chanson d'amour qui nous permettra d'illustrer cette idée en comparant l'*Hymne à l'amour* et *La vie en rose*, d'É. Piaf avec *Hélène* de J. Clerc).

Cette conception de la civilisation comme un système relatif a l'immense avantage de ne pas limiter son enseignement-apprentissage à un inventaire encyclopédique des réalités ou, au contraire, à une étude abstraite des caractères généraux de la culture non sous-tendue par une analyse concrète de ses manifestations. Seule celle-ci permet une harmonisation des contenus linguistiques et culturels et la possibilité d'une démarche similaire dans l'étude de la langue et celle de la civilisation. La compétence culturelle n'est pas visée en elle-même et pour elle-même mais plutôt comme un enseignement-apprentissage complémentaire lié à l'acquisition d'une compétence langagière (c'est-à-dire l'acquisition d'une langue et de sa pratique sociale). Cette réflexion menée sur la civilisation peut consister partiellement en une comparaison entre ce qui se passe dans la culture objet d'apprentissage et dans celle de l'apprenant. C'est ainsi que parmi les connaissances extralinguistiques, seront à faire acquérir en priorité :

1. Celles qui n'ont pas leur correspondant dans la réalité de l'apprenant (une choucroute ou un cassoulet, le Père Noël, un C.R.S., une préfecture, etc.).

2. Les connotations codifiées manifestant en général des idéologies, des mythes collectifs, etc. qui sont des usages culturels constants.

Ex. "Hexagone" qui peut prendre deux significations opposées, pour certains symbole de l'équilibre et de l'harmonie et pour d'autres celui de la petitesse, du nombrilisme, du nationalisme le plus étroit.

3. Les connaissances générales partagées par les membres de la communauté, qui permettent à qui les connaît de reconstruire l'implicite.

Ex. Petite annonce de journal : "Juliette cherche Roméo"

4. Les conventions socioculturelles qui règlent les pratiques sociales du langage : règles du savoir-faire, de la politesse et du tact langagier qui ont cours dans une communauté culturelle.

Ex. On ne parle pas à haute voix dans une église

5. Les conventions socioculturelles qui règlent le comportement non verbal en situation de communication : c'est le domaine du gestuel, de la proxémique et même de l'étiquette, du savoir-vivre.

Ex. On respecte une certaine distance entre soi et son interlocuteur ou encore on se conforme aux conventions vestimentaires en usage pour la situation publique envisagée.

Accepter l'idée séduisante que la civilisation fonctionne comme un système, au même titre que la langue, permet de généraliser la notion de crible proposée d'abord par N.C. Troubetzkoy qui parle de crible phonologique pour expliquer les difficultés à passer d'un système culturel à un autre. L'hypothèse formulée par H. Besse dans son article intitulé "Éduquer la perception interculturelle" (*Le Français dans le monde*, octobre 1984, p. 46-50) consiste à généraliser la notion de crible à toutes les composantes verbales et non

verbales de la communication, dès lors qu'elles peuvent être considérées comme sémiotiquement structurées (donc non universelles), c'est-à-dire fonctionnant sur des oppositions distinctives productrices de significations conventionnelles. Il y aurait ainsi, liés aux systèmes sémiotiques de la langue/culture de départ :

- des cribles morphosyntaxiques (l'analyse contrastive a certes surévalué leur rôle, mais ils restent à l'origine de bien des erreurs).

- des cribles lexicaux (on sait que chaque langue impose à l'expérience des hommes un découpage qui lui est propre), des cribles gestuels.

Ex. Dans un film sur Gandhi, on voit celui-ci exprimer ses dernières volontés à ses disciples : certains, joués par des acteurs occidentaux, opinent de la tête pour l'approuver; d'autres, joués par des acteurs indiens, hochent gravement de la tête; éclat de rire du public francophone qui interprète selon son crible habituel ce geste comme une désapprobation ou un doute sur la santé mentale du vieillard.

- des cribles discursifs ou conversationnels.

Ex. Une lettre officielle chinoise ou arabe s'ouvre sur des conventions de politesse qui nous surprennent.

- des cribles interactionnels.

Ex. Ici, le respect dû à un supérieur est marqué par le fait qu'on veille à tenir sa tête au-dessous de la sienne, et donc à s'asseoir ou à s'accroupir dès qu'on est en sa présence; là, le même

mouvement sera interprété comme un signe de désinvolture ou de grossièreté.

- des cribles liés à l'organisation familiale, socioéconomique, politique, culturelle de la société dans laquelle cette langue/culture est pratiquée, ainsi qu'à son système de valeurs.

Comment fonctionnent les cribles culturels?

Ils ont trois modes de fonctionnement apparemment contradictoires, l'un inconscient, l'autre conscient.

Le premier, inconscient, est constitué par l'ensemble des qualités reconnues dans tous les systèmes (l'autorité, le talent, l'éloquence, la prestance, etc.) mais qui sont données gratuitement (le fameux don divin) à certains, pas à tous (part d'innéisme ?)

Le second est constitué par l'habitus de classe, c'est-à-dire ce qu'on "a" (du latin "habere"), ce qu'on a acquis, le fruit d'une certaine expérience. Pierre Bourdieu, qui a proposé cette notion la définit comme "un système de dispositions durables et transposables, qui, intégrant toutes les expériences passées, fonctionne à chaque moment comme une matrice de perceptions, d'appréciations et d'actions" propres aux membres d'une même classe. Cet habitus constitue en définitive l'Être social que nous sommes : c'est donc un AVOIR qui se transforme en ÊTRE puisqu'il définit tout agent social. L'appartenance à une classe sociale se manifeste sur le mode implicite comme une adhésion à une vision particulière du monde, à un système de valeurs spécifiques, à des usages sociaux représentatifs de cette classe. Il faut ici faire la différence entre ce qui est commun à toutes les classes d'une

communauté et qui constitue peut-être la vision du monde (ciment des nations?) et ce qui est propre à chaque classe comme par exemple les systèmes de valeurs économiques (l'argent), culturelles (les diplômes universitaires) relationnelles (liées à l'appartenance sociale) et les usages sociaux (toujours propres à un groupe : famille, syndicat, nation, etc.) parmi lesquels est à inclure l'usage linguistique. C'est à ce propos que R. Galisson parle de dénominateur culturel commun.

Mais il faut insister sur le fait que l'habitus social inclut l'habitus linguistique qui est le produit des conditions sociales mais aussi individuelles (d'où l'intérêt, dans l'étude de la civilisation, de passer de l'objectif au subjectif en utilisant des textes qui soient des manifestations culturelles - Michaud dirait peut-être sociétales - particulièrement significatives. L'habitus conditionne donc en quelque sorte la grammaire générative de nos comportements culturels et langagiers (les seconds étant évidemment inclus dans les premiers avec lesquels ils sont étroitement imbriqués) qu'il est toujours possible de prévoir et d'explicitier par l'analyse des pratiques langagières les plus significatives des locuteurs.

La notion de crible est également sous-tendue par tout ce qui constitue la conceptualisation du monde à travers la vision du monde proposée par la langue : la notion de temps, celle d'espace, la représentation de la langue en tant que telle, ce que d'aucuns nomment de plus en plus le style collectif.

Ce concept de vision du monde paraît extrêmement vague, défini par la place que se donne chaque culture dans l'univers, par

l'idéologie de ses membres, le découpage imposé par la langue elle-même à tous ses locuteurs (voilà un exemple de ce qui est commun à tous), la réalité qu'elle décrit, etc.

Le troisième mode de fonctionnement du système culturel aux limites du conscient et de l'inconscient (c'est ce qui fait l'intérêt de son étude) est le recours aux stéréotypes.

Schémas enracinés dans l'affectif et qui orientent notre perception de soi, des choses et des autres pour parfois s'y substituer, et surtout les représentations dans lesquelles une communauté se reconnaît et reconnaît les autres, qu'elles soient métalinguistiques (la description grammaticale du français apprise à l'école nous conduira à percevoir l'espagnol comme une langue "sans article partitif", ou qu'elles soient métaculturelles (institutions, mythes, histoire scolaire, etc.), les stéréotypes constituent un ensemble de traits censés caractériser ou typifier un groupe, dans son aspect physique et mental et dans son comportement. Cet ensemble s'éloigne de la réalité en la restreignant, en la tronquant et en la déformant. L'utilisateur du stéréotype pense souvent procéder à une simple description, en fait il plaque un moule sur une réalité que celui-ci ne peut contenir. Une représentation stéréotypée d'un groupe ne se contente pas de déformer en caricaturant, mais généralise en appliquant automatiquement le même modèle rigide à chacun des membres du groupe. De quoi est composé un stéréotype? Tout d'abord il convient de noter l'élément de simplification qu'il constitue; la réalité est simplifiée avec, pour résultat, non pas une clarification mais une mise à l'ombre d'éléments essentiels

à la compréhension. Cette simplification procède d'un choix limité d'éléments spécifiques, d'omissions conscientes et de simples oublis. Que cette sélection cognitive soit volontairement orientée ou non (y-a-t-il un inconscient social comme il y a un inconscient linguistique ?) ne nous intéresse qu'en seconde analyse. Le stéréotype tend également à englober toutes les unités de la catégorie qu'il prétend cerner en quelques traits. Un individu appartenant au groupe visé se verra appliquer d'office le même schéma de comportement, de mentalité, de qualités ou de défauts. Le stéréotype est donc également généralisation. Il représente, pour le domaine culturel, ce qu'est le phénomène de surgénéralisation phonique ou morphosyntaxique. Le locuteur, natif ou non, va s'efforcer de poser une régularité là où elle n'existe pas en simplifiant certains paradigmes irréguliers. C'est un mécanisme bien connu de l'interlangue. Pourquoi ne se reproduirait-il pas lorsqu'il s'agit de passer de la compétence linguistique à la compétence socioculturelle ? Stéréotyper, c'est utiliser le même concept ou le même groupe de concepts pour définir les éléments d'une catégorie sans se soucier des exceptions ou sans se demander dans quelle mesure le contenu du stéréotype ne s'appliquerait pas justement mieux aux exceptions elles-mêmes.

Quand un étudiant étranger, répondant à une enquête, déclare : "La France, pour moi ça évoque le romantisme, la langue est romantique, c'est le pays de la mode et de l'amour", il est victime d'un stéréotype, sorte de composition sémantique toute prête, organisée autour de quelques éléments symboliques simples qui viennent

immédiatement remplacer ou orienter l'information objective ou la perception réelle. Structure cognitive acquise et non innée, soumise à l'influence du milieu culturel, de l'expérience personnelle, d'instances d'influences privilégiées comme les communications de masse, le stéréotype plonge ses racines dans l'affectif et l'émotionnel car il est lié au préjugé qu'il rationalise et justifie ou engendre. Ainsi conçu, le stéréotype est constitué par l'image que l'on se fait de son propre groupe national ou autre (autostéréotype) ou des autres groupes nationaux (hétérostéréotype). Cette image prend forme de généralisation, s'appliquant avec une large extension aux membres d'un groupe national déterminé. Ce sont aussi les opinions ou les jugements sur les Anglais, les Allemands, les Arabes, les Africains, etc. Les textes de chanson que nous avons sélectionnés, ayant l'Afrique pour thème, attestent la puissance de l'hétérostéréotype au niveau des représentations. Dans cette acception, le stéréotype rejoint ce qu'on entend par style collectif.

La notion de style collectif est due à Scavée et Intravaia<sup>1</sup> de l'École d'Interprètes Internationaux de l'Université de Mons en Belgique, deux chercheurs qui ont cherché à élaborer une stylistique comparée appliquée à un enseignement des langues et, indirectement, à la traduction. Leurs recherches les ont conduits à définir une instance intermédiaire entre la stylistique comparée, discipline qui étudie les possibilités expressives de la langue et le style individuel qui concerne

---

<sup>1</sup>*Traité de stylistique comparée. Analyse comparative de l'italien et du français.* Didier, Bruxelles, 1979.

le choix de l'une ou l'autre de ces possibilités, opéré en discours par le sujet parlant. Cette instance intermédiaire, c'est le style collectif, choix préférentiel propre à toute une collectivité qui, parmi toutes les possibilités d'expressions affectives, privilégie certaines d'entre elles selon un mode de sensibilité particulier.

La notion de style collectif est étroitement liée à l'image que se font les locuteurs, quels qu'ils soient, de la langue qu'ils utilisent et là on est en droit de s'interroger sur les possibilités d'existence d'une norme commune à l'ensemble des locuteurs d'une langue, natifs ou non. Cette image recueillie puis distillée par l'enseignant de FLE ne doit pas être le fruit d'une trop grande subjectivité et doit donc se fonder sur la collecte et l'analyse de faits stylistiques pertinents, marquant une rupture par rapport à un modèle linguistique unique et exclusif, le modèle français, et constituant ce que Spitzer avait appelé des étymons spirituels. Dès le début de leur étude du style collectif italien, pour prendre un exemple extérieur au français, Scavée et Intravaia ont relevé un étymon spirituel, celui du baroque italien, qui s'est trouvé confirmé par plusieurs tendances psychologiques : goût pour les contrastes, libre cours à la sensibilité, ouverture à l'innovation, emphase et souci du détail. Les enquêtes réalisées par nombre de didacticiens sur les représentations que se font les étrangers de la France et des Français sont riches d'informations de ce point de vue-là. Les Français apparaissent comme des gens passionnés, la France comme le pays de l'amour, des Mirages, des usines Renault, du socialisme, de la moustache et de la Tour Eiffel. Tous ces éléments, qui

peuvent être intégrés, par exemple, à une analyse comparée de quelques styles collectifs bien distincts et universellement reconnus, même s'ils sont parfois caricaturaux, peuvent être utilisés comme des points d'appui d'un enseignement-apprentissage intégré du FLE.

On retrouve là une distinction voisine de celle qui a été proposée par W. Labov entre les normes réellement pratiquées par les membres d'une communauté, normes relativement diversifiées selon les individus, les catégories socioprofessionnelles et les régions, et les normes subjectivement reconnues, qui sont revendiquées par tous ceux qui reconnaissent appartenir à cette communauté, même s'ils ne les pratiquent pas spontanément. Ce sont ces normes reconnues qui constituent la communauté en tant que telle, qui assurent son unité, et c'est à travers elles que chacun s'identifie ethniquement.

Passer d'une langue-culture à l'autre c'est s'éduquer progressivement à percevoir les signes étrangers verbaux et non verbaux autrement qu'on les perçoit d'emblée, à avoir quelque idée de la manière dont le partenaire, c'est-à-dire l'interlocuteur natif les perçoit.

Il ressort de tout ce qui vient d'être développé que l'enseignement-apprentissage de la culture se heurte à un grand nombre de difficultés nées de sa nature même. On peut les résumer ainsi :

- toute culture contient fondamentalement une part importante d'implicite, de non-dit;
- l'existence de cet implicite acquis par le natif à coups d'expériences quotidiennes n'empêche pas que les cultures s'érigent en

systèmes dont les principes d'organisation sont difficiles à analyser du fait de leur caractère non universel;

- bien que le "dialogue des cultures" (expression empruntée à L.S. Senghor) soit une réalité et même une nécessité, il persiste toujours entre cultures différentes une imperméabilité tout à fait indispensable à leur sauvegarde. Cette idée qui peut choquer a priori a été exposée par C. Lévi-Strauss dans *Le regard éloigné* (Paris, Plon 1983). Ceci nous amène à remettre en cause un concept pourtant en vogue un peu partout, le concept d'interculturalité. Il s'agit d'un mythe inventé par des idéalistes qui n'ont sans doute jamais eu l'occasion - au sein d'une classe par exemple - de mesurer le degré d'attachement de l'apprenant à sa culture d'origine et aussi la puissance de l'ethnocentrisme magistral. L'interculturel n'est qu'une attitude qui doit conduire apprenants et enseignants à concevoir et à admettre la différence.

Le natif enregistre la vision du monde que véhicule sa langue maternelle par la pratique quotidienne légiférante de sa communauté au-delà de sa conscience même. Cette acquisition naturelle n'exclut cependant pas une certaine cohérence de chaque vision du monde. C'est par des petits faits quotidiens et presque infinitésimaux que l'individu acquiert sa vision du monde. Ces faits sont difficiles à révéler par l'analyse parce que leur acquisition est implicite. À la frontière de la parole et du silence, la notion d'implicite interroge à la fois le système de représentation du monde que peut se donner une communauté et les

conditions par lesquelles ces représentations peuvent prendre forme, circuler et se modifier. Quel est ce processus d'acquisition ?

Derrière l'insignifiance apparente des interactions sociales circule toujours l'implicite, expérience muette du monde. Dans les choix quotidiens qu'impose la logique de la vie ordinaire affleurent des régularités qui signalent la cohérence des systèmes culturels. Comment fonctionne l'implicite dans un système culturel ?

Il obéit à trois règles :

#### 1. Le principe d'économie

Les membres d'une communauté partagent nécessairement des références qu'ils ne dévoilent pas. Ce non-dit commun aux locuteurs se trouve toujours en amont de l'échange verbal lui-même. L'implicite actualise toujours un passé où le sens prolifère, active les faits antérieurs, réveille les significations peut-être endormies. L'implicite, comme le déclare Michel Foucault (*L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard 1969), c'est l'archéologie de nos pratiques culturelles qui inscrivent l'individu dans le temps. L'implicite n'est pas de l'impensé mais il permet de ne mobiliser, et c'est en ce sens que c'est un principe d'économie, pour l'échange communicatif en cours que des fragments de savoir qui se situent dans un rapport immédiat à la situation donnée.

#### 2. La mise en hypothèse

Mais l'implicite n'est pas un simple processus de reconduction du passé, il s'articule également avec la dynamique du présent, les nécessités de l'action. Le maniement de l'implicite impose une stratégie

d'adaptation à la situation donnée. L'implicite impose une stratégie de décodage qui prend sa place dans toute intention de communication et dans tout projet social : c'est à la fois l'image que l'acteur social (ce qu'est tout locuteur) a de lui-même et l'image qu'il a des autres qui est en cause. Le vecteur essentiel de l'implicite, c'est l'allusion. Toute allusion repose sur un calcul stratégique cherchant à rendre optimales les conditions dans lesquelles le décodeur pourra décrypter les intentions véhiculées. Chaque locuteur fait un calcul d'estimation des références supposées communes avec les autres locuteurs, calcul établi selon les indices présents de la situation donnée. C'est exactement ce qui se passe lorsqu'on rencontre pour la première fois quelqu'un dont on ne connaît - par exemple - pas les idées politiques : on procède d'abord par équivoques et ambiguïtés successives. L'implicite dévoile et réserve tour à tour, il fonde son existence sur la mobilité.

### 3. La règle du jeu

L'implicite fait partie du contrat social : il légifère ce qui doit rester illisible dans le tissu social. Tout écart par rapport à cette norme est sanctionné. Maîtriser les règles du jeu social, c'est réinterpréter avec souplesse ce qui est codifié. La maîtrise du jeu social (et par conséquent du langage) passe par la capacité de chacun d'en éprouver l'élasticité, d'en mesurer les seuils de tolérance, d'en repousser, de façon subjective et subversive, les limites. Le tact s'appuie sur un accord tacite à parler par allusions, à user d'un langage fait d'insinuations, d'ambiguïtés, de pensées calculées, de plaisanteries pour initiés, etc. Il y a un côté officieux dans toute communication. Ce fonctionnement de

l'implicite suppose une organisation de la réalité, une logique acceptée et diffusée par les membres de la communauté. L'implicite entraîne une adhésion immédiate à une vision du monde où exclusions, incompatibilités, ruptures, liaisons, alliances, unions sont présentées comme allant de soi sans avoir donné lieu à une mise à distance objective. L'implicite ordonne le quotidien en imposant de façon clandestine une vision du monde.

Toutes ces connaissances, dont le lien avec la maîtrise linguistique proprement dite est pour le moins indirect, sont indispensables pour qui se fixe comme objectif l'acquisition d'une compétence de communication à la fois pour la compréhension du discours de l'autre, de ses intentions, de son comportement social mais aussi pour le contrôle de ses propres actions discursives, de leur propre intelligibilité et de leur acceptabilité et, enfin, pour son propre comportement social lors des interactions avec la communauté concernée. Ces notions ont été parfaitement explicitées et développées par O. Ducrot à partir de son concept de "présupposition linguistique", faisant du fonctionnement de la langue - et de ses usages - une espèce de jeu social aux règles bien connues de tous les partenaires de la communication.

## **CHAPITRE III**

### **UNE APPROCHE SUBJECTIVE DE L'ÉTUDE DE LA CIVILISATION**

L'organisation profonde de la langue a des conséquences sur les formes de pensée d'une communauté. L'organisation linguistique peut influencer sur les idéologies et les mythes des communautés concernées (Exemple d'organisation linguistique : les relations temporelles, les rapports actant-action-objet, etc.). On peut même aller jusqu'à dire que la création libre, attestée par la métaphorisation, s'inscrit en réalité dans les cadres culturels de l'inconscient, autrement dit que les locuteurs sont prédisposés à certaines attitudes extralinguistiques conditionnées par leur langue maternelle, c'est ce qu'on appelle un univers sémiotique spécifique. À cet égard on étudiera de près, par exemple, le fonctionnement de la métaphore en français, aussi bien des métaphores figées, lexicalisées, conventionnelles que celles qui reflètent un univers culturel particulier, un tempérament, une personnalité. Il faut donc se garder de tout anthropocentrisme (le français est une langue claire à cause de l'ordre sujet, verbe, complément; les langues africaines ne sont pas faites pour l'abstraction, etc.). La langue est à considérer

comme la manifestation la plus privilégiée de la culture avec laquelle elle tisse des rapports très étroits, langue, discours, culture et civilisation étant des phénomènes de même nature. Mais ces rapports peuvent varier selon la nature même de la communication et également selon la nature et la personnalité de l'émetteur d'où l'importance à accorder à l'analyse du discours et le rôle privilégié que doit continuer à jouer la littérature dans un apprentissage de FLE du fait de la richesse des textes soumis à l'analyse et à la réflexion des apprenants. On a déjà distingué, à cet égard, trois types de communication susceptibles de caractériser tout groupe social.

#### 1. La communication usuelle

Les éléments linguistiques ne sont pas les seuls à intervenir dans ce type de communication qui repose, par ailleurs, sur un grand nombre d'allusions ou d'implicites, qui s'accompagne de gestes ou de mimiques, d'intonations expressives, autant d'éléments constituant un système paralinguistique pouvant varier d'une culture à une autre. Il s'agit d'une communication réglée par des conventions d'ordre social qui utilise les clichés et tout l'éventail des connotations possibles (d'où l'intérêt de mettre sur pied un enseignement systématique de ces connotations, problème sur lequel on se penchera ultérieurement). Il s'agit là d'un premier niveau de la connaissance de la civilisation fait des réalités de celle-ci.

#### 2. La communication scientifique

C'est une communication qui réduit au minimum la part de l'implicite et de l'allusif. Elle a tendance à devenir universelle et fait

l'objet d'une pédagogie particulière, celle qui est propre à l'enseignement-apprentissage des langues de spécialité.

### 3. La communication poétique

Cette communication peut intervenir même sans contact avec la réalité mais elle constitue fondamentalement une manifestation culturelle parmi d'autres qu'elle accepte et/ou dont elle s'écarte.

Une approche subjective de l'étude de la civilisation doit en tout premier lieu se débarrasser des habitudes héritées de l'enseignement traditionnel dans ce domaine très particulier qu'est l'enseignement-apprentissage d'une civilisation étrangère. Ce type d'enseignement n'aboutissait qu'à un stockage hétéroclite et déformant, fondé exclusivement sur la mémoire. Il faut que l'apprenant :

1. Ait l'occasion de pratiquer une observation personnelle de la civilisation-cible de façon à se construire sa propre représentation de la civilisation et de la culture dans lesquelles il pénètre. Personne ne doit lui rédiger de synthèse préalable.

2. Ait la possibilité d'adopter des prises de position critiques, de découvrir des types à partir des occurrences qu'on lui aura présentées : supports différents, éclairages différents sur un même thème.

3. Soit placé dans des situations où il aura à interpréter et à comprendre les comportements des membres de la communauté culturelle concernée et dans d'autres où il aura lui-même à se comporter en être social dans des interactions. Il y aura à ce moment-là symbiose entre enseignement-apprentissage culturel et langagier. Pour ceci, une

méthodologie est à fournir aussi bien à l'apprenant qu'à l'enseignant. C'est ce à quoi s'est essayé R. Galisson dans deux articles publiés dans les *Études de Linguistique Appliquée* :

- "Accéder à la culture partagée par l'entremise des mots à charge culturelle partagée", n°67, juillet-septembre 1987;

- "Culture et lexiculture partagées : les mots comme lieux d'observation des faits culturels", n°69, janvier-mars 1989.

L'idée fondamentale de R. Galisson est que l'enseignement de la culture est indissociable de celui de la langue, et plus particulièrement de celui des mots, d'où la nécessité, pour lui, d'élaborer un dictionnaire de charge culturelle partagée qu'il désigne par les trois lettres CCP. Qu'est-ce que la CCP ? C'est une culture transversale, qui appartient au groupe tout entier, qui est extra-institutionnelle, donc difficile à légitimer, ce qui rend son enseignement difficile. Elle gouverne la plupart des attitudes des natifs, leurs comportements, leurs représentations, leurs coutumes sans qu'ils en saisissent les mécanismes. Cette CCP, en étroite collaboration avec la langue, constitue ce que R. Galisson appelle l'identité collective, expression qu'il préfère à identité culturelle, parce que dans l'identité culturelle on ne dissocie pas la langue de la culture qui va avec. La langue et la culture partagées fonctionnent comme un identificateur pour les individus qui constituent le groupe. C'est, en quelque sorte, leur dénominateur commun.

Cette CCP s'oppose à ce que d'aucuns appellent la culture cultivée ou la culture savante qui s'inscrit dans les programmes scolaires. Pendant longtemps, c'est ce seul modèle qui a été posé comme objectif d'enseignement-apprentissage à tous les spécialistes de FLE (cf. Le *Cours de langue et de civilisation françaises* publié par Mauger en 1953 puis, plus tard, la vague des méthodes audio-visuelles qui éliminèrent tout enseignement de la culture et de la civilisation.)

Cette culture cultivée a amené à pratiquer un enseignement livresque fondé sur l'engrangement des connaissances qui ne correspond pas aux besoins de l'apprenant étranger. En effet, ce que celui-ci souhaite ce n'est pas s'assimiler culturellement au natif cultivé mais, tout en étant accepté comme tel, c'est se procurer une clé pour comprendre les autres et être compris d'eux. Il s'agit donc pour lui d'acquérir une culture comportementale, liée au vécu quotidien des locuteurs bien plus que d'une culture encyclopédique caractéristique de la culture cultivée.

Le grand problème, c'est que la didactique actuelle est incapable d'accéder à la couche basique, à la culture minimale partagée par le plus grand nombre des natifs. On est capable de parler d'une culture étrangère (et on est aidé en cela par les travaux des anthropologues et des sociologues) mais incapable de pratiquer cette culture. Quels sont donc les moyens d'envisager l'accès à ce qui constitue aujourd'hui le dénominateur culturel commun des Français ? Pour un natif, l'accès à cette culture n'est pas l'école mais la famille, l'empirisme, le hasard,

l'implicite, la coercition plus que l'explication, l'imitation plus que la réflexion. L'hypothèse de R. Galisson, c'est que cette CCP acquise par les natifs en dehors de l'école peut, grâce à des moyens appropriés, être acquise à l'école par des étrangers. Cette hypothèse confine au pari mais c'est, en réalité, la seule solution.

### **Remarque**

Il n'est pas question, pour un didactologue, de chercher à imposer sa culture. Son seul but doit être de faire comprendre la culture de la langue étrangère qu'il enseigne et non de la faire acquérir. Or, l'accès à la culture ne peut se faire que par le langage : il en est le véhicule (véhicule de la littérature, des sciences, des rites, des mythes, des comportements, etc.), il en est le produit qui s'adapte aux cultures et à leur évolution (création continue de néologismes à interpréter comme les marques d'une certaine acceptation culturelle), il en est le producteur parce que c'est par l'entremise du langage que les représentations, les attitudes collectives, etc. se font et se défont.

Malgré cette constante symbiose entre langue et culture, on essaie encore parfois de séparer la langue de sa culture pour n'emprunter que le véhicule, ce qui se traduit toujours par un échec, soit par l'ennui des apprenants, soit par un dérapage non prévu comme celui qui se produit dans une classe d'Alger en 1985, où les seuls textes français présentés aux élèves étaient des textes scientifiques ou documentaires parfaitement insipides. L'un de ces textes - article paru dans la presse algérienne sous le titre : "*Mammoth* n'écrase pas que les prix" relatait la mort par suicide d'une jeune Algérienne prise en

flagrant délit de vol à l'étalage par le gérant d'un supermarché *Mammoth* . La seule question des élèves à la suite de la présentation de ce texte concerna la description de l'univers du Mammoth totalement étranger à la culture algérienne d'aujourd'hui mais en même temps symbole d'une société de consommation enviée par les jeunes !

En réalité, il faut accéder à la culture partagée par l'entremise de la langue, et spécialement par le lexique parce que ce sont les mots qui sont les réceptacles privilégiés pour certains contenus de culture qui s'y déposent, y adhèrent et ajoutent ainsi une autre dimension à la dimension sémantique ordinaire des signes.

Ex.<sup>1</sup> Si le 1<sup>o</sup> avril tombe un vendredi, je peux dire à mon interlocuteur : "Aujourd'hui, c'est vraiment le jour du poisson" (= poisson d'avril + poisson du jour maigre). Le mot "poisson" est chargé d'implicites culturels qui fonctionnent comme des signes de reconnaissance et de complicité, incluant l'interlocuteur, s'il comprend, dans le groupe social du locuteur, l'en excluant s'il ne comprend pas (identité collective). Cette valeur ajoutée à la signification du mot sert donc de marque d'appartenance et d'identification culturelles.

C'est ce qui fait dire à R. Galisson que les mots du type "poisson" doivent faire l'objet d'une étude approfondie. Ils constituent, de par leur valeur ajoutée à leur signification ordinaire la lexiculture partagée, laquelle est toute désignée pour servir de rampe d'accès à la

---

<sup>1</sup>Emprunté à R. Galisson.

culture omniprésente dans la vie des autochtones et que les étrangers ont tant de mal à maîtriser - sans doute parce qu'elle n'est décrite, donc enseignée nulle part à ce jour. Comment aborder l'étude de cette culture partagée ? Par la rédaction d'un dictionnaire : ne seront retenus dans cet ouvrage que les mots dont la CCP sera effectivement partagée par 80% des locuteurs. Ce dictionnaire, qui devra être pratiqué assidument, devra permettre un usage prospectif, c'est-à-dire privilégier non l'encyclopédisme mais une promenade à travers la langue et la culture étrangère.

Ex. Présentation traditionnelle du mot "carotte" :

1. Plante potagère de la famille des ombelliféracées, à racine pivotante
2. Racine conique, riche en sucre

Le dictionnaire de lexiculture devra, en outre, renseigner son utilisateur sur les trois vertus de la carotte qui rend aimable, permet de voir la nuit et rend la cuisse ferme.

Quels sont donc les éléments à introduire dans un tel dictionnaire ? Il faudrait un dictionnaire qui systématise ce type de données indispensables parce qu'elles constituent la culture partagée qui, avec la maîtrise de la langue commune, conditionne l'appartenance des individus au groupe. Cette CCP est un identificateur collectif, un ingrédient majeur de la compétence communicative et de l'échange complice. La lexiculture va donc constituer un passage obligé et prioritaire vers la culture partagée dans la mesure où celle-ci se dépose et fait trace sur certains mots répertoriés dans un dictionnaire. Les

mots à CCP ne sont pas à confondre avec des mots populaires ou argotiques appartenant à des registres trop marqués pour être partagés par le plus grand nombre. Au contraire, ils doivent être

- non marqués
- très courants
- disponibles

ce qui correspond, mutatis mutandis à un *Français fondamental* élargi.

Il faut distinguer la CCP de la connotation même lorsque celle-ci est codifiée, c'est-à-dire conventionnelle. Pourquoi ? Parce que, contrairement à la connotation, la CCP est obligatoirement partagée par une très large majorité, sinon l'ensemble, du groupe social concerné.

La notion de CCP est de nature à modifier la conception même du signe linguistique telle que nous l'avons héritée de Saussure. En effet, on peut considérer que le signe est formé d'un contenant ou d'une forme, le signifiant (Sa) et d'un double contenu : le signifié (Sé) et la CCP. Le Sé serait alors le contenu premier du signe et la CCP son contenu second, qui relèverait d'une approche pragmatique de la notion elle-même. À partir de là, R. Galisson propose un certain nombre de nouvelles définitions récapitulatives qui sont les suivantes :

- le référé (Ré) est la partie de la réalité extralinguistique désignée par un signe et signifiée par lui. C'est la réalité brute informée par la langue, c'est-à-dire reconstruite par elle, découpée par elle : c'est la vision du monde, c'est ce que R. Lafont appelle la réalité linguistique, la seule qu'il est donné à l'homme de percevoir. Plutôt

que "vision du monde", nous préférierions personnellement "regard sur le monde" pour évacuer l'aspect irréel et presque surréaliste que peut prendre la vision.

- le para-référent (PaRé) est la partie de la réalité extralinguistique située dans l'environnement du Ré ou dans le Ré lui-même, mais qui n'est pas considérée comme suffisamment pertinente par les lexicographes pour être prise en compte dans la définition du signe.

- le locuteur collectif est une fiction représentant l'identité collective précédemment définie par opposition à l'identité culturelle.

- la réalité extralinguistique est le monde extérieur à l'homme + l'homme et son monde intérieur, c'est-à-dire les Rés de tous les signes à l'exclusion des signes eux-mêmes. Ce n'est pas la réalité brute, c'est la réalité reconstruite à partir du découpage que les signes opèrent dans la réalité brute. En effet, les Rés ne préexistent pas aux signes, ils résultent d'une sorte de compromis entre la réalité brute et la langue qui interprète cette réalité, donc entre la réalité brute et les individus qui la vivent à travers la langue. Vécue par l'expérience collective d'un groupe social, la réalité extralinguistique est, en définitive, le produit d'une vision du monde particulière à ce groupe.

### **Remarque**

Quelle différence peut-on faire entre le Sé et la CCP ?

Le Sé est un compromis entre la réalité brute et le signe. C'est le produit de la relation de conceptualisation qu'entretient le signe avec le Ré dont il est chargé de rendre compte.

La CCP est déjà une mise en oeuvre sociale de ce Sé. C'est le produit de la relation qu'entretient le signe avec ses utilisateurs.

Sur l'échelle du temps, le Sé se situe dans l'antériorité (contenu premier) et la CCP dans la postériorité (contenu second) parce que la CCP a besoin d'un signe déjà constitué pour s'y déposer et s'adjoindre au Sé.

Le Sé relève de la sémantique mais suppose un effacement du sujet et fait l'objet d'une description objective tandis que la CCP relève de la pragmatique, suppose un engagement du sujet et une interprétation subjective du PaRé ou du Ré.

### **Conclusion de R. Galisson**

Quel est le problème en didactique ?

C'est que le Sé passe convenablement les frontières linguistiques (il se conserve assez bien de langue à langue par le biais de la traduction) tandis que la CCP en tant que sécrétion particulière à chaque groupe social supporte mal le passage d'une langue à une autre. Le dictionnaire des mots à CCP constituera la première tentative systématique d'initiation à un type de culture très propice à l'échange égalitaire et convivial, mais difficilement accessible aux étrangers, parce que non décrit et par conséquent non enseigné jusqu'alors.

## CHAPITRE IV

# L'UTILISATION DE LA CHANSON DANS L'ENSEIGNEMENT DE LA CHARGE CULTURELLE PARTAGÉE

La chanson française est menacée : c'est de notoriété publique! Comme la langue et la culture françaises! C'est ce qui s'est dit lors des premiers *États généraux de la chanson française* qui ont réuni artistes, professionnels, journalistes et universitaires les 16 et 17 mars 1994 au Mans (Sarthe) où l'on a pourtant reconnu à cet art mineur (comme se plaisait à le qualifier S. Gainsbourg!) la valeur d'une "musique du monde" jouissant, en France même, d'un regain de faveur.

La crise de la chanson, si crise il y a, est d'abord identitaire. Le rayonnement de la chanson francophone, qui n'est pas sans rappeler d'un certain point de vue l'expansion glorieuse du "temps béni des colonies", chanté par M. Sardou, n'est peut-être plus à l'ordre du jour. Il suffit, pour s'en convaincre, de mesurer la frilosité de la récente décision du Parlement français relative aux quotas de chansons françaises imposés aux directeurs de programmes radiophoniques (40%). Mais, même dans ces conditions, il ne vient plus à l'idée de

personne de nier les liens existentiels qui existent entre la chanson française et la ou les cultures françaises. La chanson - celle qui va nous occuper ici et non pas la chanson folklorique qui constitue un autre volet du patrimoine culturel français - est née avec le début de l'industrialisation. Elle est un art des rues, des villes et si elle est victime aujourd'hui d'une crise, c'est qu'il s'agit bien d'une crise culturelle : dans un monde de tribus où "les casquettes et les baskets sont partout les mêmes", vient de déclarer Martin Meissonnier, producteur de l'émission *Mégamix* sur *Arte*, la référence culturelle ne fonctionne plus. Née d'une passion, rien n'exclut, a priori, que la chanson soit mortelle, comme les civilisations.

Pourtant, la chanson vit encore. Compositeur et professeur de musique, Éveline Andréani a démontré, lors des premiers *États généraux de la chanson française* auxquels nous venons de faire référence, que lorsqu'on fait écrire et chanter des chansons par des collégiens des banlieues, leur production retrouvait les traits de la chanson originelle : anonymat d'un travail collectif, ancrage géographique précis, tonalité générale "crue" alliant "la distance à l'humour et la mélancolie..." On retrouve donc là les grands traits caractéristiques de la chanson mais aussi et surtout de l'âme française.

À l'échelle commerciale, la chanson, en France, a même le vent en poupe. Les derniers chiffres du SNEP (Syndicat national de l'édition phonographique) montrent que la part de la production nationale ne cesse de se redresser dans les ventes de disques pour atteindre aujourd'hui 43% du marché national. En France, une

personne sur deux aime et écoute régulièrement "de la chanson", ce sont les chiffres fournis par le département des études et de la prospective du ministère de la culture et de la francophonie, ce qui en fait le plus écouté de tous les genres musicaux.

La chanson est donc bien l'expression d'une civilisation, d'une culture, en réalité le premier mode d'expression symbolique, le premier mode de la représentation de l'image de soi et des autres. Quand une société réfléchit, ses chansons s'en ressentent. Oum Kalsoum fut l'expression la plus idéale du panarabisme, de la fierté et de l'unité arabes. Fela Anikulapo Kuti a incarné l'Afrique nègre et résistante. Amalia Rodriguès le fatum d'un Portugal pris en otage dans ses problèmes colonialistes et l'on sait bien que Piaf et Chevalier, puis encore aujourd'hui Juliette Gréco incarnent une certaine idée de la France, y compris aux États-Unis.

À l'étranger pourtant, la chanson française semble s'essouffler. Elle se sauvera si elle parvient à exprimer ce que la France doit devenir : un pays de mélange et de cultures plurielles. La langue française appartient à tous ceux qui chantent en français même si l'on a parfois l'impression que cette langue est violée, trahie, transformée. Sur le plan linguistique comme sur le plan culturel, la chanson doit être sentie comme un creuset : elle fait partie des musiques du monde.

Il y a déjà une quinzaine d'années que L.J. Calvet a consacré un petit livre à la place de *La chanson dans la classe de FLE*, (Paris, CLE international, 1980), c'est dire que le recours à ce type de texte n'est pas très original. Mais les préjugés ont la vie dure et la

chanson a mauvaise réputation : sa valeur littéraire est souvent contestée et sa longévité jugée par trop éphémère pour pouvoir servir de support à un enseignement-apprentissage digne de ce nom.

Il faut dire que les pédagogues manquent généralement d'imagination. En effet, la chanson n'est très souvent qu'un mauvais prétexte à une explication de texte linéaire qui se veut renouvelée - plus linguistique que littéraire, plus rhétorique que stylistique - mais qui n'est pas bien différente de celle qui se pratique à partir de textes jugés plus nobles.

Pour notre part, nous refuserons catégoriquement la distinction hypocrite que font certains pédagogues, étonnés par leur propre audace lorsqu'ils décident "d'expliquer une chanson", entre les chansons à textes et les autres. Nous partons du principe que la chanson est d'abord un document social, populaire, qui va essentiellement servir de vecteur à un regard porté sur la civilisation ou même l'histoire d'une époque donnée, comme le montre si plaisamment Éric Orsenna dans *Grand Amour* (Paris, Éditions du Seuil, 1993), roman dans lequel le héros Gabriel exerce le métier de nègre, faiseur d'autobiographies :

"Lucienne, son empire à elle, c'était la chanson.

Elle avait été l'habilleuse de Lucienne Delyle (*Tant que nous nous aimerons* ou *Tu n'as pas très bon caractère* ). Lucienne Boyer aussi avait été son amie (*Parlez-moi d'amour* , *Les Prénoms effacés* , *Mon petit kaki* ). On les appelait "les trois Lucienne". Et puis le trio s'était défait. Des jalousies. La leucémie. Dont Lucienne Delyle était morte.

Ma Lucienne à moi s'appelait Montbreuse, une lointaine cousine de la Gaby du même nom, celle qui triomphait en 1917 avec *Je cherche après Titine*. Le music-hall est une grande famille.

Lucienne me fournissait en chansons. Rien de tel qu'un refrain pour dater un récit. Je lui donnais une année, elle m'en fredonnait les airs. 1951 ? *Comme un petit coquelicot, madame, comme un petit coquelicot*. 1934 ? La chanson de Tessa, *Si je meurs, les oiseaux ne se tairont qu'un soir*. Eh oui, Gabriel, je l'ai entendue au théâtre de l'Athénée, c'était dans une pièce de Giraudoux, attends que je me souvienne, *La Nymphé au coeur fidèle*, Louis Jouvet, Madeleine Ozeray...

Ainsi, mes autobiographies débordaient de chansons. Avouons-le, j'abusais de la méthode. Mais tout le monde était content. "À vous lire, Gabriel, on sent que le temps passe. Comment faites-vous, si jeune ?" Je baissais modestement les yeux et courais remercier ma vieille dame".

Mais outre cette valeur de témoignage vivant, la chanson - et c'est pour cela qu'elle nous intéresse : elle est un jeu sur la langue - a une fonction poétique au sens que R. Jakobson donne à ce qualificatif, c'est-à-dire centrée sur le message en tant que tel, au point que nombreux sont les locuteurs apprentis-chanteurs qui, reprenant un refrain, jouent avec des mots sans bien en comprendre le sens. Mais qu'importe ? Cette magie du verbe confine à l'incantation et c'est une véritable fascination qu'exerce le texte accompagné de sa musique, parfois sur des générations entières. Il suffit, pour s'en convaincre,

d'écouter MC Solaar, sans doute le plus lettré des rappeurs français dont les maîtres à penser sont Raymond Queneau et Georges Pérec. Dans un récent entretien accordé au *Nouvel Observateur* (n°87, 27 janvier-2 février 1994) à propos de son second album intitulé *Prose Combat*, le chanteur dit sa fascination pour l'Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle) peut-être bientôt remplacé par l'Ourapo (Ouvroir de Rap Potentiel), chef d'oeuvre de la combinatoire la plus incongrue des mots et des images, son admiration pour G. Pérec, son attirance pour ce qu'il appelle les "incroyables contraintes" de la lipogrammatie, cet art d'écrire inventé par Raymond Queneau et qui consiste à s'imposer de retrancher une lettre de l'alphabet (comme dans *La Disparition*, ouvrage écrit sans "e").

Cet amour fou pour les mots, passion qui est peut-être le point actuel le plus achevé de la chanson française la plus contemporaine et la plus libérée du joug de la Culture - mais que l'on retrouve, à un degré ou à un autre chez tous les "grands" auteurs de chanson à toutes les époques - n'a que faire - c'est là la principale revendication de ce que d'aucuns appellent déjà, dans un souci maladroit, et peut-être même malhonnête, de récupération culturelle "littérature" - d'une quelconque légitimation culturelle. C'est ce qui fait l'intérêt de l'utilisation de la chanson en didactique des langues : nous nous mouvons dans un genre qui refuse la consécration quelle qu'elle soit, littéraire, culturelle, scolaire, académique, etc. M.C. Solaar, mais avec lui tous les vrais chanteurs, renoue avec la pratique universelle de la tradition orale, pratique qui refuse de figer les mots, d'où la difficulté d'avoir accès au

sens, au texte, au message en tant que tel. "Je répugne à fixer les mots sur le papier", s'écrie l'auteur de *Bouge de là*, ce qui l'oblige à un travail sur les mots dont l'intérêt n'est évidemment plus à démontrer dans une perspective didactique. Il presse les dictionnaires : "Dictionnaires des mots de la mort, de culture biblique, de san Antonio, des plagiaires, des assassins, des sens cachés, des mots bilingues, des jolis mots..."

On voit donc très bien que contrairement à ce que l'on a trop souvent affirmé, la chanson n'est pas, en classe de langue, la voie de la facilité. C'est un texte généralement difficile à saisir de prime abord, même par des natifs, c'est un clin d'oeil, une virgule, un point d'exclamation, une marque de connivence qu'il s'agira d'explicitier. La solution de facilité consisterait à conseiller au professeur de se laisser guider par son savoir-faire puisque la chanson est un document authentique comme un autre.

C'est justement ce que nous voulons éviter à tout prix. En nous fondant sur les trois étapes de notre démarche - description, explication et individuation - nous parviendrons peut-être à atteindre deux objectifs apparemment contradictoires :

- systématiser l'approche d'une civilisation,
- intéresser les apprenants à une oeuvre originale.

## IV. 1 LA PEINTURE SOCIALE

### 1. Celle d'hier

#### LES CORONS

Refrain

Au nord c'étaient les corons  
La terre c'était le charbon  
Le ciel c'était l'horizon  
Les hommes des mineurs de fond

Nos fenêtres donnaient sur des fenêtres semblables  
Et la pluie mouillait mon cartable  
Mais mon père en rentrant avait les yeux si bleus  
Que je croyais voir le ciel bleu  
J'apprenais mes leçons, la joue contre son bras  
Je crois qu'il était fier de moi  
Il était généreux comme ceux du pays  
Et je lui dois ce que je suis

Refrain

Et c'était mon enfance et elle était heureuse  
Dans la buée des lessiveuses  
Et j'avais les terrils à défaut de montagnes  
D'en haut je voyais la campagne  
Mon père était gueule noire comme l'étaient ses parents  
Ma mère avait des cheveux blancs  
Tous étaient de la fosse comme on est d'un pays,  
Grâce à eux je sais qui je suis

## Refrain

Y'avait à la Mairie, le jour de la kermesse,  
Une photo de Jean Jaurès  
Et chaque verre de vin était un diamant rose  
Posé sur fond de silicose  
Ils parlaient de 36 et des coups de grisou,  
Des accidents du fond du trou,  
Ils aimaient leur métier comme on aime un pays,  
C'est avec eux que j'ai compris.

## Refrain

Pierre Bachelet , 1982.

Cette chanson se prête admirablement, dans une première phase, à une approche descriptive. Elle permet, à travers la présentation et l'étude d'un champ sémantique particulier de décrire un milieu qui ne donne pas ordinairement lieu à chanson et, d'une façon générale, à une quelconque célébration lyrique (c'est, par ailleurs, une des originalités du poème) : celui de la mine et des mineurs du nord de la France.

### *1. Approche descriptive*

Elle doit être menée à partir de la présentation des vocabulaires spécialisés. On demandera d'abord aux étudiants (ce pourrait être l'objet d'un travail préparatoire à faire à la maison à l'aide d'un dictionnaire après que les étudiants auront pris contact une première fois avec le texte à étudier qui aura été diffusé puis distribué sous forme

d'exemplaires ronéotés) de relever tous les termes et toutes les expressions qu'ils ne connaissent pas ou qu'ils ne comprennent pas et on les regroupera au moment de leur présentation en fonction de leur domaine d'emploi, comme on a tenté de le faire ici.

### *1. Le vocabulaire de la mine*

#### **Coron**

Groupe d'habitations ouvrières en pays minier.

#### **Terril**

Entassement de déblais stériles au voisinage d'une mine.

#### **Grisou**

Méthane libéré par la houille. À l'époque de l'exploitation des mines de houille, il y avait de fréquentes explosions de grisou.

#### **Gueule noire**

Mineur de houillère.

#### **Silicose**

Maladie due à l'inhalation de poussière de silice.

### *2. Le vocabulaire politique*

#### **Jean Jaurès**

Homme politique socialiste français (1859-1914). Pacifiste, il fut assassiné à l'aube de la Première Guerre mondiale. Fondateur de l'*Humanité*.

#### **36**

Mai 1936. Front populaire : coalition de partis politiques de gauche portés au pouvoir de mai 36 à avril 38 et qui mena une politique sociale.

### ***3. Le vocabulaire de l'environnement social***

#### **Kermesse**

Dans le nord de la France, foire annuelle en plein air, fête patronale villageoise.

#### **Lessiveuse**

Récipient utilisé pour faire bouillir le linge. Ancêtre de la machine à laver.

## ***II. Explication des faits***

La seconde phase de la leçon consiste à expliciter une atmosphère à la fois sociale (celle des gens pauvres du nord de la France) et politique (au bon sens du terme puisqu'il s'agit ici du socialisme entendu comme un idéal) dans laquelle l'apprenant doit pouvoir pénétrer le plus rapidement possible à travers, principalement, l'emploi de noms propres (Jean Jaurès), qui pourront constituer au fur et à mesure des hasards de leur rencontre une espèce de dictionnaire animé des faits de culture faciles à regrouper de cette manière. Aux noms propres peuvent être rajoutées les dates historiques (comme mai 1936) elles-mêmes toujours liées à des noms d'hommes célèbres ou devenus célèbres à l'occasion de tel ou tel événement que l'histoire aura retenu. Dans le cas précis, il est évident que le nom de Léon Blum devra s'ajouter à la galerie des portraits antérieurs. Rien n'empêche, à

cette occasion, de donner un bref aperçu des grandes périodes sociales (ou socialistes et l'on fera bien la différence) qu'a connues la France. On pourrait le faire ici, de façon plaisante, en citant quatre mois de mai célèbres : mai 1936 (notre texte), mai 1958 (le retour du Général de Gaulle aux affaires), mai 1968 (la révolution estudiantine) et mai 1981 (la première élection au suffrage universel d'un socialiste à la présidence de la République française). Blum, Cohen-Bendit, de Gaulle et Mitterrand pourraient être les quatre noms phares de ces quatre moments importants de l'histoire française ainsi éclairée sous un jour nouveau.

Cette explication élargie, qui dépasse de très loin le cadre de la simple explication de mots et qui se veut déjà une exploration sinon systématique du moins approfondie de la société française, serait ici incomplète sans un commentaire du M initial de Mairie qui valorise, quasiment jusqu'à la déification, l'administration républicaine et le bâtiment où elle s'exerce qui portent le même nom en français. De la même manière, est à commenter le mot lui-même de "nord" qui désigne, pour tous les Français, l'extrême nord de leur pays : Lille, Roubaix, Tourcoing et jamais une autre région. À ce propos, il serait utile ici d'expliciter la valeur sémantique des points cardinaux dans la représentation que se font les Français de la France : l'Ouest sera toujours la Bretagne, l'Est l'Alsace et le Sud la Provence ...

### *III. Au-delà des faits...*

Le texte de P. Bachelet n'est pas qu'un document sociologique ou historique. C'est aussi un véritable poème et c'est peut-être cette dimension supplémentaire qui va donner tout leur poids aux explications précédentes. Confié à un peintre, le texte des *Corons* donnerait naissance à une composition très sombre, en noir (le noir du charbon), gris (la buée des lessiveuses) et blanc (les cheveux de la mère de l'auteur) qui est heureusement rehaussée et éclairée par deux points de couleur, le bleu des yeux du père de l'auteur et le rose du verre de vin. Ce mélange de tristesse et de chaleur fait toute la beauté du texte qui chante l'attachement du poète à une terre pourtant apparemment hostile et à un mode de vie très dur. Loin des peintures vives et chatoyantes auxquelles nous ont habitués par exemple les peintres du Midi, c'est d'abord par son expression intimiste (on peut parler ici d'une identité familiale) que vaut cette pièce au travers de laquelle l'auteur reventique en même temps son appartenance à une terre de France mal connue parce qu'elle se situe en dehors des circuits touristiques et culturels habituels (identité régionale) mais c'est aussi par la revendication discrète mais très puissante d'une certaine identité sociale et politique qu'elle mérite largement sa place dans une anthologie culturelle de la chanson française.

## LE POINÇONNEUR DES LILAS

J'suis l'poinçonneur des Lilas  
Le gars qu'on croise et qu'on n'regarde pas

Y'a pas d'soleil sous la terre  
Drôl'de croisière  
Pour tuer l'ennui j'ai dans ma veste  
Les extraits du Reader Digest  
Et dans c'bouquin y a écrit  
Que des gars s'la coulent douce à Miami  
Pendant c'temps que je fais l'zouave  
Au fond d'la cave  
Paraît qu'y a pas d'sot métier  
Moi j'fais des trous dans des billets

J'fais des trous des p'tits trous encore des p'tits trous  
Des trous d'seconde classe  
Des trous d'première classe  
J'fais des trous des p'tits trous encore des p'tits trous  
Des p'tits trous des p'tits trous toujours des p'tits trous

Des petits trous des petits trous,  
Des petits trous, des petits trous.

J'suis l'poinçonneur des Lilas  
Pour Invalides changer à Opéra  
Je vis au coeur d'la planète  
J'ai dans la tête  
Un carnaval de confettis  
J'en amène jusque dans mon lit  
Et sous mon ciel de faïence  
Je n'vois briller que les correspondances  
Parfois je rêve je divague  
Je vois des vagues  
Et dans la brume au bout du quai  
J'vois un bateau qui vient m'chercher  
Pour m'sortir de ce trou où je fais des trous  
Des p'tits trous des p'tits trous toujours des p'tits trous  
Mais l'bateau se taille  
Et je vois qu'je déraille  
Et je reste dans mon trou à faire des p'tits trous

Des p'tits trous des p'tits trous toujours des p'tits trous  
Des petits trous, des petits trous.  
Des petits trous, des petits trous.

J'suis l'poinçonneur des Lilas  
Arts et Métiers direct par Levallois  
J'en ai marre j'en ai ma claque  
De ce cloaque  
Je voudrais jouer la fill' de l'air  
Laisser ma casquette au vestiaire  
Un jour viendra j'en suis sûr  
Où j'pourrai m'évader dans la nature  
J'partirai sur la grand'route  
Et coûte que coûte  
Et si pour moi il n'est plus temps  
Je partirai les pieds devant.

J'fais des trous des p'tits trous encore des p'tits trous  
Des p'tits trous des p'tits trous toujours des p'tits trous  
Y'a d'quoi d'venir dingue  
De quoi prendre un flingue  
S'faire un trou, un p'tit trou un dernier p'tit trou  
Un p'tit trou un p'tit trou un dernier p'tit trou  
Et on m'mettra dans un grand trou  
Où j'entendrai plus parler d'trou plus jamais d'trou  
De petits trous de petits trous de petits trous.

Serge Gainsbourg, 1958.

Ce très beau poème de S. Gainsbourg, écrit en 1958, se prête excellentement, comme le précédent, à une exploration tant linguistique que socioculturelle. Outre le vocabulaire du métro, il offre l'occasion de présenter un bon nombre d'expressions familières employées à dessein

par l'auteur qui veut ainsi traduire l'atmosphère populaire de ce moyen de transport très parisien, même s'il est aujourd'hui répandu dans d'autres villes de France (Toulouse, Lyon, etc.) ou d'ailleurs. Mais le poinçonneur des Lilas mis en scène par S. Gainsbourg ne se contente pas d'être ce personnage presque mythique tant il est lié aujourd'hui à l'histoire et à la personnalité de Paris. Il est aussi, par la grâce du poète, le magicien du rêve et, alors, son lexique n'est plus celui du "petit gars" de Paris entre Poulbot et Gavroche. Une autre facette de la langue française se révèle ici, rehaussée par le savant commerce entretenu avec la langue des faubourgs.

## **I. Approche descriptive**

### ***1. Le vocabulaire du métro***

#### **Poinçonneur**

Employé (très modeste) qui perfore les billets de métro avant que le passager n'accède au quai. Ne pas oublier de signaler aux étudiants que ce petit métier a disparu depuis une vingtaine d'années. Il est désormais remplacé par des machines automatiques. Le poinçonneur symbolise un type d'activité professionnelle sans intérêt, au caractère mécanique.

#### **Billets**

Titres de transport

#### **Première classe**

Jusqu'à une époque très récente, chaque rame de métro comportait une ou deux voitures réservées aux passagers qui payaient plus cher et qui bénéficiaient en échange de ce supplément d'un confort plus grand. À la première classe s'opposait la seconde classe réservée au plus grand

nombre. Ce type de tarification a été supprimé dans le métro mais existe encore dans les trains.

### **Correspondances**

Ce sont les relations de commodité qui peuvent exister entre deux lignes de métro pour aller d'un lieu à un autre. Les "correspondances" s'opposent aux "lignes directes" qui n'exigent pas que le passager emprunte deux trains différents pour se rendre à destination.

### **Changer**

Utiliser le système de la correspondance pour aller d'un lieu à un autre, c'est-à-dire changer de ligne.

## ***2. La langue populaire***

Elle est d'abord constituée par une série de mots presque argotiques qu'il est sans doute nécessaire de présenter.

### **Bouquin**

Livre

### **Se tailler**

Partir, se sauver

### **Dérailler**

Au sens propre, "sortir des rails" et au sens figuré, "perdre la raison"

### **Dingue**

Fou

### **Flingue**

Fusil

### **Gars**

Homme

Cette langue populaire est également représentée dans ce poème par toute une série d'expressions.

**Se la couler douce**

Mener une vie heureuse, sans complication

**Faire le zouave**

Perdre son temps

**En avoir marre**

En avoir assez

**En avoir sa claque**

En avoir assez

**Jouer la fille de l'air**

Disparaître

Le côté populaire de ce poème ne se limite pas aux mots et aux expressions propres à ce type de registre qu'emploie S. Gainsbourg parce qu'il correspond à l'image qu'il veut donner du monde du métro et à la représentation que s'en font les Français. Ce côté est accentué par la disparition, dans l'orthographe comme dans la prononciation, des [e] muets ainsi que par un certain nombre de traits grammaticaux :

- "Y a" pour "il y a" à plusieurs reprises
- changement d'auxiliaire : "y a écrit" pour "il est écrit"
- subordination par "que" anormale après un démonstratif :

"pendant c'temps que je fais l'zouave"

- disparition du sujet "paraît" pour "il paraît".

### *3. La langue du poète*

C'est d'abord la qualité poétique des images de fuite qui frappe le lecteur et l'auditeur de S. Gainsbourg : la métaphore filée du voyage en mer, la "croisière" imaginaire pour laquelle s'embarque le prisonnier de l'ombre et du sous-sol parisiens, le bateau qui le sortira de son trou, les vagues sur lesquelles il divague : puissance de l'allitération qui doit sa douceur à celle des [v] qui se succèdent. Étonnantes évocations d'un monde de plein air, nées d'un univers d'où la lumière et le soleil sont absents.

Et, au vocabulaire maritime, il faut encore ajouter celui de la lumière, particulièrement mis en valeur ici : ce sont les correspondances qui "brillent", vraisemblablement sur les panneaux lumineux dont sont équipées la plupart des stations de métro, c'est le "ciel de faïence" que seule une explication d'ordre architectural pourra bien faire comprendre à des étrangers n'ayant jamais pris le métro parisien et, surtout, ce merveilleux et stupéfiant "carnaval de confettis", trouvaille de poète dont le sens littéral ne devrait pas poser trop de problèmes.

La langue du poète, c'est donc celle de l'évasion vers la nature, par la "grand'route", terme à la désuétude presque déplacée ici mais riche d'effet, opposée à celle du "poinçonneur" des Lilas prisonnier de son univers souterrain. Jamais jeu sur le langage n'aura été si subtilement joué et c'est dans des occasions comme celle que nous

offre ici S. Gainsbourg que l'enseignant de vocabulaire doit nécessairement se transformer en poète inspiré.

## ***II. Approche explicative***

Ce poème offre une excellente occasion de présenter certains des aspects les plus populaires de la société française et peut-être plus particulièrement parisienne. Tout d'abord, on fera observer, en la commentant, une carte du métro parisien, document qui va servir de prétexte à enrichir considérablement la galerie de portraits du professeur de civilisation : les Lilas, l'Opéra, les Arts et Métiers, Levallois, etc.

On pourra ensuite approfondir et diversifier l'analyse en parlant du *Reader Digest*, sélection bon marché d'ouvrages populaires présentés sous forme d'extraits et qui constituait la lecture favorite des milieux populaires avant que le livre de poche ne connaisse le succès qu'on connaît aujourd'hui et, surtout, que la télévision ne fasse disparaître le goût de lire des Français. Rien n'empêche, à partir de là, de passer systématiquement en revue les activités culturelles de cette composante-là de la société française : bandes dessinées, romans photos, presse quotidienne et hebdomadaire, généralement à scandales, etc.

Le dernier point à traiter, pour s'en tenir au thème de la culture populaire, est celui du vêtement, présent à la fin du poème par la

référence à la casquette laissée au vestiaire par le poinçonneur en goguette.

### *III. Au-delà des faits*

Le poème de S. Gainsbourg vaut aussi d'être étudié par une double évocation : celle du rêve fou, celui de l'évasion, et celle de l'angoisse mortelle de l'enterré vivant qu'est devenu le poinçonneur des Lilas. Le second de ces thèmes s'impose de façon lancinante par la retour mécanique de l'image du trou, le mot lui-même revenant près de 40 fois tout au long du poème. L'angoisse née de cette sensation d'enterrement atteint son paroxysme à la fin de la chanson où le trou deviendra la fosse dans laquelle sera jeté le corps du poinçonneur à la vie inutile. Variante du trou, la brutalité de l'image du cloaque - mot à expliquer en insistant sur l'aspect malpropre et malsain qu'il contient - confère à ce sentiment d'angoisse une violence difficile à contenir puisqu'elle ne peut mener qu'à la mort éventuellement sanglante puisqu'il est question de "flingue".

Pourra-t-on, dans ces conditions, terminer l'explication du *Poinçonneur des Lilas* en évoquant la beauté un peu stéréotypée du rêve fou, mythe du bonheur développé par les héros populaires de la société française :

Miami, de l'autre côté du monde ?

## 2. Celle d'aujourd'hui

### DANS MON H.L.M.

Au rez-de-chaussée, dans mon H.L.M.,  
Y'a une espèce de barbouze  
Qui surveille les entrées,  
Qui tire sur tout c'qui bouge,  
Surtout si c'est bronzé,  
Passe ses nuits dans les caves  
Avec son Beretta,  
Traque les mômes qui chouravent  
Le pinard aux bourgeois.  
Y s'recrée l'Indochine  
Dans sa p'tite vie d'peigne-cul.  
Sa femme sort pas d'la cuisine,  
Sinon y cogne dessus.  
Il est tell'ment givré  
Que même dans la Légion  
Z'ont fini par le j'ter  
C'est vous dire s'il est con!

Putain, c'qu'il est blême, mon H.L.M. !  
Et la môme du huitième, le hasch, elle aime!

Au premier, dans mon H.L.M.  
Y'a l'jeune cadre dynamique,  
Costard en alpaga  
C'ui qua payé vingt briques  
Son deux pièces plus loggia,  
Il en a chié vingt ans,  
Pour en arriver là,  
Maintenant il est content  
Mais y parle de s'casser.  
Toute façon, y peut pas,

Y lui reste à payer  
Le lave-vaisselle, la télé,  
Et la sciure pour ses chats,  
Parc'que naturellement  
C'bon contribuable centriste,  
Il aime pas les enfants,  
C'est vous dire s'il est triste!

Putain, c'qu'il est blême, mon H.L.M. !  
Et la môme du huitième, le hasch, elle aime!

Au deuxième, dans mon H.L.M.,  
Y'a une bande d'allumés  
Qui vivent à six ou huit  
Dans soixante mètres carrés,  
Y'a tout l'temps d'la musique.  
Des anciens d'soixante-huit,  
Y'en a un qu'est chômeur,  
Y'en a un qu'est instit'  
Y'en a une, c'est ma soeur.  
Y vivent comme ça, relax,  
Y'a des mat'la par terre,  
Les voisins sont furax  
Y font un boucan d'enfer,  
Y paient jamais leur loyer,  
Quand les huissiers déboulent  
Y z'écrivent à Libé,  
C'est vous dire s'y sont cools!

Putain, c'qu'il est blême, mon H.L.M. !  
Et la môme du huitième, le hasch, elle aime!

Au troisième, dans mon H.L.M.  
Y'a l'espèce de connasse,  
Celle qui bosse dans la pub',  
L'hiver à Avoriaz,  
Le mois d'juillet au club.

Comme toutes les décolorées,  
Elle a sa mini-Cooper,  
Elle allume tout l'quartier  
Quand elle sort son cocker,  
Aux manifs de gonzesses,  
Elle est au premier rang,  
Mais elle veut pas d'enfant,  
Parc'que ça fait vieillir,  
Ça ramollit les fesses  
Et pi ça fout des rides,  
Elle l'a lu dans l'Express,  
C'est vous dire si elle lit!

Putain, c'qu'il est blême, mon H.L.M. !  
Et la môme du huitième, le hasch, elle aime!

Au quatrième, dans mon H.L.M.,  
Y'a celui qu'les voisins  
Appellent "le communiste"  
Même qu'ça lui plaît pas bien,  
Y dit qu'il est trotskyste!  
J'ai jamais bien pigé  
La différence profonde,  
Y pourrait m'expliquer,  
Mais ça prendrait des plombes.  
Depuis sa pétition,  
Y' a trois ans pour le Chili;  
Tout l'immeuble le soupçonne  
A chaque nouveau graffiti,  
N'empêche que "Mort aux cons"  
Dans la cage d'escalier,  
C'est moi qui l'ai marqué,  
C'est vous dire si j'ai raison!

Putain, c'qu'il est blême, mon H.L.M. !  
Et la môme du huitième, le hasch, elle aime!

Pi y'a aussi, dans mon H.L.M.,  
Un nouveau romantique,  
Un ancien combattant,  
Un loubard, et un flic,  
Qui s'balade en survêtement  
Y fait chaque jour son jogging  
Avec son berger all'mand,  
De la cave au parking,  
C'est vach'ment enrichissant.  
Quand j'en ai marre d'ces braves gens  
J'fais un saut au huitième  
Pour construire un moment  
Avec ma copine Germaine  
Un monde rempli d'enfants.  
Et quand le jour se lève,  
On s'quitte en y croyant,  
C'est vous dire si on rêve!

Putain, c'qu'il est blême, mon H.L.M. !  
Et la môme du huitième, le hasche, elle aime!

Renaud, 1979.

### *1. Étude descriptive*

Ce texte de Renaud présente de nombreuses difficultés de compréhension d'ordre lexical, d'une part à cause de la diversité du vocabulaire populaire, voire argotique, d'autre part à cause de la multiplicité des allusions qui sont faites à des faits de civilisation ou à des événements historiques qui participent de la culture partagée par tous les Français d'aujourd'hui.

## *1. Les faits de civilisation*

### **H.L.M.**

Sigle de Habitation à Loyer Modéré. Immeuble construit sous l'impulsion des pouvoirs publics et dont les logements sont destinés aux familles à revenus modestes. Cette définition de dictionnaire, empruntée au Larousse de poche (édition de 1991), ne permet pas d'aider à la compréhension du texte de Renaud. On signalera, tout d'abord, le phénomène de lexicalisation du sigle devenu un mot à part entière en français contemporain, ce changement de catégorie ayant été accompagné d'un changement de genre. On dit aujourd'hui **un** H.L.M., sans que l'on sache nécessairement à quoi correspondent les 3 lettres H.L.M. Mais, outre ce changement du signifiant, on assiste également à un glissement de sens très perceptible dans le texte de Renaud. Symbole de la vie collective de type concentrationnaire, le H.L.M. ne désigne pas obligatoirement un type d'immeuble pauvre. Preuve en est que la deuxième strophe met en scène le jeune cadre dynamique se saignant aux quatre veines pour devenir propriétaire de son logement. Le H.L.M. désignera donc, souvent, ce type de résidences qui abritent, généralement dans les banlieues des grandes villes, des milliers d'habitants symbolisant la petite bourgeoisie française d'aujourd'hui.

### **Beretta**

Nom d'une marque très connue d'arme à feu italienne : fusil ou revolver.

### **Indochine**

L'évocation de cette partie du monde correspond, pour tous les Français d'aujourd'hui à l'une des plus longues et des plus cruelles guerres de décolonisation subies par la France dans les années 50, guerre qui s'est terminée par la défaite de Diên Biên Phu (1954) et l'indépendance du Vietnam. Mais l'esprit Indochine, c'est aussi celui des soldats et des officiers (surtout parachutistes) qui ont mené pendant de longues années une vie d'aventures et de combats. Ces hommes symbolisent les forces anti-progressistes qui, en Indochine comme plus tard en Algérie, se sont opposées aux mouvements de libération des

peuples anciennement sous tutelle coloniale française, mouvements animés par les forces de gauche, généralement proches du parti communiste français. Les anciens d'Indochine vont donc symboliser l'armée, la force et la réaction face à tout ce qui constitue l'esprit "socialiste", au sens noble du terme.

### **Légion**

Désigne ici, avec le L majuscule, la Légion étrangère, formation militaire composée principalement de volontaires étrangers sous commandement français. La Légion étrangère constitua le noyau dur des troupes engagées par la France dans toutes les guerres de décolonisation : Indochine, Algérie, etc.

### **Libé**

Cette troncation est la forme la plus courante sous laquelle est désigné le journal *Libération*, quotidien de gauche le plus lu en France aujourd'hui.

### **Avoriaz**

Station de ski très connue, lieu d'un festival cinématographique extrêmement connu, consacré au film d'épouvante.

### **Club**

Il s'agit, évidemment, de l'abréviation couramment utilisée pour désigner le Club Méditerranée, chaîne de villages de vacances créée il y a une trentaine d'années par M. Trigano et qui a correspondu, jusqu'à ces toutes dernières années, à une certaine conception des vacances et des rapports sociaux : exotisme à la portée du touriste moyen libération des moeurs, etc.

### **Mini-Cooper**

Marque d'une toute petite voiture anglaise très prisée par la jeunesse bourgeoise des années 60. Le modèle continue d'être fabriqué et a conservé sa valeur "snob" quasi emblématique.

### ***L'Express***

Il s'agit d'un journal hebdomadaire très vendu en France, qui vise un large public de tous bords politiques même si, lors de sa création, il s'adressait prioritairement à un public de centre-gauche.

### **Chili**

Ce pays symbolise ici, comme ailleurs en France, la révolte et l'écrasement des forces de gauche face à un pouvoir totalitaire de type fascisant.

## **2. *Le vocabulaire***

La difficulté principale réside dans le fait que Renaud utilise une langue populaire adaptée au milieu qu'il est censé dépeindre, au moins partiellement. Une préparation individuelle du poème par les étudiants devrait permettre d'élucider la plupart des problèmes posés par le texte, dont on ne reprendra ici que quelques aspects lexicographiques.

### **Barbouze**

Membre d'une police secrète. Désigne ici le gardien du H.L.M., chargé de la surveillance des bâtiments.

### **Chouraver**

Voler, dérober.

### **Pinard**

Vin.

### **Peigne-cul**

Radin, avare, minable, médiocre.

### **Givré**

Fou.

### **Costard**

Costume (suffixation populaire en -ard).

**Briques**

Millions.

**Se casser**

Se sauver.

**Allumé**

Illuminé, qui n'est pas dans un état normal.

**Boucan**

Bruit.

**Instit**

Instituteur (apocope très courante dans le registre populaire).

**Furax**

Furieux (autre suffixation populaire).

**Cool**

Décontracté (mot appartenant au vocabulaire branché).

**Plombe**

Heure.

**Hasche**

Abréviation de hachisch. On ne manquera pas d'expliquer le calembour phonique (hasche elle aime = H.L.M.).

**Gonzesse**

Femme.

## *II. Étude explicative*

Bien construit, le poème de Renaud présente 6 petits portraits illustrant parfaitement une certaine vision de la trame sociale française, que l'auteur connaît très bien et dont il se sent proche même s'il ne peut s'empêcher de la peindre avec un humour féroce, traquant, comme on le verra dans notre troisième partie, l'égoïsme, la méchanceté et le racisme de ses compatriotes.

- L'ancien combattant d'Indochine chargé de la répression et de la surveillance au sein de la résidence. Sont évoqués au passage les vols dans les caves, le rôle de la femme (battue) dans certaines couches de la société et, évidemment, le racisme, le "c" de "Surtout si c'est bronzé" désignant un être humain, contrairement à ce qu'exigerait un usage plus normé de la langue.

- Le jeune cadre dynamique caricaturé dans son fonctionnement social et même politique (puisqu'il est présenté comme "centriste"), produit d'une société de consommation dénoncée par Renaud : lave-vaisselle, télévision, costume en alpaga, appartement acheté à crédit et que l'on passe 20 ans à rembourser - les 20 meilleures de sa vie. Apparaît en même temps la faille de ce type d'idéal puisque le personnage parle de "se casser", ayant perçu un jour, généralement à l'approche de la quarantaine, l'inanité de sa course au confort matériel, course qui fut le moteur d'une société déstabilisée en 1968 par la prise de conscience de ses fausses certitudes.

- Les post-soixante-huitards vivant encore le rêve (ou le cauchemar ?) de la vie en communauté sur fond de chômage et même

peut-être de drogue (à cause du terme "allumés" utilisé par Renaud pour désigner ce type de population).

- La snobinette féministe qui fréquente les festivals à la mode et qui travaille dans la "pub" (il faudra, au passage, faire comprendre la distinction entre "publicité", terme technique, et "pub", branché et snob!).

- L'engagé politique, lui aussi très français, empêtré dans ses propres conceptions idéologiques, perdu dans les méandres qui échappent à tout un chacun de la distinction, sans doute capitale, entre "communiste" et "troskyste"!

- Le nouveau romantique et la "copine Germaine" complètent ce tableau sans complaisance d'une certaine France vue non sans férocité par Renaud.

### *III. Approche individuelle*

Par-delà cette galerie de portraits très représentatifs d'une certaine société française généralement absente des représentations littéraires directement accessibles aux étudiants étrangers, Renaud nous offre une belle oeuvre de moraliste qui émerge discrètement mais très puissamment dans tous les passages où il se met lui-même en scène, sans masque, en utilisant la première personne, présente dès le titre même de sa chanson et installée dans toute la fin du poème pour lui donner tout son sens : "Quand j'en ai marre d'ces braves gens, j'fais un saut au huitième...").

Plusieurs personnages traversent le poème, symbolisant un égoïsme collectif combattu par Renaud avec les armes dont il dispose : celles de son talent littéraire. Ces personnages sont les animaux : le chat du cadre dynamique qui n'aime pas les enfants, le cocker de la féministe sophistiquée qui ne veut pas d'enfants et le berger allemand du nouveau romantique mi-flic, mi-loubard, adepte du jogging. Renaud rêve d'un monde rempli d'enfants qui viendrait s'opposer à celui que lui offre la réalité sans couleur. Opposant le monde des enfants à celui des adultes, il en profite pour dénoncer cette tare de la société française d'aujourd'hui : le fait que beaucoup de Français reportent sur des animaux l'affection qu'ils n'ont plus le cœur d'offrir à des enfants.

Ce que combat Renaud a pour nom la bêtise humaine qui prend des visages différents mais toujours aussi hideux selon les catégories sociales et les milieux socio-professionnels. le véritable message est là, dans ce "Mort aux cons" inscrit dans la cage d'escalier du H.L.M.

## **DIMANCHE À ORLY**

À l'escalier C Bloc 21  
J'habite un très chouette appartement  
Que mon père, si tout marche bien,  
Aura payé en moins de 20 ans.  
On a le confort au maximum,  
Un ascenseur et une salle de bain,  
On a la télé, le téléphone  
Et la vue sur Paris au lointain.  
Le dimanche ma mère  
Fait du rangement  
Pendant que mon père  
A la télé regarde les sports religieusement.

Et moi j'en profite pour m'en aller.  
Je m'en vais  
Le dimanche à Orly.  
Sur l'aéroport, on voit s'envoler  
Des avions pour tous les pays  
Tout l'après-midi  
Y a de quoi rêver  
Je me sens des fourmis dans les idées  
Quand je rentre chez moi la nuit tombée.

À sept heures moins cinq tous les matins,  
Nicole et moi on prend le métro.  
Comme on dort encore on ne se dit rien  
Et chacun s'en va vers ses travaux.  
Quand le soir je retrouve mon lit  
J'entends les Boeing chanter là-haut.  
Je les aime mes oiseaux de nuit  
Et j'irai les retrouver bientôt.  
Oui j'irai dimanche à Orly  
Sur l'aéroport, on voit s'envoler  
Des avions pour tous les pays  
Pour toute une vie.  
Y a de quoi rêver.  
Un jour de là-haut le Bloc 21  
Ne sera plus qu'un tout tout petit point.  
Départ à destination d'Amsterdam, Hambourg et Helsinky, vol...

Gilbert Bécaud, 1963.

### *1. Étude descriptive*

C'est en février 1961 que fut inauguré les nouvelles installations de l'aéroport d'Orly, le premier du monde à disposer, à l'époque,

d'équipements conçus pour les avions à grande capacité. Symbole de la modernité et de la modernisation d'une France en plein essor économique, il fait ici son entrée en poésie. Orly fait désormais partie du paysage culturel français et ce texte de G. Bécaud y a certainement beaucoup contribué par l'énorme succès populaire que remporta cette chanson. On pourra signaler au passage qu'une autre chanson, parmi les plus belles de J. Brel, et l'une des dernières (1977), s'intitule *Orly*. Il y est fait allusion au texte de G. Bécaud :

"Et nom de Dieu c'est triste Orly  
Le dimanche  
Avec ou sans Bécaud"

Très peu de difficultés d'ordre lexical mais il faudra commenter

:

### **Escalier C Bloc 21**

Façon de noter précisément l'adresse des habitants des grandes cités de béton, celles qui constituent les H.L.M. déjà chantés par Renaud. Plus de nom de rue mais un nom de résidence et la désignation d'un escalier ou d'un bloc - univers carcéral - par un numéro.

### **Boeing**

Insister sur la prononciation française [bOiN] de cet avion américain qui symbolise encore aujourd'hui le long courrier.

### **Chouette**

Équivalent familier - mais non vulgaire - de beau, élégant, agréable. C'est par anti-phrase que ce substantif a fini par se doter de ce sens, la chouette, outre le rapace nocturne que l'on connaît bien, désignant aussi une femme vieille et laide.

### **Des fourmis dans les idées**

On a là un cas très fréquent dans les textes de chanson de détournement d'une expression populaire : "avoir des fourmis dans les jambes" = éprouver une sensation de picotement, généralement consécutive à une station immobile prolongée et, par extension, "avoir envie de bouger". C'est à partir de là qu'on comprendra mieux le désir d'évasion bien exprimé par G. Bécaud qui reformule une expression populaire. Insister sur le jeu linguistique pratiqué ici par l'auteur.

### *II. Étude explicative*

Très riche d'un point de vue sociologique, ce petit texte met en scène, par petites touches successives, une famille du milieu "petit bourgeois" comme il en existe tant dans la banlieue parisienne. Il s'agit bien de cet univers-là puisqu'il est précisé dans le texte de la chanson qu'on aperçoit Paris dans le lointain, de la fenêtre du héros. Les préoccupations principales de cette classe sociale sont soigneusement répertoriées ici et il s'agit exclusivement de préoccupations matérielles : le confort "maximum" (parler branché de l'époque, aujourd'hui totalement démodé) symbolisé par l'énumération des instruments de ce confort à laquelle se livre G. Bécaud non sans un humour grinçant, l'ascenseur, la salle de bain (assez exceptionnelle pour être notée en 1963!), la télé (la forme tronquée de "télévision" étant déjà entrée dans les habitudes langagières des consommateurs), le téléphone, etc. Ce luxe relatif n'est acquis qu'au prix d'un long endettement (20 ans) aliénant pour très longtemps la liberté de cette population aux activités répétitives.

Ce sont justement ces activités qui doivent constituer le second point de cette explication, d'autant plus qu'il s'agit d'abord d'activités de loisirs puisque la scène se situe un dimanche : la mère fait du rangement et le père regarde "religieusement" les sports à la télévision. Quant aux autres activités, celles du reste de la semaine, elles sont simplement évoquées au début de la deuxième strophe qui évoque irrésistiblement le célèbre triptyque qui explosa sur les murs de 1968 : métro, boulot, dodo.

L'impression dominante qui ressort de ce texte est celle de l'ennui le plus profond qui semble généré par ce type de société apparemment privilégié. On pourrait aussi mettre en relief à la fois l'égoïsme de ce tout petit monde refermé sur lui-même (mon père, ma mère et moi) et, sans doute, l'inquiétude présente dans le "si tout marche bien" évoquant cette vie à crédit, prix terrifiant à payer pour ces illusions de confort.

### ***III. Approche individuelle***

On s'efforcera ici de mettre en relief l'art consommé de G. Bécaud, son habileté à évoquer une atmosphère très pesante, celle de l'ennui qui envahit la vie du jeune homme pour qui Orly représente le rêve : rêve d'un ailleurs exotique où la vie existerait vraiment. L'assimilation du Boeing à un oiseau migrateur reste, malgré sa relative banalité, l'une des images les plus fortes du poème qui se termine, sans perdre aucunement sa sobriété toute classique, par l'évocation de

destinations évocatrices. C'est, encore une fois, le langage à lui seul qui nourrit l'imagination. C'est le seul rôle, mais il est essentiel, des noms propres qui terminent le poème. Un commentaire socioculturel de *Dimanche à Orly* ne pourra, enfin, faire l'économie d'une analyse de la célèbre voix des hôtesses reprise dans le texte de G. Bécaud. Il s'agit bien de documents authentiques, caractéristiques d'une époque où l'on mêle la sensualité au plaisir et au désir d'exotisme chez les candidats aux voyages. L'invitation au voyage a pris d'autres accents que ceux de Baudelaire mais ils révèlent sans doute toujours le même mal de vivre.

### 3. Celle de toujours

#### LES ROSES BLANCHES

C'était un gamin, un gosse de Paris  
Pour famille, il n'avait que sa mère  
Une pauvre fille aux grands yeux flétris  
Par les chagrins et la misère  
Elle aimait les fleurs, les roses surtout  
Et le bambin tous les dimanches  
Lui apportait de belles roses blanches  
Au lieu d'acheter des joujoux  
La câlinant bien tendrement  
Il disait en les lui donnant

C'est aujourd'hui dimanche  
Tiens ma jolie Maman  
Voici des roses blanches  
Que ton cœur aime tant  
Va quand je serai grand  
J'achèterai au marchand  
Toutes ses roses blanches  
Pour toi jolie Maman

Au dernier printemps le destin brutal  
Vint frapper la blonde ouvrière  
Elle tomba malade et pour l'hôpital  
Le gamin vit partir sa mère  
Un matin d'avril parmi les promeneurs  
N'ayant plus un sou dans sa poche  
Sur un marché, tout tremblant le pauvre mioche  
Furtivement vola des fleurs  
La fleuriste l'ayant surpris  
En baissant la tête il lui dit

C'est aujourd'hui dimanche  
Et j'allais voir Maman  
J'ai pris ces roses blanches  
Elle les aime tant  
Sur son petit lit blanc  
Là-bas elle m'attend  
J'ai pris ces roses blanches  
Pour ma jolie Maman  
La marchande émue doucement  
Lui dit : " emporte-les, je te les donne"  
Elle l'embrassa et l'enfant  
Partit tout rayonnant  
Qu'on lui pardonne  
Puis à l'hôpital il vint en courant  
Pour offrir les fleurs à sa mère  
Mais en le voyant tout bas une infirmière  
Lui dit : "Tu n'as plus de Maman"  
Et le gamin s'agenouillant  
Dit devant le petit lit blanc

C'est aujourd'hui dimanche  
Tiens ma jolie Maman  
Voici les roses blanches  
Toi qui les aimais tant  
Et quand tu t'en iras au grand jardin là-bas  
Ces belles roses blanches tu les emporteras.

Charles-Louis Pothier, 1925.

Grand classique de la chanson larmoyante, cette chanson fut un des grands succès de Berthe Sylva (1886-1941). Il s'en vendit plusieurs millions d'exemplaires. Le texte fut interprété par un grand nombre d'interprètes dont les plus inattendus, comme les Sunlights (1967) ou Michèle Torr (Olympia, 1980).

### *I. Étude descriptive*

Le vocabulaire du poème de C.L. Pothier ne pose pas de problème particulier. La pièce est rédigée dans une langue très simple, celle du peuple auquel l'auteur s'adresse. La compréhension doit être aisée si l'on veut espérer toucher et émouvoir. Le seul point sur lequel on pourrait faire travailler des étudiants étrangers est le champ sémantique de "gamin", largement développé, sans doute pour éviter des répétitions toujours jugées maladroitement. À côté de "gamin", on trouve donc "gosse", "mioche", "enfant" et même "bambin" qui appartient à la langue familière.

Pour le reste, on pourrait dire que l'histoire est racontée sans que jamais l'auteur ait recours à la langue poétique. C'est à un parti pris de réalisme qu'obéit C.L. Pothier qui présente une tranche de vie où le lecteur va trouver beaucoup plus malheureux que lui, dans la grande tradition du mélodrame populaire.

### *II. Étude explicative*

Elle consistera à faire découvrir dans le texte les ingrédients essentiels de la chanson larmoyante. Quels sont-ils ?

Il y a tout d'abord le thème : la mort de la (jeune) mère usée par le chagrin, la misère et la pauvreté.

Vient ensuite la fragilité des deux personnages : la blondeur de la mère, "pauvre fille" aux grands yeux flétris et l'extrême jeunesse de son fils.

L'auteur joue également sur un autre registre toujours largement exploité dans ce genre de production : il s'agit de l'opposition entre la brutalité du destin et de la mort et la tendre fragilité de ceux qui sont les victimes de l'un et de l'autre. Seul contrepoids au malheur absolu, la bonté qui entoure le pauvre enfant : celle de la marchande de fleurs qui pardonne le larcin et la compassion de l'infirmière qui est chargée d'annoncer la triste nouvelle. Tous les ingrédients sont réunis et les roses blanches symboliseront à tout jamais dans l'imagerie populaire française le malheur et la fragilité.

### *III. Une approche individuelle*

Le texte ne mérite sans doute pas ce type d'approche mais il serait bon de s'arrêter un instant sur le nombre et la diversité des artistes qui ont interprété cette chanson, toujours avec le même succès. On peut affirmer sans risque d'erreur que la liste n'est certainement pas définitivement close. C'est donc que *Les roses blanches* correspondent bien à un goût du peuple de France pour les histoires tristes, celles qui font pleurer les spectateurs dans les salles obscures ou dans l'intimité des salons équipés de téléviseurs. Ce goût est loin d'être partagé par tous les peuples et nombreux sont, par exemple, les étudiants américains qui souhaiteraient refaire en happy end bien des dénouements tragiques auxquels le lecteur français s'attend et qui le satisfont quelque part parce qu'il lui faut des destins qui se déroulent jusqu'au bout dans une tradition réaliste malheureusement souvent

confondue, hélas comme ici, avec une espèce de complaisance larmoyante.

## PANAME

Paname

On t'a chanté sur tous les tons  
Y a plein de paroles dans tes chansons  
Qui parlent de qui de quoi de quoi donc

Paname

Moi c'est tes yeux moi c'est ta peau  
Que je veux baiser comme il faut  
Comme savent baiser les gigolos

Paname

Range tes marlous range tes bistrots  
Range tes pépées range tes ballots  
Range tes poulets range tes autos

Paname

Et viens m'aimer comme autrefois  
La nuit surtout quand toi et moi  
On marchait vers on ne savait quoi

Paname

Y a des noms de rue que l'on oublie  
C'est dans ces rues qu'après minuit  
Tu me faisais voir ton petit Paris

Paname

Quand tu chialais dans tes klaksons  
Perdue là-bas parmi les hommes  
Tu venais vers moi comme une vraie môme

Paname

Ce soir j'ai envie de danser  
De danser avec tes pavés

Que le monde regarde avec ses pieds  
Paname  
T'es belle tu sais sous tes lampions  
Des fois quand tu pars en saison  
Dans les bras d'un accordéon

Paname  
Quand tu t'habilles avec du bleu  
Ça fait sortir les amoureux  
Qui disent : "À Paris tous les deux!"  
Paname  
Quand tu t'habilles avec du gris  
Les couturiers n'ont qu'un souci  
C'est de foutre en gris toutes les souris

Paname  
Quand tu t'ennuies tu fais les quais  
Tu fais la Seine et les noyés  
Ça fait prendre l'air et ça distrait  
Paname  
C'est fou ce que tu peux faire causer  
Mais les gens savent pas qui tu es  
Ils vivent chez toi mais te voient jamais

Paname  
Le soleil a mis son pyjama  
Toi tu t'allumes et dans tes bas  
Y a Monsieur Haussmann qui te fait du plat  
Paname  
Monte avec moi combien veux-tu  
Y a deux mille ans que t'es dans la rue  
Des fois que je te refasse une vertu

Paname  
Si tu souriais j'aurais ton charme

Si tu pleurais j'aurais tes larmes  
Si on te frappait je prendrais les armes  
Paname  
Tu n'es pas pour moi qu'un frisson  
Qu'une idée qu'une fille à chansons  
Et c'est pour ça que je crie ton nom...  
Paname, Paname, Paname, Paname

Léo Ferré, 1961.

Paris est certainement le thème le plus présent dans la chanson française du XX<sup>e</sup> siècle et cette seule constatation montre bien l'importance de la capitale dans le paysage socioculturel français. Mais, contrairement à ce que l'on pourrait croire a priori, les textes qui lui sont consacrés ne "décrivent" pas Paris. C'est un cadre général qui est évoqué et Paris n'est souvent que le prétexte à faire resurgir souvenirs et sentiments, sensations, regrets et remords, peine ou bonheur enfuis. Lieu de rencontre et d'inspiration, Paris fait partie de l'univers de tout un chacun et c'est à ce titre que l'étude de ce thème, à partir de textes de chanson, mérite qu'on s'y arrête pour une meilleure pénétration, une analyse plus riche et plus intime de la civilisation française. Presque tous les auteurs de chanson ont consacré plusieurs pièces à ce thème et l'on sait par exemple que Charles Trénet, entre 1932 et 1992 a écrit plus de 15 pièces sur Paris et le "fou chantant" est loin d'être une exception. On aurait pu choisir ici des textes aussi connus que ceux de J. Brel (*Les prénoms de Paris*, 1961) ou d'autres : *Padam*,

*Padam* , 1951, chanté par É. Piaf, *J'aime Paris au mois de mai*, 1964, chanté par C. Aznavour, *Paris, tu m'as pris dans tes bras* , chanté par E. Macias, 1963, *Rue des Blancs Manteaux*, de J. Kosma et J.P. Sartre, 1950 et chanté par J. Gréco, etc.

### *I. Étude descriptive*

C'est sur le plan lexical que ce beau poème de Léo Ferré va soulever de nombreuses difficultés de compréhension, l'auteur utilisant une langue populaire, voire argotique.

#### **Paname**

Nom populaire et affectueux de Paris. Usage aujourd'hui sans doute un peu vieilli.

#### **Gigolo**

Jeune amant entretenu par une femme plus âgée.

#### **Marlou**

Forme populaire de souteneur.

#### **Bistrot**

Forme populaire de café.

#### **Pépées**

Femme, jeune fille. Emploi populaire;

#### **Poulet**

Policier. Forme populaire.

#### **Chialer**

Pleurer. Forme populaire.

**Môme**

Jeune fille, jeune femme. Forme populaire.

**Souris**

Jeune fille, jeune femme. Forme populaire.

Outre ces mots peut-être difficiles d'accès, le poème de L. Ferré comporte un certain nombre d'expressions relativement courantes en français parlé mais susceptibles de poser problème au locuteur étranger. C'est le cas de "faire les quais" qui nécessitera sans doute une explication permettant d'aller au-delà du simple problème de vocabulaire pour travailler sur un plan de Paris et présenter les activités traditionnelles de ce quartier de la capitale (les bouquinistes).

La référence à Haussmann mérite également d'être explicitée : préfet de la Seine en 1853, il occupa ce poste pendant 17 ans et réalisa de nombreux projets d'embellissement et d'assainissement de la capitale comme la création de jardins, de grandes avenues au tracé rectiligne, de réservoirs pour l'approvisionnement en eau de la capitale, etc.

***II. Étude explicative***

C'est à une explication de type sociologique que doit conduire l'étude de ce texte qui ne présente pas d'autres difficultés que les problèmes lexicaux abordés ci-dessus et qui débordent très vite, comme on l'a vu, sur des questions d'ordre socioculturel qui ont plus leur place dans l'étude dite ici explicative que descriptive. La méthode d'approche est suggérée par L.Ferré lui-même lorsqu'il parle des noms

de rues que l'on oublie. On a le sentiment, à l'écoute de sa chanson, que c'est à une promenade poétique dans Paris que nous convie l'auteur. Autant le suivre alors, un guide touristique à la main, comme un bon touriste consciencieux. On parlera des cafés parisiens célèbres (*Café de Flore, Deux magots*), du rôle des couturiers, des quais de la Seine, du boulevard Haussmann et des grands magasins célèbres dans le monde entier...

### *III. Au-delà des faits*

Promenade romantique du poète qui musarde dans un Paris qu'il aime et qui, manifestement est pour lui, comme pour beaucoup d'autres, un lieu magique d'inspiration, cette chanson est aussi un peu autre chose. C'est un véritable amour charnel que porte L. Ferré à son Paname, assimilé à une femme mi-prostituée ("Monte avec moi, combien veux-tu ?"), mi-amoureuse, à qui le poète adresse une belle déclaration d'amour : "Si tu pleurais, j'aurais tes larmes..." C'est cette interprétation qui permettra de faire saisir à des étudiants étrangers le dernier jeu linguistique auquel se livre l'auteur, en fin de poème, lorsqu'il réfute l'accusation que pourrait lui porter la ville qu'il aime : n'être pour lui qu'une "fille à chansons". Il existerait donc des "filles à chansons" comme il existe des "filles à soldats"... C'est donc bien une histoire d'amour que celle des relations de L. Ferré avec Paris, et il n'est pas le seul à entretenir avec elle ce type de relations. Cet attachement charnel de générations et de générations d'écrivains, de poètes, d'artistes, d'intellectuels, etc. à Paris est sans doute l'aspect le

plus "français" de cette ville si difficile à faire aimer et à faire connaître  
comme l'aiment et la connaissent les Français.

## IV.2. UNE SOCIÉTÉ EN MUTATION

### 1. De l'amour-passion à l'amour-humour

#### LA VIE EN ROSE

Des yeux qui font baisser les miens  
Un rire qui se perd sur sa bouche  
Voilà le portrait sans retouche  
De l'homme auquel j'appartiens

Il me dit des mots d'amour  
Des mots de tous les jours  
Et ça me fait quelque chose  
Il est entré dans mon cœur  
Une part de bonheur  
Dont je connais la cause  
C'est lui pour moi, moi pour lui dans la vie  
Il me l'a dit, l'a juré pour la vie  
Et dès que je l'aperçois  
Alors, je sens en moi, mon cœur qui bat.

Des nuits d'amour à plus finir  
Un grand bonheur qui prend ta place  
Les ennuis, les chagrins s'effacent,  
Heureux, heureux à en mourir

Quand il me prend dans ses bras  
Qu'il me parle tout bas  
Je vois la vie en rose

Il me dit des mots d'amour  
Des mots de tous les jours  
Et ça me fait quelque chose  
Il est entré dans mon coeur  
Une part de bonheur  
Dont je connais la cause  
C'est lui pour moi, moi pour lui dans la vie  
Il me l'a dit, l'a juré pour la vie  
Et dès que je l'aperçois  
Alors, je sens en moi, mon coeur qui bat.

Des nuits d'amour à plus finir  
Un grand bonheur qui prend ta place  
Les ennuis, les chagrins s'effacent,  
Heureux, heureux à en mourir

Il me dit des mots d'amour  
Des mots de tous les jours  
Et ça me fait quelque chose  
Il est entré dans mon coeur  
Une part de bonheur  
Dont je connais la cause  
C'est toi pour moi, moi pour toi dans ma vie  
Tu me l'as dit, l'as juré pour la vie  
Et dès que je t'aperçois  
Alors, je sens en moi, mon coeur qui bat.

Des nuits d'amour à plus finir  
Un grand bonheur qui prend ta place  
Les ennuis, les chagrins s'effacent,  
Heureux, heureux à en mourir

Édith Piaf, 1947.

## **HYMNE A L'AMOUR**

Le ciel bleu sur nous peut s'effondrer  
Et la terre peut bien s'écrouler  
Peu m'importe si tu m'aimes  
Je me fous du monde entier

Tant que l'amour inondera mes matins  
Tant que mon corps frémira sous tes mains  
Peu m'importe les problèmes  
Mon amour puisque tu m'aimes.

J'irais jusqu'au bout du monde  
Je me ferais teindre en blonde  
Si tu me le demandais  
J'irais décrocher la lune  
J'irais voler la fortune  
Si tu me le demandais  
Je renierais ma patrie  
Je renierais mes amis  
Si tu me le demandais

On peut bien rire de moi  
Je ferais n'importe quoi  
Si tu me le demandais

Si un jour la vie t'arrache à moi  
Si tu meurs, que tu sois loin de moi  
Peu m'importe si tu m'aimes  
Car moi je mourrai aussi  
Nous aurons pour nous l'éternité  
Dans le bleu de toute l'immensité  
Dans le ciel plus de problème

Mon amour crois-tu qu'on s'aime  
Dieu réunit ceux qui s'aiment.

Marguerite Monnot, 1950.

## HÉLÈNE

Satin noir sur son teint blanc  
Avoue peignoir que c'est troublant  
Avoue c'est troublant

Je noierais bien ses courtisans  
Mais j'en prendrais pour cent-dix ans  
Au moins cent-dix ans

Refrain

Hélène  
Je suis pas Verlaine  
Mais j't'écris quand même  
Que j't'aime  
Hélène

Laisse-moi devenir ton amant  
Seul montagnard de tes monts blancs  
De tous tes monts blancs

Refrain

Hélène  
Je vais perdre haleine  
Mais j'te crie quand même  
Que j't'aime Hélène

San Francisco Bay  
Voudrait tant que j'm'en aille  
J'en perds mon alphabet  
J'aime tant la lire en Braille

Si tu jettes pas tous ces Don Juan  
Moi je retourne chez ma Maman  
Moi chez ma Maman

Refrain

Hélène  
Je suis pas Verlaine  
Mais j't'écris quand même  
Que j't'aime  
Hélène

San Francisco Bay  
Voudrait tant que j'm'en aille  
J'en perds mon alphabet  
J'aime tant la lire en Braille

Savon noir sur ses seins blancs  
Avoue baignoire que c'est troublant  
Avoue c'est troublant

Hélène  
Je suis pas Verlaine  
Mais j't'écris quand même  
Que j't'aime  
Hélène

Julien Clerc, 1989.

La chanson d'amour constitue l'un des axes thématiques principaux de ce moyen d'expression très populaire que nous avons choisi d'utiliser pour nous servir de guide dans notre approche de la civilisation française. D'abord en elle-même, en tant que genre particulier, parce que son évolution va nous renseigner sur celle des mœurs françaises dans un domaine qui concerne tout le monde et puis également par la manière dont elle utilise la langue et dont elle traite des valeurs de la société. C'est donc aussi, et peut-être surtout, du côté du fonctionnement du système social beaucoup plus que de sa simple exploration, que se situe l'intérêt qu'il y a à étudier le thème de l'amour dans la chanson française. On comparera ici les deux textes interprétés par Édith Piaf (1947 et 1950) avec celui de Julien Clerc (1989) parce que par-delà deux conceptions de la chanson d'amour, ils représentent deux attitudes très différentes de la société française distantes de plus de quarante années.

### *I. Approche descriptive*

Celle-ci, à la vérité, se réduit à très peu de choses dans les trois textes présentés. Seul, celui de J. Clerc fournit l'occasion d'enrichir notre galerie de portraits par l'explicitation qu'il faut faire des références à Verlaine (1844-1896), à Don Juan, personnage mythique du séducteur libertin (et les noms de Tirso de Molina, de Molière et de Mozart doivent être nécessairement prononcés ici) et à Louis Braille (1809-1852), inventeur français de l'écriture pour les aveugles.

## ***II. Explication des faits***

C'est, en revanche, au niveau de la compréhension et de la pénétration du système social français que doit se situer l'analyse de ces deux textes pour qu'on puisse en extraire une multitude de renseignements très difficiles à trouver ailleurs.

### ***1. Le fonctionnement de la société française à travers la chanson d'amour***

C'est d'abord par l'évocation implicite des relations entre les hommes et les femmes que valent ces trois pièces. *La vie en rose*, comme l'*Hymne à l'amour* se caractérisent par un sentiment d'abnégation de la femme ( "peu importe si tu m'aimes" - déclare-t-elle dans l'*Hymne à l'amour* - "car moi je mourrai aussi") qui renonce à sa propre personnalité dans le couple qu'elle forme avec l'homme aimé. Seul le pronom "il" (ou sa forme "lui" ) est employé dans *La vie en rose* où la femme affirme appartenir à l'homme qu'elle aime et qui garde toujours l'initiative : c'est lui qui lui fait baisser les yeux, c'est lui qui la prend dans ses bras, c'est lui qui dit des mots d'amour et c'est encore lui qui jure pour la vie tandis que l'aimée ne peut sentir que battre son coeur. D'une façon générale, les deux premiers textes laissent donc entrevoir un fonctionnement machiste de la société, qui a complètement disparu dans *Hélène* . Là, c'est tout le contraire, la femme est entourée de "courtisans" (et l'on peut noter au passage la drôlerie de ce terme tombé en désuétude dans cet usage) et le soupirant ne peut que crier son amour en appelant sa maman à la rescousse.

C'est également par une présentation en creux des valeurs morales de la société de l'époque que valent les deux premiers textes. La femme accepte l'idée d'un amour dévastateur, amour-passion qui va l'entraîner dans les pires errements. Quels sont-ils aux yeux de l'auteur?

- le mépris du qu'en dira-t-on alimenté par la mauvaise réputation des femmes qui, dans les années cinquante, osaient se teindre les cheveux et particulièrement en blond ;

- le reniement de la patrie;

- le reniement de l'amitié;

- le manquement à l'honnêteté.

Dans la chanson populaire d'aujourd'hui, ces valeurs de la France éternelle, peut-être encore plus fortes au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale qu'à une tout autre période (amour de la patrie, honnêteté, peur du qu'en dira-t-on, etc.), ne font plus recette ou alors c'est sur le ton badin que l'on en parle, comme pour les désacraliser par une espèce de méfiance née du malheur des générations précédentes. Ce n'est pas par scrupule que l'amoureux éconduit, dans *Hélène*, ne noie pas ses rivaux (et ce moyen de les faire disparaître est déjà en lui-même un clin d'oeil au lecteur et à l'auditeur) mais par peur du gendarme !

"Je noierais bien ses courtisans  
Mais j'en prendrais pour cent-dix ans  
Au moins cent-dix ans."

## 2. *Le thème de l'amour populaire*

Il est traité de façon très traditionnelle dans les deux premiers textes. L'amour est d'abord malheureux, dans la grande tradition de la chanson populiste française du début du siècle. Aussi bien dans *La vie en rose* que dans *Hymne à l'amour*, il est associé à la mort et à la souffrance : le dernier vers du premier poème en témoigne, "Heureux, heureux à en mourir" , comme le premier du second "Le ciel bleu sur nous peut s'effondrer" . Il y a à cette époque, dans la mentalité française populaire, une espèce de complaisance, qui peut sans doute s'expliquer par l'Histoire, pour la souffrance et le malheur. C'est du moins de cette manière que jugent aujourd'hui ce phénomène les jeunes générations (et peut-être les un peu moins jeunes!) consacrant ainsi la première vraie brèche qui s'est ouverte au sein de la société française contemporaine : d'un côté ceux qui ont connu la Guerre, de l'autre ceux qui ne l'ont pas connue.

À l'amour souffrance se substitue parfois, à moins qu'il ne cohabite avec lui, l'amour midinette, toujours teint en rose d'où, vraisemblablement, l'incroyable succès de la chanson d'Édith Piaf au titre particulièrement bien choisi. C'est l'amour des rêves les plus fous ("J'irais décrocher la lune "), des stéréotypes les plus éculés ("Les ennuis, les chagrins s'effacent"), et des images les plus usées ("Tant que l'amour inondera mes matins" ) mais que l'on retrouve dans toute la littérature des romans-photos et des auteurs comme Delly spécialisés dans l'écriture d' ouvrages... à l'eau de rose.

Rien de tel n'apparaît dans le texte de la chanson interprétée par Julien Clerc qui respire une santé morale et physique due d'abord à la libération sexuelle des années soixante et soixante-dix et, par conséquent, au rejet du thème de l'amour passion qui ne fait plus recette aujourd'hui. À la fadeur de la déclaration enflammée, généralement teintée en rose, a succédé la hardiesse de l'image et le sourire d'une évocation érotique parfaitement maîtrisée :

"Laisse-moi devenir ton amant  
Seul montagnard de tes monts blancs  
De tous tes monts blancs."

Image reprise quelques vers plus loin, au détour d'une seconde évocation dont l'humour n'est pas absent. Comprendra qui pourra, le plus important, c'est le clin d'oeil, encore une fois, et la complicité que l'on réussit à établir avec les auditeurs (avec tous ?) :

"J'en perds mon alphabet  
J'aime tant la lire en Braille."

### ***3. La langue de l'amour***

L'autre intérêt, et il n'est pas des moindres, offert par l'étude comparative de ces trois textes, est la perspective qu'elle ouvre sur l'évolution de la langue au service d'un thème aussi populaire que celui qui est traité ici. La platitude du vocabulaire utilisé dans les deux premiers textes (il s'agit vraiment de la langue de tous les jours, comme le précise bien le refrain de *La vie en rose* ) confine à la vulgarité qui éclate dans l'emploi du verbe foutre (dans le sens de se moquer) dès la

première strophe de l'*Hymne à l'amour*. Mais il y a plus grave que cette vulgarité-là qui se manifeste par le recours à un registre particulier, il s'agit de la vulgarité d'esprit, c'est-à-dire de l'absence totale de finesse et de sensibilité qui ressort des textes enregistrés par É. Piaf. Rien n'y est sous-entendu mais, au contraire, tout y est dit lourdement ("Je ferai n'importe quoi" ), alors que c'est exactement l'inverse qui prévaut dans *Hélène*. C'est donc l'humour et la pratique du clin d'oeil qui distinguent la troisième pièce qui semble beaucoup plus élitiste, en fin de compte, que les deux premières et qui serait donc révélatrice d'une certaine évolution de la chanson populaire française d'aujourd'hui : Brassens, Renaud et Brel ne sont pas à la portée de tout le monde. Les références à l'auteur des *Poèmes saturniens* en témoignent, tout comme celle à Don Juan et même à Braille. L'image de la baie de San Francisco accentuée un peu, par son incongruité, cette atmosphère presque surréaliste que donne l'auteur à son poème. Et si les textes chantés par Piaf accordent une place centrale au discours quotidien, il n'en est pas du tout de même du troisième qui est principalement fondé sur le jeu des mots, au point que l'on pourrait même utiliser certains de ses vers comme des modèles d'exercices de phonétique corrective :

"Satin noir sur son teint blanc  
Avoue peignoir que c'est troublant

...

Savon noir sur ses seins blancs  
Avoue baignoire que c'est troublant"

...

Outre le côté loufoque des apostrophes au peignoir et à la baignoire, le jeu sur l'opposition entre le [p] et le [b], le [s] et le [t], ainsi que sur les variations des nasales [in] et [on] paraît extrêmement subtile et révèle un travail sur le texte lui-même qui n'existe absolument pas dans les poèmes de Piaf et Monnot. On peut également citer, dans le même ordre d'idée, la tendance actuelle à élider le [e] qui n'est pas à interpréter comme une popularisation de la langue sauf, comme c'est le cas ici, quand elle s'accompagne d'une modification de l'orthographe. Il est vrai qu'un texte de chanson est d'abord fait pour être dit ou écouté et que sa forme écrite n'a qu'une moindre importance.

Mais même lorsqu'il utilise un terme appartenant au registre populaire, comme le verbe jeter ("Si tu jettes pas tous ces Don Juan" ), l'effet produit n'est pas celui qui est habituellement dû à l'utilisation de ce type de procédé parce que le verbe en question connaît plusieurs acceptions en français : il correspond d'abord à renvoyer dans le registre populaire mais il signifie aussi se débarrasser dans le registre courant, ce qui fait que l'auditeur peut toujours hésiter entre ces deux valeurs relativement proches l'une de l'autre, ce qui est voulu par l'auteur, la première étant néanmoins la plus plausible du fait de l'absence concomitante de la négation dans "si tu jettes pas" .

C'est enfin par l'originalité des images que le poème interprété par Julien Clerc révèle un véritable renouvellement de la langue et même de l'inspiration poétique propres à la chanson populaire. C'est dans le domaine de la sensualité, on pourrait même aller jusqu'à la

sexualité, qu'apparaît surtout ce changement. Au "Tant que mon corps frémira sous tes mains " un peu grandiloquent et qui fit scandale en 1950, au sein d'une société bourgeoise pudibonde, succède aujourd'hui l'évocation crue des "seins blancs" de l'aimée et, d'une façon plus générale mais qui n'ôte rien à la précision de l'image, celle de tous ses "monts blancs", sans que celle-ci trahisse le moindre sentiment de gêne ou de honte, au contraire. Si trouble il y a, c'est bien naturel, puisque l'image du peignoir est là pour troubler. Mais à la différence de ce qui se passait naguère, le trouble est avoué et l'on prend l'auditeur à témoin. La complicité est sollicitée dès le second vers.

### *III. Au-delà des faits*

Parler de changement pour qualifier l'évolution de la société française face au problème de l'amour paraît un euphémisme. C'est bien en termes de rupture qu'il faut s'exprimer ici. Tout milite en faveur de cette interprétation : l'évolution de la langue elle-même, celle de la rhétorique, celle des mœurs, celle de l'histoire et même parfois celle des institutions. Il ne doit pas être question, à l'occasion d'une analyse comme celle à laquelle nous venons de nous livrer, de condamner sans appel un moment de l'évolution de la société française à travers l'une de ses manifestations les plus populaires. Ce serait absurde et, pour tout dire, parfaitement vain. En effet, *La vie en rose* et *L'Hymne à l'amour* ont fait plusieurs fois le tour de la planète et n'ont jamais cessé de faire les délices de millions de locuteurs francophones de par le monde. Près d'un demi-siècle après leur première diffusion, les

textes de Louigy, Piaf et Monnot n'ont pas dit leur dernier mot. Pourrait-on en dire autant de la chanson de Julien Clerc, malgré des qualités certaines et un rythme qui correspond beaucoup mieux au goût des auditeurs d'aujourd'hui ? Nul ne peut l'assurer et l'auteur de ces lignes ne parierait pas gros sur la pérennité d'une oeuvre qu'il sait par essence éphémère. La chanson, c'est une petite lucarne ouverte, parfois bien indiscreète, sur une société. Celle de Clerc n'est plus celle de Piaf et c'est très bien ainsi. Mais il ne faut pas en rester là et se dire que la qualité du dernier texte est aussi due à un tempérament artistique particulier qu'il faut ici souligner. *Hélène* est un petit chef-d'oeuvre d'humour et de tendresse, deux qualités que l'on retrouve dans nombre d'oeuvres du même auteur qui expliquent le succès qu'il remporte en France et à l'étranger depuis de nombreuses années. Chanteur populaire ? Certes, le succès remporté est là pour l'attester mais on est en droit de se demander si le type de gloire que connaît Julien Clerc n'est pas bâti sur un malentendu. Ses fans l'admirent pour sa musique et son sens du rythme un rien exotique, les autres sont plus attirés par un texte finement ciselé qui suscite une espèce de connivence, celle de ceux qui comprennent tout ce qui n'est que suggéré. Y aurait-il aujourd'hui deux lectures différentes possibles de la chanson populaire ou bien la nature profonde de celle-ci serait-elle en train de changer ? Porte-parole d'une génération qui refuse de se prendre au sérieux, surtout quand il s'agit de parler d'amour, symbole d'une bonne santé mentale et d'une libération morale bien maîtrisée, Julien Clerc pourrait

être l'antidote d'un mal de vivre qui s'exprime parfois avec la violence que l'on sait dans le monde entier.

## 2. Le droit à la différence

### CHANSON POUR L'AUVERGNAT

Elle est à toi cette chanson,  
Toi, l'Auvergnat qui, sans façon,  
M'as donné quatre bouts de bois  
Quand, dans ma vie, il faisait froid,  
Toi qui m'as donné du feu quand  
Les croquantes et les croquants,  
Tous les gens bien intentionnés,  
M'avaient fermé la porte au nez...  
Ce n'était rien qu'un feu de bois,  
Mais il m'avait chauffé le corps,  
Et dans mon âme il brûle encore  
À la manière d'un feu de joie.

Toi, l'Auvergnat, quand tu mourras,  
Quand le croque-mort t'emportera,  
Qu'il te conduise, à travers ciel,  
Au Père éternel.

Elle est à toi, cette chanson,  
Toi, l'Hôtesse qui, sans façon,  
M'as donné quatre bouts de pain

Quand, dans ma vie, il faisait faim,  
Toi qui m'ouvris ta huche quand  
Les croquantes et les croquants,  
Tous les gens bien intentionnés,  
S'amusaient à me voir jeûner...  
Ce n'était rien qu'un peu de pain,  
Mais il m'avait chauffé le corps,  
Et dans mon âme il brûle encore  
À la manière d'un grand festin.

Toi, l'Hôtesse, quand tu mourras,  
Quand le croque-mort t'emportera,  
Qu'il te conduise, à travers ciel,  
Au Père éternel.

Elle est à toi, cette chanson,  
Toi, l'Étranger qui, sans façon,  
D'un air malheureux m'as souri  
Lorsque les gendarmes m'ont pris,  
Toi qui n'as pas applaudi quand  
Les croquantes et les croquants,  
Tous les gens bien intentionnés,  
Riaient de me voir amené...  
Ce n'était rien qu'un peu de miel,  
Mais il m'avait chauffé le corps,  
Et dans mon âme il brûle encore  
À la manière d'un grand soleil.

Toi l'Étranger, quand tu mourras,  
Quand le croque-mort t'emportera,  
Qu'il te conduise, à travers ciel,  
Au Père Éternel.

Georges Brassens, 1955.

C'est à plusieurs titres que ce poème de G.Brassens, l'un des plus connus de son répertoire, mérite de figurer parmi les pièces de la chanson française contemporaine susceptibles de servir de support à un enseignement motivant et motivé de la culture. Il offre tout d'abord l'occasion d'une approche descriptive de certains points particuliers de civilisation, sans toutefois être inaccessible comme peuvent l'être d'autres oeuvres du même auteur (nous verrons plus loin le type de difficultés soulevé par un poème comme *Bécassine*); c'est, ensuite, une sorte de présentation en creux, ou en négatif si l'on préfère, de certains traits caractéristiques de la société et de la mentalité françaises dénoncés par un observateur sans complaisance que la critique a parfois voulu reléguer, comme pour se protéger d'une image qui n'est pas toujours flatteuse, dans une marginalité rassurante pour les autres; c'est, enfin, une oeuvre personnelle où s'implique le poète malgré une facture générale que l'on pourrait qualifier de classique.

### *I. Approche descriptive*

Comme la plupart des oeuvres de G.Brassens, la *Chanson pour l'Auvergnat*, est une pièce particulièrement soignée, au vocabulaire très précis, cultivant un peu l'archaïsme, encore que cet aspect-là ne soit pas très important ici. Il apparaît néanmoins dans les deux premiers mots qui ne manqueront pas de poser problème à l'apprenant étranger, même d'un bon niveau en français:

## **Croquant**

Désigne, sous le règne d'Henri IV et de Louis XIII, un paysan révolté. Aujourd'hui, synonyme péjoratif de paysan. Le féminin *croquante* est d'un emploi extrêmement rare.

## **Huche**

Grand coffre de bois rectangulaire à couvercle plat utilisé jadis pour conserver le pain et les provisions. Ce type de meuble est recherché par les antiquaires. Le terme lui-même est tombé en désuétude, tout comme ses équivalents pétrin, maie et arche.

## **Festin**

Repas excellent, somptueux. Champ sémantique à explorer (repas, casse-croûte, banquet, déjeuner, dîner, souper, pique-nique, etc.).

## **Jeûner**

Normalement, se priver volontairement de nourriture. Insister sur la prononciation du [eu] de la première syllabe.

## **Croque-mort**

Employé des pompes funèbres chargé du transport des morts au cimetière. Terme familier et un peu vieilli.

Sont également à souligner, dès cette première approche du texte, les trois mots auxquels l'auteur entend accorder une importance particulière par l'utilisation généralisée de la majuscule initiale : "l'Auvergnat", "l'Hôtesse" et "l'Étranger". En effet, d'un point de vue grammatical, seul le premier d'entre eux, qui désigne un nom de peuple, exige l'emploi de la majuscule, les deux autres pas du tout mais cette marque commune contribue à donner au poème un équilibre

recherché par l'auteur. D'autre part, un commentaire sémantique s'impose : "l'Auvergnat" désigne bien sûr l'individu originaire d'Auvergne (et là une présentation géographique, historique et socio-économique de cette région s'impose) mais c'est également un terme extrêmement riche et qu'il faut connaître pour bien pénétrer la civilisation française et, du même effet, comprendre dans toute sa finesse le poème de G.Brassens. Il en sera de même pour "Hôtesse" (personne de sexe féminin qui accorde l'hospitalité à quelqu'un; insister au passage sur l'ambiguïté du terme hôte en français qui désigne à la fois celui qui reçoit - et là le féminin est hôtesse - et celui qui est reçu - et là le féminin est hôte -) et pour "Étranger" qui désigne à la fois celui qui est d'une autre nation ou d'un autre pays (contraire de autochtone) et celui qui n'est pas comme les autres.

## *II. Explication des faits*

Au-delà de la simple explication des mots, il faut maintenant saisir en quoi ces trois termes - "Auvergnat", "Hôtesse" et "Étranger" - constituent la structure sémantique du poème et en livrent le sens profond tout en nous renseignant sur certains dysfonctionnements, dénoncés plaisamment par G. Brassens, de la société française d'hier et d'aujourd'hui.

"L'Auvergnat" n'est pas que l'habitant de l'Auvergne, cette région longtemps enclavée au centre de la France, coupée de la vie intellectuelle et culturelle du reste du pays et souvent méprisée par les Parisiens; il est aussi le descendant direct des Arvernes, ce peuple

gaulois qui était dirigé par le fameux Vercingétorix. C'est donc un terme qui ne perdra jamais sa force issue du terroir puisqu'il symbolise, dans l'imagerie populaire, le peuple gaulois attaché à sa terre, plus paysan que citadin, plus rustre que policé, souvent même un peu trop attaché aux biens de ce bas monde et, pour tout dire, très près de ses sous. Par tradition mais aussi par nécessité, du fait des pauvres ressources dont il peut disposer sur place dans une région très déshéritée, comme oubliée par le progrès moderne, l'Auvergnat est amené à quitter sa terre natale pour "monter à Paris" où il espère toujours faire fortune. C'est d'Auvergne que viennent la plupart des bougnats marchands de charbon de la capitale au XIX<sup>e</sup> siècle et puis aussi de vin rouge qu'ils n'hésitent pas à consommer en grande quantité. Il s'agit donc d'un personnage peu ragoûtant, dont on a tendance à se moquer, et qui est non pas au ban mais un peu à la marge de la société. En lui dédiant son poème, G. Brassens lui rend hommage et, ce faisant, se désolidarise de ses concitoyens qui ne sont pas prêts à accorder son droit à la différence au pauvre paysan d'Auvergne.

Il en est tout à fait de même pour "l'Hôtesse". C'est un autre préjugé social que brave ici l'auteur de la *Chanson pour l'Auvergnat* qui aurait pu aussi bien s'intituler la *\*Chanson pour l'Hôtesse* ou, comme on le verra plus tard, la *\*Chanson pour l'Étranger*. En accordant son attention et même plus, c'est-à-dire en allant jusqu'à lui dédier son oeuvre, G. Brassens célèbre un autre être marginal que la société française a toujours tenu en peu d'estime, surtout à une époque où le féminisme n'était pas de mise : la femme

seule. Objet de tous les sarcasmes, de toutes les rancunes, de toutes les jalousies, de toutes les rumeurs et calomnies, la femme sans homme a été longtemps et est encore dans une certaine société française, réduite au silence et à une vie de cloître, a fortiori quand il s'agit de quelqu'un qui brave l'opinion publique en s'affichant avec des inconnus qu'elle reçoit chez elle.

La troisième catégorie sociale à laquelle G. Brassens dédie son poème contribue à conférer à celui-ci une modernité exceptionnelle. À une époque où dans la plupart des pays riches de l'Occident est posé le problème de l'immigration, la troisième strophe de la *Chanson pour l'Auvergnat* paraît presque prémonitoire. Mais il faut poursuivre un peu plus avant l'analyse en donnant au mot étranger toute son acception. L'étranger, en France, c'est, comme le dit G. Brassens lui-même dans une autre pièce, celui qui n'est pas "né quelque part". Il y a, aujourd'hui encore, une sorte de discrimination qui frappe tous ceux qui s'installent dans des régions, des villes, des quartiers, des villages d'où ils ne sont pas originaires. Cet étranger-là n'est ni noir, ni arabe, ni asiatique, il a seulement le tort de n'être pas tout à fait comme les autres, peut-être, simplement, celui de ne pas parler tout à fait le même français que ses nouveaux voisins. Même dans la France d'aujourd'hui qui se veut moderne et ouverte sur le monde extérieur, chacun court le risque, à un moment ou à un autre, d'être l'étranger de quelqu'un. G. Brassens a le mérite de dénoncer cette espèce d'égoïsme bien français, qui peut aller de l'indifférence à l'agressivité, auquel nombre d'étudiants étrangers sont très sensibles. Il faut donc que ceux-ci

sachent qu'ils ne sont pas les seuls à être victimes de cette attitude frileuse puisque les Français eux-mêmes, entre eux, se réservent le même sort.

### *III. Au-delà des faits...*

C'est par une approche littéraire qu'il faut terminer l'analyse de cette très belle chanson de G. Brassens qui se présente comme une prière, celle d'un véritable poète qui refuse de suivre les sentiers battus et qui ne craint pas, ce faisant, de courir le risque de se forger une "mauvaise réputation", celle de l'anarchiste qui lui colla trop longtemps à la peau. Le classicisme de la composition, l'équilibre des trois strophes et la progression de la pensée (l'Auvergnat et l'Hôtesse ne sont-ils pas déjà des étrangers ?) sont caractéristiques d'une fabrication typiquement française. Mais G. Brassens va plus loin et s'implique personnellement dans cette prière au Père Éternel traversée par un mysticisme laïque révélé par le retour d'un sous-refrain :

"Et dans mon âme il brûle encore  
À la manière d'un feu de joie  
d'un grand festin  
d'un grand soleil"

Cette implication est singulièrement renforcée par la savante utilisation du je et du tu tout au long du poème, relayée par les allusions

discrètes mais précises à l'itinéraire personnel de l'auteur. "L'Hôtesse", bien sûr, fait irrésistiblement penser à Jeanne et la dernière strophe fait à l'évidence allusion à un épisode malheureux de la vie de G. Brassens.

## COMME ILS DISENT

J'habite seul avec Maman  
Dans un très vieil appartement  
Rue Saint-Lazare  
J'ai pour me tenir compagnie  
Une tortue, deux canaris et une chatte  
Pour laisser Maman reposer  
Très souvent je fais le marché et la cuisine  
Je range, je lave et j'essuie  
À l'occasion je pique aussi à la machine  
Le travail ne me fait pas peur  
Je suis un peu décorateur, un peu styliste  
Mais mon vrai métier c'est la nuit  
Que je l'exerce... travesti  
Je suis artiste  
J'ai un numéro très spécial qui finit  
En nu intégral après strip-tease  
Et dans la salle je vois que  
Les mâles n'en croient pas leurs yeux  
Je suis un homo comme ils disent  
Vers les trois heures du matin  
On va manger entre copains de tous les sexes  
Dans un quelconque bar-tabac  
Et là on s'en donne à coeur joie  
Et sans complexe  
On déballe des vérités  
Sur des gens qu'on a dans le nez  
On les lapide

Mais on le fait avec humour  
Enrobés dans des calembours  
Mouillés d'acide  
On rencontre des attardés  
Qui pour épater leurs tablées  
Marchent et ondulent  
Singeant ce qu'ils croient être nous  
Et se couvrent les pauvres fous de ridicule  
Ça gesticule et parle fort  
Ça joue les divas, les ténors de la bêtise  
Moi les lazzis les quolibets  
Me laissent froid puisque c'est vrai  
Je suis un homo comme ils disent  
À l'heure où naît un jour nouveau  
Je rentre retrouver mon lot de solitude  
J'ôte mes cils et mes cheveux  
Comme un pauvre clown malheureux de lassitude  
Je me couche mais ne dors pas  
Je pense à mes amours sans joie  
Si dérisoires  
À ce garçon beau comme un dieu  
Qui sans rien faire a mis le feu à ma mémoire  
Ma bouche n'osera jamais  
Lui avouer mon doux secret  
Mon tendre drame  
Car l'objet de tous mes tourments  
Passe le plus clair de son temps  
Au lit des femmes  
Nul n'a le droit en vérité  
De me blâmer, de me juger  
Et je précise  
Que c'est bien la nature qui  
Est seule responsable si  
Je suis un homo  
Comme ils disent

Charles Aznavour, 1972.

## *I. Étude descriptive*

Ce texte de C. Aznavour ne pose aucun problème particulier du point de vue lexical. Seuls quelques mots ou expressions appartenant surtout au champ sémantique du spectacle sont sans doute à expliquer.

### **Travesti**

Homosexuel travesti en femme. Cette forme n'est ni vulgaire, ni même populaire. La forme abrégée "travelo", en revanche, est populaire mais il est à noter qu'elle n'est pas employée ici.

### **Numéro**

Spectacle d'un music-hall.

### **Diva**

Cantatrice célèbre. Femme célèbre, vedette.

### **Ténor**

Chanteur à la voix haute. Homme célèbre, vedette.

### **Lazzis**

Mot d'origine italienne. Plaisanterie moqueuse.

### **Quolibets**

Moqueries.

### **Bar-tabac**

Débit de boisson dans lequel on vend également du tabac.

**Homo**

Forme abrégée de "homosexuel".

**Mâle**

Terme habituellement réservé aux animaux quand il est employé comme substantif.

**Lapider**

Attaquer à coups de pierres. Il s'agit ici d'un emploi figuré.

La forme "Comme ils disent..." peut également susciter quelques interrogations : le pronom "ils" sera bien interprété comme un synonyme de "les autres", c'est-à-dire ceux qui n'acceptent pas la différence.

*II. Étude explicative*

Ce texte peut, d'abord, servir de support à l'évocation d'un certain nombre d'activités qui font partie de la vie quotidienne des Français et, plus particulièrement des Françaises puisque l'homo mis en scène par C. Aznavour accepte de remplir des tâches "normalement" et surtout traditionnellement dévolues aux femmes. L'énumération et l'explicitation de ces tâches peuvent avoir un intérêt documentaire pour des étudiants étrangers non familiarisés avec les manières de vivre des Français. Quelles sont-elles ?

- faire la cuisine
- faire le marché

- ranger, laver, essuyer.

Sur le plan professionnel, deux premières activités apparaissent comme faisant partie du champ d'action des femmes : la décoration et le métier de styliste. On fera la différence entre ces deux types de spécialité avant même de discuter du problème de fond que pose le texte de C. Aznavour avec beaucoup de finesse.

La deuxième partie de *Comme ils disent* est une évocation de la vie nocturne dans le milieu artiste de la capitale et peut, à ce titre, constituer un autre fil conducteur.

### *III. Au-delà des faits*

C'est dans la troisième partie de l'explication, relative à l'expression la plus individuelle de l'émotion de l'artiste, que se situe ici l'aspect le plus intéressant - et le plus original - de cette chanson. C. Aznavour y évoque tout d'abord la vie d'ennui et de tristesse qui est celle de l'homo relégué dans sa solitude. L'image du clown malheureux qui s'impose à l'imagination de l'auteur, sans doute à cause du maquillage dont use aussi le travesti, et l'évocation du Don Juan qui passe son temps au lit des femmes expriment bien, et sobrement, la dérision et le sentiment de vide de l'homo.

Chez celui-ci aucune revendication égalitaire, aucune agressivité mais aucun remords : l'affirmation d'un fait dû à la nature et à elle seule : "c'est bien la nature qui est la seule responsable si..." Il s'agit là d'une attitude entièrement nouvelle dans la société française, l'émergence du droit à la différence, une différence que l'on ne recherche pas mais que

l'on assume plus ou moins bien. L'homo de C. Aznavour est loin d'être un personnage épanoui ; c'est, au contraire, un personnage qui apparaît muré dans sa solitude et sa timidité même s'il exprime clairement sa sensualité : "Ma bouche n'osera jamais lui avouer mon doux secret..." tout en refusant de porter la charge d'on ne sait quelle faute morale ordinairement condamnée par la société, ceux qui constituent le "ils" du refrain. Dès 1972, le problème de l'homosexualité masculine est donc posé en France d'une autre manière et ce mouvement ira s'amplifiant comme le prouvent les deux pièces suivantes citées ici à simple titre d'illustration mais que l'on pourrait analyser de la même façon que celle que nous venons de présenter.

## **LE PRIVILÈGE**

D'abord je vais lui dire Maman  
Je ne veux plus dormir en pension  
Et puis je glisserai lentement  
Sur les ravages de la passion

Est-ce une maladie ordinaire  
Un garçon qui aime un garçon

Est-ce une maladie ordinaire  
Un garçon qui aime un garçon

J'essayerai de choisir mes mots  
Mais comment peindre un sentiment  
Ce que je sais n'est pas nouveau

Je me connais depuis longtemps  
En aucun cas préoccupé  
Par les yeux ou les seins des filles  
Dans mes nuits j'étais la poupée  
Qu'on habille et qu'on déshabille

Est-ce une maladie ordinaire  
Un garçon qui aime un garçon

Derrière les murs de ce collègue  
Ceux qui font tourner les manèges  
Se sont-ils posé la question  
Y a-t-il un dieu qui nous protège  
Une préférence un privilège  
Qu'est-ce qu'ils vont dire à la maison  
Un garçon qui aime un garçon...

Est-ce une maladie ordinaire  
Un garçon qui aime un garçon

Depuis deux jours je n'en dors pas  
Est-ce qu'ils m'accepteront encore  
Apprendre que leur enfant se croit  
Être un étranger dans son corps  
Ce n'est pas comme avouer un mensonge  
D'ailleurs je n'ai pas honte de moi  
C'est crever l'abcès qui me ronge  
Et finir en paix avec moi

Est-ce une maladie ordinaire  
Un garçon aime un garçon

Derrière les murs de ce collègue  
Ceux qui font tourner les manèges  
Se sont-ils posé la question  
Y a-t-il un dieu qui nous protège  
Une préférence un privilège

Qu'est-ce qu'ils vont dire à la maison  
Un garçon qui aime un garçon  
Y a-t-il un dieu qui nous protège  
Une préférence un privilège

Michel Sardou, 1990.

## **UN GARÇON PAS COMME LES AUTRES**

Ziggy, il s'appelle Ziggy  
Je suis folle de lui  
C'est un garçon pas comme les autres  
Mais moi je l'aime, ce n'est pas de ma faute  
Même si je sais  
Qu'il ne m'aimera jamais

Ziggy, il s'appelle Ziggy  
Je suis folle de lui  
La première fois que je l'ai vu  
Je me suis jetée sur lui dans la rue  
Je lui ai seulement dit  
Que j'avais envie de lui

Il était quatre heures du matin  
J'étais seule et j'avais besoin  
De parler à quelqu'un

Il m'a dit : "Viens prendre un café"  
Et on s'est raconté nos vies  
On a ri, on a pleuré

Ziggy, il s'appelle Ziggy  
C'est mon seul ami  
Dans sa tête y a que d'la musique  
Il vend des disques dans une boutique  
On dirait qu'il vit  
dans une autre galaxie

Tous les soirs il m'emmène danser  
Dans des endroits très très gais  
Où il a des tas d'amis  
Oui, je sais, il aime les garçons  
Je devrais me faire une raison  
Essayer de l'oublier ... mais

Ziggy, il s'appelle Ziggy  
Je suis folle de lui  
C'est un garçon pas comme les autres  
Et moi je l'aime, ce n'est pas de ma faute  
Même si je sais  
Qu'il ne m'aimera jamais

Luc Plamondon, 1978.

## **FEMME LIBÉRÉE**

Elle est abonnée à *Marie-Claire*  
Dans le *Nouvel Obs*, elle ne lit que Brétécher  
*Le Monde* il y a longtemps  
Qu'elle fait plus semblant  
Elle achète *Match* en cachette  
C'est bien plus marrant

Refrain (bis)

Ne la laisse pas tomber  
Elle est si fragile  
Être une femme libérée  
Tu sais, c'est pas si facile

Au fond de son lit un Macho s'endort  
Qui ne l'aimera pas plus loin que l'aurore  
Mais elle s'en fout, elle s'éclate quand même  
Et lui ronronne des tonnes de "je t'aime"

Refrain (bis)

Sa première ride lui fait du souci  
Le reflet du miroir pèse sur sa vie  
Elle rentre son ventre à chaque fois qu'elle sort  
Même dans *Elle* ils disent qu'il faut faire un effort

Refrain (bis)

Elle fume beaucoup, elle a des avis sur tout  
Elle aime raconter qu'elle sait changer une roue  
Elle avoue son âge, celui de ses enfants  
Et goûte un petit joint de temps en temps

Refrain (bis)

Joëlle Kopf, 1984.

Énorme succès des années 80, cette chanson se prête très bien à une étude de l'évolution de la société française, en particulier pour ce qui est de la place qu'y occupent les femmes.

### *I. Étude descriptive*

Cette pièce permet d'enrichir considérablement la galerie des portraits et des institutions, en particulier dans le domaine de la presse

puisque'il est fait allusion à plusieurs journaux et périodiques connus de tous les Français à la fois du point de vue de leur contenu et à travers les représentations que s'en font les lecteurs.

*Marie-Claire* et *Elle* sont deux hebdomadaires lus principalement par un public féminin : y sont publiées des pages sur la mode mais aussi des articles de vulgarisation sur des sujets d'actualité très divers.

*Le Nouvel Observateur*, appelé plus couramment *Nouvel Obs* (comme dans le texte de Joëlle Kopf) est l'hebdomadaire de l'intelligentsia de gauche en France. Y dominent les articles politiques sans que, pour autant, l'aspect culturel soit négligé : critiques de films, d'oeuvres littéraires, agendas de toutes les manifestations culturelles et artistiques parisiennes et provinciales.

Brétécher est l'auteur d'une bande dessinée à succès, dont l'héroïne principale, Agrippine, est connue de la France entière. Brétécher, femme de grand talent, symbolise à la fois l'intelligentsia parisienne, souvent gentiment malmenée, et le mouvement féministe vis-à-vis duquel elle garde une distance suffisante pour pouvoir, toujours mettre les rieurs de son côté tout en exerçant un esprit critique extrêmement aiguë.

*Le Monde* est encore le quotidien français le plus prestigieux, tant par le sérieux des informations qu'il est censé livrer dans tous les domaines, que par le soin que ses journalistes apportent à la rédaction de leurs articles. *Le Monde* a, en outre, la réputation d'être un journal austère.

Enfin, *Match* est un hebdomadaire destiné au grand public, célèbre par la qualité et le réalisme de ses reportages toujours à l'affût du sensationnel, sans toutefois tomber dans les excès de la presse dite à scandales.

## *II. Étude explicative*

Elle ne sera pas, ici, très développée, les références ne posant pas de problèmes particuliers. On peut conclure, à la simple lecture de cette pièce pleine d'humour que la position de la femme libérée dans la société française de cette fin de XX<sup>e</sup> siècle n'est pas si aisée. Toujours assujettie au machisme, la femme libérée ne serait-elle encore qu'une romantique mal traitée par la gent masculine ?

L'aspect qui est peut-être le plus intéressant, dans la seconde partie de ce texte, est constitué par les manifestations possibles et ostensibles de la libération féminine : consommation occasionnelle de drogue, aveu de son âge, aptitude à conduire des travaux réputés masculins (comme changer une roue de voiture!), etc.

## *III. Pour une approche individuelle*

Elle ne sera constituée que par une lecture au second degré de ce texte drôle écrit par une femme qui ne manque pas d'humour, c'est le moins qu'on puisse dire.

### IV. 3. UNE VISION DU MONDE SINGULIÈRE : L'AFRIQUE

#### À MOI L'AFRIQUE

Rouge et jaune colorés  
Par la main d'un écolier  
En madras en tablier  
À moi à moi à moi l'Afrique  
Les seins lourds de tes nourrices  
Me rappellent les délices  
D'une enfance qui résiste  
À moi à moi à moi l'Afrique  
Mangeant des noix de cajou  
Flirtant le soir à genoux  
Comme la liane enroulée  
Avec le singe des blés  
À moi à moi à moi  
À moi l'Afrique

Tapant des mains et des pieds  
Au rythme fou des sorciers  
Sous des rubans de papier  
À moi à moi à moi l'Afrique  
Mon enfance retrouvée  
Tu te reprends à rêver  
Tous tes livres ils étaient vrais  
À moi à moi à moi l'Afrique  
Voilà les fruits et les fleurs

Les sources bleues les couleurs  
Les pagnes et les colliers  
Au pas lent des chameliers  
À moi à moi à moi  
À moi l'Afrique

Serpent de lune et parfum  
L'odeur du thé au jasmin  
Monte à portée de la main  
À moi à moi à moi l'Afrique  
Et face aux tentes rayées  
En plein désert appuyées  
J'ai le cœur débarbouillé  
À moi à moi à moi l'Afrique  
Tout redevient neuf et beau  
Mon âme marche en sabots  
Mes bras s'ouvriront demain  
L'avenir n'est pas si loin  
À moi à moi à moi  
À moi l'Afrique

Jean Ferrat, 1972.

## **AFRIQUE ADIEU**

Afrique adieu  
Belle Africa  
Où vont les eaux bleues  
Du Tanganyka ?

Afrique adieu  
Ton cœur samba  
Saigne autant qu'il peut  
Ton cœur s'en va.

Il pleut des oiseaux aux Antilles  
Sur des forêts de magnolias  
Les seins dorés brûlants des filles  
Passent à deux pas de mes dix doigts.

Des musiciens de Casamance  
Aux marabouts de Pretoria  
C'est tout un peuple fou qui danse  
Comme s'il allait mourir de joie.

Afrique adieu  
Belle Africa  
Où vont les eaux bleues  
Du Tanganyka ?

Afrique adieu  
Ton coeur samba  
Saigne autant qu'il peut  
Ton coeur s'en va.

Sur les étangs du Malawi  
La nuit résonne comme un signal  
C'est pour une fille de Nairobi  
Qu'un tambour joue au Sénégal.

Et de Saint-Louis à Yaoundé  
Des lacs salés au vieux Kenya  
C'est tout un peuple qui va danser  
Comme s'il allait mourir de joie.

Afrique adieu  
Tes masques de bois  
N'ont plus dans leurs yeux  
L'éclair d'autrefois.

Afrique adieu  
Ton coeur samba  
Saigne autant qu'il peut  
Ton coeur s'en va

Afrique adieu  
Belle Africa  
Où vont les eaux bleues  
Du Tanganyka ?

Afrique adieu  
Ton coeur samba  
Saigne autant qu'il peut  
Ton coeur s'en va.

Michel Sardou, 1982.

Une civilisation peut également se définir par les représentations qu'elle propose ou même qu'elle impose à tous ses membres du fait de l'Histoire par exemple. Il y a en effet des stéréotypes générés par les sociétés elles-mêmes, totalement différents de ceux qui naissent chez les observateurs extérieurs aux civilisations telles qu'elles existent ou telles qu'elles fonctionnent, stéréotypes qui sont le plus souvent dus à la tendance générale à l'ethnocentrisme répandue chez tous les étrangers confrontés à une culture qui n'est pas la leur. Parmi ces stéréotypes internes, hétérostéréotypes qui constituent ce que Sapir et Whorf appellent l'inconscient social des locuteurs, il en est un qui est particulièrement puissant chez les Français, c'est leur représentation de l'Afrique, née vraisemblablement du passé colonial de la France. Nous

ne traiterons ici que de l'Afrique noire mais on pourrait aisément présenter d'autres textes que ceux que nous avons choisis, ayant trait à l'Afrique du Nord, elle aussi très présente dans l'inconscient collectif des Français, peut-être encore plus du fait des problèmes que traversent actuellement les pays du Maghreb.

Deux premiers textes sont donc proposés ici à notre attention, réunis par le hasard. Le premier est celui de Jean Ferrat, écrit en 1972, *À moi l'Afrique*, et le second est celui de Michel Sardou, publié dix ans plus tard, en 1982, intitulé *Afrique adieu*. Ces deux chansons, sans être d'immenses succès populaires, ont eu une très grande audience auprès des Français.

### *I. Approche descriptive*

Ces deux textes présentent d'abord un certain nombre de difficultés - qui seraient vraisemblablement les mêmes pour un public natif que pour un public de non francophones - dues principalement à l'abondance des noms propres utilisés par les auteurs, sans doute dans un souci d'exotisme géolinguistique facile à démontrer. On choisira donc de localiser d'abord les pays cités, au besoin en faisant la différence entre les francophones et les autres : le Sénégal, le Cameroun, le Kenya, l'Afrique du Sud, le Malawi, puis les régions citées, comme la Casamance, au sud du Sénégal (sans doute choisie pour la rime en -ance autant que pour le très beau Club Méditerranée du cap Skirring!), les lieux naturels devenus depuis peu des sites touristiques très fréquentés (lac Tanganyka et Mont Kenya) et, enfin,

les villes : Pretoria (Afrique du Sud), Nairobi (Kenya), Saint-Louis (Sénégal), Yaoundé (Cameroun).

Très peu de mots exotiques, classés aujourd'hui par les lexicographes parmi les "africanismes", méritent d'être expliqués mais on fera un sort particulier à "pagne" qui désigne le tissu imprimé dont on fait en Afrique robes, jupes et surtout boubous et caftans, tissu qui a la propriété de se vendre non au mètre mais au yard. Ce mot, outre sa définition de type encyclopédique - à la fois linguistique et socioculturelle -, donnera surtout l'occasion au professeur d'apprendre à ses apprenants à se méfier des dictionnaires généraux de langue française qui, pendant longtemps, ont donné pour "pagne" la seule explication suivante : "Morceau d'étoffe dont les Noirs et les Indiens se couvrent de la ceinture aux genoux."

## ***II. Explication des faits***

Sous quels traits sont présents l'Afrique et les Africains dans l'imaginaire collectif des Français ? Il s'agit, à coup sûr, d'une culture livresque, autant ethnographique que politique, qui conduit à des stéréotypes de perception relativement faciles à isoler.

1. L'Afrique, c'est le pays des couleurs et plus particulièrement du bleu : ce sont les "eaux bleues" de J. Ferrat (peut-être un souvenir de la source bleue de Meski dans le sud du Maroc, désormais accessible à toutes les espèces de touristes ?). Ce sont encore "les eaux bleues du Tanganyka" chantées par M. Sardou.

2. Le deuxième stéréotype qui apparaît au travers de ces deux textes est celui de la danse, toujours effrénée, le "c'est tout un peuple fou qui danse" de M. Sardou faisant comme un écho au "rythme fou" des "sorciers" (sic) de J. Ferrat.

3. L'Afrique, dans la conscience collective des Français, c'est aussi l'image d'un érotisme sans doute exacerbé par la chaleur et ressenti violemment par les deux auteurs, exotisme présent dans les "seins lourds" des nourrices de J. Ferrat comme dans les "seins dorés brûlant des filles" de M. Sardou.

4. L'Afrique offre enfin une image en creux du sentiment de culpabilité qui semble habiter les Français à propos de l'histoire de la présence française sur ce continent et parfois cruellement révélée au moment de la décolonisation. Il s'agit de l'image d'innocence, de pureté et de naïveté largement développée par les deux auteurs. Jean Ferrat assimile cette pureté au côté rustique - ou jugé tel par lui - de l'Afrique sahélienne : "j'ai le cœur débarbouillé", "tout redevient neuf et beau", "mon âme marche en sabots", "mes bras s'ouvriront demain". La même innocence se vit dans la joie qui accompagne la danse telle que la voit ou la ressent M. Sardou, "c'est tout un peuple qui danse comme s'il allait mourir de joie."

### *III. Au-delà des faits...*

C'est donc un exotisme de pacotille qui caractérise la représentation de l'Afrique émergeant de ces deux textes mais qui nous semble correspondre à l'image que se font les Français de ce continent, une image fausse. C'est cette fausseté elle-même qui constitue le stéréotype que nous cherchons à mettre ici en lumière.

Il se manifeste tout d'abord à travers un certain nombre de contre-vérités qui attestent d'une totale méconnaissance du milieu socioculturel africain confondu, le plus souvent, avec le monde antillais ou réunionnais; c'est ainsi que les "madras et tabliers" célébrés par J. Ferrat n'ont jamais appartenu au monde africain pas plus que le thé au jasmin vraisemblablement confondu, lui, avec le thé à la menthe siroté selon la pratique ancestrale des "trois normaux"<sup>1</sup> dans une grande partie du continent africain. Mais il y a plus grave encore chez Jean Ferrat, c'est la mise en scène du "flirt", pratique totalement méconnue sous ces horizons beaucoup plus pudiques que ne le laissent croire les images des belles lavandières aux seins nus...

La même tendance se retrouve chez M. Sardou, mais à un degré moindre, lorsqu'il parle de "samba" là où ce rythme brésilien n'est pas du tout de mise.

Cette méconnaissance du milieu africain se manifeste également dans la langue des deux auteurs par l'emploi de termes impropres à la transcription des réalia africaines : jamais "tambour" ne s'emploie à la place de "tam-tam" ni "sorcier" à la place de "griot". Ceci repose la

---

<sup>1</sup> Pratique qui consiste à servir le thé à la menthe en 3 fois.

question de la place et du rôle de l'africanisme dans le français parlé et écrit en Afrique par des Africains et pour des Africains. Il ne s'agit pas, contrairement à ce que pourraient laisser croire de telles pratiques linguistiques et langagières, d'usages folkloriques mais d'usages sociaux spécifiques au fonctionnement de la langue française en milieu exogène. Réutiliser ce type de vocabulaire dans des chansons destinées au public français constituerait une approche plus vraie de l'Afrique, telle qu'elle est réellement, mais qui n'est pas encore entrée dans les moeurs françaises parce que l'Afrique reste profondément méconnue, comme le reste du monde. La France serait-elle la patrie de l'ethnocentrisme ?

Tout ce qui vient d'être dit ici trouve confirmation dans les deux textes suivants qui ne seront pas analysés en détail mais qui pourraient l'être. Il s'agit d'un autre texte de M. Sardou, chanson destinée à évoquer, non sans ambiguïté, une autre image stéréotypée très répandue en France, celle de l'Afrique coloniale révélée à travers les récits souvent enjolivés des nostalgiques du "temps béni des colonies". Tous les ingrédients déjà relevés précédemment sont présents dans le texte de M. Sardou : l'érotisme ("J'avais plein de serviteurs noirs et quatre filles dans mon lit"), la naïveté et l'innocence des Africains presque ravalés au rang du "bon sauvage", vieux mythe à la vie dure ("On pense encore à toi, oh Bwana"), la pléthore de toponymes exotiques : Dakar, Bamako, Conakry, etc.

Ici encore, beaucoup de termes ne sont pas à leur place. On relèvera par exemple que le terme d'adresse "Bwana" ne s'emploie ni

au Sénégal, ni au Mali, ni en Guinée. Il s'agit d'un terme employé beaucoup plus fréquemment en Afrique centrale. Le terme français de "serviteur" est totalement inconnu du public africain habitué à parler de "boy" sans que cet emploi soit particulièrement péjoratif. Quant à "grand chef", il n'appartient pas à l'Afrique où il est remplacé par le plus simple "chef" parfaitement à la pratique courante du français parlé.

## LE TEMPS DES COLONIES

Moi, Monsieur j'ai fait la colo,  
Dakar, Conakry, Bamako  
Moi, Monsieur j'ai eu la belle vie  
Au temps béni des colonies  
Les guerriers m'appelaient grand chef  
Au temps glorieux de l'A.O.F.  
J'avais des ficelles au képi  
Au temps béni des colonies

On pense encore à toi, oh Bwana  
Dis-nous ce que t'a pas on en a  
Y a pas de café  
Pas de coton  
Pas d'essence en France  
Mais des idées, ça on en a, nous en France  
On pense encore à toi, oh Bwana  
Dis-nous ce que t'as pas... On en a

Pour moi Monsieur rien n'égalait  
Les tirailleurs sénégalais  
Qui mouraient tous pour la patrie  
Au temps béni des colonies  
Autrefois à Colomb-Béchar  
J'avais plein de serviteurs noirs  
Et quatre filles dans mon lit  
Au temps béni des colonies

On pense encore à toi, oh Bwana  
Dis-nous ce que t'as pas, on en a  
Y a pas de café  
Pas de coton  
Pas d'essence en France  
Mais des idées, ça on en a, nous en France  
On pense encore à toi, oh Bwana  
Dis-nous ce que t'as pas... On en a.

Moi Monsieur j'ai tué des panthères  
A Tombouctou, sur le Niger  
Et des hippos dans l'Oubangui  
Au temps béni des colonies  
Entre le gin et le tennis  
Les réceptions et le pastis  
On se serait cru au paradis  
Au temps béni des colonies

On pense encore à toi, oh Bwana  
Dis-nous ce que t'as pas, on en a  
Y a pas de café  
Pas de coton  
Pas d'essence en France  
Mais des idées, ça on en a, nous en France  
On pense encore à toi, oh Bwana  
Dis-nous ce que t'as pas... On en a

Y a pas de café  
Pas de coton  
Pas d'essence en France  
Mais des idées, ça on en a, nous en France

On pense encore à toi, oh Bwana  
Dis-nous ce que t'as pas... On en a

Michel Sardou, 1977.

Le second texte, celui de L.S.Senghor, a été mis en musique et chanté par N. Croisille. Il donne, en revanche, une idée de ce que pourrait être une autre image de l'Afrique, vue cette fois-ci à travers les yeux et la sensibilité d'un véritable poète africain.

## FEMME NOIRE

Femme nue, femme noire  
Vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté!  
J'ai grandi à ton ombre :  
La douceur de tes mains bandait mes yeux.  
Et voilà qu'au cœur de l'été et de midi, je te découvre.  
Terre promise, du haut d'un haut col calciné  
Et ta beauté me foudroie en plein cœur.  
Comme l'éclair d'un aigle.

Femme nue, femme obscure  
Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases d'un vin noir.  
Bouche qui fait lyrique ma bouche  
Savane aux horizons purs, savane qui frémit aux caresses  
Ferventes du vent d'est.  
Tam-tam sculpté, tam-tam tendu qui grondent sous les doigts  
Du vainqueur  
Ta voix grave de contralto est le chant spirituel de l'aimée.

Femme nue, femme obscure  
Huile que ne ride nul souffle, huile calme aux flancs de  
L'athlète aux flancs des princes du Mali  
Gazelle aux attaches célestes, les perles sont étoiles sur la  
Nuit de ta peau  
Délices des jeux de l'esprit, les reflets de l'or rouge sur ta peau  
Qui se moire  
A l'ombre de ta chevelure, s'éclaire mon angoisse aux soleils  
Prochains de tes yeux.

Femme nue, femme noire  
Je chante ta beauté qui passe.  
Forme que je fixe dans l'éternel  
Avant que le destin jaloux  
Ne te réduise en cendres  
Pour nourrir les racines de la vie.

Léopold Sédar Senghor  
*Chants d'ombre* , 1945.

Nous n'insisterons pas sur la facture du poème, d'une autre nature que celle de ceux qui précèdent et, sur ce plan, la comparaison ne serait même pas honnête. Ce qu'il faudrait simplement faire remarquer, c'est que le rythme africain est là, dans celui du vers senghorien ("Tam-tam sculpté, tam-tam tendu qui grondent sous les doigts") hérité des litanies ancestrales que seuls les vrais griots savent encore chanter aujourd'hui et qu'il est donné à de vrais poètes et de "vrais Africains", comme L.S.Senghor, de reproduire - ou même de recréer - quand ils s'expriment en français, langue alors promue au rang de moyen d'expression d'une culture étrangère ainsi intégrée à la culture française, fondue en elle. Et c'est cette culture-là, métissée, qu'il nous faut faire comprendre à l'apprenant étranger qui prend contact avec cette civilisation d'accueil qu'est celle de la France. L.S.Senghor, en son temps, avait parlé de symbiose. C'est peut-être le trait le plus caractéristique de la culture française à travers les différentes étapes de sa genèse.

L'image de la femme noire livrée dans le poème tiré de *Chants d'ombre* n'est pas celle d'une poupée à touristes mais bien celle d'un être de chair, fait de sensations et d'extases, qui nourrit une sensualité à la fois très physique et très lyrique, en même temps qu'elle incarne une angoisse, celle de l'Afrique profonde que seul un poète comme L.S.Senghor peut exprimer de cette façon. L'exotisme, ici, n'est plus un procédé plus ou moins pittoresque, plus ou moins racoleur, mais le fruit d'une inspiration vraie, celle du poète qui s'exprime dans une langue française traversée par le souffle de la négritude. C'est aussi cela, le visage africain de la civilisation française, tel qu'il s'exprime à travers une langue habitée par une énergie vitale autre que celle à laquelle sont habitués les hérauts traditionnels de la culture étroitement hexagonale. C'est cette dualité perpétuelle - ombres et lumières - qui fait aussi, parfois, la véritable personnalité de la culture française si difficile à saisir dans ce qu'elle doit tant à l'Afrique et qui ne peut qu'échapper à l'observateur simplement en quête d'exotisme ou - pire encore - empêtré dans une idéologie occidentale.

Tous les textes de chanson ayant l'Afrique pour thème ne sont pas aussi peu "africains" que ceux de J. Ferrat ou de M. Sardou retenus ici parmi beaucoup d'autres et nous ne voudrions pas que cette analyse n'apparaisse comme un procès de ce qui n'est, après tout, qu'un divertissement anodin. Pour enrichir ce florilège qui reste à compléter et pour en finir avec cet aspect si particulier de la culture française, on pourrait citer le texte suivant, dû à M. Berger, et qui vaut surtout par un rythme qui doit réellement quelque chose à l'Afrique.

## **BABACAR**

J'ai ton coeur qui tape, cogne  
Dans mon corps et dans ma tête  
J'ai des images qui s'entêtent  
J'ai des ondes de chaleur  
Et comme des cris de douleur  
Qui circulent dans mes veines  
Quand je marche dans ma ville  
J'ai des moments qui défilent  
De ton pays d'ailleurs  
Où tu meurs...

Babacar  
Où es-tu ?  
Babacar  
Où es-tu ?

Je vis avec ton regard  
Depuis le jour de mon départ  
Tu grandis dans ma mémoire

Babacar,  
Où es-tu, où es-tu ?  
Babacar,  
Où es-tu, où es-tu ?

J'ai des mots qui frappent, sonnent  
Et qui font mal comme personne  
C'est comme la vie qui s'arrête  
J'ai des mouvements de colère  
Sur le troisième millénaire  
Tout casser et tout refaire  
J'ai pas manqué de courage  
C'était bien trop facile

Te laisser en héritage  
Un exil

Babacar,  
Où es-tu, où es-tu ?  
Babacar,  
Où es-tu, où es-tu ?

Ta princesse de hasard  
Est passée comme une étoile  
En emportant ton espoir

Babacar,  
Où es-tu, où es-tu ?  
Babacar,  
Où es-tu, où es-tu ?

Où es-tu, où es-tu ?  
Où es-tu, où es-tu ?  
Où es-tu, où es-tu ?  
Où es-tu, où es-tu ?

Babacar,  
Où es-tu, où es-tu ?  
Babacar,  
Où es-tu, où es-tu ?

J'ai ton coeur qui tape, cogne  
Dans mon corps et dans ma tête  
J'ai des mots qui frappent, sonnent  
C'est comme la vie qui s'arrête.

Babacar,  
Où es-tu, où es-tu ?  
Babacar,  
Où es-tu, où es-tu ?

J'ai ton cœur qui tape, cogne  
J'ai des images qui s'entêtent  
J'ai des mots qui frappent, sonnent  
Dans mon cœur et dans ma tête.

Michel Berger, 1986.

## CONCLUSION GÉNÉRALE

Parvenu au terme de cet itinéraire très fantaisiste, imaginé au gré de nos goûts personnels, nous gardons l'intime conviction que la chanson populaire reste l'un des plus beaux miroirs de la société française d'hier et d'aujourd'hui, l'expression d'une mentalité collective qui se révèle sans trop se défendre. "Étrangers, écoutez les Français chanter et vous les comprendrez", tel est le conseil que l'on pourrait donner à la plupart des étudiants désireux de s'initier aux secrets d'une civilisation qu'ils ont parfois tant de mal à pénétrer. Il serait très prétentieux de notre part de croire que nous avons toujours fait le bon choix : la peinture d'une société engage trop celui qui la présente pour qu'il ne soit pas modeste, l'analyse d'un texte est par trop subjective pour que nous osions nous ériger en modèle, l'invention d'une méthodologie nouvelle n'est pas à notre portée de praticien.

Ce sont de simples pistes que nous proposons ici pour une approche à la fois systématique et personnalisée des textes de chanson : la "galerie de portaits" (hommes célèbres mais aussi monuments, souvenirs historiques, croyances religieuses, etc.) que peut se constituer l'étudiant étranger au hasard des textes rencontrés, sorte de dictionnaire culturel, tout comme la découverte des sens en contexte,

devraient lui permettre de se construire le concordancier lexico-culturel suggéré par R. Galisson quand celui-ci se fait le promoteur de la lexiculture. Mais cette démarche volontaire, fondée sur l'observation quotidienne et attentive des faits, ne doit pas faire oublier qu'un texte vaut d'abord par ce que lui apporte son lecteur, vieux principe déjà posé par Montaigne dans la présentation de ses *Essais* ! C'est pour cette raison que nous attachons, dans notre démarche, une telle importance à la dernière phase de notre méthodologie, la phase d'individuation, celle du plaisir du texte. De ce point de vue, certains auteurs sont plus riches, mais aussi plus difficiles d'accès que d'autres et, s'il nous était permis de donner ici un avis très personnel, nous dirions que c'est sans doute G. Brassens, pourtant peu présent dans notre sélection, qui nous semble le plus représentatif d'une certaine culture française telle que nous nous la figurons, tant par l'image qu'il en donne que par le regard toujours sans complaisance qu'il porte sur elle. Mais cette représentation de la culture à laquelle nous nous référons ici encore une fois à titre personnel, parce que G. Brassens fait partie de notre vécu quotidien, n'est-elle pas, déjà, la culture d'une élite et notre qualité d'universitaire n'est-elle pas un sérieux handicap dans notre recherche de ce qui constitue peut-être les traits pertinents de la francité chère au poète sénégalais L.S.Senghor ?

Mais il se pourrait bien que notre qualité d'universitaire et nos goûts personnels ne soient pas les seuls en cause ici. En effet, on peut également se demander si la chanson populaire française n'a pas changé de nature au cours des deux dernières décennies. Comparant Julien

Clerc à Édith Piaf, pour ce qui est de la chanson d'amour, nous avons déjà soulevé une partie du voile. À la rengaine d'hier a succédé un texte qui, à l'évidence, ne s'adresse plus à tout le monde, ce qui rend son succès paradoxal. Serait-il bâti sur un malentendu ? Cette constatation vaut encore plus aujourd'hui pour M.C. Solaar, le rappeur des années qui s'ouvrent devant nous, mais on aurait pu la faire pour des dizaines d'autres auteurs avant lui et parmi les plus populaires, ou les plus répandus sur les marchés du disque, de la cassette et du CD, pour ne pas parler du TOP 50! Rappelons-nous la référence aux aquarelles de Marie Laurencin faite par Joe Dassin, chanteur populaire s'il en fût dans les années 70, dans le texte de ce qui fut l'un des plus grands succès de sa carrière (1975), *l'Été indien* . Rappelons-nous encore le thème proustien de la recherche du temps perdu, traité par Dave au début des années 80 dans *Du côté de chez Swann* : "J'irai bien refaire un tour du côté de chez Swann, revoir mon premier amour qui me donnait rendez-vous sous le chêne, et se laissait embrasser sur la joue. Je ne voudrais pas refaire le chemin à l'envers et pourtant je paierais cher pour revivre un seul instant le temps du bonheur à l'ombre d'une fille en fleur... On oublie et puis un jour il suffit d'un parfum pour qu'on retrouve soudain la magie d'un matin et l'on oublie l'avenir pour quelques souvenirs." Rappelons-nous, toujours à la même époque, la remise sur scène, par chanson interposée, d'Emma Bovary, due au talent de Nicole Croisille. La chanson populaire serait-elle morte ? À moins qu'elle n'ait cédé sa place à la littérature, la vraie!

Nous avons retenu la chanson populaire parce qu'elle nous semble un vecteur très dynamique de la civilisation actuelle mais aussi parce qu'elle accorde une place essentielle au langage et que celui-ci, à nos yeux de linguiste, est le produit privilégié de la société. Peut-être plus encore en France que nulle part ailleurs. Les Français vivent avec leur langue comme avec une maîtresse dont ils ne parviendront jamais à rompre le charme. C'est pour cette raison que nous tenons à clore cette sélection de textes sur trois chansons dédiées à la langue, même si leurs auteurs ne le disent pas : la première est de Y. Duteil, héritier de la tradition, celle des Rivarol et de ses successeurs et les amoureux de la langue ne s'y sont pas trompés puisque son texte figure en bonne place dans le *Florilège de la langue française et de la francophonie* publié par Xavier Deniau en 1988.

Le deuxième texte appartient à Léo Ferré, un autre amoureux de la langue française à laquelle il fit de si beaux enfants. Il joue avec elle et se moque de ceux qui ont peur pour son avenir en pratiquant, pour notre plaisir et sans doute leur désespoir, le discours mixte, ce que d'aucun appela d'un si vilain terme : le franglais ! Il n'est pas le seul à vouloir effrayer le bourgeois frileux, représenté par la clique des Maurice Druon et autres fossoyeurs de la vraie francophonie. C. Aznavour et son génial *For me ... formidable* et, plus récemment Renaud chantant *It is not because you are* méritaient aussi d'être présents dans cette anthologie irrévérencieuse. Ils le sont.

Le dernier poète à nous avoir transporté d'aise sur les ailes de la langue française est une espèce de fou du langage. Nous voulons parler

de M.C. Solaar. La langue, avec lui, a repris le pouvoir et le linguiste son rôle d'observateur privilégié d'une civilisation en plein devenir.

## LA LANGUE DE CHEZ NOUS

C'est une belle langue avec des mots superbes  
Qui porte son histoire à travers ses accents  
Où l'on sent la musique et le parfum des herbes  
Le fromage de chèvre et le pain de froment  
Et du Mont Saint-Michel jusqu'à la Contrescarpe  
En écoutant parler les gens de ce pays  
On dirait que le vent s'est pris dans une harpe  
Et qu'il en a gardé toutes les harmonies

Dans cette belle langue aux couleurs de Provence  
Où la saveur des choses est déjà dans les mots  
C'est d'abord en parlant que la fête commence  
Et l'on boit des paroles aussi bien que de l'eau  
Les voix ressemblent aux cours des fleuves et des rivières  
Elles répondent aux méandres, au vent dans les roseaux  
Parfois même aux torrents qui charrient du tonnerre  
En polissant les pierres sur le bord des ruisseaux

C'est une langue belle à l'autre bout du monde  
Une bulle de France au nord d'un continent  
Sertie dans un étau mais pourtant si féconde  
Enfermée dans les glaces au sommet d'un volcan  
Elle a jeté des ponts par-dessus l'Atlantique  
Elle a quitté son nid pour un autre terroir  
Et comme une hirondelle au printemps des musiques  
Elle revient nous chanter ses peines et ses espoirs  
Nous dire que là-bas dans ce pays de neige  
Elle a fait face aux vents qui soufflent de partout  
Pour imposer ses mots jusque dans les collèges  
Et qu'on y parle encore la langue de chez nous

C'est une belle langue à qui sait la défendre  
Elle offre les trésors de richesses infinies  
Les mots qui nous manquaient pour pouvoir nous comprendre  
Et la force qu'il faut pour vivre en harmonie  
Et de l'île d'Orléans jusqu'à la Contrescarpe  
En écoutant chanter les gens de ce pays  
On dirait que le vent s'est pris dans une harpe  
Et qu'il a composé toute une symphonie.

Y. Duteil, 1982.

## LA LANGUE FRANÇAISE

C'est une barmaid  
Qu'est ma darling  
Mais in the bed  
C'est mon travelling  
Mon best-seller  
Et mon planning  
C'est mon starter  
After shaving  
Je suis son parking  
Son one man show  
Son fuel son king  
Son slip au chaud  
Rien qu'un p'tit flash  
Au five o'clock  
Je paie toujours cash  
Dans le bon dieu scop

Et je cause français  
C'est un plaisir

C'est ma starlette  
Ma very good  
Mon pick-galette  
Mon hollywood  
C'est ma baby  
Au tea for two  
C'est ma lady  
Au one two two  
Je suis son jockey  
Son steeple-chase  
Je sais la driver  
À la française  
Dans le sleeping-car  
After paillasse  
À son milk-bar  
Je me tape un glass

Et je cause français  
C'est un plaisir

C'est ma call girl  
Ma savourex  
Qu'efface sa gueule  
À coups de kleenex  
C'est ma lucky  
C'est ma pall mall  
Ma camel qui  
Fait ça pas mal  
Quand c'est OK  
On fait le remake  
Quand c'est loupé  
On fait avec  
Je lui fais le mohair  
Et la syntaxe  
Très rock in chair  
Je shoot relaxe

Et je cause français  
C'est un plaisir

C'est une barmaid  
Qu'est ma darling  
Mais in the bed  
C'est du forcing  
C'est du pam pam  
À chaque coup de gong  
C'est plus une femme  
C'est un ping-pong  
Quand je suis out  
Elle me sex appeal  
Et dans le black out  
Je smash facile  
Sur son standing  
In exteremis  
Je fais du pressing  
Au self service

Et je cause français  
C'est un plaisir  
C'est mon amour  
Mon coquelicot  
Mon p'tit bonjour  
Mon p'tit oiseau

And je speak french  
C'est un pleasure

Léo Ferré, 1961.

## **FOR ME ... FORMIDABLE**

You are the one, for me, for me, for me ... formidable  
You are my love, very, very, very ... véritable

Et je voudrais pouvoir un jour enfin te le dire,  
Te l'écrire, dans la langue de Shakespeare,  
My dési dési dési...désirable  
Je suis malheureux d'avoir si peu de mots  
À t'offrir en cadeau  
Darling, I love you, love you, darling, I want you  
Et puis c'est à peu près tout  
You are the one, for me, for me, for me...formidable

You are the one, for me, for me, for me ... formidable  
But how can you si mi si mi si mi ... si minable  
Je ferais mieux d'aller choisir mon vocabulaire  
Pour te plaire dans la langue de Molière  
Toi, tes eyes, ton nose, tes lips adorables  
Tu n'as pas compris, tant pis ne t'en fais pas  
Et viens t'en dans mes bras  
Darling, I love you, love you, darling I want you  
Et puis le reste on s'en fout  
You are the one, for me, for me, for me ... formidable  
Je me demande même pourquoi je t'aime  
Toi qui te moques de moi et de tout avec ton air  
Canaille, canaille, canaille ...  
How can I love you

Charles Aznavour, 1963.

## **IT IS NOT BECAUSE YOU ARE**

When I have rencontré you,  
You was a jeune fille au pair,  
And il put a spell on you,  
And you roule a pelle to me.

Together we go partout,  
On my mob, it was super,  
It was friday on my mind,

It was a story d'amour.

It is not because you are,  
I love you because I do,  
C'est pas parc' que you are me qu'I am you.

You was really beautiful  
In the middle of the foule  
Don't let me misunderstood,  
Don't let me, sinon I boude.

My loving, my marshmallow,  
You are belle, and I are beau.  
You give me all what you have,  
I say thank you, you are bien brave.

It is not because you are,  
I love you, because I do,  
C'est pas parc' que you are me, qu'I am you.

I wanted marry with you,  
And make love very beaucoup  
To have a max of children  
Just like Stone and Charden.

But one day that must arrive,  
Together we disputed  
For a stupid story of fric,  
We decide to divorced.

It is not because you are,  
I love you, because I do,  
C'est pas parc' que you are me qu'I am you.

You chiald comme une madeleine,  
Not me, I have my dignité,  
You tell me : you are a sale mec!

I telle you : poil to the bec!

That's comme ça that you thank me  
To have lerning you English ?  
Eh! that's not you qui m'a appris,  
My grand-father was rosbeef!

Il is not because you are,  
I love you, because I do,  
C'est pas parc' que you are me, qu'I am you.

Renaud, 1980.

## **OBSOLÈTE**

Naguère les concierges étaient en vogue  
Désormais on les a remplacées par des digicodes  
Dans ma ville il n'y avait pas de parcmètres  
Je voyais des ouvriers manger des sandwiches à l'omelette  
Le passé me revient comme un bilboquet  
La présence d'un passé, omniprésent n'est pas passée  
Les Halles supplantées par le Costes  
L'allégorie des Madeleines file, à la vitesse de Prost  
L'air y était pur, Paris plus beau  
Désormais le ticket de métro augmente comme le nombre d'autos  
Oh shit! À la télé y a plus de speakerine  
Y a des films de série B que j'estime à 15 centimes  
Les States nous plaquent ces films de 3 piécettes  
Que je mate mais mon intellect constate qu'ils sont OBSOLÈTES

OBSOLÈTE mais stylée la phrase qui suivra  
"L'homme qui capte le mic et dont le nom possède le double A"  
La variet'est sa cible SOLAAR l'arbalète  
Qui pique cette zique solite et alite l'élite  
Qui élabore depuis des décennies  
Une main basse sur mon art pour qu'il avance au ralenti

Mais le grand Manitou, manie tout, t'inquiète!  
Il démasque la musique à masque et la place en hypothèque  
Puis, inscrit en *italique* sur son agenda  
Le top des trucs qu'il n'aime pas  
Bref pour être clair et net le ventricule s'accompagne de l'oreillette  
Tout comme à mes oreilles la "variet" s'acoquine et rime avec  
OBSOLÈTE.

OBSOLÈTE est aussi l'allumeuse qui  
Portait des bas résilles et empestait le patchouli  
Pour des services rendus elle me dit "Je te paye en nature"  
Et je reste stoïque quand elle me tend des confitures  
Ceci est oublié quand au mois de décembre  
Elle me téléphone et me dit "Passe me prendre"  
Bref! J'en abuse avec délectation  
Douce comme l'hydromel je suis en affection  
Puis me glisse, m'imisce, entre les cuisses lisses de la Miss  
Ses yeux se plissent et elle dit "Stop ton vice"  
Je suis comme une balle, elle joue le rôle d'une raquette  
L'endormeuse allumeuse se prend pour une starlette  
Mais sache que dans les cinémathèques, tes presque galipettes désuètes  
Sont classées dans les séries B au rayon OBSOLÈTE

M.C. Solaar, 1994.

Chacun de ces textes, tous consacrés à la langue française, la défend à sa façon. C'est d'abord le cri d'amour lancé, par-dessus l'Atlantique, par Y. Duteil à son ami Félix Leclerc, le chanteur québécois. On retrouve, dans ce beau poème lyrique, les thèmes majeurs des défenseurs traditionnels de la francophonie : l'amour du terroir, source d'un enrichissement lexical déjà revendiqué par Du Bellay dans *La défense et l'illustration de la langue*

*française*, manifeste publié en 1549, la musique des mots, l'universalité de la langue de Voltaire et, bien sûr, la nécessité qu'il y a à la défendre, dernier terme aujourd'hui combattu par J. Toubon, ministre de la francophonie, qui veut passer de la défense à l'attaque.

L. Ferré, C. Aznavour et Renaud choisissent un autre ton pour célébrer à leur tour et à leur manière leur amour de la langue française. Ils choisissent le registre du franglais insolant et provocateur. Mais les refrains ne trompent guère. Lorsque l'interprète d'Aragon, de Baudelaire, de Verlaine et de Rimbaud crie : "Je cause français, c'est un plaisir", n'en doutons pas, c'est sa manière à lui de clamer son amour pour la langue de chez nous et de montrer qu'elle n'a rien à craindre des coups de boutoir de l'anglo-américain : "And je speak french, c'est un pleasure!" C'est exactement le même discours que tiennent C. Aznavour en 1963 et Renaud en 1980. Molière est préféré à Shakespeare pour parler d'amour, la canaille n'est qu'un verbe défectif outre-Manche, un merveilleux calembour du côté du coeur et si une langue souffre chez Renaud, ce n'est certainement pas le français!

Le dernier texte, celui de M.C. Solaar, au titre vraisemblablement inspiré de *L'Obsolète, dictionnaire des mots perdus* de Alain Duchesne et Thierry Leguay, (n'oublions pas que les dictionnaires sont la lecture préférée de l'auteur) est, encore à sa manière, le plus bel hymne à l'amour de la langue française de ces dernières années. Quoi de plus reconfortant que ce jeu magique avec les mots, les sonorités et la musique de la phrase auquel se livre M.C. Solaar ? Les linguistes se sont penchés récemment sur la part prise par

l'extra-linguistique dans la communication et ils déclarent souvent que la prosodie, ou plus simplement ici la musique de la parole, se situe à la croisée des deux compétences : la compétence linguistique et la compétence culturelle. Et si les textes de M.C. Solaar étaient le lieu géométrique de cette rencontre ? Tout est dans son texte : la peinture sociale d'hier, à travers le sandwich à l'omelette et l'évocation du bilboquet; celle d'aujourd'hui à travers Alain Prost et le trou des Halles si mal comblé, présence d'un passé omniprésent; celle de toujours, Paris éternellement plus beau. Et si, décidément, rien ne changeait jamais ?

Mais il y a encore plus chez M.C. Solaar. Il y a aussi, au détour de deux ou trois images insolites, l'évocation brutale, fulgurante, acérée, de cette société française en pleine mutation, déjà obsolète avant que d'être, entraînée à reculons sur une pente savonneuse dont personne ne sait aujourd'hui où elle s'arrêtera. C'est M.C. Solaar qui réalise à lui seul la synthèse de tout ce que peut apporter la chanson à la connaissance intime de la civilisation française, pour finir par ce jeu vertigineux avec les mots, jeu qui rend, pour l'instant, son oeuvre parfaitement inutilisable dans une classe de français :

"OBSOLÈTE mais stylée la phrase qui suivra  
"L'homme qui capte le mic et dont le nom possède le double A "  
La variet'est sa cible SOLAAR l'arbalète  
Qui pique cette zique solite et alite l'élite  
Qui élabore depuis des décennies  
Une main basse sur mon art pour qu'il avance au ralenti

Mais le grand Manitou, manie tout, t'inquiète!"

Tout est dit sur le texte par l'auteur lui-même qui pratique, mieux que tout autre commentateur ne le pourrait faire, la fonction métalinguistique. Gloseur de génie, ce "piqueur de zique qui alite l'élite" nous ramène au cœur de notre sujet : la Langue. Il nous offre, en raccourci, "toutes les joies, tous les soucis des amours qui durent toujours", celles des linguistes évidemment : l'abrégement et la troncation ("mic" pour "microphone", lui-même emploi métonymique puisque "microphone" = chanson!), le néologisme (à travers des formes apocopées comme "solite" à partir de "insolite"), les changements de rection verbale ("élaborer" employé absolument) et les calembours phoniques ("Manitou" = "manie tout") ...

Où retrouver pareil foisonnement ? Faudra-t-il remonter à Frère Jean des Entommeures ? Pourquoi pas ? Mais c'est bien alors que nous serons toujours au coeur de notre sujet : la France, telle qu'en elle-même, sa langue ...

## BIBLIOGRAPHIE

Albéric (G.)

"En chanson, pourquoi et comment" in *Le français dans le monde*, n°263, fév.-mars 1994.

Béacco (J.C.)

"La dimension culturelle de l'apprentissage des langues étrangères. Éléments de méthodologie in *L'enseignement du français dans l'aire méditerranéenne européenne*, juin 1985.

Béacco (J.C.)

Lieutaud (S.)

*Moeurs et mythes*, Paris, Hachette, 1981.

Benadava (S.)

"De la civilisation à l'ethno-communication" in *Le français dans le monde*, juin 1982.

Besse (H.)

"Éduquer la perception interculturelle" in *Le français dans le monde*, oct. 1984.

Boudou (J.)

"Chanson et classe de langue : état des lieux" in *Le français dans le monde*, avril 1984.

Bourdieu (P.)

*Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Genève, Droz, 1972.

Bouton (C.)

*L'acquisition d'une langue étrangère. Aspects théoriques et pratiques*, Paris, Klincksieck, 1974.

Boyer (H.)  
*Introduction à la didactique du français langue étrangère*,  
Paris, CLE International, coll. Le français sans frontières, 1979.

Braudel (F.)  
*L'identité de la France* , 3 tomes, Paris, Arthaud, 1986.

Brunschwig (C.)  
Calvet (L.J.)  
Klein (J.C.)  
*Cent ans de chanson française*, Paris, Le Seuil, 1972.

Byram (M.)  
*Culture et éducation en langue étrangère* , Paris, CREDIF-  
Hatier, coll. LAL, 1992.

Calvet (L.J.)  
*La chanson dans la classe de FLE*, Paris, CLE International,  
1980.

Calvet (L.J.)  
*Chanson et société*, Paris, Payot, 1981.

Caré (J.M.)  
"Manipulation de textes de chanson" in *Le français dans le monde*, avril 1984.

Cassirer (E.)  
*Essais sur le langage* , Paris, Éditions de Minuit, traduction, 1968.

Duchesne (A.)  
Leguay (Thierry)  
*L'Obsolète , dictionnaire des mots perdus*, Paris, Larousse,  
1989.

Ducrot (O.)

*Dire et ne pas dire* , Paris, Hermann, 1972.

Foucault (M.)

*L'archéologie du savoir* , Paris, Gallimard, 1969.

Galisson (R.)

*D'hier à aujourd'hui, la didactique générale des langues étrangères. Du structuralisme au fonctionnalisme*, Paris, CLE International, 1980.

Galisson (R.)

*Lignes de force du renouveau actuel en didactique des langues*, Paris, CLE International, 1980.

Galisson (R.)

"Accéder à la culture partagée par l'entremise des mots à charge culturelle partagée", in *Études de linguistique appliquée*, n°67, 1987.

Galisson (R.)

"Culture et lexiculture partagées : les mots comme lieux d'observation des faits culturels" in *Études de linguistique appliquée*, n°69, 1988.

Gavignaud (G.)

"Quelques jalons méthodologiques pour l'enseignement de la civilisation française" in *Travaux de didactique du FLE*, n°8, Montpellier, 1982.

Hagège (C.)

*L'homme de paroles*, Paris, Payot, 1985.

Hall (E. T.)

*The Silent Language* , New York, Doubleday & Company, 1959.

Hall (E. T.)

***The Hidden Dimension*** , New York, Doubleday & Company, 1966.

Hall (E. T.)

***Beyond Culture*** , New York, Doubleday & Company, 1976.

Hall (E. T.)

***The Dance of Life*** , New York, Doubleday & Company, 1983.

Holec (H.)

"L'acquisition de compétence culturelle" in ***Études de linguistique appliquée***, Paris, Didier Érudition, n°69, 1988.

Hourbette (P.)

Boiron (M.)

"La nouvelle génération française" in ***Le français dans le monde*** , n°257, mai-juin 1993. Spécial Chansons : textes, portraits, dossier pédagogique.

Hymes (D.H.)

"On Communicative Competence" in J.B. Pride and J. Holmes (eds), ***Sociolinguistics*** Harmondsworth : Penguin, 1972.

Jakobson (R.)

***Essais de linguistique générale***, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

Ladmiral (J.R.)

Lipiansky (E.M.)

***La communication interculturelle***, Paris, Armand Colin, 1989.

Labov (W.)

***Sociolinguistique***, Paris, Éditions de Minuit, 1976 pour la traduction française.

Lévi-Strauss (C.)

***Anthropologie structurale*** , Paris, Plon, 1958.

Lévi-Strauss (C.)

*Le regard éloigné* , Paris, Plon, 1983.

Licari (A.)

"Bien faite pour apprendre...la chanson" in *Le français dans le monde*, avril 1984.

Mata Bareiro (C.)

"La voie de la chanson" in *Le français dans le monde*, n°198, janv.1986.

Michaud (G.)

et alii

*Identités collectives et relations interculturelles* , Paris, Bruxelles, P.U.F. Éditions complexe, 1978.

Michaud (G.)

*Vers une science des civilisations ?* , Bruxelles, Éditions complexe, 1981.

Orsenna (É.)

*Grand amour* , Paris, Éditions du Seuil, 1993.

Porcher (L.)

"L'enseignement de la civilisation en questions" in *Études de linguistique appliquée* , juillet-septembre 1982.

Porcher (L.)

*La civilisation*, Paris, CLE International, 1986.

Poupart (R.)

*Aspects de la chanson poétique* , Paris, Didier Érudition, 1988.

Pugibet (V.)

"Des stéréotypes de la France et des français chez les étudiants mexicains" in *Le français dans le monde* nov-déc. 1983.

Reboullet (A.)

Tétu (Michel)

***Guide culturel , civilisations et littératures d'expression française***, Paris, Hachette, coll. F, 1977.

Roulet (E.)

***Langue maternelle et langues secondes. Vers une pédagogie intégrée***, Paris, Hachette, 1980.

Sapir (E.)

***Le langage***, traduction Payot, Paris, 1967.

Scavée (P.)

Intravaia (P.)

***Traité de stylistique comparée. Analyse comparative de l'italien et du français***, Bruxelles, Didier, 1979.

Spitzer (L.)

***Études de style***, Paris, Gallimard, 1970 pour la traduction française.

Whorf (B.L.)

***Linguistique et anthropologie***, traduction Gonthier, Paris 1969.

Widdowson (H.G.)

***Une approche communicative de l'enseignement des langues***, Paris, Hatier, coll. LAL, 1981.

Zarate (G.)

***Enseigner une culture étrangère***, Paris, Hachette, 1986.

## TABLE DES MATIÈRES

Introduction générale	Page 2
Chapitre I Approche descriptive de l'étude de la civilisation	Page 11
Chapitre II Approche explicative de l'étude de la civilisation	Page 14
Chapitre III Une étude subjective de l'étude de la civilisation	Page 31
Chapitre IV L'utilisation de la chanson dans l'enseignement de la charge culturelle partagée	Page 42
IV.1. La peinture sociale	Page 49
IV.2. Une société en mutation	Page 90
IV. 3. Une vision du monde singulière : l'Afrique	Page 124
Conclusion générale	Page 141
Bibliographie	Page 156
Table des matières	Page 162

Achevé d'imprimer sur les Presses de  
l'Imprimerie de l'Université Paul Valéry  
MONTPELLIER III

Dépôt légal : 4<sup>ème</sup> trimestre 1995