

4^{es} RENCONTRES SCIENTIFIQUES DU RÉSEAU LANGUE FRANÇAISE ET EXPRESSIONS FRANCOPHONES

Langues
et chansons
Recherches
interdisciplinaires

20>22
NOVEMBRE
2019

COORDONNÉ PAR
VALERIA VILLA-PÉREZ
MARIELLE RISPAIL
ÉVELYNE LLOZE
(CELEC EA 3069)

RENSEIGNEMENTS
LAFEF2019.SAINTETIENNE@GMAIL.COM
NADINE.LAIR@UNIV-ST-ETIENNE.FR

SAINT-ÉTIENNE
UNIVERSITÉ JEAN MONNET
SITE TRÉFILIERIE
/ BIBLIOTHÈQUE UNIVERSITAIRE
/ FACULTÉ ARTS LETTRES LANGUES



RÉSUMÉS

RÉSUMÉS

RÉSUMÉS

Langues et chansons : recherches interdisciplinaires

Argumentaire

Une chanson est un « texte mis en musique, souvent divisé en couplets et refrain, destiné à être chanté », dit le dictionnaire. Voire ... Chanter le monde ou faire chanter nos langues pourrait ne pas être qu'une image, mais aussi l'objet de démarches scientifiques. En effet, outre que la chanson, dans toute culture, fait écho au monde où elle a pris naissance, elle emprunte aussi les langues de son espace-temps, invente, mélange, rassemble, crée du rythme, de la danse. Car parler de chanson sans **parler de musique**, d'instruments, de rythmes, de ligne mélodique, réduire une chanson à ses « paroles », donc sans parler des corps qui la reçoivent, la produisent ou l'absorbent, reviendrait à l'amputer de sa vie intime, de ce qui l'anime.

On peut donc sans crainte mettre la chanson au centre des réflexions du réseau LaFEF pour ce colloque forcément pluridisciplinaire : car elle rassemble un faisceau d'interrogations et de problématiques fécondes pour la collaboration célébrée entre la France et l'Algérie – et qui débordent largement vers d'autres aires géographiques. Citons quelques axes de travaux possibles, sans vouloir viser à l'exhaustivité.

Louis-Jean Calvet, un des chercheurs qui a initié depuis longtemps des études sur la chanson, dit qu'elle est la « bande-son de notre histoire ». A ce titre, la **dimension historique** des chansons est à interroger : que disent-elles du passé des peuples qui les ont créées ? que disent-elles de la société qui les voit naître ? que cachent-elles qu'on ne puisse dire que sous forme imagée ? que proposent-elles pour l'avenir des hommes et des femmes, des peuples et des sociétés ?

Calvet insiste aussi sur les **conditions de création** de la chanson, qui pour lui sont déterminantes souvent de sa forme rythmique et musicale : que disent-elles donc de la vie d'une époque, de son quotidien, de son organisation, de ses lieux de vie, individuels ou collectifs ? en quoi sont-elles en partie déterminées par notre conception du temps, de l'espace, des autres ? par ce que qu'une société nous permet de croire, d'oser, de dire à l'autre ?

Par ailleurs, une chanson ne peut être considérée comme un objet en soi, hors de tout contexte ou jeu de communication. Si elle existe, c'est pour être entendue, diffusée, chantée, fredonnée, transmise, transformée, traduite. C'est alors qu'elle revêt **diverses fonctions** pour s'intégrer dans la vie sociale et en accompagner certains moments, joyeux ou difficiles : fonction de magie, de souvenir, de transmission, de rythme des tâches quotidiennes, de témoin linguistique, de distraction, de consolation, de rassemblement, de rire ensemble, etc. Interroger ces fonctions, se demander qui l'écoute et quand, à quoi elle sert et pour qui, peut nous aider à mieux appréhender quelques fonctionnements sociaux complexes : celui des mobilités, voulues ou forcées, des rapports hommes-femmes, des couples pluriels, du passage de la ville à la campagne ou inversement, de la vie au travail, etc.

Sa forme courte encourage la création et permet que des individus (chansons dites « d'auteurs ») ajoutent leur chanson au patrimoine anonyme des chansons populaires. Elle autorise aussi les **fidélités comme les transgressions linguistiques**, les inventions, les chocs de codes, de musique ou de sens. Elle est parfois le dernier lieu de la liberté. Et dans ce sens, Joan Baez disait dans un entretien récent (*Libération*, 4 juin 2018) : « *Il n'existe pas de grand combat sans musique pour l'accompagner* ». A ce titre, la chanson dit les avancées du monde, les **luttons des peuples**, porte la parole des sans-voix, donne le courage identitaire de faire face, par des mécanismes verbaux et musicaux qu'il peut être intéressant de récolter, réunir, décrire.

La spécialité **ethnomusicologique** de notre université ouvre encore d'autres voies de recherches autour de la chanson : qu'il s'agisse de recherches portant sur des peuples lointains, voire presque inconnus, ou qu'il s'agisse, par des enquêtes locales, de faire découvrir des pans des cultures qui nous sont proches (à St Etienne ou dans d'autres villes), de la ville ou de la campagne locales.

Inutile de développer, vu ce qui précède, l'intérêt que la classe, et pas seulement la classe de langues, peut tirer de ce genre et discours social qu'est la chanson, devenue depuis longtemps (cf. la rubrique qui lui est consacrée dans *Le français dans le monde*, par exemple) un **objet éminemment didactique**.

Le champ est vaste. **La chanson** est donc le point de convergence des rencontres LaFEF qui se tiennent à l'UJM de St Etienne les 20, 21, 22 novembre 2019. On entendra dans ce colloque des

RÉSUMÉS

communications et conférences du monde entier, portant sur des recherches originales qui auraient la chanson pour centre, non seulement dans les différentes disciplines concernées par le LaFEF - la (socio)linguistique, la didactique, la littérature - mais aussi dans d'autres disciplines connexes (ethnologie, psychologie, sociologie, anthropologie, musicologie, histoire, etc.).

Composition du comité d'expertise scientifique

Conseil Scientifique du Réseau LaFEF

Driss Ablali, Saliha Amokrane, Philippe Blanchet, Abdelouahab Dakhia, Jean-Michel Eloy, Guy Dugas, Lareem Guidoum, Patrick Haillet, Latifa Kadi, Atika Abbès Kara, Fatima Medjad, Jean-Paul Meyer, Hadj Miliani ; Marielle Rispail

Membres du CELEC de l'UJM de St Etienne

Pierre Manen, Grâce Ranchon, Marielle Rispail, Sandra Tomc, Marine Totozani, Valeria Villa-Perez

Membres invités par le CELEC

Carmen Alen Garabato, Sophie Bailly, Malika Bensekat, Kader Bezzazi, Luc Biichlé, Kadiatou Nda Bouadaou, Henri Boyer, Mariella Causa, Ibtissem Chachou, Romain Colonna, Claude Cortier, Anne Damon-Guillot, Alain Di Meglio Annemarie Dinvaut, Sabine Erhart, Claude Fintz, Malika Kebbas, Zahir Meksem, Hakim Menguellat Bruno Maurer, Mohamed Nar, Bénédicte Pivot, Rosa Pugliese.

RÉSUMÉS

ABBES-KARA Atika
OUKIL Hichem , OULEBSIR Kamila
ENS Bouzareah, LISODIP, Alger, Algérie

La chanson en situation de crise : entre pluralité linguistique et dialogisme

Dans le contexte socio-politique particulier que vit l'Algérie en 2019, les acteurs sociaux ont recours à plusieurs modes de discours: la chanson, les slogans, les expressions satyriques...pour exprimer des revendications politiques : une nouvelle république démocratique et sociale. Dans notre communication, **nous allons nous intéresser à la chanson militante, contestataire et satirique qui traduit l'espoir et la révolte du peuple**. Qu'elle soit une simple parodie d'un texte déjà existant ou une nouvelle création d'artistes reconnus ou émanant d'un citoyen ou d'un groupe de citoyens, la chanson inonde les réseaux sociaux. Ces différents discours véhiculent une position face à ce qui est nommé « el hirak el silmi »¹. La chanson peut revêtir des formes et des structures différentes mais aussi des genres différents : musique traditionnelle (chaabi et autres), musique rap et/ou hip hop.

Nous voudrions, dans cette contribution, montrer le fonctionnement de ces différents discours dans un contexte de confrontation et de pluralité linguistique. Il s'agit de voir comment s'opère le choix des langues en fonction des thèmes chantés mais aussi montrer l'inscription d'une dimension dialogique que la chanson implique. Cela nous paraît intéressant pour montrer que revendiquer, témoigner mais aussi faire agir et convaincre l'autre et l'amener à une prise de conscience renvoient à une hétérogénéité énonciative (Authier-Revuz 1982, 1995) et une imbrication de discours et se perçoit comme une pluralité de voix (Bres 2017), celle du chanteur et celle de l'*Autre*, qu'il soit identifié ou non ou renvoyant à une voix collective.

Notre étude s'inscrit donc dans le domaine de l'analyse du discours et s'appuie sur un corpus composé de chansons collectées sur Internet et ayant un lien direct avec le mouvement des manifestations que vit le pays depuis le 22 février 2019. Nous avons sélectionné des chansons de collectif d'artistes algériens, de chanteurs en solo comme Soolking et Raja Meziane mais aussi des reprises de chansons de clubs sportifs.

Références bibliographiques

- Authier-Revuz, J. (1982). « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive ; éléments pour une approche de l'autre en discours ». *DRLAV*, n° 26. pp. 91-151.
- Bakhtine M., (1984), *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard.
- Bres J., (2017), « Dialogisme, éléments pour l'analyse », *Recherches en didactique des langues et des cultures* [En ligne], 14-2, URL : <http://journals.openedition.org/rdlc/1842> ; DOI : 10.4000/rdlc.1842
- Moirand, S. (2007). « De la nomination au dialogisme : quelques questionnements autour de l'objet de discours et de la mémoire des mots ». Cassanas, A., Demange, A., Laurent, B. & Leclerc, A. (éds.). *Dialogisme et nomination*. Montpellier: PUM. pp. 27-61.
- Revue *Eidolon* Chanson et intertextualité, (2012), N° 94, URL : <http://www.lcdpu.fr/livre/?GCOI=27000100147400&fa=details>
- Slatni, M., (2006), « Approche pragmatique du discours du groupe MBS(RAP) », mémoire de magister sous la direction du Pr. Kara-Abbès Attika, ENS, Alger.

ABDELHAMID Nabila
CHERAK Radhia
Université de Batna, Algérie

Poèmes et chansons dans les manuels du secondaire algérien

Les manuels scolaires au secondaire algérien ont connu de profonds changements qui ont touché les contenus et les méthodes, grâce à l'instauration de la dernière réforme du secteur de l'éducation depuis 2003. Le manuel scolaire propose aux enseignants un programme et matérialise les savoirs que doit acquérir l'apprenant. Cependant, ce programme « *n'est ni limitatif, ni obligatoire, mais simplement indicatif.* » (Maurer, 2001 : 55).

Parmi ces changements, nous avons remarqué l'introduction de l'étude de poèmes et chansons dans les trois manuels de français du secondaire algérien. Donc nous voulons les présenter dans notre étude et

¹ « Mouvement pacifique » : cette dénomination renvoie au mouvement populaire qui décrit les manifestations pacifiques des Algériens depuis le 22 février 2019 s'opposant au cinquième mandat du Président Bouteflika et demandant la destitution du Pouvoir en place.

RÉSUMÉS

nous interroger : **Ces poèmes et chansons seraient-ils un lieu d'apprentissage d'un univers culturel et linguistique différent de la culture d'origine des apprenants ? Quel serait leur rôle dans l'enseignement / apprentissage d'une langue-culture étrangère ? Quelle culture est véhiculée par ces supports : la culture d'origine ou la culture de l'Autre ?**

Notre objectif est de voir sur le terrain comment installer des compétences interculturelles en classe de langue à travers les chansons et poèmes proposés dans les différents manuels du secondaire algérien. C'est pourquoi l'hypothèse propose de vérifier si ces poèmes et chansons favoriseraient le contact des langues et cultures pour instaurer un climat de tolérance entre elles. Notre méthode de recherche se veut analytique : nous allons prendre en charge un corpus constitué des différents poèmes et chansons proposés aux lycéens et les analyser sous un angle culturel.

Bibliographie

Calliabetso P. *L'interculturel : pour quoi faire en classe de langues-cultures ?* Contact+, n° 44 (déc. 2008 – janv.-fév. 2009), pp. 22-27.

Calvet, L.-J. *La chanson dans la classe de français langue étrangère*. CLE international, Paris, 1980.

Commission nationale des programmes : français : *programme de la 3^{ème} AS*. Alger : ONPS, 2006.

Dumont, Pierre En collaboration avec Renaud Dumont. *Le français par la chanson. Nouvelles approches de l'enseignement de la langue et de la civilisation française à travers la chanson populaire contemporaine*. L'Harmattan, 1998.

Maurer, Bruno. *Une didactique de l'oral. Du primaire au lycée*. Paris : Bertrand-Lacoste, 2001. 220 p.

ALI-BENCHERIF Mohamed Zakaria
Université de Tlemcen, Algérie

La poésie musicale urbaine plurilingue en Algérie : de l'indignation contre la « hogra » à l'incitation à la « hargha ». Le discours d'une double violence

De l'attitude victimaire relevant du ressenti social à l'indignation des maux provoqués par le pouvoir, les paroliers de la poésie musicale urbaine plurilingue (ALI-BENCHERIF, 2009) dessinent les voies d'un eldorado fantasmé. En cela, la problématisation de la *hargha* (l'émigration clandestine) comme conséquence de la *hogra* (l'injustice et l'oppression) semble délicate, sans doute en raison des la complexité des forces sociales qui sont à l'origine du mal subi et des (ré)actions pour en échapper. Au-delà de son aspect poétique qui la révèle comme lieu d'inventivité et de déviance, la teneur discursive de cette poésie urbaine semble intéressante à observer au travers de la force des mots (BOUTET, 2016) mobilisés pour dire le malaise et le traumatisme (BENRABAH, 1999). Son discours (en tant qu'exutoire) conteste et dénonce la corruption et l'exclusion sociale que vivent les jeunes. Ceci se produit dans un langage rimé et rythmé, qui les amène, dans une certaine mesure, à prendre conscience de leur situation précaire. Et comprendre ce discours urbain amène aussi à saisir le rôle qu'il joue au sein d'un système social complexe. Dès lors, ces voix sont à la fois une expression culturelle urbaine et un message adressé aux pouvoirs publics. Il répond aux déclarations accusatrices du Ministre de l'intérieur lors du forum national dédié au phénomène de l'émigration clandestine, organisé suite à l'accroissement des naufrages qui ont fait des centaines de victimes parmi les *harraga*. Facebook et la poésie urbaine (raï, rap et chants des stades) en seraient, selon le Ministre de l'intérieur, la cause principale. De ce fait, ceux qui sont censés changer le pays (les décideurs) poussent les jeunes (les victimes) à changer de pays.

Dans notre étude, **nous intéresserons à la question de la double violence relative à la *hogra* (l'injustice et l'oppression) et la *hargha* (l'émigration clandestine)**. Plus particulièrement, nous étudierons outre la performativité des mots, comment, à travers cette poésie urbaine plurilingue, les paroliers dénoncent le mal-vivre en le mettant en discours de manière dyadique : le bien et le mal, l'espoir et le désespoir, la justice et l'injustice... Notre objectif est de décrire et de comprendre comment cette expression culturelle urbaine et ses éléments (pluri)linguistiques nous renseignent sur le malaise, le désespoir, l'exclusion, l'espoir et le rêve. Nous insisterons également sur le *contre pouvoir* qui émane de cette poésie urbaine plurilingue. Ce *contre pouvoir* constituerait, à notre sens, une ligne de force qui a nourri la révolte sociale dudit « *printemps algérien* » où sont brandis des slogans contre la *hogra* et qui disent non à la *hargha*.

Nous adoptons une démarche descriptive à visée compréhensive. Notre corpus est tiré d'un répertoire de chansons relatives à trois genres musicaux, le raï, le rap et le chant des stades. Il s'agit de chansons qui mettent en mots et en discours l'émigration, l'exil et la *hargha* comme conséquence d'un mal-vivre : Cheb Hasni (*El visa, Mabkatch El Hadda*), Cheb Khaled (*El Harraga*), Houari Benchenet (*Rani mhayar*),

RÉSUMÉS

Habib Himoune (*Harraga Harraga*), le groupe Liberta (*A dieu l'Algérie*), Hamza Capable (*Harraga*), pour ne citer que celles-là.

Bibliographie

- ALI-BENCHERIF, Mohammed Zakaria. 2009. « La poésie musicale des jeunes urbains d'Algérie. De la mise en discours de la question identitaire à la manifestation du parler plurilingue ». Dans *Résolang*, n° 8, pp. 5-12.
- BENRABAH, Mohammed. 1999. « Algérie : les traumatismes de la langue et le raï ». Dans *Esprit*. 1999, n° 251, pp. 18-35.
- BILLIEZ, Jacqueline. 1997. « Poésie musicale urbaine : jeux et enjeux du rap ». Dans *Cahiers du français contemporain*. 1997, n° 4, *Écritures et textes d'aujourd'hui*. Coordonné par Martine Marquilló Larruy. ENS Éditions, pp. 135-155.
- BOUTET, J. 2016. *Le pouvoir des mots*, Paris, La Dispute.
- FAYOLLE Vincent, MASSON-FLOCH Adelin. 2002. « Rap et politique ». Dans *Mots. Les langages du politique*. Novembre 2002, n° 70, *La politique en chansons*. Sous la dir. de Marie-Anne Paveau, Frédérique Tabaki et Maurice Tournier, pp. 70-98.
- MILIANI, Hadj. 2000. « Savoirs inscrits, savoirs prescrits et leur expression symbolique en milieu urbain en Algérie. Le cas du rap ». Dans *VEI Enjeux*. Décembre 2000, n° 123, *Savoirs de classe, savoirs de ville, savoirs de vie*, pp. 149-162.
- VIROLLE-SOUBES, Marie. 1989. « Le Raï entre résistances et récupération ». Dans *Revue du monde musulman et de la méditerranée*. 1989, n° 70, *Les prédicateurs profanes au Maghreb*. Coordonnée par Noureddine Sraieb. Aix-en-Provence : ÉdiSud, pp. 47-62.

ALIOUANE Fatiha

Université Mouloud Mammeri, Tizi-Ouzou, Algérie

Le rapport social du sexe dans la chanson kabyle de l'exil des années 1930-1970

La chanson kabyle de l'exil est le reflet de la société kabyle et de la société d'immigration d'où elle émerge. Elle traite plusieurs thématiques relatives aux données socioculturelles du milieu migratoire, entre autre celle du rapport entre le social et le sexe. Notre communication propose une analyse du rapport homme et femme dans la chanson kabyle de l'exil, à partir d'un corpus constitué de 5 chansons intitulées : (*Argaz d tmeɣtut, Iheckulen*), *Truheɣ teğğid-iyi*, *Nekk bniy kemm thuddeɣ*, *Ddwa n lxalat*, produites respectivement par les chanteurs Slimane Azem, Cheih El Hasnaoui, Akli Yehyaten et Salah Sadaoui. Les répertoires qui figurent dans ce corpus ont été collectés à partir d'archives sonores. Notre choix est motivé par le désir de mener une recherche sur le rapport homme et femme au-delà du vécu quotidien et social. De ce fait la chanson kabyle de l'exil nous est apparue comme un objet d'étude pertinent, car l'éloignement, dans le temps et dans l'espace, de l'homme et de la femme met en scène d'autres enjeux de cette relation.

Nous souhaitons traiter la problématique suivante : **Comment se présente le rapport homme et femme dans la chanson kabyle de l'exil des années 1930-1970 ?** Notre analyse s'inscrit dans le courant de pensée qu'est le constructivisme. Les sociologues issus de ce courant affirment que le genre ne renvoie pas à la différence biologique entre l'homme et la femme, mais que c'est une construction sociale. Pour répondre à notre problématique, nous adoptons une approche d'analyse anthropo-imaginaire, en nous inscrivant dans le courant théorique de Gilbert Durand qui considère l'image comme un symbole. L'objectif de cette étude est d'enrichir les réflexions sur les études portant sur le genre dans la société kabyle², en décrivant la relation entre l'homme immigré et la femme restée en Kabylie.

Bibliographie

- Bennoune Mahfoud, *les Algériennes victimes d'une société néopatriarcale*, Alger, Marinoor, 1999.
- Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, Paris, seuil, 1998.
- Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, PUF, 1963.
- Lacoste Dujardin Camille, *Des mères contre les femmes*, Alger, Bouchene, 1985.
- Lacoste Dujardin Camille, *la vaillance des femmes. Relation entre femmes et hommes berbères de Kabylie*, Paris, La découverte, 2008.

² L'évolution chronologique ne sera pas prise en compte dans l'analyse. Les chansons produites entre les années 1930-1970 ont émergé suite à l'immigration du travail. Après les années 1970, c'est un autre type de chansons d'exil.

RÉSUMÉS

Abdelmalek Sayad, *La double absence des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, seuil, Paris, 1999.

Moukhtari Rachid, *La chanson de l'exil les voix natales (1939 1969)*, Alger, CASBA, 2001.

Mouhend Khellil, *L'exil kabyle*, L'Harmattan, Paris, 1979.

AMMOUDEN Amar

Laboratoire LAILEMM – Université de Bejaia, Algérie

La chanson comme expression d'une époque et comme vecteur d'éducation interculturelle

Partant de l'hypothèse formulée par Luc Collès selon laquelle les textes littéraires constituent d'excellentes passerelles entre les cultures, puisqu'ils véhiculent des visions du monde (Collès *et al.*, 2007 : 15), nous tenterons de répondre aux questions suivantes : **Comment la chanson contribue-t-elle à développer la compétence interculturelle en classe de langue ? Que disent les chansons de la société à une période donnée de son histoire ?** Notre intérêt pour la compétence interculturelle réside dans le fait qu'elle occupe de plus en plus une place privilégiée dans le domaine de la didactique des langues. Elle est définie comme « *la capacité du locuteur-auditeur à saisir, à comprendre, à expliquer et à exploiter positivement les données pluriculturelles ou multiculturelles dans une situation de communication donnée* » (Abdallah-Pretceille & Porcher, 1996 : 32). Ceci a pour objectif de mieux gérer les conflits, les malentendus et les sentiments de rejet (A. Ammouden, 2009 : 118) que peut engendrer le contact entre des individus issus de communautés linguistiques différentes, ou de la même communauté linguistique, mais appartenant à des générations différentes.

A travers un corpus de chansons kabyles produites entre 1950 et 1980, les apprenants vont découvrir que le thème de la séparation entre l'homme et sa bien-aimée est dominant dans cette chanson. Ils comprendront que l'exil est sans doute le premier responsable de ce drame. Dans ces chansons d'exil, il est normal que ce soit l'homme qui quitte la femme, puisque c'est lui qui franchit l'océan à la recherche de cieux plus cléments et de terres plus nourricières, mais même dans d'autres chansons de rupture, c'est toujours l'homme qui quitte la femme. Celui-ci est trop fier pour que l'inverse se produise. Par contre, dans les chansons françaises, l'homme peut être quitté par la femme. Les meilleurs exemples sont sans doute « Ne me quitte pas » et « Jef », de Jacques Brel, « Et maintenant » de Gilbert Bécaud, « Je suis malade » de Serge Lama, etc. Par ailleurs, les parents ont largement contribué autrefois à la séparation entre les êtres qui s'aiment en s'opposant souvent au mariage de leur fille avec le garçon qu'elle a choisi ou qui l'a choisie. Cette attitude, très répandue dans le passé, a bouleversé des milliers d'âmes et a marqué la chanson kabyle des années 60 et 70. Dans les chansons françaises de rupture, les causes de rupture sont autres.

Enfin, les apprenants se rendront compte que la prise de conscience de l'existence de ces différences et de ces ressemblances est un pas considérable dans le développement de l'éducation interculturelle. Mais au-delà de cette prise de conscience, il est essentiel d'établir un dialogue et des échanges entre les différentes cultures (A. Ammouden, 2016 : 49).

Références bibliographiques

ABDALLAH-PRETCEILLE Martine & PORCHER Louis, (1996). *Éducation et communication interculturelle*, Paris : P.U.F.

AMMOUDEN Amar, (2009). « La chanson : Un outil possible pour une approche intégrée de la littéracie et de la culture ». Dans Synergie Algérie n° 06, pp. 117 – 124, juin 2009. Url : <http://ressources-cla.univ-comte.fr/gerflint/Algerie6/ammouden-amar.pdf>

AMMOUDEN Amar, (2016). « De la Kabylie à Paris, l'engagement dans la chanson : une approche interculturelle ». Colloque international "Chanter la lutte", université de Montpellier, 18, 19 et 20 mars 2015.

COLLÈS Luc, (2007). « Didactique de l'interculturel : Panorama des méthodologies ». Dans COLLÈS Luc *et al.*, *Quelle didactique de l'interculturel dans les nouveaux contextes du FLE/S ?* Belgique : E.M.E. InterCommunications, pp. 9-26.

AMMOUDEN M'hand

Laboratoire LAILEMM – Université de Bejaia

La chanson : un outil pour le développement de la compétence plurilingue dans le contexte plurilingue algérien

RÉSUMÉS

Les chansons font partie des premiers genres de discours que découvre l'enfant dès ses débuts dans l'acquisition de sa langue première, qui peut être, dans le contexte de notre étude, le berbère ou l'arabe algérien (*derdja*). Il va les retrouver – avec globalement avec les mêmes caractéristiques génériques – dans les langues secondes qu'il va étudier à l'école, à savoir notamment l'arabe conventionnel (*fusha*), le français et l'anglais. Par ailleurs, il arrive fréquemment que les chansons déjà écoutées en L1, L2 ou L3, soient traduites ou adaptées dans une autre langue. On ne peut enfin ignorer qu'il existe souvent des chansons en différentes langues, mais dont les thématiques sont tellement « proches » qu'on se pose parfois des questions si les unes ne sont pas des adaptations des autres.

Il nous semble que ces caractéristiques font des chansons l'un des genres de discours dont la didactisation peut largement contribuer au développement de la compétence plurilingue. **Quels sont les démarches et exemples d'activités qui peuvent favoriser cet objectif ?**

Pour mener cette étude, nous nous appuyerons essentiellement sur des traductions en langues française et arabe de chansons kabyles de Lounis Aït Menguellet et de Lounès Matoub.

Références bibliographiques

Abbes-Kara, A.-Y., Kebbas, M. et Cortier, C. (2013), « Aborder autrement les pratiques langagières plurilingues en Algérie ? Vers une approche de la complexité », in Colonna R., Becetti, A. et Blanchet Ph., *Politiques linguistiques et plurilinguistiques: Du terrain à l'action glottopolitique*, L'Harmattan, Paris, pp.177-195.

Ammouden M. (2017) « Les figures de style dans la poésie d'Aït Menguellet : analyses sémiotiques et possibilités sociodidactiques. Colloque international « Lounis Aït Menguellet : 50 ans de création Regards croisés sur un capital d'une œuvre linguistique, littéraire et culturelle ». Université de Tizi-ouzou.

Ammouden A., (2010), « L'exploitation pédagogique de la chanson et du proverbe en FLE dans une perspective actionnelle », in. Aci, O., et Menguellet, H., (coord) *Actes des journées internationales de Didactique de Blida « Hommages à El-Hocine Ghriss »*, *Revue Didacstyle n°3*, Université de Blida

Fitas R. (2004) *Matoub Lounès : Tafat n wuryu*. Editions Mehdi.

Hamadache T. et Ammouden M. (2018) *Mémoire vive, mémoire collective dans 5 chansons de Matoub Lounès : récit et discours au miroir de la traduction*. Colloque international « Lounès Matoub, biographie et œuvre », université de Bejaia.

Rispail, M. (dir), et Tiziri N. (collab.), (2005), *Langues maternelles : Contacts, variations et enseignement. Le cas de la langue amazighe*. Paris : L'harmattan

Rispail, M. (dir). (2017). *Abécédaire de sociodidactique: 65 notions et concepts*. Saint-Etienne : PUSE.

Tiziri N. (2017) *Aït Menguellet par les textes*. Alger : Koukou éditions

Yacine, T. (1990) *Aït Menguellet chante... Chansons berbères contemporaines*, Alger : Bouchène-Awal

ANAGNOSTOU Panagiota, voir ZERVA Maria

AULAGNON Silvia

UJM St Etienne et Université de Lorraine

Musique et subversion dans l'imaginaire discursif de Herta Müller

La communication s'articulera autour de deux postulats : a) la langue roumaine, son imaginaire et sa musicalité participent de la langue germanique de l'écrivaine, b) la chanson folklorique roumaine constitue une arme subversive dans l'imaginaire discursif de l'écrivaine.

Les concepts autour desquels s'organisera cette étude seront *l'imaginaire discursif* (Charaudeau), *l'intégration* comme stratégie d'acculturation (Herta Müller a toujours écrit uniquement en allemand, tout en s'intéressant vivement à la langue roumaine, dans laquelle elle s'exprime avec une grande aisance), et *l'assimilation* (la branche maternelle de l'écrivaine, originaire de la Lorraine francophone, du nom de Guyon, a été assimilée, avec le temps, à la minorité germanophone et souabe). Ces deux phénomènes acculturatifs lui donnent la possibilité, par le contact des langues et des cultures, de produire *une auto-image* (sur la musique et langue allemandes), mais aussi une *hétéro-image* (sur la musique et langue roumaines), et de les mettre constamment en miroir.

AYOUB Paulette

RÉSUMÉS

Université de Balamand, Liban

L'exploitation de la chanson en classes terminales au Liban : finalités et impact sur l'apprentissage des langues-cultures

La réforme pédagogique de 1997 au Liban qui s'est intéressée à l'enseignement/apprentissage des langues a préconisé le développement de la compétence linguistique à l'oral comme à l'écrit ainsi que l'exploitation d'une variété de supports et d'outils de travail, écrits, oraux et visuels. C'est pourquoi l'exploitation d'une chanson durant les cours consacrés à l'enseignement/apprentissage de la langue française, première langue étrangère dans la plupart des écoles libanaises, est devenue fréquente.

Vu cette nouveauté didactique et technologique dans l'enseignement/apprentissage de la langue française, nous nous sommes demandé : comment cet auxiliaire pédagogique est-il exploité en classes terminales au Liban ? A quel moment et pour quelles finalités ? Comment les apprenants interagissent à tel type de document utilisé dans la majorité des cas dans le cadre du développement de la compétence orale, surtout si les examens officiels libanais n'évaluent les apprenants qu'à l'écrit ?

Pour répondre à ces questions nous posons les hypothèses suivantes :

H1 : La chanson accapare l'attention des apprenants et les motive à l'acquisition d'une langue-culture -

H2 : La chanson est exploitée notamment à des fins de sensibilisation concernant la thématique abordée -

H3 : La préparation d'un cours exploitant une chanson nécessite une approche didactique particulière.

Afin de valider ou invalider nos hypothèses, nous allons assister à 3 séances animées dans une école privée en classes terminales où l'enseignant(e) exploite une chanson. Nous effectuerons un entretien semi-directif avec deux enseignant(e)s du cycle secondaire et les apprenants de la classe en question afin de pouvoir analyser leurs représentations vis-à-vis de la chanson comme support pédagogique.

Dans la lignée des chercheurs tels que Rispaïl (2005, 2006), Gruca (2004), Cuq (2004), Calvet (2011) et Halté (2005) nous analyserons dans notre corpus les stratégies d'enseignement ainsi que les comportements et les attitudes des apprenants pendant la séance observée. Notre communication débouchera sur quelques avancées didactiques susceptibles d'épauler l'enseignant dans ses pratiques professionnelles.

AZIRI Boudjema

HCA Alger

KHERDOUCI Hassina

Université de Tizi Ouzou – Algérie

La poésie et la chanson féminine kabyle comme forme d'expression littéraire, imaginaire et d'engagement (ou de lutte)

Les femmes de Kabylie, pour une bonne part, participent activement à la création et à la diffusion des catégories littéraires orales que sont la poésie et/ou la chanson. Nous voulons cerner la littérature féminine versifiée qu'illustre la chanson sur les plans littéraire, sociologique et imaginaire. Nous voulons voir les différentes acceptions et représentations qu'offre le texte féminin créé par la femme, au carrefour de deux paradigmes : celui de la culture collective et celui de la lutte personnelle. Notre **objectif principal** est de voir la particularité du combat féminin au travers du texte chanté, des images et de leurs effets de sens dans la culture et la société. **Comment la femme engage-t-elle un discours poétique pour évoquer sa démarche pour le processus d'identification de sa personne, de son imaginaire et de sa société ?** Nous tenterons de saisir la coexistence de la production esthétique et littéraire qu'est la chanson avec la société et l'imaginaire collectif.

La femme, bien que minorisée au sein de la société dominée par les hommes, est grandement représentée dans l'espace littéraire oral et la production de biens symboliques. Elle incarne peut-être l'amour maternel, elle est moralisatrice dans le conte, mais dans la chanson, elle indique plutôt l'affection. Elle y est imaginativement recherchée à l'intérieur de celle-ci et s'engage pour obtenir un véritable statut de personne humaine. Les concepts qui nous guident sont : le texte chanté, l'imaginaire, la littérature, la femme, la société, la culture, les images, l'engagement et la lutte. Pour les étudier, nous nous sommes appuyées sur les auteurs cités ci-dessous.

Notre contribution s'inscrit dans une perspective positiviste quant à l'engagement de la femme dans le combat pour la féminité, l'identité et la société *via* une approche littéraire et imaginaire. Notre corpus est fait de chants publics qui révèlent l'apport de la femme dans le processus progressiste quant à son statut, à celui de sa culture et de l'art qu'elle gère avec doigté. La chanson devient alors un moyen pour faire émerger un imaginaire féminin. Ce pouvoir, nous le cernons *via* la femme artiste, chanteuse, également la

RÉSUMÉS

femme sujet et acteur social qui négocie son image, sa lutte par les dimensions imaginaires et littéraires que lui offre la fonction poétique de la chanson.

Bibliographie

- Amrouche Jean, *Chants berbères de Kabylie*, Paris, l'harmattan, 1989.
Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
Kherdouci Hassina, « Poésie et chanson féminine de tradition orale », Paris, *Etudes et documents berbères*, n° 27, 2008.
Kherdouci Hassina, *La chanteuse kabyle : voix, texte, itinéraire*, Tizi-Ouzou, Akili, 2001.
Kherdouci Hassina, *La chanteuse kabyle : une voix et une voie*, Tizi-Ouzou, La pensée, 2017.
Lacoste-Dujardin Camille, *Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie*, Paris, La découverte, 2005.
Mahfoufi Mehenna, *Chants de femmes en Kabylie*, Paris, Ibis Press, 2005.

BAALBAKI Hana
Université de Beyrouth, Liban

Les chansons dites “ nationales “ pendant la guerre civile au Liban : vecteur de division et/ou d’union ?

Quand on dit *chanson*, on pense à amour, musique, danse, bref à tout ce qui est beau. Mais la chanson peut jouer aussi un rôle négatif, comme il est suggéré dans cette phrase du poète argentin José Fernandez : « L’amour, comme la guerre, on le fait avec des chansons. » En effet, c’est ce qui est arrivé au Liban pendant la guerre civile qui s’est étendue de 1975 à 1990. Les belligérants qui se divisaient à l’époque en partis chrétiens formant la droite, et ce qu’on appelait alors « mouvement national » formant la gauche et groupant plusieurs partis ou forces (chrétiens, musulmans, druzes et palestiniens), ces belligérants avaient chacun leur propre idéologie, leur propre milice et leurs propres chansons. Celles-ci visaient à mobiliser les combattants et à les maintenir en état de guerre, même si les compositeurs et les chanteurs concernés, dont certains sont encore vivants et bien connus, se défendent d’avoir voulu semer la division ou d’avoir encouragé les jeunes à s’impliquer dans la guerre.

Cependant, on tombe, au sein de cette période triste et lugubre, sur des chansons appelant à la paix, à l’amour et à la reconstruction du Liban. Certaines sont devenues même aussi importantes que l’hymne national. Si les chansons qui ont accompagné la guerre ont bel et bien contribué à creuser le fossé entre les Libanais, **celles qui appelaient à la paix pendant et même après la guerre ont-elles réussi à unifier les Libanais ?** C’est ce que nous nous proposons d’étudier.

Le corpus comprendra des fragments de chansons représentatives des deux courants à l’époque et d’autres que l’on peut considérer comme patriotiques. Nous ferons l’analyse des procédés linguistiques utilisés (lexicaux, syntaxiques, rhétoriques...) choisis par le destinataire pour manipuler ou impressionner les destinataires. Cette analyse sera appuyée par une enquête menée auprès de citoyens ayant vécu les années de guerre. Cette étude relève de la réflexion sur « chanson et histoire » et s’inscrit aussi bien dans la sociolinguistique que dans la psycholinguistique.

Nous concluons en montrant que les chansons de guerre disparaissent avec l’arrêt de la guerre, contrairement aux chansons patriotiques qui véhiculent des valeurs partagées par tout un peuple, même si les conflits persistent au Liban sous d’autres visages. Mais il n’est jamais interdit de rêver à un avenir meilleur.

BAIBEN Radia
Université de Sétif, Algérie

La force du mot jumelée à celle de la musique : la chanson formatrice à l’éthique et aux valeurs

Dans un monde où, dit-on, on manque de plus en plus de savoir agir et de savoir se comporter, tout outil qui pourrait remédier à cette carence serait le bienvenu. La chanson, souvent mal prise et mal vue, pourrait devenir un outil de formation prospère. Elle s’avère être un trésor, par son aspect rythmique, esthétique, poétique et linguistique, et ce qu’elle engendre chez le public. **Dans quelle perspective la chanson modélise-t-elle le comportement de l’être et renforce-t-elle l’attachement à des valeurs, en dépit des représentations que l’on se fait d’elle ?**

La chanson est un micro-univers dont les différents éléments qui le composent forment un tout. C’est un moyen de divertissement par le rythme et la musique qui l’accompagnent, elle est « ... l’expression d’une

RÉSUMÉS

grande variété de formes de communication... »³. Les thèmes abordés, puisés dans la réalité vécue, portent des messages destinés à la société. En plus de l'amour, la séparation, elle véhicule des valeurs patriotiques, du respect de l'Autre... et peut contribuer à la formation à la citoyenneté universelle.

La chanson algérienne a joué un rôle primordial durant la guerre de libération, puis elle s'est renouvelée pour devenir un moteur menant vers une société de valeurs. Inspirée de la réalité algérienne, optant pour un amalgame linguistique, une musique composite, elle inspire à l'universalité et tend à former un ethos.

Pour illustrer ces points de vue, nous opterons pour une analyse thématique de chansons algériennes parues suite au mouvement populaire du 22 février 2019. Nous sélectionnerons les chansons les plus vues et écoutées sur You Tube. Nous classerons les thèmes qui sont abordés (généraux ou secondaires) puis nous les relierons aux circonstances de leur apparition.

Les événements vécus en Algérie depuis l'indépendance ont généré un mouvement revendicateur qui a pris de l'ampleur de jour en jour. La chanson, voire le chant, a pris position contre l'inégalité, la corruption, l'intolérance... : c'est ce que nous voulons démontrer.

Bibliographie

BOUAMAMA Said, « Algérie : les racines de l'intégrisme », 2000.

BOUMEDINI Belkacem, « La créativité langagière dans la chanson algérienne : Rai et Rap. Etude sociolinguistique », 2013.

BENZELIKHA Ahmed, « L'Algérie en musique », 2017.

DAOUDI Rachida, « L'Algérie en France », 2013.

BASSIOUNI Nahla

Université Ain Chams, Le Caire, Egypte

La chanson : l'écho populaire

*“La chanson a été l'un des premiers objets culturels à avoir été théorisé comme ‘art moyen’ “
Bourdieu 1979*

La chanson a été longtemps l'objet d'un débat entre la culture populaire et la culture élevée (Looseley 2013a). D'après David Looseley (Looseley 2013a, Looseley 2003), elle a été considérée tantôt comme un *'art véritable'* (entendons, légitime, élevé) tantôt comme un *'art moyen'* (Bourdieu 1979).

Faisant partie de la culture “moyenne” et constituant un enjeu national sur le plan symbolique et politique, la chanson a un effet remarquable sur la population. Appréciée par un public très vaste, elle prend la forme d'un objet flexible. Son manque de caractérisation précise situe la chanson parmi la culture populaire des univers traditionnels, une culture symbolique ayant des caractéristiques propres capables d'influencer la masse à qui elle s'adresse : « *Il n'existe pas de grand combat sans musique pour l'accompagner* » (entretien avec Joan Baez, *Libération*, 4 juin 2018). La chanson est l'écho du monde, elle représente les luttes des peuples, porte la parole de la foule, donne du courage par des mécanismes verbaux et musicaux intéressants pour réunir et faire face.

Dans notre étude, nous discuterons premièrement la notion de chanson française, son évolution et ses spécificités. Deuxièmement, nous interrogerons le rôle et les mécanismes expressifs de la chanson, permettant de susciter un certain plaisir auprès d'un public large, révolté et socialement hétérogène. Pour ce faire, nous avons choisi des chansons écrites entre novembre 2018 et mars 2019 qui ont influencé et qui ont été influencées par les révolutionnaires du mouvement des Gilets Jaunes en France. Nous y voyons deux genres de chansons. Les unes sont faites à l'occasion de cet événement, citons : “Le père Noël a le coeur lacrymogène”. Les autres sont inspirées de chansons anciennes, ce que l'on appelle *contrafacta*. Cette action remonte au Moyen âge, elle désigne le fait de s'inspirer de mots venus de refrains qui ont marqué et influencé le public. Je parlerai de Gaëtan Thomas qui a choisi la plupart du temps des mélodies célèbres pour leur accorder des paroles engagées, tandis que leur interprétation conserve l'esprit de l'oeuvre originale.

Nous allons étudier ces chansons à travers leurs occurrences sur internet et les échos émotionnels qu'elles reflètent chez le public et qui apparaissent dans les médias. Notre analyse sémantico-sémiotique veut expliquer l'effet perlocutoire que ces chansons peuvent créer sur ceux qui les écoutent.

BELKACEM Dalila

Université d'Oran 2- Mohamed Ben Ahmed – Algérie

³ José Bénito Pérezo VAZQUEZ, « Chansons populaires françaises pour l'apprentissage de la langue », Lulu press, 2009.

RÉSUMÉS

La fonction poétique de la chanson dans « Alger, le cri » de Samir Toumi

Samir Toumi est une jeune plume qui vient de rejoindre la longue liste des auteurs algériens d'expression française. Dans son premier livre, *Alger, le cri*, l'auteur dépeint ses pensées, ses souvenirs, mais aussi ses réflexions sur sa société, son entourage, sa ville tout en concevant le récit de sa vie, ou du moins d'une partie de sa vie. Ce texte, traversé par des mots de la langue algérienne, est un récit où la ville d'Alger revêt le statut de protagoniste, Samir Toumi la personnifie, il raconte ses blessures, ses silences et ses cris. La musique et les chansons marquent le récit de Samir Toumi. En plus des refrains de différentes chansons raï que l'auteur cite, il y en a une du patrimoine chaabi algérois qui revient tout au long du texte, en chœur, comme pour ponctuer la trame, il s'agit de « *Ya el meqnin ezzin* ». Une autre est inséré à la fin du texte, et il s'agit de « *Bonjour ma vie !* », un texte de Kateb Yacine chanté par son fils Amazigh Kateb. En faisant appel à *l'approche narratologique, à la thématique et à la sociocritique*, nous nous proposons de montrer, dans cette communication *comment ces chansons participent à construire le sens dans le récit* de Samir Toumi, et à souligner leur portée poétique/symbolique, autant à travers ce qu'elles disent de la vie de l'auteur que de son quotidien et de son époque. Mais aussi ce qu'elles disent des hommes et des femmes, des peuples et des sociétés.

Momed BENAMAR

Université Mohamed V de Rabat, Maroc

Les chants (izlan) rituels du mariage amazigh au Sud-Est marocain

Un peuple c'est d'abord un patrimoine et une culture. Les aspects culturels intangibles hérités du passé constituent ce que l'on appelle aujourd'hui le patrimoine immatériel : à titre d'exemple les danses folkloriques, les traditions, les chants et tout ce qui est lié aux traditions orales. Notre étude s'insère dans les soubassements sociolinguistiques de la langue amazighe. Dans le Sud-Est marocain, chaque tribu possède une identité propre. La poésie amazighe est un genre littéraire ancien, c'est un phénomène collectif inspiré de la vie quotidienne des amazighes. La poésie est inséparable de la chanson et de la danse.

Par cette étude, nous voudrions contribuer à la sauvegarde du patrimoine littéraire oral de la langue amazighe, en puisant dans nos racines culturelles et en procédant à des enquêtes de terrain par entretiens avec nos informateurs. Nous avons essayé de transcrire notre corpus issu de la tradition orale, plus précisément un élément culturel particulier, à savoir les chants des rites de mariage chez les Ayt Merghad⁴ de Ferkla.

La plupart du temps, les fêtes de mariage sont l'occasion de réciter des chants rituels. Ces chants se subdivisent en deux catégories. Les chants inviolés sont pratiqués en liturgie : ce rite est transmis de génération en génération et pratiqué pour véhiculer la voix des ancêtres qui regroupe un ensemble de pensées, de sagesses et de traditions. Il y a aussi les chants légués, qui visent la recommandation universelle des ascendants « *warru, lfal* » et véhiculent les messages des ancêtres. Ces chants légués se répartissent en trois groupes : les chants réservés aux hommes « *Lfal, tgzzûmt et tazhzakiyt...* », les chants des femmes « *warru, abagur...* » et les chants pratiqués par les hommes et les femmes « *'utmhamd ûmarġad* » « *û'atta* » « *tazhzakiyt* ».

Notre méthodologie de recherche est ethnographique et empirique. Elle est faite d'observations et d'entretiens semi-directifs. Notre analyse sera linguistique (vocabulaire, figures de style, etc.).

BENBOUDJEMA Tanina

Laboratoire LAILEMM, Université de Bejaia, Algérie

La chanson de l'immigration pour le développement de la compétence interculturelle en classe de FLE

Développer la compétence interculturelle en classe de langue consiste « *à respecter chacune des cultures, des croyances, chacun des modes de vie, à aller vers un métissage possible sans abandon de son identité* » (Porcher, 2004 : 118). Pour cela, l'apprenant en classe de langue doit effectuer un va-et-vient entre les éléments de sa propre culture et ceux de la culture cible pour souligner les ressemblances à mettre en valeur, mais aussi les différences qui doivent être respectées mutuellement. Cela pourra contribuer à

⁴ Ayt Merghad est une tribu qui s'organise en trois tiers (Təlat tlat) selon notre informateur. Elle fait partie de la confédération des ayt Yaflmen fondée en 1645 à Zaouia de sidi Bou yaacoub à Asoul, province de Tinghir. Cette confédération est composée des tribus suivantes : Ayt Hdiddou, Ayt Merghad, Ayt Izdeg, Ayt Ithya.

RÉSUMÉS

« mieux gérer les conflits, les malentendus et les sentiments de rejet qui peuvent découler de ces différences » (A. Ammouden, 2009 : 118).

La chanson constitue l'un des principaux fondements de la culture d'un peuple. Elle est le lieu de côtoisement de la langue cible dans ses variations et de découverte de la culture de l'autre dans sa diversité. Son importance réside dans le fait qu'elle constitue « une structure complexe composée, entre autres, d'un substrat socio-historique, d'un système sémiotique et d'un imaginaire collectif » (F. Demougin et P. Dumont)⁵. Ainsi, les questions qui vont sous-tendre notre recherche sont les suivantes : **Comment mener les apprenants d'un niveau universitaire à déceler les ressemblances et les différences quant aux thèmes liés à la question de l'exil (conflits identitaires, exclusion, nostalgie, etc.) ? Dans quelle mesure une étude comparative entre la chanson kabyle et la chanson française, permet-elle le développement de la compétence interculturelle chez ces apprenants ?**

La réponse à ces questions sera apportée par l'analyse d'un corpus constitué de chansons kabyles et françaises de l'immigration. A titre indicatif, nous citons « Lettre à ma fille », « Pourquoi cette pluie ? », « Anda yella » (Où est-il ?) et « Ayrīb » (l'immigré) d'Idir ; « Maison Blanche » et « A yemma yemma » (Mère, ô ma mère) d'El Hasnaoui ; « J'ai quitté mon pays » et « Paris tu m'as pris dans tes bras » d'Enrico Macias ; « L'Émigrant » et « Les Émigrants » de Charles Aznavour ; « C'est déjà ça » et « Poulailleur's song » d'Alain Souchon, etc.

Bibliographie

- Abdallah-Pretceille, Martine. (2011). *L'éducation interculturelle*. Paris : PUF. 3ème édition.
- Ammouden Amar. (2009). La chanson : Un outil possible pour une approche intégrée de la littéracie et de la culture. Dans *Synergies Algérie* n° 6, pp.117-124. Url : <https://gerflint.fr/Base/Algerie6/ammouden-amar.pdf> [consulté en juin 2018]
- Conseil De l'Europe, (2001), *Le Cadre européen commun de référence pour les langues - Apprendre, Enseigner, Évaluer*, Paris : Didier
- Demougin Françoise., Dumont Pierre., (1999). *Cinéma et chanson : pour enseigner le français autrement. Une didactique du français langue seconde*. Toulouse : CRDP Midi-Pyrénées ; Paris : Delagrave.
- Fouchard F. et Marceteau Caballero E., (2017). « Parlers et réalités sociales dans la chanson populaire (1960-2000) : exploitations pour un cours de langue-culture française en contexte universitaire ». Dans *Synergies Espagne* n° 10, p. 73-90.
- Hirschi, Stéphane, (2008.). *Chanson. L'Art de fixer l'air du temps*, France : Presses Universitaires de Valenciennes.
- Porcher, Louis, (2004), *L'enseignement des langues étrangères*, Paris : Hachette Livre.
- Puren, Christian. (2013). « La compétence culturelle et ses composantes ». Url : www.christianpuren.com/mes-travaux-liste-et-liens/2013c/ [consulté en juin 2018]

BENGOUA Soufiane
CRASC, Oran, Algérie

L'usage du prénom féminin dans la chanson Rai algérienne : entre pré-nomination et sur-nomination

Parmi les différents genres musicaux présents en Algérie, nous pensons que les chansons rai sont le genre musical dans lequel on pourrait constituer un corpus conséquent à propos de notre thème d'étude. Sur un ensemble composé de 718 titres de chansons rai attribués à des artistes masculins de l'Ouest algérien, seuls 160 mettent en avant la femme qui constitue l'élément de notre analyse. Ces titres ont été recueillis sur deux sites différents⁶.

Si « depuis les années 1960 et jusqu'à nos jours, le raï a su présenter la femme sous toutes ses facettes »⁷ **qu'en est-il de sa dénomination ?** Nous voulons décrire la composante lexico-sémantique du prénom féminin au travers des titres de chansons Rai. Les multiples sur-/pré-nominations des femmes que nous avons recueillies sont, du point de vue des usages linguistiques, tantôt des prénoms tantôt des surnoms que nous pourrions qualifier de métonymies en rhétorique. De plus, ces appellatifs témoignent de contacts de langues prononcés puisqu'ils sont en français, en arabe algérien ou en arabe littéraire. Enfin cette pré-

⁵ Cités par F. Fouchard et E. Marceteau Caballero, 2017, p. 74.

⁶ Titres tirés des fiches d'artistes consultables sur Google et du site <https://www.hibamusic.com/Algerie/> (consulté le 24/02/2019 à 14h30).

⁷ Boumedini, B. « Les thèmes annoncés par le discours raï en Algérie. Etude d'un corpus choisi », In revue *Expressions* n° 6, juillet 2018, p. 139-148.

RÉSUMÉS

/sur-nomination féminine dans la chanson rai nous semble être le reflet social de la mixité linguistique algérienne.

Si pour Oriol, « *le rai s'inspire du mode de vie occidental pour évoquer les pratiques quotidiennes de beaucoup de jeunes Algériens* »⁸, qu'en est-il de la vision de la femme à travers ces appellatifs donnés par les chanteurs de rai ? A travers une analyse lexico-sémantique de notre corpus, nous allons définir comment le chanteur algérien nomme la femme et s'il respecte la tradition onomastique algérienne. A première vue, il apparaît à travers cette pré-/sur-nomination que la femme serait réduite à des appellatifs qui mettraient en relief son physique ou un de ses traits de caractère. De plus, les prénoms donnés aux femmes correspondraient à un répertoire religieux, chose qui contraste avec la quintessence de la chanson raï. Nous voudrions identifier la proportion du prénom et du surnom féminin dans la chanson rai algérienne pour apporter un éclairage nouveau sur la structure onomastique de ce genre musical.

Références bibliographiques

GUEGUEN. N, Dufourcq-Brana. M et Pascual. A , *Le prénom : Un élément de l'identité participant à l'évaluation de soi et d'autrui*, Presses universitaires de Liège, *Les Cahiers Internationaux de Psychologie Sociale*, 2005/1 Numéro 65, pages 33 à 44.

MAHMOUDI. A, De l'usage des prénoms rares des hautes plaines de l'ouest algérien (frenda, ain dheb, medrissa, el bayadh, labiod sidi cheikh), dans *Des noms et des noms...* (dir.. Farid BENRAMDANE), Edition CRASC, 2005.

MARTIN, M. 2006. *Le pseudonyme sur Internet : une nomination située au carrefour de l'anonymat et de la sphère privée*. Paris : Ed. L'Harmattan, coll. Langue et parole.

ZONABEND. F, « Pourquoi nommer ? » (dir.) Claude LEVI-STRAUSS, *L'identité*, puf, 1983.

Souhila BENZERROUG
ENS Bouzaréah-Alger, Algérie

L'apport de la chanson engagée dans le développement de la compétence de production orale en contexte universitaire : le cas des étudiants de 2^{ème} année PEP de l'ENS de Bouzaréah

Cette recherche tend à montrer l'apport de l'intégration de la chanson engagée en classe de français à l'université chez les étudiants de l'ENS de profil PEP (professeur d'enseignement primaire) dans le développement de leur compétence de production orale. Ainsi, nous rendons compte des résultats d'une expérience menée en classe dans le module : pratiques et techniques de l'oral (PTO). Pour ce faire, nous avons opté pour la dernière chanson de SOOLKING, chanteur algérien. Le choix sa chanson engagée intitulée « *La liberté* » émane d'une volonté d'impliquer les apprenants-étudiants car elle traite une thématique d'actualité qui les concerne tous. D'autre part, cette chanson se termine par des paroles en arabe, ce qui nous permettra de mettre en relation le contact des deux langues, à savoir l'arabe et le français. Notre problématique tourne autour de deux questions : **1-Quel est l'apport de la chanson engagée dans le développement de la compétence de production orale des étudiants de profil PEP ? 2-La chanson engagée permet-elle de développer cette compétence langagière de production ? Si oui, comment ?** Notre travail s'inscrit ainsi dans deux champs disciplinaires, à savoir la didactique du français en contexte universitaire et la didactique de l'oral.

Pour réaliser nos objectifs, nous allons dans un premier temps dresser un bilan des recherches récentes relatives à l'intégration de la chanson en classe de français (Paulette Dumont, 2000 ; Ludovic Gourvennec, 2011 et 2017) ; Briet Geneviève, 2013). Dans un second temps, nous tenterons d'observer le déroulement d'une séance de production orale, à travers la production d'un discours argumentatif autour de la même thématique que la chanson de SOOLKING. Nous achevons notre recherche par un entretien sem-directif avec les apprenants, afin de reconnaître leurs représentations sur l'intégration de la chanson dans leur classe.

Notre corpus est donc composé des productions orales filmées (vidéos) de 19 étudiants de PEP de l'ENS : productions argumentatives faisant partie de leur programme universitaire. Nous finirons notre communication par l'analyse des entretiens semi-directifs pour conclure sur l'apport de la chanson engagée en milieu universitaire et quelques considérations sur leur sécurité linguistique.

⁸ Oriol, M. 2000. « La chanson populaire comme création identitaire : le Rebetiko et le Raï ». *Revue Européenne des Migrations Internationales*, Volume 16, Numéro 2, pp. 131-142. cité par, Boumedini. B & Dadoua-Hadria. N, Une analyse du discours raï algérien chez Cheb Hasni, Cheb Bilal et Chebba Kheira, In *Synergies Algérie* n° 11 - 2010 pp. 191-198.

RÉSUMÉS

Aziza BENZID

Zineb MOUSTIRI

Université Mohamed Khider, Biskra, Algérie

La langue chantée en classe de langue (s) : de la rencontre avec l'Autre à la découverte de soi

Enseigner une langue étrangère nécessite une association avec son substrat culturel pour tenter de l'intégrer au système de valeurs de la culture des apprenants car la langue et la culture qu'elle véhicule sont indissociables. La classe de langue est un lieu favorable où se rencontrent les différentes cultures : celle de la langue de l'apprenant et celles des langues enseignées. La culture de l'Autre se manifeste à travers les supports didactiques jugés propices pour leur formation et leur épanouissement intellectuel ; ils sont perçus comme le médiateur privilégié pour la rencontre et la (re) découverte de l'Autre. Ils permettent de saisir l'homme dans sa diversité, sa complexité et sa variabilité : « Apprendre une langue étrangère signifie entrer dans un monde inconnu, s'ouvrir à d'autres mentalités, mettre en question la « naturalité » et l'universalité de nos propres systèmes d'interprétation de la réalité »⁹.

Dès lors, la classe de langue constitue un lieu privilégié qui étudie la langue par le biais de la littérature, en s'inscrivant dans le cadre de la sociocritique définie par son fondateur Claude Duchet comme une sociologie du texte qu'elle prend comme objet d'étude en interpellant et intégrant d'autres disciplines dans son moule. Dans cette situation linguistique et sociale, l'accent est mis sur la littérature et le patrimoine culturel du contexte où elle émerge et s'enracine en dévoilant le prélinguistique qui conditionne le linguistique en lui donnant sens. Dans cette optique, nous mettons l'accent sur la chanson qui est, d'après Gaëtane Poliquin, « un micro-univers signifiant dont l'organisation textuelle est close et fortement structurée. [...] un genre spécifique dans lequel les éléments linguistiques et extralinguistiques sont étroitement liés et se combinent »¹⁰.

En partant d'une expérience vécue en classe de FLE, il serait intéressant de savoir **dans quelle mesure la sociocritique de la chanson nous permet la rencontre avec l'Autre et la découverte de soi, dépassant ainsi la dimension linguistique de la langue cible pour atteindre les autres dimensions : sociale et culturelle.**

Nadia BERDOUS

Université de Bouira, Algérie

Cette chanson kabyle qui a éveillé la conscience identitaire a-t-elle une place dans l'enseignement de tamazight (kabyle) ?

Ma contribution propose une réflexion en deux temps : d'abord, je reviendrai sur le rôle indéniable qu'a joué la chanson kabyle dans la prise de conscience identitaire, prise de conscience qui a permis tous les acquis pour tamazight dont son introduction à l'école algérienne. Puis, j'interrogerai les manuels scolaires de tamazight du primaire, édition¹¹ et réédition comprises sur le thème de la chanson. J'ai opté pour le primaire car j'estime, avec Gauthier, que l'école primaire est la pierre angulaire de tout enseignement et qu'elle intervient dans la construction de la personnalité de l'élève : « L'école primaire se voit également assigner la mission de forger et fortifier la cohésion et l'unité nationales, de former le citoyen et l'honnête homme. »¹².

Il me semble intéressant de voir si la chanson kabyle, qui a été un facteur important dans la reconnaissance de tamazight, est devenue un objet didactique pour cet enseignement : **la chanson kabyle (poésie) est-elle présente et enseignée ? Que travaille-t-on à travers ces chansons (poèmes) proposées : la langue ou le message ? L'aspect identitaire est-il abordé ? Et si oui, de quelle façon ?** Nos deux parties feront donc intervenir un volet sociolinguistique et sociopolitique, et un volet didactique : c'est ce qu'on attend en général d'une démarche sociodidactique. Le 1er volet de l'étude s'appuiera sur un corps de textes médiatiques et de quelques chansons « engagées », évoquant la lutte des Kabyles pour faire reconnaissance de leur langue et leur culture. Le 2^{ème} volet interrogera les manuels de

⁹ - De Carlot M., *L'interculturel*, CLE International, Paris, 1998, p. 7.

¹⁰ - Poliquin G., *La chanson et la correction phonétique*, Centre international de recherches sur le bilinguisme, Publication de l'université Laval, 1988, p. 8.

¹¹ - Les premiers manuels du primaire sont édités en 2005 pour la 4^{ème} année primaire et en 2006 pour la 5^{ème} année primaire, réédités en 2014/2015 et en 2018/2019.

¹² - Gauthier, P. – Louis, « L'école primaire en question », *Revue internationale d'éducation de Sèvres* [En ligne], 41 | avril 2006, mis en ligne le 15 novembre 2011, consulté le 27 mars 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ries/1140> ; DOI : 10.4000/ries.1140

RÉSUMÉS

tamazight du primaire, à partir de deux angles différents mais complémentaires : la chanson kabyle et le mouvement de la revendication identitaire, la transposition didactique de ces chansons, ce qui me permettra un va et vient entre l'histoire et la didactique.

Nous nous appuyerons sur les recherches des principaux chercheurs en sociodidactique qui ont collaboré à l'ouvrage *Abécédaire de sociodidactique* et les travaux de Di Meglio sur la patrimonialisation. Ce travail nous amènera à dessiner le champ que peut occuper la chanson dans le lien entre affirmation identitaire et enseignement de langue minorée.

Bibliographie

Chaker, S., *Imazighen ass-a*, Ed. Bouchène, Alger 1990.

Di Meglio, A., « D'une identité réactive à une identité créative : aspects patrimoniaux de la transposition didactique de la langue corse », dans *Vivre du patrimoine, un nouveau modèle de développement*, Editions L'Harmattan...

Rispail, M., coll., *Abécédaire de sociodidactique : 65 notions et concepts*, Editeur : PU Saint-Etienne, 2018.

BERTRAND Magali Cécile

Université de Strasbourg

Chanter en yiddish à Strasbourg : contact de langues et répertoires plurilingues

Langue « de fusion » (Weinreich, 1959), le yiddish est notamment composé d'éléments germaniques, ce qui le rend de prime abord relativement transparent à des locuteurs/-trices de l'allemand ou de l'alsacien. Pour les choristes de la chorale strasbourgeoise qui a constitué le cadre de notre observation participante, il semble que ce contact échappe à une conception de nature diglossique ou conflictuelle. La technique du corps qu'est le chant et son enjeu communicatif ne sont pas ceux de la parole ; c'est ici la chanson qui en constitue le point focal. Ce sont d'autres notions liées au contact de langues qu'abordent nos entretiens sous forme de récit de vie avec les choristes. Imaginaires, représentations et aménagement linguistique « par le bas » semblent jouer un rôle majeur dans la démarche de participation à la chorale. Dans la mesure où les profils des choristes sont variés - du locuteur « traditionnel » du yiddish ou « semi-locuteur » au « néo » (Grinevald et Bert, 2011) - et où la pratique du chant en yiddish vient étoffer ou rappeler un plurilinguisme singulier, cette démarche s'inscrit dans une certaine cohérence avec les territoires et répertoires personnels, linguistiques comme musicaux.

En s'appuyant sur une analyse de l'agencement et de la dynamique des récits de vie (Bardin, 2013), notre communication se propose **d'examiner dans quelle mesure cette démarche a trait à un sentiment de loyauté, qu'il concerne la langue ou son univers référentiel**. Elle vise ainsi à contribuer à la réflexion sur le continuum entre loyautés linguistique et ethnosocioculturelle (Boyer, 2008). Ces deux notions semblent fécondes pour l'abord de situations d'attrition linguistique. En offrant un témoignage de « bande-son » d'une autre histoire, en même temps qu'un modèle linguistique, la chanson yiddish donne à entendre la lutte bundiste, la vie quotidienne du *shtetl*, les berceuses d'avant-guerre, mais aussi la variété et le cabaret américains. La langue apparaît ainsi plutôt comme véhicule culturel et patrimonial, que comme moyen de communication – un phénomène conceptualisé par Jeffrey Shandler comme étant le yiddish « postvernaculaire » (2006). Dans cette perspective, la chorale s'inscrit pleinement comme lieu de socialisation de la communauté métalinguistique yiddish (Avineri, 2012 ; Price *et al.*, 2011). Notre proposition se situe dans une recherche ethno-sociolinguistique (Blanchet, 2012) et s'inscrit dans une perspective d'anthropologie dynamique (Balandier, 1974).

Références bibliographiques

ALVAREZ-PEREYRE, Frank, 2002, « Langues juives, musique juive et anthropologie du judaïsme », *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, (10), 39-56.

AVINERI, Netta Rose, 2012, *Heritage Language Socialization Practices in Secular Yiddish Educational Contexts: The Creation of a Metalinguistic Community*, UCLA Electronic Theses and Dissertations, URL: <https://escholarship.org/uc/item/9f50n171>.

BALANDIER, Georges, 1974, *Anthropo-logiques*, Paris, Le Livre de Poche.

BERTUCCI, Marie-Madeleine, 2014, « Le récit de vie : lieu d'expression de la pluralité linguistique et culturelle. Proposition pour une méthodologie de la recherche », *Cahiers internationaux de sociolinguistique*, N° 5 (1), 41-47.

BLANCHET, Philippe, 2012, *Linguistique de terrain, méthode et théorie. Une approche ethno-sociolinguistique de la complexité*, Presses Universitaires de Rennes.

BOYER, Henri, 2008, *Langue et identité : sur le nationalisme linguistique*, Limoges, Lambert-Lucas.

RÉSUMÉS

GRINEVALD, Colette ; BERT, Michel, 2011, « Speakers and communities » in Peter K. Austin & Julia Sallabank (eds.), *The Cambridge handbook of endangered languages*, pp.45-65, Cambridge University Press.

PRICE, Jérémy, BAGINI, Licia, & BELLY, Marlène, 2011, *Langue, musique, identité: actes du colloque tenu à Poitiers, du 21 au 23 novembre 2007*. Editions Publibook.

SHANDLER, Jeffrey, 2006, *Adventures in Yiddishland: postvernacular language and culture*, University of California Press.

SHILOAH, Amnon, 1995, *Les traditions musicales juives*. Paris: Maisonneuve & Larose.

SZULMAYSTER-CELNIKIER, Anne, 1991, *Le Yidich à Travers La Chanson Populaire*, Louvain-La-Neuve: Peeters.

WEINREICH, Max, 1959, « History of the Yiddish Language: The Problems and Their Implication », *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 103, No. 4.

BEZZAZI Kader

Université de Oujda, Maroc

Chants de femmes de l'Oriental marocain : usages, fonctions et rythmes

Notre proposition porte sur un genre de chants, le *SSeff*, des femmes de l'Oriental marocain. Ces chants ont deux particularités :

a) connus uniquement dans le Maroc oriental, ils sont chantés sous forme de distiques, exclusivement par les femmes, en particulier dans les milieux ruraux ; chaque occasion (mariage, fiançailles, naissance, « fête de circoncision », etc.) est un temps où ces femmes intègrent, dans leur vie sociale, une rupture provisoire pour chanter ;

b) cette rupture est, déjà, une occasion pour elles de dire autrement, à haute voix et « librement », ce que le langage quotidien ne peut prendre en charge.

Ces chants seront (re)visités ;

a) en tant qu'organisations rythmées qui *coordonnent* entre l'individuel et le collectif : cette coordination est, en elle-même, une occasion où les femmes montrent qu'elles parviennent à tout « affectiviser » pour mieux "vivre" leur quotidien (qui n'est pas toujours facile à supporter) ;

b) ainsi, le sens de la créativité passe moins par la littéralité des distiques que par le langage qu'elles utilisent pour *dire* leur vie quotidienne. Nous insisterons sur ce premier volet et sur ce qui ritualise l'acte de chanter, en tenant compte du corps – au féminin - qui se collectivise pour exprimer ce que le quotidien et la langue de ce quotidien ne peuvent exprimer ... Ces chants seront, donc, considérés comme un langage soumis à des conditions de création liés à plusieurs paramètres (spatio-temporels, rythmiques, symboliques...). N'étant pas de simples « accompagnements » occasionnels, ils assurent donc, des fonctions liées à la vie sociale. **Comment, alors, ces femmes arrivent-elles à articuler tous ces paramètres ?**

Enfin, l'ensemble de la communication s'appuiera sur des exemples, sous forme d'extraits, pour tenter de mettre en discussion ceci : **comment ces chants "collectivisent"-ils les femmes en créant toute une harmonie où l'usage de la langue devient une espèce de "code" d'énonciation des distiques... ?** Ceci nous paraît essentiel pour montrer que ces chants, comme objet littéraire, impliquent directement la question des usages linguistiques susceptibles d'être interrogés sous l'angle de la création, de la réception et des valeurs que la société leur accorde actuellement.

BOLZINGER-MEYER Dominique

MEYER Jean-Paul

Université de Strasbourg, France

Paroles et musique (bis) : La répétition comme forme discursive de la chanson

On sait que le texte est constitué d'éléments de progression et de cohésion, lui donnant dynamique et unité. L'étymologie du mot nous le rappelle, qui y voit un « tissu ». La mise en place et le fonctionnement de ce couple progression/cohésion sont assurées par diverses formes de répétition (itération, récurrence, reprise anaphorique, etc.) qui permettent au texte de se transformer sans se défaire.

Dans la chanson aussi, la répétition est un procédé bien identifié. Par sa fonction mnésique, la répétition rattache la chanson à l'oralité et à la poésie, et renvoie aux ritournelles, aux redoublements de syllabes du discours infantin. Depuis le « la la la... » jusqu'au « ça ira, ça ira », en passant par *Frère-Jacques* ou « diguedondon, diguedondaine », la répétition de syllabes, de mots ou de locutions est constitutive de la chanson, peut-être même est-elle l'un de ses fondements stylistiques.

RÉSUMÉS

La chanson française de la seconde moitié du 20^e siècle – celle qu'on a appelée « chanson à texte » – présente des emplois tout à fait particuliers de la répétition. On les trouve par exemple dans la structure du refrain, souvent réitéré avec une légère variation, dans les anaphores ou les parallélismes syntaxiques des strophes, dans la répétition de la clausule agissant comme un éternel retour. On peut également reconnaître la répétition à travers la progression implicite des chansons à listes, ou dans les reprises régulières de la mélodie, parfois appuyées par un arrangement musical lui-même progressif.

Quel est donc le rôle joué par la répétition dans ces chansons de l'âge d'or des cabarets parisiens (1945-1975) ? Dans quelle mesure la répétition contribue-t-elle à la cohésion textuelle de ces textes, dont certains ont profondément marqué leur époque ? Comment s'articule-t-elle avec la progression narrative de la chanson, notamment lorsqu'elle est soulignée, accentuée, voire contredite, par la musique ?

Notre hypothèse est que la répétition contribue à la textualité particulière des « chansons à texte », en jouant à deux niveaux : celui de la cohésion textuelle, on l'a dit, mais aussi celui de l'articulation paroles-musique. À partir d'un corpus représentatif d'artistes des années 1950 et 1960 (i. e. Piaf, Gréco, les Frères Jacques, Barbara, Brel, Brassens), et d'une approche stylistique et syntaxique, nous mettrons en évidence la visée rhétorique de cette double cohérence discursive.

Références bibliographiques

- D'Andrea, Giulia. 2017. La répétition comme fond d'équivalence dans la chanson, *Repères DoRiF*, 13.
- Dell, François. 2003. Répétitions parallèles dans les paroles et dans la musique des chansons, dans Aroui, J.-L. (dir.), *Le sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique* (p. 499-522). Paris : Champion.
- Gaulin, André. 1995. La Chanson comme discours. *Études littéraires*, 27, (3), 9-16.
- Julien, Olivier & Levaux Christophe. 2018. *Over and Over. Exploring Repetition in Popular Music*. Londres : Bloomsbury Academic.
- Spyropoulou Leclanche, Maria. 1998. *Le refrain dans la chanson française de Bruant à Renaud*, Limoges : PUL.

BOUADOU N'DA Kadiatou
ENS Abidjan, Côte d'Ivoire

La chanson dénommée « le ndolo » des femmes : entre émotion, parenté à plaisanterie et exorcisme

La chanson a une place prépondérante dans la société traditionnelle africaine. Des travaux domestiques (cuisiner, balayer la cour, laver le linge au village ou au fleuve) aux activités champêtres (pour éloigner les oiseaux ravageurs, activités de labour, de cueillettes) en passant par les cérémonies festives et funéraires, elle intervient pour relier les personnes, pour traduire les émotions, transmettre des vertus et rappeler à l'homme son humanité et très souvent sa fragilité.

Les publics qui chantent lors de ces activités sont spécifiquement les femmes et les enfants quoique certains groupes d'hommes, influencés par la culture musulmane du nord ou ayant vu la nécessité de se faire de l'argent, s'y mettent parfois.

Notre intervention porte sur le « ndolo », qui est traditionnellement l'apanage de la femme. Il s'agira de **recueillir des séquences de ndolo**, de voir comment analyser ces chansons qui incluent voix et instruments traditionnels et surtout **quelles techniques d'analyses développer** pour rendre compte des subtilités du langage qui s'y déploient.

BOUGHANIA Karima
Université De Mostaganem, Laboratoire DPF, Algérie

La chanson arabo andalouse au service de l'apprentissage chez les apprenants en contexte algérien

« Le don des langues est d'abord une affaire d'oreille. »

Notre sujet discutera différentes scénarisations de l'enseignement/apprentissage à travers la chanson : le chant est pour nous un facilitateur de parole. Dès leur plus jeune âge, les enfants utilisent un « langage musical » pour communiquer, quelques réflexes naturels comme murmures, pleurs et chants ... Cette première langue par laquelle se matérialisent les pensées de l'enfant va être vite développée par l'utilisation de ces éléments musicaux préverbaux par les adultes, ou pour la communication entre les deux. Langue et musique sont des phénomènes liées étroitement : ils ont pour fonction d'éduquer l'oreille à la musicalité de la langue nouvelle.

RÉSUMÉS

Notre contribution qui s'inscrit dans le champ de la didactique tentera de mettre en évidence l'apport de la musique, notamment de la musique arabo-andalouse dans l'apprentissage des langues étrangères grâce à différentes expériences alliant musique et langue étrangère. Pour cela, nous avons enregistré des séances d'apprentissage par la musique autour de la chanson arabo andalouse. Nous en ferons une analyse qualitative.

BOUHADJAR Souad
Université de Saida, Algérie

La mémoire discursive des noms des lieux dans la chanson ya daw 3yani à travers l'espace social, historique et géographique de la ville de Tlemcen

Notre corpus est à l'origine un poème populaire, " *ya daw 3yani*"¹³, dont la pérennité s'explique par l'adaptation et l'interprétation dans le style hawzi d'une célèbre chanson du terroir appréciée des habitants de la ville de Tlemcen¹⁴, voire dans tout le Maghreb. Le poème *ya daw 3yani* est composé aux 3/4 de noms propres. Il s'agit d'un tryptique qui compte 37 strophes dont l'auteur est Cheikh Boumediene Bensehlla¹⁵. Il est chanté par plusieurs orchestres de musique andalous et chanteurs célèbres algériens et marocains¹⁶. La lecture onomastique des noms de lieux et des prénoms nous fait voyager dans les venelles de l'ancienne médina à laquelle l'interprétation musicale a donné longévité.

Cette nomenclature peut être objet d'une recherche linguistique qui s'intéresse aux noms propres de lieux ou de personnes.¹⁷ Elle vise à inscrire dans un espace-temps imaginaire les lieux où le chant nous transporte, à travers trois mouvements que le poète charge le pigeon-messager de nous faire parcourir. Le premier mouvement chanté est celui d'un oiseau qui voltige d'un lieu à un autre ; le second est attribué aux lieux, que le pigeon nous fait visiter et qui créent dans l'imaginaire une sorte de plan de masse¹⁸ de la ville de Tlemcen, dans ses venelles, ses rues et ses quartiers ; il leur alloue une présence dynamique au monde par la mise en scène d'un mouvement perpétué. Enfin le troisième est un mouvement secret, celui de l'émotion. Le toponyme constitue alors un lieu de mémoire discursive et un organisateur socio-cognitif¹⁹ à travers les trois mouvements décrits qui tenteront de répondre à la question suivante : **Comment à travers une onomastique riche par sa toponymie et son anthroponymie, la chanson *ya daw 3yani*, met pour nous en mots la société de l'époque et les déboires sentimentaux de l'auteur, en exprimant les lieux de sa ville dont il a été exilé ?**

Le nom de lieux devient alors un véritable lieu de mémoire, un lieu discursif pour l'histoire, sou lequel d'autres motivations des chanteurs peuvent aussi se révéler.

BOUTOUB Hakima
Université Amar Telidji , Laghouat, Algérie

La chanson comme activité ludique à visée argumentative

Dans les écoles algériennes, le français est une langue étrangère enseignée obligatoirement dès la troisième (03) année primaire jusqu'au lycée. Il constitue après l'arabe, la deuxième langue des médias oraux et écrits. Malgré sa place privilégiée par rapport aux autres langues étrangères enseignées, il représente une langue difficile pour les apprenants algériens. Son enseignement pose problème, au point qu'il nécessite la mise en place des moyens attractifs en liens directs avec le monde dans lequel évoluent les élèves pour susciter intérêt et motivation. Ainsi, on essaie de mettre en place des stratégies d'enseignement permettant de créer un affect positif entre l'apprenant et la langue cible (Boiron, 2006). En Algérie, les supports pédagogiques se sont diversifiés : documents authentiques, chansons, textes rythmés, donnent un accès direct à la langue et un moyen propice dans les activités ludiques. Étudier la

¹³ "Ya Daw 3yani "est traduit en français par "Ô lumières de mes yeux".

¹⁴ Tlemcen est une ville de l'ouest d'Algérie, connue pour la richesse de ses traditions, berceau de plusieurs civilisations berbère, musulmane et ottomane. C'est la ville natale du poète dont le poème est le corpus d'étude.

¹⁵ Bensehlla Boumediene est un poète. Il naquit vers la fin du XII^e siècle de l'hégire (dix-huitième ap. J.C.) à TLEMEN, dans une des ruelles de la ville, la ruelle des Banî Djamla (derb Banî Djamla). Ce nom est cité dans le poème. Boumediène a exercé, depuis son enfance, le métier de tisserand. Il marquait un vif intérêt et un empressement à fréquenter les différents milieux sociaux, ceux des dirigeants et ceux du peuple. Il heurtait fréquemment le gouverneur de TLEMEN avec ses poèmes érotiques.

¹⁶ Parmi eux Guerouabi, Abdelkrim Dali, Merièm Ben Allel, Sami El Maghribi, etc.

¹⁸ Le plan de masse est un [dessin d'architecture](#) destiné à montrer une vue d'ensemble.

¹⁹ Flux (1991), Siblot et Leroy (2000), Leroy (2004a)

RÉSUMÉS

langue par la chanson permet de développer des compétences linguistiques et culturelles, des capacités d'écoute et d'attention. De plus, cela éveille la curiosité et crée une motivation dans le désir de comprendre et d'apprendre.

L'enseignement de l'argumentation au lycée nécessite en particulier des efforts et des moyens de la part de l'enseignant, ce qui nous pousse à nous interroger : *comment peut-on exploiter la chanson dans l'enseignement/apprentissage de l'argumentation au niveau du lycée ?* Notre objectif est de développer la compétence argumentative par le biais de la chanson en tant qu'activité ludique et de créer la motivation d'apprentissage qui tend vers la découverte et le plaisir d'apprendre. Dans cette optique, nous voudrions *rendre compte de l'expérience d'un cours d'argumentation* qui a fait suite à la présentation de deux chansons auprès d'élèves de troisième année lycée.

Bibliographie

Calvet, L.-J., (1980). « *La chanson dans la classe du français langue étrangère* », Paris, Clé International.

Boiron M., (2006). *Approches pédagogiques de la chanson*, [en ligne]

www.tv5monde.com/TV5Site/upload_image/.../26_fichier_approcheshansons.pdf

Plantin C., (1989). *Argumenter: De la langue de l'argumentation au discours argumenté*, Paris, Centre National de Documentation Pédagogique [en ligne] gric.univ-lyon2.fr/Equipe2/master/data/cours_A3L/Argumenter.doc

Estelle CECCARINI

Aix-Marseille Université, CAER, France

Entre France et Italie, chanter en occitan : un carrefour poétique entre ancrage dialectal et ouverture au monde

Nous proposons d'examiner la façon dont la langue d'oc est (ré)investie par des artistes des deux côtés des Alpes : artistes appartenant à deux ensembles nationaux différents qui font choix de chanter en occitan, guidés par le « désir » d'une langue retrouvée aux sources familiales ou reconquise par l'apprentissage, pour la faire vectrice de création, dans une démarche exigeante sur le plan de musical et textuel.

Notre étude s'intéresse à la place donnée à l'oc principalement dans le répertoire de trois formations²⁰. Les deux premières sont ancrées dans l'univers marseillais autour de la figure de Manu Théron : la formation « Ve Zou Via »²¹ qui réunit les chanteurs du groupe de polyphonie occitane Lo Còr de la Plana et les chanteuses de la formation napolitaine Assurd ainsi que des chanteurs rassemblés par Manu Théron dans son nouveau spectacle « Dins lei piadas dei gigants »²² qui, suivant en musique les traces du poète occitan voyageur Roland Pécout font dialoguer le poète d'oc avec le monde, au travers de poèmes d'Allen Ginsberg, de Jack Kérouac, d'Arthur Rimbaud et de Pier Paolo Pasolini, chantés dans leur langue d'origine. La troisième formation étudiée vient des vallées italiennes du Piémont, dites « occitanes » : les musiciens et chanteurs de « Blu l'azard »²³ se replongent dans le patrimoine de la musique traditionnelle puis l'ouvrent dans un élan musical et poétique innovant qui mêle nécessité profonde de créer en occitan et en franco-provençal²⁴, et ouverture vers l'autre. Leur travail de création nourrit des liens forts avec le projet de promotion culturelle des langues minoritaires (élargir sans frontières la problématique occitane) qu'est depuis 10 ans le Prix Ostana-langue maternelle²⁵.

Nous explorerons, dans une perspective principalement littéraire, la problématique du rapport entre langue, littérature et chanson qui sous-tendent le choix des diverses langues et des poètes mis en musique par ces formations, envisageant comment s'y crée un élan innovant, entre ancrage dialectal et dynamique transnationale. Nous tenterons de montrer que la création contemporaine de ces formations s'enrichit au contact d'une part des textes appartenant au patrimoine occitan et à la poésie d'oc contemporaine ; puis comment, en retour, la tentative de donner sens, au sein d'un monde globalisé, au choix de créer en toute

²⁰ Nous compléterons la réflexion par un regard ponctuel vers d'autres artistes comme le groupe « Les Dames de la Joliette » qui, par un répertoire multilingue, est le miroir (féminin) d'une Marseille multiculturelle, ou le groupe de polyphonie de la région de Nice « Corou de Berra », ou encore vers d'autres formations ou artistes aux répertoires plurilingues.

²¹ <http://www.occitanie-musique.com/fr/ve-zou-via/>

²² <http://www.occitanie-musique.com/fr/piadas/>

²³ <https://blulazard.wordpress.com>

²⁴ en dialogue avec le français et l'italien.

²⁵ <http://www.chambradoc.it/premioOstana-ScritturaInLinguaMadre.page>

RÉSUMÉS

langue fût-elle minorée, est source de revivification pour la langue elle-même²⁶. Enfin, nous nous interrogerons sur la façon dont ces chanteurs et chanteuses se font aujourd'hui les alliés précieux de poètes dont la parole peine à trouver un espace pour résonner.

CHABAUD Silvan

Université de Montpellier, France

***L'élaboration d'une chanson occitane maritime et cosmopolite :
l'exemple du groupe Moussu T e lei Jovents, entre reggae, blues et opérette marseillaise –
une aventure originale dans le paysage sonore français***

Depuis les années 1990, la musique occitane connaît un renouveau grâce à l'écllosion de nombreux groupes dans des styles très différents. Reggae, rap, rock, ska, musique traditionnelle, chant polyphonique revisité, world music, punk : la liste est longue et en illustre la variété et la vitalité. L'un des acteurs principaux de cette nouvelle scène occitane, François Ridet, chanteur et fondateur du groupe *Massilia Sound System*, développe également, depuis 2005, un répertoire solo avec son projet *Moussu T e lei Jovents*. Son travail attire notre attention, dans le cadre de ces recherches interdisciplinaires Langues et chansons, par le lien étroit qu'il tisse entre création musicale et langue d'oc, à l'écoute de la culture maritime et cosmopolite marseillaise. **Comment la chanson occitane peut-elle rendre compte de cette réalité ? Comment s'inscrit-elle, résolument, dans la modernité ? Comment, également, contribue-t-elle à l'avenir de cette langue dite « minorisée » dont l'usage quotidien est en net recul ?** Ces questions constitueront les trois axes d'une réflexion sur le nouveau « blues occitan », elles tisseront le fil conducteur d'un voyage au cœur d'une riche discographie (10 albums à ce jour) qui, depuis les rivages méditerranéens, s'adresse au monde entier.

Bibliographie indicative de l'auteur

Sylvan Chabaud, *Louis Bellaud de la Bellaudière, Obros et Rimos (Sonnets et autres rimes de la prison)* édition critique, Presses Universitaires de la Méditerranée, Montpellier, 2011).

Sylvan Chabaud, « Le chant en occitan, une expérience récente et originale de prise en main d'une culture et d'une langue », *Lengas* [En ligne], 74 | 2013, mis en ligne le 10 décembre 2013. URL :

<http://lengas.revues.org/375>. « Lo trobar reven (le trobar revient), Massilia sound system et les troubadours », *Les Troubadours dans le texte occitan du XXe siècle*, Classiques Garnier, Études et textes occitans, 1, Paris, 2015, p. 357-374.

CHAUDIER Stéphane

Université de Lille, EA 1061, France

Membre du réseau « Chanson ondes du monde »

La métachanson : proposition de typologie linguistique

Le terme de métachanson renvoie au fait, largement attesté dans le corpus de la chanson française, de Piaf à Benabar, que la chanson ne se contente pas de renvoyer au vaste monde, mais qu'elle peut aussi se référer à elle-même. De quelle manière et à quelles fins ? Pour inventorier les différentes possibilités métachansonnières, il paraît pertinent de reprendre et d'adopter la formule syntaxique (empruntée au syntacticien Lucien Tesnière) de la phrase verbale : quelqu'un (actant 1) chante (procès) quelque chose (actant 2) à ou pour quelqu'un (actant 3) dans des circonstances particulières. Le procès peut être élargi aux verbes *composer*, mais aussi *danser*. L'actant 1 renvoie à une « figure » de chanteur, à un ethos, à une posture : à la frontière de l'hommage et de la satire, *Le Chanteur* de Balavoine n'offre pas la même représentation de l'artiste que *J'écris faux, je chante de la main gauche* de Dorémus. L'actant 2 offre un spectre très varié d'objets métachansonniers : la chanson peut se référer à l'art ou au genre (les deux mots ne sont pas synonymes) de la chanson, à telle chanson existante (intertextualité chansonnière) ou encore à elle-même, œuvre singulière en train de s'accomplir. L'actant 3 permet d'envisager la réception de la chanson, telle qu'elle est prise en compte et façonnée par la chanson (Barbara, *Ma plus histoire d'amour, c'est vous*) ; la classe des circonstants regroupe enfin toutes les références aux instruments de musique, au concert, aux institutions chansonnières. C'est l'analyse du lexique qui décidera d'affecter telle ou telle chanson dans le corpus des chansons « méta » ; c'est l'interprétation stylistique qui montrera comment s'entrecroisent dans une même chanson les diverses modalités de la réflexivité chansonnière.

²⁶ Cf. les mots de Fausta Garavini, écrivaine et critique italienne, spécialiste de littérature occitane, qui lors d'un récent entretien concluait, au sujet de la langue d'oc dont la disparition, annoncée depuis la fin du XIX^e siècle, n'a pas encore eu lieu : « le futur est impénétrable » (« il futuro è imperscrutabile »).

RÉSUMÉS

Cette typologie vise à prouver qu'un art populaire, réputé mineur, est capable d'interroger ses pouvoirs mais aussi parfois ses limites (*J'aime pas la chanson*, Juliette) afin d'accroître chez le public la conscience de son propre plaisir à la chanson.

Bibliographie indicative de l'auteur

Chaudier St., « La chanson d'amour, l'émotion, l'idée : éléments de dramaturgie métaphysique », *Chanson : du collectif à l'intime*, ouvrage collectif dirigé par Joël July, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence, coll. « Chants Sons », 2016, p. 233-250

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01378327>

Chaudier St., « La voix, elle, ne ment pas : créativité et mystifications éthiques dans la chanson » (avec Joël July), *L'Éthos en poésie*, Hugues Laroche et Michèle Monte (dir.), Toulon, revue *Babel*, coll. « Littératures plurielles », n° 34, 2016, p. 283-300, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01449358>

Chaudier St., « Où est la langue mineure ? L'anglais dans la chanson française », *Réécriture et chanson dans l'aire romane*, Perle Abbrugiati (dir.), Aix-Marseille Université, Presses Universitaires de Provence, coll. Chants Sons, 2017, p. 203-221, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01673129>

Chaudier St., « L'étoffe de la strophe en chanson », (avec Joël July), *Stylistique et méthode : quels paliers de pertinence textuelle ?* Michèle Monte, Stéphanie Thonnerieux et Philippe Wahl (dir.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2018, p. 345-358, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01973547>

Chaudier St., « Pour introduire la problématique du genre en chanson », *Chabadabada : des hommes et des femmes dans la chanson française. Représentations et enjeux*, Aix-Marseille, Presses de Provence, collection « Chants Sons », 2018, p. 9-121, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02013355>

Chaudier St., « Orelsan et la parodie du discours gnanngnan », *Chanson et Parodie*, Perle Abbrugiati (dir.) Aix-Marseille, Presses de Provence, collection « Chants Sons », 2018, p. 223-243.

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02013353>

CHERAK Radia, voir ABDELHAMID

CHOUKRI Hosnia

Université de Kenitra, Maroc

Le rôle de la comptine dans l'enrichissement du capital lexical de l'apprenant : cas de l'enseignement apprentissage de l'oral au 4^{ème} année primaire.

Bon nombre de rapports évaluatifs effectués ces derniers temps par le Conseil Supérieur de L'Enseignement et de la Formation (CSEF) du Maroc, signalent qu'un pourcentage non négligeable d'apprenants du primaire ont des difficultés d'apprentissage en Français Langue Etrangère (FLE). Et parmi les causes de ces difficultés, selon ces rapports, on trouve « l'insuffisance du capital lexical des apprenants ». Cet état de fait nous a poussée à poser la question suivante : comment développer les compétences linguistiques et langagières des apprenants du primaire en Français Langue Etrangère ?

Pour ce faire, nous proposons « les comptines » comme support didactique attrayant, mobilisant des champs lexicaux thématiques adéquats à l'âge des apprenants. Mais cette proposition exige vérification et expérimentation. C'est pourquoi, nous avons posé la problématique suivante : **Dans quelle mesure les comptines pourraient-elles développer les compétences linguistiques et langagières des apprenants du primaire ? Et comment peut-on les exploiter avec les apprenants dans un cours de français ?**

Pour apporter des éléments de réponse à cette problématique, nous avons adopté la méthodologie suivante :

❖ étudier les manuels scolaires du français du primaire, notamment ceux de la 4^{ème} année du français, pour mesurer la place de la comptine dans les outils proposés ;

❖ expérimenter des activités orales s'appuyant sur la comptine comme support de travail, auprès des élèves de la 4^{ème} année du primaire en vue de vérifier l'impact de ce support sur le développement des compétences des apprenants, en l'occurrence sur l'acquisition du lexique thématique visé.

Ainsi, nous allons travailler sur deux corpus :

❖ Le premier corpus : les manuels scolaires du français du CE4 primaire qui sont au nombre de trois : « Mes apprentissages en Français », « Pour Communiquer en Français » et « L'école des Mots »,

❖ Le deuxième corpus : observation et analyse de trois leçons d'expression orale : la première repose sur un dialogue comme support de développement de la compétence visée, et la deuxième et la troisième leçons s'appuient sur une comptine comme support de travail.

Nous nous inscrivons dans la logique de l'approche par compétences qui favorise l'apprentissage et la mobilisation des savoirs et des savoir-faire dans des situations authentiques ou quasi-authentiques.

RÉSUMÉS

Autrement dit, notre objectif est de montrer l'impact de la comptine, comme support didactique, sur le développement des compétences linguistiques et langagières des apprenants et son influence sur l'acquisition du vocabulaire et son utilisation dans des situations fonctionnelles.

Bibliographie

- Galisson R., , 1982, *D'autres voies pour la didactique des langues étrangères*, Éd. Hatier, Paris.
Gauthier J.-M. et Lejeune C., 2008, Les comptines et leur utilité dans le développement de l'enfant». Dans *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence*, n° 56, pp. 413–421.
Goëtz-Georges Marie, 2006, *Apprendre à parler avec des comptines*, Retz, Paris.

CONFORTE André N.

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

As três metalinguagens do samba Les trois métalangages de la samba

Ce travail est justifié car, outre la fonction poétique, dans le genre musical typiquement brésilien *do samba*, l'incidence de la fonction métalinguistique du langage est identifiée, principalement par le biais des sambas autoréférentielles, appelées *metassambas*, mais également par des sambas qui décrivent le processus de composition du genre - les *sambas metapoétiques* et, enfin, les *sambas metalinguísticos propriamente ditos*, qui commentent les aspects linguistiques de la langue dans laquelle le genre est composé - le portugais brésilien. Notre enquête s'appuie sur un *corpus* important de paroles de sambas axées sur ces thèmes, en particulier le premier. Notre hypothèse propose que le compositeur populaire ressent le besoin de réfléchir au genre lui-même et à son processus de composition. De manière générale, les représentants des couches sociales les moins nanties et les détenteurs d'un faible niveau d'instruction sont aussi souvent fascinés par les charmes de leur propre langue. Pour aborder la fonction métalinguistique, nous nous baserons sur les études de Rey-Debove (1978), Jakobson (1993), Chalhub (2012), Conforte (2007) et Valente (1997). A metodologia de nossa pesquisa busca aplicar os princípios da Análise Estilística, da Linguística Textual e da Análise do Discurso levando em conta, quando necessário, o diálogo inter-semiótico entre a letra da canção e a própria música, inclusive o arranjo musical. Para tanto, apresentaremos canções representativas do gênero em cada uma das modalidades apresentadas acima. Por meio deste estudo, buscamos demonstrar que a autorreferência é um procedimento discursivo especialmente presente neste gênero musical.

CORTIER Claude

laboratoire ICAR, Université de Lyon

Chansons ouvrières et métiers en chansons à Saint-Etienne : jalons et témoignages d'une histoire industrielle et sociale

C'est sans doute sur le site industriel de St-Etienne au 19^e siècle que « *la chanson ouvrière fut la mieux honorée et fut la mieux maintenue, celle des métiers comme celle des luttes historiques de ces collectifs salariés* » (Deniot, *La Chanson réaliste*). Comme l'écrivit l'un des chansonniers, Benjamin Ledin : "*La chanson est l'arme préféré des humbles et des exploités, elle est aussi leur consolation et leur réconfort dans les vicissitudes de l'existence* ». A l'époque, tout le monde chantait et c'est par la chanson que les protestations circulent le mieux.

Des lueurs de la forge aux coups de grisou de la mine, du rythme des métiers à tisser aux volutes des rubans, chantées dans la rue, sur les places et les foires, à la sortie de la mine, des ateliers et des usines, les chants et chansons en gaga ou en français de *l'ouvrier forgeron*, des *mineurs*, du *tisserand*, des *cylindriers*, des *ferrandiers*, des *lithographes*, de *l'ouvrière saint-chamonnaise*, de *la plieuse*, de *l'ourdisseuse*, accompagnent le quotidien du peuple stéphanois, et ses moments de révolte, durant la grande période industrielle (1830- 1950). Il y eut probablement plus de 15 000 chansons publiées entre 1830 et 1930.

Nombreux sont les chansonniers à se réunir dans les goguettes ou cafés-chantants d'amateurs qui se succédèrent à St-Etienne, étroitement surveillés par la police, souvent fermés pour motifs politiques (Gonon, 1906 : 105-107). Parmi leur production, les chansons de mineurs et les chansons de passementiers sont dans doute les plus fréquentes, en raison de leur représentativité dans le monde ouvrier mais aussi parce que leurs métiers sont les plus propices à la veine poétique voire lyrique du style chansonnier.

RÉSUMÉS

Notre communication s'efforcera de **présenter ce corpus en croisant mémoire socio-politique et mémoire socio-technique, notamment à travers les représentations des métiers et des luttes du mineur et du passementier**, deux figures opposées de l'imaginaire industriel stéphanois.

Références

- Castella, Paul 1978 *La chanson ouvrière en dialecte de Saint-Étienne (Loire) 1848-1900*, thèse de doctorat de 3e cycle, sous la direction de Tuailon G., Grenoble 3, 1978.
- Deniot, Joëlle., *Les ouvriers des chansons*, Site *La Chanson française*, corpus en lien avec des sites nationaux et internationaux (création 2006)
http://www.chanson-realiste.com/ouvriers_des_chansons.htm#_ftn1
- Gonon, Jean-François., 1906, *Histoire de la chanson stéphanoise et forézienne*, Roanne, Horwath.
- Ledin, Benjamin., *Chansons passementières et poésies stéphanoises*, P. Lacroix, 1927, 64 p.
- Lorcin, Jean, Martin, Jean-Baptiste, Vurpas, Anne-Marie, (1999) *Le rêve républicain d'un poète ouvrier, chansons et poésies en dialecte stéphanois de Jacques Vacher (1842-1898)*, Saint-Julien-Molin-Molette, Jean-Pierre Huguet, 1999.
- Simard, Jean-Pierre, 1994, « Saint-Etienne, le peuple en scène : théâtre et chansons ». A. Court *Le populaire à retrouver*, PUSE.
- Roche Roland, Discographie : « *MÉLODIES EN SOUS-SOL Chansons du bassin minier de La Loire.* » ; « 100 ans de chansons de St-Etienne et sa Région » ; « La chanson de Passementiers de la Région Stéphanoise ». Textes et chansons d'hier et d'aujourd'hui interprétés sous la direction de Roland Roche. Supports CD. <https://roland-roche.com/roland-roche/>

DAIK Zakia

NEDJAA Hayat

Université de Tizi Ouzou, Algérie

L'image de la femme dans la chanson de Lounis Ait Menguellet

L'étude de *l'image de la femme* chez Lounis Ait Menguellet, monument des années d'or de la chanson kabyle, peut nous amener à éclairer plus largement l'image de la femme dans la société *via* sa représentation dans la poésie et/ou la chanson : notre objectif est de cerner l'image de la femme dans les textes du poète et de la rapprocher ou non de celle que lui attribue l'inconscient collectif kabyle. Donc nous tenterons d'étudier ces différentes illustrations à l'intérieur de ses chansons, par les formes de discours utilisées et de leur fonctionnement : sont-elles synonymes de stéréotypes ? Pour cette raison, nous posons la question principale : **quelle est l'image de la femme véhiculée par la chanson de Lounis Ait Menguellet ? Et est-ce que cette image est la même que celle attribuée par la société kabyle ?** Notre hypothèse travail sera la suivante : l'image de la femme dans la poésie de Ait Menguellet est peut-être synonyme de l'image que lui octroie la société.

Notre méthode d'analyse est stylistique, elle sera enrichie par l'approche imaginaire très adaptée à Menguellet. Notre corpus est fait de quelques chansons de Lounis Ait Menguellet enregistrées sur CD. Les concepts qui vont nourrir notre analyse sont : image, poésie, société, chanson, stéréotype. Et pour aborder la réflexion sur la femme et sa représentation dans la poésie chantée, nous nous référons aux chercheurs qui ont déjà abordé cette thématique, à savoir : Kherdouci Hassina, *La poésie féminine et anonyme kabyle*, Thèse de doctorat, 2007 ; Djellaoui Mohammed, *L'image poétique dans l'œuvre de Lounis Ait Menguellet*, 2003 ; Mons Alain, *La métaphore sociale, image, territoire, communication*, Puf, Paris, 1992 ; *La revue D'imagination et métaphore ; un texte de Paul Ricœur à la Journée de Printemps de la Société Française de Psychopathologie de l'Expression, à Lille les 23-24 mai 1981 publié en 1982 dans la revue Psychologie Médicale*, 14. <http://www.fondsriceur.fr>, pp. 1-11) ; Lacoste-Dujardin Camille, *Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie*, La découverte, Paris, 2005 ; Michel Pougeoise, *Dictionnaire de la rhétorique*, Armand Colin, Paris, 2001 ; Greimas, A.J., *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972 ; Joly, M., *Introduction à l'analyse de l'image*, Armand Colin, Paris, 2014 ; Rastier, F., *Sémantique pour l'analyse*, Masson, 1994, Paris ; Yaguello Marina, *Les mots et les femmes*, Payot, 1998, Paris ; Rastier, F., *Sémantique interprétative*, PUF, Paris, 1996.

Notre recherche s'inscrit dans le cadre de *la stylistique et de la rhétorique*.

RÉSUMÉS

CONFÉRENCE 3 - DI MEGLIO Alain
SORBA Nicolas
Université de Corse, Corte

Cantemu è semu
Les Corses au rythme de leurs chants

Cantemu è semu, (nous chantons et nous sommes) renvoie à l'importance du chant, des chansons dans le processus de construction et/ou d'émergence de ce qu'il est convenu aujourd'hui de nommer, de façon très consensuelle, « le peuple corse ». En ce sens, nous couvrirons, en illustrant nous-mêmes par des interprétations, un ensemble significatif de 5 axes parmi ceux qui nous sont proposés : le chant et ses fonctions dans la tradition populaire ; langue(s) et chansons ; le chant et les luttes du peuple corse ; les voi(es)x de la création actuelle ; les ressorts de la transposition didactique en école et en atelier immersif.

DIAZ DE GEREÑU LASAGA Leire
Université du Pays Basque, UPV/EHU, Espagne

La chanson et la récréation narrative en interaction

Estornés (1952) a fait valoir que, dans la tradition narrative orale basque, toutes les histoires avaient leurs propres chansons. Peu de cet usage a été recueilli dans les abondantes collections de contes du folklore basque. D'une part l'écriture n'a pas toujours besoin de ces éléments chantés (Hélias, 1990 ; Zumthor, 1991), d'autre part, le folklore s'est surtout intéressé aux aspects liés à la génétique de l'histoire (Bauman, 1977, Zarcate, 1991, Belmont, 2002). Par conséquent, de nombreux aspects liés à l'acte narratif dans des contextes de communication réels ont été ignorés dans leurs études.

Les contextes de communication historiques de la narration orale, les veillées, étaient au centre de pratiques sociales variées et changeantes (Vernus, 2004). Ces espaces et ces moments de grande plasticité ont été transformés et nous avons maintenant en Occident d'autres pratiques sociales ludiques également variées, parmi lesquelles les séances de contes (Hernandez, 2006, San Filippo, 2007).

Dans cette communication, nous souhaitons analyser précisément l'utilisation de la chanson par plusieurs narrateurs basques contemporains qui réinterprètent la tradition orale. Le corpus que nous allons utiliser pour cette analyse est constitué de dix narrations orales réalisées dans des contextes d'utilisation réelle en langue basque. Cinq d'entre eux avec un public adulte et cinq sessions avec des enfants.

Nous pensons qu'en plus de sa fonction principalement ludique, la chanson remplit d'autres fonctions méta-narratives (Babcock, 1977) peu étudiées comme : la négociation du cadre d'interaction, la gestion et le passage des niveaux narratifs (métadiégétiques), la construction de scènes et de personnages, changements d'épisode, etc. **Quand la chanson est-elle utilisée ? Pourquoi ? Quelle relation est établie entre chanson et narration ?** Ce sont quelques-unes des questions auxquelles nous nous proposons de répondre pour mieux connaître la narration en interaction.

Références

- Babcock, B. (1977). The story in the story: metanarration in Folk Narrative. In Bauman, R., *Verbal art as performance*. Massachusetts: Newbury House Publishers, 61-79.
- Bauman, R. (1977). *Verbal art as performance*. Massachusetts: Newbury House Publishers.
- Belmont, N. (2002). *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*. Paris : Gallimard.
- Hélias, P.-J. (1990). *Le quêteur de mémoire*. Paris: Plon.
- Hernandez, S. (2006). *Le monde du conte, contribution à une sociologie de l'oralité*. Paris : L'Harmattan.
- Sanfilippo, M. (2007). *El renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Vernus, M. (2004). *La veillée. Découverte d'une tradition*. Divonne-les Bains: Cabédita.
- Zarcate, C. 1991. Conte et spiritualité. In Calame-Griaule, Geneviève (ed.). *Le renouveau du conte*, Paris: CNRS, 389-392.
- Zumthor, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid : Taurus.

RÉSUMÉS

DINVAUT Annemarie

Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse
Laboratoire Identité Culturelle, Textes et Théâtralité (ICTT) EA 4277

Les femmes chantent en travaillant : comment recueillir et analyser les chants et les interactions avec le travail ?

La chanson accompagne nos actes, nos quotidiens, nos rituels, nos loisirs et notre travail (Dinvaut, « Chanter le travail et 'le peuple qui manque' » à paraître, colloque *Pour quel monde demain ? Nos langues contées, chantées, parlées, rencontrées, transmises, rêvées*, décembre 2018). Nous nous intéressons ici à l'activité de recherche sur la chanson de travail : quelles sont les stratégies pour recueillir la parole sur l'activité chantée, et pour l'analyser ? Nous tentons d'élaborer une démarche de recherche « sociocantologique », qui considère la chanson comme activité située, et prend en compte les difficultés à saisir ce qu'elle a de fugace et d'insaisissable. En particulier, nous étudions dans quelle mesure la démarche ergologique et ses outils, l'auto-confrontation et l'instruction au sosie (Clot, Faïta, Schwartz) est pertinente pour cet objet de recherche. Notre terrain est donc « emboîté » dans celui de Kadiatou Kouadio-Bouadou, chercheuse en Côte d'Ivoire, qui explore les chansons de femmes : notre corpus est constitué, d'une part, des entretiens avec notre collègue, d'autre part, de parties de ses entretiens avec leurs informatrices. C'est donc l'activité de recherche, et particulièrement celle du recueil de données et des entretiens, que nous tentons ici d'analyser.

DIPO Ilaboti

Université de Kara, Togo

Les chansons : une source de l'histoire des peuples du bassin de l'Oti, au Nord-Togo

Le bassin de l'Oti est une aire culturelle et géographique située au nord du Togo. Cette région regroupe majoritairement des populations de langues gur.

Le savoir historique chez ces populations se transmet à travers une littérature variée, dont les chansons qui existent sous diverses formes. Suivant leur importance, on trouve des chants qui ont des rapports avec la vie quotidienne (marché, travaux de champs, réunions) et des chants consacrés aux cérémonies traditionnelles (naissance, initiation, funérailles). Les meilleurs chanteurs et transmetteurs de ce savoir historique sont souvent ceux qui disposent d'une solide connaissance de l'histoire de leur village : et plus que les chansons du premier groupe, celles consacrées aux cérémonies traditionnelles semblent être le meilleur canal de transmission de ce savoir historique. Elles ont plusieurs noms selon les communautés et revêtent un caractère sacré. Leur production est soumise à une certaine réglementation socioculturelle. Bien que la liberté individuelle soit moins grande dans ces chants, le génie créateur du chanteur y est parfois perceptible. Ils sont anonymes, relèvent du répertoire communautaire et utilisent souvent des archaïsmes.

La distinction ci-dessus vient de leur caractère sacré, du contexte d'énonciation, de l'absence ou de la présence de restriction et des personnes susceptibles de les chanter. Cependant, être chanteur n'est pas une fonction sociale propre à un lignage ou à une famille. On devient chanteur comme on devient conteur, parce qu'on a acquis une certaine virtuosité en fréquentant d'autres chanteurs ou simplement par don et quelquefois après des initiations. Les chants de mort (*ikuyuon / nkoulan*) sont réservés aux femmes dans le cadre des veillées funèbres. Ils sont les plus tristes car ils interviennent à un moment douloureux dans le parcours d'une famille. Quant aux chansons de louanges (*idouduyon*), elles racontent les événements liés à la vie de chaque lignage. Ce sont, dans la majorité des cas, des faits historiques qui peuvent être vérifiés parce qu'ils signalent l'origine de chaque lignage, ses faits héroïques, ses faiblesses. Les *idouduyon* sont chantés à tout moment de l'année pourvu qu'il y ait à boire. C'est pourquoi certains les qualifient de *idenunyuon* ou « chants de boisson ».

La troisième catégorie de chants est connue sous le nom de « chants de chasse » ou « de forêt » *ifuoyuon*. Ces chants sont aussi très importants pour nous historiens, car ils nous permettent de détecter les familles de chasseurs et de décrire l'organisation de la chasse. Les chants de louange sont chantés par des personnes qui ont été initiées aux faits historiques des différents lignages. Elles connaissent l'histoire de chaque famille, leur lieu de provenance, leur lieu d'installation, leurs difficultés et leur misère.

Au total, nous avons l'intention, dans le cadre de notre communication, de décrire, analyser et faire comprendre quelques chansons que nous avons collectées lors de nos multiples travaux de terrain dans la région.

RÉSUMÉS

ERARD Yves

Université de Lausanne, Suisse

L'amitié dans la chanson et la chanson comme amie pour la vie

On a chanté la liberté, on a chanté l'égalité. On a aussi beaucoup chanté la fraternité : *Les copains d'abord* est en le tube emblématique. **Que dit de nous le succès de cet hymne à l'amitié, de notre conception de l'autre et, de fil en aiguille, du contrat social dans nos démocraties ? D'un point de vue musical, pourquoi cette simple mélodie reprise par Brassens avec sa bouche-trompette est-elle aussi entêtante ?** Peter Szendy (2008) parle de vers d'oreille qui nous rongent par un retour incessant, comme s'ils avaient quelque chose à nous dire de nous que nous ne voulons pas entendre. D'un point de vue méthodologique, cette expérience obsédante de la chanson comme un motif récurrent dans le tapis de nos rêves est objet d'analyse dans la philosophie du langage ordinaire (Cavell 2017, Diamond 2004, Laugier 1999b). La connaissance produite n'est pas quelque chose que nous ne saurions pas, mais quelque chose que nous savons trop bien et que nous nous refusons à reconnaître.

En 1964, Brassens proposait avec *Les copains d'abord* une certaine conception de l'amitié. **Comment a évolué cette conception laïque et ordinaire de la fraternité si on la compare à des chansons plus contemporaines sur le même thème ?** Que nous dit cette évolution de notre conception actuelle du contrat social ? La fraternité est-elle toujours à l'ordre du jour dans nos sociétés plus égalitaires du point de vue du genre ? Place a-t-elle été faite à la sororité ? La transformation du contrat dans le couple a-t-elle eu des conséquences sur la définition plus large du contrat social ? Les chansons d'amitiés sont porteuses de revendications à la fois intimes et politiques. La chanson de Katerine (avec le refrain « *mon cul* ») sonne en même temps comme une critique des idéaux républicains et comme un appel à une démocratie radicale qui réaliserait véritablement notre exigence de liberté, d'égalité, mais aussi de fraternité.

Dans ma contribution, je vais comparer *Les copains d'abord* (1964) à des chansons plus récentes (cf. corpus) Je vais ensuite faire un pas de plus en me demandant si certaines chansons d'amitiés n'utiliseraient pas leur matérialité musicale pour transformer les chansons elles-mêmes en amies. Cela expliquerait qu'elles nous accompagnent fraternellement et que nous puissions passer toute une vie en conversation avec elles.

Je m'intéresse donc à l'expérience que nous en faisons en écoutant ce langage mis en musique. Loin d'être de petits airs sans importance, certaines chansons deviennent les bandes-sons de nos expériences ordinaires. Elles donnent le ton, le temps d'une vie.

Références bibliographiques

Cavell Stanley (2012), *Les voix de la raison : Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, Paris, Seuil.

Cavell Stanley (2017), *A la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, Vrin.

Chaudier Stéphane & July, Joël (2016), « La voix, elle, ne ment pas : créativité et mystification éthiques dans la chanson » in *Babel*, (34), pp. 283–300.

Diamond Cora (2004), *L'esprit réaliste : Wittgenstein, la philosophie et l'esprit*, Paris, PUF.

Hirschi Stéphane (2016), *La chanson française depuis 1980 : de Goldman à Stromae, entre vinyles et mp3*, Paris, Les Belles Lettres.

Jacono Jean-Marie (2004), « Ce que révèle l'analyse musicale du rap : l'exemple de " Je Danse le Mia " d'IAM », Volume !, *La revue des musiques populaires*, (3 : 2), 43-53.

Laugier Sandra (1999b), *Du réel à l'ordinaire : quelle philosophie du langage aujourd'hui ?*, Paris, Vrin.

Szendy Peter (2008), *Tubes : la philosophie dans le juke-box*, Paris, Minuit.

Corpus : Jean-Louis Aubert, 2003, *Alter Ego* ; _Georges Brassens, 1964, *Les copains d'abord* ; Disiz la Peste, 2012, *Les Bienveillants* ; Fauve, 2016, *Vieux frère* ; _Feu ! Chatterton, 2014, *À l'aube* ; Philippe Katerine, 2010, *Liberté* ; Loïc Lantoin, 2006, *Pierrot*.

FEMMAM Chafika

GHEMRI Khadidja

Université de Biskra, Algérie

Les jeux polyphoniques dans la chanson subversive algérienne

A la suite de l'annonce faite par le président algérien Abdelaziz Bouteflika de son souhait de se présenter aux élections présidentielles pour un cinquième mandat, plusieurs réactions se sont fait entendre à travers une multitude de slogans créatifs, de discours humoristiques et de chansons. Dans la présente

RÉSUMÉS

communication, nous allons nous intéresser aux chansons composées et mises sur le web pour « dénoncer les abus du pouvoir ».

Notre corpus sera constitué d'une dizaine de chansons parues dans le contexte des manifestations entre février et mars 2019. **Nous nous interrogerons sur les procédés utilisés dans la mise en scène des différentes voix** con(dis)cordantes dans cette tentative de subversion, sur l'impact que pourrait avoir le choix de langue (chansons en arabe et en français) sur la construction de ce jeu polyphonique et les discours convoqués.

Ainsi comptons-nous vérifier, entre autres, les hypothèses suivantes : 1) la dénonciation du « Système »²⁷ et ses représentants serait actualisée par la convocation implicite et/ou explicite des propos de leurs représentants, et ce en accentuant leur caractère absurde ; 2) cette forme de dénonciation aurait des invariables qui transcende toutes les chansons de ce mouvement contestataire, ou des spécificités selon le code choisi.

Pour ce faire, nous nous référerons à la théorie de « polyphonie linguistique » et au phénomène de double énonciation. Nous nous pencherons particulièrement sur les phénomènes d'interdiscursivité et d'interlocutivité : le recours au proverbes et discours antérieurs, l'interpellation de l'autre en anticipant sa réaction, ...

Par ailleurs, il serait intéressant d'élargir notre corpus, dans une recherche ultérieure, aux slogans des manifestants parus à la même période, et ce pour voir si la dénonciation dans la chanson et le slogan est régie par les mêmes mécanismes linguistiques ou si chaque genre a ses propres outils linguistiques.

Indications bibliographiques

Bres J. et al. (dir.), *Dialogisme et polyphonie, Approches linguistiques*, De Boeck.Duculot, Bruxelles, 2005.

Ducrot O., *Le dire et le dit*, Les éditions de minuit, Paris 1984.

Maingueneau D., *Analyser les textes de de communication*, Armand Colin, 2005.

Perrin L. « La notion de polyphonie en linguistique et dans le champs des sciences du langage », *Question de communication*, 6.2004.

FERHANI Fatma-Fatiha

UFC - Alger

De Cherchel à Maghnia, mots et tempo se font écho...

La chanson engagée, militante ou satirique, a toujours joué un rôle socialisant important. En effet, « *des enregistrements divers (disques, radio, etc.) ont permis (...) de donner un liant social à travers des phénomènes de ritualisation ou de manifestations communautaires et transgénérationnelles* » (Milani H.). La chanson algérienne, marquée par l'hybridation linguistique naturelle spécifique à la darija, dans une alternance codique intra et inter phrastique omniprésente, a contribué à la construction d'un imaginaire collectif historiquement contestataire. La chanson qualifiée de subversive a participé à l'éveil politique de la société algérienne sous le joug de la colonisation et a posé les jalons d'une contestation sociale sous-jacente jamais démentie depuis l'indépendance.

Le contexte actuel et les moyens d'information et de communication ont permis l'émergence de chanteuses et chanteurs iconoclastes, auteurs de textes au moins bilingues lorsqu'ils ne sont pas plurilingues comme « Libérez l'Algérie », où un panel d'artistes d'horizons divers recourent à l'arabe dialectal, au français et au kabyle pour dénoncer le système politique algérien. Cependant, on ne peut oublier les chanteurs qui combattent avec les mots depuis des décennies : en groupes, duos ou solos, ils ont maintenu allumé le flambeau du rejet du pouvoir exercé par le parti unique, l'armée et l'oligarchie politico-économique, jusqu'à la « révolution du sourire » en marche depuis le 22 février 2019. Convoquer des mots arabes et français, puisés dans le creuset de la darija, véritable syncrétisme linguistico-culturel, pour les besoins de la rime et de l'image mais aussi et surtout pour frapper les esprits et dénoncer des maux sociaux, donne à ces chansons une portée symbolique, rendue exponentielle par la puissance des réseaux sociaux.

Nous présenterons une analyse du contenu de deux chansons mêlant harmonieusement l'arabe et les français, « Ana j'men fous » de Baaziz et « Annaniche » de Raja Méziane. Vingt-cinq ans séparent Baaziz, chanteur chaabi rebelle et polémiste, de Raja Méziane, rappeuse algérienne écorchée vive, dont la chanson « Allo système » est devenue l'étendard des manifestants anti 5^{ème} mandat. Tous les deux, lui, natif de Césarée la millénaire et elle, de Maghnia la frontalière, ont été contraints à l'exil à cause de leurs chansons exprimant un engagement sans faille contre le « système » omnipotent qu'on veut aujourd'hui « dégager ».

²⁷ Terme utilisé par les Algériens pour désigner le régime en place depuis des dizaines d'années.

RÉSUMÉS

Produits de leur époque, différents sur les plans du genre, de la génération, du parcours personnel et du registre musical, Baaziz et Raja se rejoignent sur le terrain de la lutte pacifique dont l'arme à double tranchant est un texte bilingue couché sur une mélodie, ou l'inverse, une musique habillant un texte hybride en apparence mais foncièrement algérien.

Quand s'étreignent les mots et les notes, se brisent les chaînes du silence assourdissant des peuples opprimés.

Bibliographie et sitographie

Blanchet, Ph. et Rispaïl, M. (2011), « Principes transversaux pour une sociodidactique dite de terrain » dans Blanchet, Ph. Et Chardenet, P. (Dir.), 2011, *Guide pour la recherche en didactique des langues et des cultures ? Approches contextualisées*. Montréal/Paris, AUF/Editions des Archives Contemporaines, p. 65-69.

Canut, C. (2004). *Comment les langues se mélangent. Code switching en francophonie*. Ed. L'Harmattan, Paris.

Dourari, A. (2015). *Quelles langues parlerons-nous en 2030 ?* Vidéo en ligne ; <http://youtube.com/watch?v=mOTUahgtfw>.

Kara, A.-Y. (2004) « L'alternance codique comme stratégie langagière dans la réalité algérienne », in Henri Boyer, *Langues et contact de langues dans l'aire méditerranéenne, Pratiques, représentations, gestion*, Paris, L'Harmattan, pp. 31-38.

Miliani, H. (2009) *Éléments d'histoire sociale de la chanson populaire en Algérie*. Textes et contextes.

Miliani, H. 2009. « Musiques urbaines entre traditions et citoyenneté. » *Actes du colloque international, Anthropologie et Musiques*. Alger: CNRPAH.

Taleb-Ibrahimi, K. (1997). *Les Algériens et leur(s) langue(s)*. Dar el Hikma, Alger.

Rahal, S., *La francophonie en Algérie : mythe ou réalité ?*

www.initiatives.refer.org/initiatives.../sess610.html

Véronique FILLLOL

Stéphanie GENEIX-RABAULT

équipe émergente *ERALO*²⁸, Nouméa, Université de la Nouvelle-Calédonie

Approches plurielles océaniques pour une didactique intégrée des compétences plurilingues et pluriartistiques (des étudiants et futurs enseignants)

Former/accompagner des étudiants en Océanie implique, de notre point de vue, de faire d'emblée avec une pluralité de rapports aux langues-cultures, de répertoires sociolinguistiques, de savoirs/savoir-faire culturels et de discours de légitimité. En Nouvelle-Calédonie, aux droits revendiqués par les « autochtones » se juxtaposent ceux des familles historiquement implantées sur le territoire et ceux des migrants internes/externes installés ou sollicités pour construire ce pays. Il en résulte aujourd'hui une diversité linguistique et culturelle hors du commun pour autant peu (re)connue par rapport au français et/ou à l'anglais.

Parmi les actions scientifiques et expériences formatives développées par les membres de l'équipe de recherche *ERALO*, nous proposons des approches inclusives basées sur l'interculturalité, la créativité (pluri)artistique et la réflexivité, quels que soient les enseignements ou les disciplines.

De notre point de vue, la chanson est d'une part, un support d'analyse des pratiques et usages langagiers, mais aussi des rapports/représentations sur les langues-cultures et répertoires sociolinguistiques en un espace/temps donnés ; d'autre part, un objet de contact avec l'altérité ; enfin, un point de « départ » ou « détour » possible pour contribuer à diversifier les dispositifs pédagogiques et réhabiliter les perceptions plurisensorielles dans la construction de savoirs tant académiques (Fillol et al., 2018) que sociaux (Razafi & Favard, 2018). Si la chanson se présente comme un *chemin* pour entendre les voix des *inaudibles* ou de *l'inexprimable*, elle ouvre (aussi) la voie - par son biais - aux récits d'expériences interculturelles (Geneix-Rabault, 2019).

Références bibliographiques

Fillol V., Geneix-Rabault S. et Vandeputte L. (2018), « Enseignement et formation du/en français en Océanie. Plaidoyer pour les approches inclusives des répertoires pluriels des apprenants en Nouvelle-Calédonie et au Vanuatu », in *Enseignement et formation du/en français en contexte plurilingue*, Edition de l'Université nationale du Vietnam à Hanoï, p. 336-356.

²⁸ <https://eralo.unc.nc>

RÉSUMÉS

Fillol V., Geneix-Rabault S. et Razafi, E. (2018a), « Approches inclusives des pluralités et formation à/par la réflexivité : une expérience en contexte multilingue », *Les journées de la recherche en éducation*, Tahiti, Université de la Polynésie française, 3-4 mai.

Razafi E. et Favard N. (2018), « Les élèves aux besoins éducatifs particuliers se mettent en représentation : « on parle plusieurs langues pour progresser », dans *Enseignement et formation du/en français en contexte plurilingue*, Édition de l'Université nationale du Vietnam à Hanoï, p. 311-335.

CONFÉRENCE 2 - GENEIX-RABAULT Stéphanie

Equipe de recherche *ERALO*-Université de la Nouvelle-Calédonie

Langues en-chantées (Nouvelle-Calédonie)

La Nouvelle-Calédonie se caractérise par une diversité linguistique et culturelle « hors du commun » qui continue de s'enrichir au gré des mobilités contemporaines. Lieu de circulations, de croisements et de contacts de populations constants, cet archipel est le creuset d'une vie musicale plurielle inspirée des sons, des langues-cultures, des savoirs, des mémoires, des récits et des imaginaires de ses habitants. Ce voyage sonore propose de mettre en voix quelques facettes de la chanson calédonienne comme instrument de transmission, de (re)connaissance et valorisation des pluralités sociales du pays.

Biographie

Stéphanie Geneix-Rabault, ethnomusilinguiste. Plurilingue et polyinstrumentiste : mes recherches sur les langues-cultures océaniques participent à la documentation, (re)connaissance et valorisation des savoirs (pluri)artistiques et pluralités sociales de l'en Océanie.

GHEMRI Khadidja, voir FEMMAM Chafika

GOMBÉ-APONDZA Guy-Roger Cyriac

Université Marien Ngouabi de Brazzaville, République du Congo

Essai d'analyse des particularités de la phrase en akwá chanté par Kingoli

Guidé par le fonctionnalisme martinétien, ce travail **analyse les particularités de la phrase en akwá chanté par Kingoli**. L'*akwá* est une langue bantou du groupe C₂₀ de M. Guthrie (1953 : 13) parlée au centre de la République du Congo, notamment dans la sous-préfecture de Makoua et ses environs par une population éponyme (qui porte le même nom que la langue qu'elle parle) estimée à trente mille habitants (30.000)²⁹. Kingoli est un groupe de jeunes créé autour des années 80. Notre choix, pour ce travail, s'explique entre autres par le fait que certaines de ses phrases et paroles influencent de plus en plus l'*akwá* parlé dans certains milieux, notamment celui des jeunes. La présente étude s'appuie sur un corpus issu de la transcription de 8 chansons de ce groupe dont le découpage est fait en fonction des pauses, des reprises d'une série de vers, des interventions d'un ou de plusieurs chanteurs, apparaissant parfois sous forme de dialogue. Nous voudrions répondre à la question suivante : **quelles sont les spécificités de la phrase en akwá véhiculé par Kingoli** ? De cette étude, il ressort que, contrairement à la phrase canonique de l'*akwá* courant dont la structure est généralement de forme sujet-prédicat-objet (SPO), la phrase en *akwá* chanté est marquée par :

- l'emploi en abondance des énoncés courts qui, dans certains cas, ne sont constitués que d'un seul monème ;
- l'usage fréquent des répétitions : d'une même unité linguistique dans un vers, d'une même unité dans plusieurs vers ou d'un couplet ;
- les raccourcissements qui sont manifestes à travers les abréviations de certaines unités linguistiques ;
- l'omission volontaire de certains monèmes dont l'emploi est obligatoire dans la langue courante.

Ce travail de linguistique descriptive porte sur les usages linguistiques en chanson. Son intérêt se justifie par la nécessité de décrire un aspect de la langue encore très faiblement étudié au Congo : la langue chantée. Il ne s'agit pas d'étudier le rythme, encore moins la mélodie. Mais, il est question d'analyser les caractéristiques de l'organisation de la phrase située dans la chanson.

Références bibliographiques

²⁹ Archives de la sous-préfecture de Makoua, février 2018.

RÉSUMÉS

- BOWRA C. M., 1970, *Chants et poésie chez les peuples primitifs*, traduit de l'anglais par Henri Delgrove, Paris, Payot,
- GOMBE-APONDZA, G-R. C, *Les unités de première articulation en akwá de la chanson de Kingoli*, Thèse de Doctorat Unique, Université Marien Ngouabi, 2011
- GUTHRIE, M., 1953, *The bantu languages of Western Equatorial Africa*, London, Oxford University Press
- MANDA TCHEBWA, A, 1996, *Terre de la chanson, la musique zaïroise hier et aujourd'hui*, Paris, Duclot,
- MARTINET, A, 2004, *Eléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin
- MATUMELE (M), 1988, *Grands courants de la linguistique moderne*, Lubumbashi, Université de Lubumbashi, Faculté des Lettres,
- SIMHA A., et Cloarec-Heiss, F., "La langage tambouriné des Banda-linda (RCA)" in *Théories et méthodes en linguistique africaine, Communications au 11e congrès de la SLO, Yaoundé, avril 1974, s/d de Luc Bouquiaux*, Paris, Sela, ORSTOM, pp 113-165

GUEMDJOM KENGNE Candice
Université de Ngaoundéré, Cameroun

Analyse psychomécanique des macrostructures énonciatives du discours en chanson : Love Song de Stanley Enow et Claude Ndam et pragmativité

Parmi les modes d'expression sous lesquelles la langue peut se présenter, figure la forme chantée. La chanson a la particularité de combiner les systèmes linguistique et musical – ce qui a amené Louis-Jean Calvet (1981) dans *Chanson et société* à juger les chansons dignes d'être prises comme objet d'étude. Nous souhaitons répondre à la question suivante : **Comment les macrostructures énonciatives s'articulent-elles pour produire du sens dans le discours en chanson ?** Nous postulons que le discours en chanson a tendance à développer un cadre énonciatif structurellement complexe et riche d'enjeux pragmatiques. Nous visons à découvrir les éléments para et supra linguistiques qui contribuent à l'élaboration du sens dans la chanson *Love song* de Stanley Enow et Claude Ndam (2017). Le terme « *discours en chanson* » nous est inspiré par les travaux de Gustave Guillaume. Dans son optique la chanson serait une des matérialisations du discours - comme l'est celle de notre corpus.

D'emblée, en lisant le texte écrit, obtenu par transcription à partir de la vidéo en ligne, on voit que le titre y est explicitement représenté et développé. Jointe à cette apparente incohérence, l'association des deux auteurs est assez curieuse : car bien que tous deux camerounais, ils sont issus de deux macro-aïres linguistiques différentes (anglophone et francophone) et s'opposent sur les plans ethnique, générationnel et même musical. Rien ne semble justifier leur association musicale. Ainsi la psychomécanique du langage de Guillaume, qui joint les dimensions énonciative et pragmatique, nous invite à aborder le sujet parlant comme un énonciateur qui opère en permanence des choix de modes d'expression rattachés à des objectifs communicationnels. La notion de *visée de discours* motive la production de discours presque toujours orientés vers un sujet écoutant. Cette approche a l'avantage de faire ressortir les différentes facettes du sujet parlant et les articulations structurant le discours en chanson.

En analysant notre corpus, il peut sembler qu'à chaque langue serait rattachée une fonction communicative et un rythme musical spécifiques. Enow se sert de l'anglais qu'il enrobe musicalement dans le rap pour dénoncer les problèmes que vivent les jeunes Africains. En revanche, le refrain issu du titre *Amour* (1990) de Claude Ndam, interprété sur un rythme classique, est produit en français et vise à apaiser, rassurer, en imaginant un monde meilleur. Si on considère le sujet parlant comme un être aux compétences plurielles (sujet pensant, sujet écrivant, sujet chantant) et si on développe les articulations diptyques (texte/musique, chanson/langue, auteur/chanson et texte/contexte), on peut saisir le discours en chanson *Love song* comme une plateforme énonciative invitant au partage, à la paix, à l'amour, à l'unité, en bref au vivre ensemble.

HADJARAB Soraya
Université de Batna, Algérie

Les chansons de stade, ces plaidoyers de la jeunesse algérienne

Le stade de football compte parmi les places urbaines les plus importantes où l'on peut avoir un rassemblement du grand public en Algérie. Ce lieu de rencontre fait pour accueillir des compétitions sportives voit ses tribunes se transformer, ces dernières années, en un véritable haut-parleur portant la voix d'une jeunesse algérienne qui crie son mal-être et son désarroi, au rythme de chansons qui se font le

RÉSUMÉS

miroir des maux de la société et de la crise politique que vit l'Algérie. Ces jeunes, dans un contexte de misère sociale, s'engagent en témoignant, en dénonçant et en levant le voile sur la réalité. ***Que disent donc ces chansons, en tant que discours social, de la condition de ces jeunes algériens ?*** Une question à laquelle nous tenterons de répondre en examinant un corpus constitué d'une dizaine de chansons en langue algérienne et pour lesquelles nous proposerons une traduction en français.

Pour réaliser ce travail, nous avons opté pour une analyse de contenu et plus précisément pour une analyse thématique, le but étant de repérer les pensées (opinions, idées, attitudes, représentations ...) du public par leur fréquence d'apparition à travers différentes chansons.

Cette recherche pourrait nous emmener vers la réalisation d'une enquête par entretiens semi-directifs auprès des jeunes afin d'interroger le rôle que pourraient avoir ces chansons engagées dans la dynamique sociale et le soulèvement populaire que vit actuellement l'Algérie.

Bibliographie

Bartolucci, P. (2012). *Sociologie des supporters de football : la persistance du militantisme sportif en France, Allemagne et Italie* (thèse de doctorat en Sociologie. Université de Strasbourg).

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00842777/document>. Consulté le 14/03/2019

Benkoula, R. (2013, 26 octobre). La chanson des stades en Algérie, sociologie d'un genre artistique. *Le chiffre d'affaire*, p. 12.

Benkoula, R. (2012, 10 juin). Jeunesse et football en Algérie : entre pratique et construction identitaire. *El Watan*, p. 24.

Bertin, J. (2010). *Quelques réflexions pour tenter de commencer une sémiologie de la chanson*. http://velen.chez-alice.fr/bertin/doc/Semiologie_de_la_chanson.pdf. Consulté le 14/03/2019.

Cousin Bernard. Louis-Jean Calvet, *Chanson et société*. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 37^e année, N. 3, 1982. pp. 501-503.

www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1982_num_37_3_282862_t1_0501_0000_001

HIRSCHI Stéphane

Université de Valenciennes, France

Vers une poétique du choc des langues au sein des chansons francophones ?

Jacques Brel, dans sa célèbre chanson *Marieke*, instaure des îlots inintelligibles à l'auditeur francophone lorsqu'il insère des strophes en flamand dans ses paroles, en signe d'un décrochage de son personnage d'avec le monde de la communication rationnelle. Brel reprend ici la formule que les troubadours avaient intitulée *descort*. Sur ce modèle, d'autres chansons ont fait dialoguer les langues au sein d'un discours destiné à des auditeurs francophones, depuis *For me me formidable* d'Aznavour, jusqu'à Brel et Nilda Fernandez en duo dans *Nunca mas*, ou Cabrel dans *La Corrida*, voire Mano Solo dans *Barrio Barbès*. C'est sur ce dialogisme que Goldman configure aussi certaines versions bilingues en trio avec Jones et Fredericks de *Né en 17 à Leidenstadt*, Lavilliers plusieurs de ses succès, ou Gaël Faye des refrains dans *Petit pays*.

Au-delà de ce constat, on tentera de **proposer une typologie de ces contacts entre langues au sein de la chanson francophone** : modalités de frictions ou de miroirs, imbrications ou alternances, et des effets poétiques subséquents de ces différents processus.

Samira IBECHEINENE

Université de Batna 2, Algérie

Chansons Hirak, appel d'un peuple

Une chanson peut être donc un porte-parole ou décrire un état de crise(s) sociale, politique et économique qu'un pays peut traverser : dans notre cas, il s'agit de l'Algérie. En 2019, des chansons en arabe algérien ou en français, qui décrivent les raisons sociopolitiques du désenchantement du peuple algérien contre le 5^e mandat d'Abdelaziz Bouteflika, réclament le changement d'un système ayant duré 20 ans. Le peuple algérien donne rendez-vous chaque vendredi au monde entier depuis le 22 février 2019, au cours de manifestations pacifiques dans les rues algériennes, manifestations désignées par l'expression le « Hirak » signifiant « mouvement », politique ou social. Le « Hirak » désigne la dynamique enclenchée, dont la dimension d'engagement est perceptible dans les messages où s'exprime la voix du peuple.

Nous avons collecté les chansons les plus fredonnées dans ce mouvement populaire, dans le but de décrire et d'analyser les interactions mises en branle par l'engagement de tout un peuple grâce à des textes puisant leurs sources dans un patrimoine oral, revivifié à bon escient. Notre corpus est fait des chansons

RÉSUMÉS

suivantes : Oulad el Bahdja : *La casa del Mouradia*, Raja Meziane : *Allo le Système ! Libérez l'Algérie* (une quinzaine d'artistes algériens), L'Algérino : *Algerie mi amor*. Mohamed Kechacha : *Le Hirak Algérien*, Soolking : *La liberté*, Awres Artist : «*White Friday*» *Aw Barra Ciao*

Chansons originales ou détournées, « classiques » ou pas, les textes ont pour point commun d'entonner les principales revendications du peuple algérien, résumant à elles seules les différentes phases du pouvoir décrié et toujours en place, mettant l'accent sur la surdité du système visé. Représentatives du tissu social, elles sont un réservoir des différents styles musicaux populaires ayant marqué la chanson algérienne populaire. Les artistes se mobilisent en exprimant à travers des métaphores et des revendications le ras-le-bol de tout un pays ; elles rassemblent les Algériens dans la rue, galvanisés par l'éventualité d'un cinquième mandat. Porte-parole d'un peuple, qui selon eux, n'a pas été entendu, face à un régime à bout de souffle à l'image de son président !

Notre problématique est la suivante : **dans quelle mesure la chanson du Hirak peut-elle libérer la voix du peuple algérien ?** Nous la traiterons à partir des hypothèses suivantes : 1) vu que des représentants officiels du soulèvement populaire algérien n'ont pas été désignés, la chanson du Hirak pourrait transmettre un message au système, et jouer le rôle d'intermédiaire dans la prise de parole du peuple ; 2) la chanson Hirak est libératrice de la voix du peuple ; elle porte le pourquoi de la révolte ; 3) la chanson Hirak est un témoin majeur des crises sociopolitiques de la nation algérienne et en laisse une trace pour les générations à venir.

IBRI Zohra

Université de Tizi-Ouzou, Algérie

Laboratoire des Représentations Intellectuelles et Culturelles LARIC

Le paysage comme moyen d'expression de la passion dans la chanson izurar idurar de Lounis AIT MENGUELLET

Notre analyse est une *étude sémiotique* du paysage dans le poème chanté par Lounis AIT MENGUELLET, *Izurar idurar* (colliers et montagnes). Dans ce texte, on peut dire que l'instance d'origine projette des instances affectées par la sensibilité de la nature : la figuration du paysage assume le but d'exprimer leurs états d'âmes. L'actant sujet décrit la beauté de la région kabyle (liée surtout à ses montagnes) pour laquelle il manifeste joie et passion. Son amour pour la patrie fait que tout éloignement lui cause de la mélancolie.

Dans notre analyse nous nous intéressons au paysage dans sa fonction romantique, qui nous permettra d'explorer comment le cœur extériorise ses émotions. **Comment le paysage exprime-t-il la passion ?** Autrement dit : comment la passion s'exprime-t-elle à travers le paysage dans notre corpus ? Nous répondons à notre problématique par la sémiotique des passions. Cette approche est née des travaux de GREIMAS, quand il a complété ses premières recherches en sémiotique narrative qui négligeaient un tant soit peu l'état émotionnel du sujet. Ces travaux sont développés par d'autres comme Jacques FONTANILLE et Herman PARRET.

Bibliographie

FONTANILLE Jacques, *Sémiotique du discours*, Pulim, Paris, mars 2003.

GREIMAS. A-J, et FONTANILLE. J, *Sémiotique des passions, Des états d'âme de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris, 1991.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.

PARRET Hermann, *Les Passions : essais sur la mise en discours de la subjectivité*, édition Mardaga, Bruxelles, 1986.

RALLO DITCHE Elisabeth, FONTANILLE Jacques et LOMBARDO Patrizia, *Dictionnaires des passions littéraires*, Belin, Paris, 2005.

JULY Joël

CIELAM EA 4235, UFR : ALLSH , Aix-Marseille Université (AMU)

Réseau de recherche « Les Ondes du monde »

Chanson : une énonciation intuitive

Pierre Larthomas trouve pour la prose théâtrale la formule du « langage comme surpris » pour décrire l'art dialogal qui cherche la spontanéité tout en se sachant/se devant forme écrite. Il en est de même avec le texte de chanson qui prévoit et s'adapte à la circonstance performancielles qui l'accomplira lors de sa réalisation vocale. Colette Beaumont James, qui souhaitait valoriser la chanson comme vecteur

RÉSUMÉS

didactique, le rappelle : « Une tendance culturelle tend à l'assimiler au français écrit oubliant que la chanson est une forme d'oralité ; (...) de style oral d'une part, en tant qu'il offre de nombreuses similitudes avec le français tel que nous le parlons, d'autre part, en tant qu'il recourt à des schémas que les traditions orales utilisaient pour canaliser l'expression tels que : comptage, parallélisme, répétition, allitération, assonance, juxtaposition, etc. »³⁰. Ce « popularisme¹ » nécessaire du texte de chanson, nous voudrions montrer qu'il est aussi au cœur de sa complexité : lorsque Gaëtan Roussel et Hoshi trouvent un refrain à la syntaxe aussi disloquée que « Je vous trouve un charme fou / Un petit je-ne-sais-quoi / Moi qui va me rendre flou », ils se débrouillent selon la musique et par le chant pour réunir, en dépit de la versification des heptasyllabes sur le papier, les deux pronoms *quoi* et *moi* en un bizarre attelage qui transforme la banalité des rimes.

Or l'élément qui nous semble le plus particulier et le plus complexe du texte de chanson (et qui fera l'objet de notre travail) est la fluidité et la labilité des systèmes énonciatifs qu'il juxtapose, enchâsse ou entremêle : dialogisme du discours cadre (puisqu'il ne peut s'agir que d'un discours, en solo, en duo², ou en groupe, par la double énonciation, l'intertextualité ou les stéréotypes, lors de la création ou dans des cas de reprise³), et ambivalence de son statut (monologue ou discours adressé et jusqu'à quand le destinataire est-il maintenu comme une oreille réelle et/ou unique⁴ ?), polyphonie du discours cité, dont on n'a jamais le temps dans une chanson de dire où et quand il fut prononcé, ni le temps surtout de savoir pour l'auditeur s'il le fut absolument. C'est donc dans ce floutage énonciatif, au bénéfice de sa brièveté, de son oralité et de son popularisme que la chanson gagne sa complexité la plus signifiante.

Bien sûr, un grand nombre de chansons laisse peu d'incertitude/inquiétude au public quant à la forme discursive qu'adopte son texte et à la répartition des paroles rétrospectives. Mais lorsque le texte multiplie les difficultés, phénomène qui s'accroît dans la chanson contemporaine⁵, celles-ci le restent-elles dans l'esprit de l'auditoire puisqu'à la faveur du chant, la chanson devra rester simple⁶ et de perception immédiate ?

Mon corpus provisoire est le suivant : Francis Cabrel, *Les Tours gratuits* ; Renan Luce, *Au téléphone avec maman* ; Carla Bruni, *Quelqu'un m'a dit* ; Les Wriggles, *Désolé mémé* ; Bénabar, *Quatre murs et un toit*.

références

1<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01230102v1>

2<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01973400v1>

3<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01609745v1>

4<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01449380v1>

5<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01609768v1>

6<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01973495v1>

KAAOUAS Nadia

Université Hassan II de Casablanca, FLSH Ain Chock
Directrice de la Revue Internationale *Faits de Langue et Société*

Le chant féminin traditionnel : entre le pouvoir de l'esthétique, l'expression poétique et la représentation symbolique

Il est bien connu que les femmes, pour une bonne part, participent activement à la création et à la diffusion des catégories littéraires orales que sont la poésie et ou la chanson. Il s'agit dans cette communication de fournir des informations aussi précises que possible sur ce qu'il est convenu d'appeler le chant traditionnel féminin. On peut parler du chant comme littérature ; pour ma part, je préfère loin de parler de productions esthétiques versifiées, en l'occurrence émanant du monde rural féminin. Ces créations nous confrontent à des types de difficultés que n'ont pas manqué de souligner des chercheurs sur l'oralité littéraire marocaine, comme la dichotomie entre poésie et chanson que j'essaierai d'éclairer.

En outre, je voudrais montrer que l'oralité est pourvoyeuse de matériaux informatifs qui sont le reflet d'un héritage et lui donnent son sens. Je donnerai quelques précisions sur les notions à définir que sont la poésie et la chanson émanant du monde féminin. Je tenterai ensuite de donner un aperçu de cet art lié à la tradition orale, de parler de sa genèse, de ses thèmes et de ses caractéristiques.

J'aborderai enfin même marginalement, la question cruciale qui concerne le genre esthétique. Autrement dit, pourrait-on parler de genres spécifiquement féminins qui coexisteraient avec des genres foncièrement masculins ?

³⁰ *Le Français chanté*, Colette Beaumont James, éd. L'Harmattan, 1999, p. 122.

RÉSUMÉS

KHARROUBI Sihame

Université IBN KHALDOUN, Tiaret, Algérie

L'expression de la révolte et de l'obstination à travers les chansons engagées des supporters algériens dans les stades : Analyse sémiotique de quelques chansons exprimant la colère du peuple envers la politique du pays

« Si voulez comprendre ce qui se passe en Algérie allez-y écouter ce qui se chante dans les stades... »
Leila BOUZDI, journaliste engagée chaîne « ECHOUROUK TV »

Je me baserai dans ma communication sur plusieurs chansons de deux équipes de foot célèbres, à savoir le Mouloudia Club d'Alger « MCA » et l'union sportive musulmane d'Alger « USMA » qui font partie toutes les deux du championnat algérien du football division 1. Ces deux clubs et leurs chansons sont connus dans tout le pays pour leur hostilité à Bouteflika et le stade est le seul endroit où la jeunesse s'exprime. Les chansons sont très politisées (dire non au gouvernement, non au régime) – c'est une tradition depuis des années dans les stades algérois, en l'occurrence le Stade du 5 juillet 1962 et celui de Bologhine. Les jeunes spectateurs expriment aussi leur mal être à travers ces chansons engagées en même temps qu'ils dénoncent la politique du pays.

Mon analyse sera d'ordre sémiotique et sociolinguistique. Sémiotique dans le sens de Roland Barthe qui la définit comme « tout système de signes, quelle qu'en soit la substance, quelles qu'en soient les limites : les images, les gestes, les sons mélodiques, les objets et les complexes de ces substances que l'on retrouve dans des rites, des protocoles ou des spectacles constituent, sinon des « langages », du moins des systèmes de signification » (Barthes, 1965 : 79). Champ lié à la linguistique, dont le but spécifique est de « définir ce qui fait de la langue un système spécial dans l'ensemble des faits sémiologiques » (Saussure, 1916/1972 : 3).

Mon corpus est composé des 4 chansons suivantes :

- *Y en a marre, y en a marre* (une chanson des spectateurs de l'USMA)
- *Fi soug ellile* (une chanson des spectateurs du MCA)
- *La casa del Mouradia* (USMA)
- *Baboure ellouh* (USMA).

auxquelles s'ajoutent 5 clips vidéo et leur travail de transcription.

Mon analyse mettra l'accent sur les interférences de langues utilisées entre l'arabe dialectal, l'arabe classique, le français, l'anglais et parfois l'espagnol et sur le vocabulaire spécifique à cette jeunesse en détresse. On cherchera ainsi à définir ce qu'est un texte engagé à travers les moyens linguistiques et les éléments musicaux qu'il met en œuvre.

Quelques références bibliographiques

- BÉAUD, P. (1973) : *Musique et vie quotidienne, essai de sociologie d'une nouvelle culture*, Paris, Mame.
- CASIER, I. et FRANCÈS, B. (2003) : *Musique : le marketing m'a tuée ?*, Paris, Mango Document.
- DANIEL, S. (2002) : *A propos de la chanson*, Mémoire de DESS Développement culturel et direction de projet, Arsec / Lyon 2.
- GREEN, A-M. (dir.) (2000) : *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Paris, L'Harmattan.
- PLOUGASTEL, Y. (dir.) (1996) : *La chanson mondiale depuis 1945*, Paris, Dictionnaire Larousse, Larousse-Bordas.

KHERDOUCI Hassina, voir AZIRI Boudjema

MAARFIA Nabila

Université de Annaba – Algérie

Intelligence musicale et enseignement/apprentissage d'une langue étrangère

La clôture de chaque séquence didactique se bonifie souvent par la présentation d'une comptine, sous forme de petite chanson, le plus souvent courte, dans notre cas destinée aux enfants. Nous nous intéressons dans cette contribution à cette pratique, non seulement en tant qu'élément motivationnel dans l'apprentissage d'une langue étrangère, ici le français, mais aussi en tant qu'inhibiteur de la mémorisation, notamment pour ce qui est de la prononciation et l'articulation. En plus de son aspect ludique et de sa structure souvent répétitive, le texte d'une chanson est accompagné de musique et de gestes, il fait appel à

RÉSUMÉS

la fois à l'intelligence musicale (sensibilité à la mélodie, harmonie, rythme et structure musicale) et à l'intelligence corporelle/kinesthésique des apprenants.

Nous avons mené notre enquête de terrain dans une école à Ain El Berda³¹, une commune de la wilaya d'Annaba, où nous nous sommes adressée à des apprenants en début d'apprentissage du français afin de cerner leur représentations concernant les comptines, ce qu'ils pensent de cette pratique, ses avantages et ses inconvénients.

Il ressort de l'analyse de notre corpus que les élèves, même les plus rétifs à l'apprentissage de la langue, éprouvent du plaisir à ces moments : ils chantent et jouent en s'impliquant, en imitant (dire et faire comme l'autre, l'expert ici l'enseignant), ce qui renforce leur perception de la matière phonique, développe leur mémoire auditive, leur façon de prononcer et d'intoner afin de se rapprocher des natifs, ou d'être des locuteurs plurilingues (en se détachant du crible phonologique de leur langue maternelle).

Bibliographie

ACADEMIE DE GRENOBLE, « Qu'est-ce qu'une comptine ? ». Url : <http://www.ac-grenoble.fr/savoie/Administration/Albertville/comptine/definition.html>

Chabanal, D. et Mourier, F. 2019. « La question cognitive dans la phonétique corrective : une approche exemplariste », *Recherches en didactique des langues et des cultures*, 16-1, 2019, mis en ligne le 30 janvier 2019, consulté le 27 mars 2019. Url : <http://journals.openedition.org/rdlc/4578> ; DOI : 10.4000/rdlc.4578

Drouais D. 2015. « L'utilisation des comptines dans l'apprentissage d'un vocabulaire spécifique en classe de petite section d'école maternelle », Url : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01236027/> consulté en décembre 2016.

Gardner, H. 2011. *Intelligences multiples : la théorie qui bouleverse nos idées reçues*, Traduit (États-Unis) par Yves Bonin, Paris, Les Éditions Retz, Collection «Petit Forum».

Merazka, H., 2007/2008. « La comptine, autre moyen de l'enseignement /apprentissage du français langue étrangère », mémoire de magister en didactique, Université de Constantine, sous la direction de Jean-Pascal Simon.

Pillot-Loiseau, C. 2014. « Geste vocal, voix et enseignement des langue », in Tellier, M. et Cadet, L., *le corps et la voix de l'enseignant : théorie et pratique*, Paris Editions Maison des Langues, pp. 51-66.

CONFÉRENCE 4 – MAHFOUFI Mehenna

Université Paris X, Nanterre, France

ethnomusicologue, membre de la Société française d'ethnomusicologie

La chanson et le chant kabyles dans l'espace et le temps

Mon exposé se fera en deux volets. Le premier portera sur quelques rappels de ce qu'est la Kabylie. Le second consistera à démontrer que le chant kabyle est du domaine des études d'ethnomusicologie. Le répertoire kabyle, qui se scinde en deux grandes catégories, comprend la chanson lyrique proprement dite, d'une part, et le chant villageois des non professionnels, d'autre part. Le propos sera illustré par l'écoute de quelques extraits de chansons dont la plus ancienne remonte à 1820 et la plus récente à 1961. Par ailleurs, je donnerai à voir comment naît une chanson patriotique à la suite d'un évènement qui s'était déroulé le 1^{er} mai 1945 à Alger. Pour montrer la fonction du chant rituel qu'est le chant villageois, un extrait de film montrera une maman en train de langer son bébé puis de lui chanter une berceuse jusqu'à son endormissement (images de 1992). L'ensemble des enregistrements audio et vidéo de ma collection qui seront projetés est inédit.

Bibliographie personnelle

2002, *Chants kabyles de la Guerre d'indépendance, Algérie 1954-1962*, Anglet, éd. Atlantica.

2005, *Chants de femmes en Kabylie, Fêtes et rites au village*, Paris, Ibis-press, avec CD audio.

2007, *Musiques du monde berbère, Initiation et écouter interactive*, Paris, Ibis-press, Livret + CD audio.

2008, *Cheikh El-Hasnaoui, chanteur algérien moraliste et libertaire*, Paris, Ibis-press photos + CD

2018, *Icewwiq asufi. Amlili asdi I-lexwan t-tuddar* (étude en langue kabyle sur le chant soufi), auto-éd.

³¹ Le choix de cet établissement est dû à son public hétérogène qui, dans sa grande majorité, n'apprend le français qu'à l'école.

RÉSUMÉS

MARTIN Tiphaine
Université de Toulon, France

« *J'ai rêvé... : récits de voyage en chanson* »

La mondialisation économique de la seconde moitié du XX^e siècle a accentué les déplacements, qu'ils soient voulus ou pas. Les humains voyagent, qu'ils soient - schématiquement - dans la société des loisirs occidentale, ou pris dans les flots migratoires du sud de l'Europe et de l'Amérique. Ces flux et reflux sont présents dans la chanson, et ce, depuis l'explosion viatique de la société des loisirs de l'après-Première Guerre mondiale. Dans cette communication, nous voudrions explorer les modalités chantées du voyage, du XX^e siècle à nos jours.

Nous verrons comment le voyage s'exprime dans les paroles (et dans les musiques) : **qui voyage ? où ? s'agit-il de séjours dans son propre pays, ou dans un ailleurs fantasmé avant, pendant et après le trajet ? y a-t-il des termes et des clichés qui traversent les décennies ?** Nous analyserons tout d'abord ce qui relève du pittoresque, vision biaisée d'un lieu visité ou vu par rapport à un autre lieu - par exemple l'anti-américanisme de *Où est-il donc ?* (Vincent Scotto, 1937), de *Coin de rue* (Charles Trenet, 1954) et d'autres chansons, tributaires de la montée en puissance de l'empire américain. Nous étudierons ensuite comment le pittoresque devient progressivement critique - par exemple dans *J'ai rêvé New-York* et *Manhattan* (Yves Simon, 1974), malgré une fascination qui reste profonde pour l'ailleurs. Nous terminerons par l'approfondissement de chansons totalement critiques par rapport aux clichés, comme, par exemple, dans *L'Agneau* (Bénabar, 2011) et *Le Complexe du sédentaire* (Bénabar, 2018), qui rejoint *Roar* (Katy Perry, 2013). Notre époque n'est plus aux dénonciations sans nuances d'un ailleurs vu par le petit bout de la lorgnette. Il s'agit plutôt d'envisager l'étranger non comme un autre absolu, mais comme une personne révélant notre inconscient collectif, pour le pire et le meilleur. Notre corpus est constitué de chansons d'auteur et de chansons populaires françaises et anglo-saxonnes, de 1919 à 2019. Il a été recueilli au fil de nos recherches sur les récits de voyage. Il s'appuie également sur nos connaissances personnelles. Notre but est de montrer comment les chanteurs et les chanteuses s'éloignent des préjugés racistes et pittoresques au fil du temps, par rapport au mirage touristique et des analyses politiques à courte vue. Il s'agit de prouver la diminution du racisme. Des extraits à écouter des chansons citées ci-dessus, ainsi que d'autres chansons, sont prévus.

MEDANE Hadjira
YAHIAOUI Kheira

Université de Chlef
Laboratoire Dylandimed, Université de Tlemcen, Algérie

Le chant des supporters algériens de l'USMA entre engagement, identité et créativité

De toutes les activités du supporterisme dans le domaine du football, les chants restent les plus présents lors des rencontres sportives. Ce phénomène offre un terrain riche et fertile pour les recherches en sciences sociales. Cependant rares sont les études qui traitent de ses aspects linguistiques et discursifs (cf. biblio).

Dans la présente contribution, nous nous intéressons à la chanson sportive ou la chanson des supporters en Algérie. Notre choix se porte sur les chants des supporters du club USMA³². Une observation de leurs permet de montrer un engagement politique et social plus qu'un acte de supporterisme. Ce qui est marquant dans le chant de ces supporters, c'est bien la liberté d'expression qui balance entre encouragement de l'équipe et transmission de messages politiques et sociaux. C'est ainsi que la présente contribution vise à étudier les spécificités linguistiques et à relever les différents procédés discursifs qui caractérisent les chants de ces supporters. En inscrivant notre étude dans le cadre de la sociolinguistique ainsi que dans celui de l'analyse du discours, nous tentons de traiter la problématique suivante : **Quels sont les procédés linguistiques qui caractérisent les chants des supporters de l'USMA ? Ces supporters font-ils appel à des procédés discursifs spécifiques pour transmettre leurs messages ? Comment se manifeste l'engagement politique et social dans les chants en question ? Y a-t-il des marques d'identité dans ces chants ?**

En guise de réponse à ces questions nous supposons que :

- les chants des supporters du club USMA seraient composés de toutes les marques transcodiques qui caractérisent le paysage linguistique algérien ;

³² : Union Sportive de la Médina d'Alger (le Club le plus ancien à Alger).

RÉSUMÉS

- les supporters feraient appel à plusieurs procédés discursifs (dénonciation, engagement, ironie, humour ...) afin de transmettre des messages politiques et sociaux, d'explicitier l'engagement envers l'équipe et envers la société mais aussi d'affirmer une identité bien particulière qui les différencie des supporters des autres équipes en Algérie.

Le corpus de cette étude porte sur des chants collectés à travers Youtube mais aussi à travers la page Facebook officielle du club. Il s'agit de 15 chansons enregistrées lors des différentes rencontres sportives de l'équipe, transcrites et traduites pour les besoins de l'analyse.

Références bibliographiques

- Cristiane B. (1999), « Supporterisme et engagement social », *Les cahiers de l'INSEP*, n° 25, pp. 281-294.
- Gigel P. (2017), *Approches discursives du commentaire footballistique en français et en roumain entre presse papier et presse numérique*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université Bourgogne Franche-Comté, Français. <NNT : 2017UBFCH003>. <tel-01743749>
- Hourcade N. (2000), « L'engagement politique des supporters « ultras » français. Retour sur des idées reçues », *Politix*, vol. 13, n° 50, Deuxième trimestre 2000. Sport et politique.
- Khaled B. et Kekkouche C. (2016), « Etude sociolinguistique des chants des supporters du mouloudia olympique de Bijaya », Mémoire de Master (dir. R. Yahia Cherif, Université de Béjaïa).
- Sensri M. (2005), « Le discours des banderoles : Etude sociolinguistique et lexico-sémantique », *Expressions*, n° 1, pp.05-15.
- Sensri M. (2018), « L'intensification dans le lexique créatif des supporters : expressive vs impressive », *Expressions*, n°6, pp.140-150.

MENGHOUR Soumia

Université Lounici Ali, Blida 2, Algérie

Emprunter les langues pour chanter les maux : pluralité des identités linguistiques dans la chanson engagée algérienne

Au même titre que la *Carmagnole*, le *Chant du Départ* et la *Marseillaise*, la mobilisation contre le régime à l'occasion des élections présidentielles 2019 en Algérie se traduit notamment à travers la chanson. Celle-ci est un moyen d'expression largement consommé et diffusé ; en vue d'exprimer leur mécontentement, plusieurs artistes et chanteurs algériens de renom ont pris part à ce mouvement en mobilisant toutes les langues en présence, dans un pays marqué par une pluralité linguistique et identitaire. En effet, la chanson engagée se fait dans une diversité linguistique où plusieurs codes sont mélangés. Ceci nous conduit à poser la question suivante : **Comment se déploie le plurilinguisme dans la chanson engagée algérienne et quel lien entretient le choix des langues effectué par les chanteurs avec l'identité linguistique des Algériens ?**

Afin d'y répondre, nous proposons les hypothèses suivantes :

- il se pourrait que le plurilinguisme se manifeste dans la chanson engagée algérienne sous forme de marques transcodiques (alternance codique, emprunt, mélange codique,...) où le français accompagne les langues premières comme l'arabe algérien et/ou le berbère ;
- il se pourrait que le choix linguistique dans la chanson engagée algérienne soit le reflet de l'identité linguistique des Algériens.

Dans le cadre d'une étude sociolinguistique qui se veut descriptive et qualitative, nous comptons procéder à l'analyse de quatre chansons composées à l'occasion du 5^{ème} mandat. Notre objectif est de tenter de modaliser les marques du plurilinguisme dans la chanson engagée algérienne contemporaine et de faire le lien entre l'usage des langues dans cette dernière et l'identité linguistique des Algériens.

Références bibliographiques

- Aoun, J., 2012, *Les identités multiples*, Paris : L'Harmattan.
- Calvet, L.-J., 1981, *Chanson et société*, Paris : Payot.
- Calvet, L.-J., 1994, *la guerre des langues et les politiques linguistiques*, Paris : Hachette, coll. Plurielle.
- Calvet, L.-J., 2010, *Le jeu du signe*, Paris: Seuil.
- Chachou, I., 2016, *La situation sociolinguistique de l'Algérie : Pratiques plurilingues et variétés à l'œuvre*, Algérie : L'Harmattan ALGERIE.
- Cheriguen, F., 2002, *Les mots des uns, les mots des autres : le français au contact de l'arabe et du berbère*, Alger : Casbah édition.
- Grandguillaume, G., 1997, « Le multilinguisme dans le cadre national au Maghreb », In : Laroussi, F. (coord.), *Plurilinguisme et identités au Maghreb*(pp.13-17), n° 233, France : PUR.
- Moreau, M.-L., 1997, *Sociolinguistique, les concepts de base*, Bruxelles: Margada.

RÉSUMÉS

Taleb Ibrahim, K., 1997, *Les Algériens et leur(s) langue(s)*, Alger : Dar El Hikma.
Weinreich, U., 1953, *Languages in contact*, La Haye: Mounin.

MENGUELLAT Hakim
Université Lounici Ali Blida 2. Algérie

Chansons et pouvoir des mots : chanter Soi pour reconnaître l'Autre dans la chanson kabyle

C'est un truisme de dire que dans la société kabyle la chanson constitue le moyen le plus usité pour revendiquer l'identité langagière et culturelle amazighes. En effet, la thématique dominante dans la chanson kabyle s'articule autour de cette revendication. Considérée comme le meilleur vecteur des aspirations, notamment linguistique, la chanson est omniprésente dans la communauté kabyle. En constatant un certain engouement pour les langues, particulièrement la langue française, chez la majorité des kabylophones, nous avons formulé la problématique suivante : **dans quelle mesure la chanson peut-elle contribuer à la construction d'une identité pluriculturelle chez les kabylophones ?**

Pour répondre à cette problématique, nous avons formulé les hypothèses suivantes :

- Il se pourrait que la chanson aide à une prise de conscience linguistique et culturelle
- Il se pourrait que, à travers la chanson, la confirmation de Soi aide à l'ouverture sur l'Autre .

Afin de vérifier ces hypothèses, nous avons opté pour la réalisation de quelques entretiens semi-directifs auprès d'un public kabylophone hétérogène. Notre guide d'entretiens s'articule autour de l'impact et du rôle de la chanson dans le rapport aux langues des enquêtés.

Références bibliographiques

- Boza Araya., V., « La chanson et son enseignement Quelles stratégies dans la classe FLE ? Pour quels publics ? », *Revista de Lenguas Modernas*, N° 16, p. 197-213. Disponible sur revistas.ucr.ac.cr/index.php/rfm
- Calvet, L.-J., 2010, *Le jeu du signe, Seuil*, Paris,.
- Gasquet-Cyrrhus Médéric, Guillaume, K., Cécile, V., 1999, *Paroles et musiques à Marseille. Les voix d'une ville*, L'Harmattan, Paris,.
- Morin., E., 1975, *L'esprit du temps*, Paris: Grasset.
- Graci, I., Rispaïl, M., Totozani, M., *L'arc-en-ciel de nos langues jalons pour une école plurilingue*, L'Harmattan, Paris.
- Grinschpoun, M-F., 2013, *L'analyse du discours : donner du sens aux dires*, Enrickb-editions, France.
- Tarrius, A., 2000, *Les nouveaux cosmopolitismes, mobilités, identités, territoires*, France, Editions de l'Aube.

MEYER Jean-Paul, voir BOLZINGER-MEYER Dominique

CONFÉRENCE 1 - Hadj MILIANI
Université Abdelhamid Benbadis, Mostaganem
CRASC, Oran

Figures de chanteurs en régime colonial. entre langues, rives, genres et cultures. 1860-1940

Des chanteurs, qui sont souvent des chanteuses, ont marqué, à travers leur aventure personnelle – souvent solitaire - l'exercice difficile de leur vocation dans le mixte des langues de leur origine ou de leur choix, en des temps de colonialisme triomphant.

Chanteuses de café-concert parisien comme Kadoudja ou la Belle Zohra, ou, à l'opposé, artistes d'opéra lyrique comme Leïla Bensedira ou Saïd Bouziane, ou dans un entre-deux généralisé, la chanteuse-comédienne d'élégies andalouses, Marie Soussan : ce sont des parcours singuliers et peu connus que nous allons retracer.

Ce panorama sera complété par l'évocation de la chanson sabir, pur artefact de l'époque coloniale qui fleurira durant près d'un demi-siècle. Elle s'illustrera avec son cortège de stéréotypes plus ou moins racistes et de parodies compulsives ; Dominus en sera la principale figure du début du 20^{ème} siècle.

RÉSUMÉS

MOUALEK Kaci

Université Mouloud Mammeri Tizi-ouzou Algérie

Place et rôle du français dans la chanson algérienne : le cas de la chanson kabyle

De nos jours la chanson kabyle moderne connaît une diffusion croissante grâce d'une part, aux moyens techniques puissants et d'autre part, à l'ouverture sur le monde induit par la mondialisation. Ceci a, comparativement avec la chanson classique, entraîné une modification notable dans son texte et dans ses fonctions, texte et fonctions que nous examinerons dans notre communication.

La chanson kabyle, depuis les années 2000, années où le français est devenu la langue des nouvelles formes de communication (parabole, téléphone mobile, etc.) affiche dans sa forme et dans son contenu une grande différence avec celle des années antérieures. C'est une chanson à texte simple, courte, conçue dans la langue courante présentant un phénomène remarquable qui est l'usage de la langue française, langue française qui alterne avec le kabyle.

Etudier ce phénomène revêt une importance certaine : cela représente un indice de l'évolution de la pratique du français dans le contexte sociolinguistique kabyle et montre à quel point les pratiques linguistiques sont en mouvement en Kabylie. Nous portons donc intérêt à étudier les différents aspects de cet usage du français. Notre étude consistera, sur la base d'un corpus oral composé de 15 chansons des 15 dernières années puisées dans le répertoire de jeunes chanteurs connus, à analyser, dans un premier temps, au plan morphologique, syntaxique et sémantique les différentes unités du français apparaissant avec le kabyle et, dans un deuxième temps, à chercher à saisir les différentes fonctions que la langue française, moyen de communication et d'expression, accomplit au sein de la chanson kabyle.

Nous posons donc les hypothèses suivantes, hypothèses que notre recherche infirmera ou confirmera : le français supprime toute forme de domination sur le kabyle en tissant un rapport de rapprochement : il « pousse » la culture kabyle à l'ouverture sur le monde et la modernité. Il assume les fonctions expressive et poétique.

Bibliographie

CHARMEUX, E., (1996 réédition), *Le système poétique français*, Paris, Editions de l'Ecole.

CHISS, J-L, FILLIOLET, J et MAINGUENEAU, D., (1992) « Poétique : approche du signifiant et du signifié », in *Linguistique française*, Paris, Hachette.

GRANDGUILLAUME, D., (1983), *Arabisation et politique linguistique au Maghreb*, Paris, Maisonneuve et Larose.

JAKOBSON, R., (2003 réédition), *Essai de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit.

YACINE, T., (2008) *Aït Menguelet chante*, Alger, Edition Alpha.

Sitographie

Figures de style- Etudes littéraires

<https://www.etudes-litteraires.com>

2-L'alternance codique dans le rap algérien et tunisien

<https://journals.openedition.org/anneemaghreb/2651>

MOUSSEDEK Leila

Université de Mostaganem, Algérie

Analyse thématique et stylistique de la chanson engagée algérienne : le cas des chansons des manifestations

La chanson nous fait rêver mais elle se développe aussi pour épouser d'autres fonctions : critiquer un système, sensibiliser et mobiliser les auditeurs, communiquer un message, marquer son époque, soutenir une cause et surtout traduire la révolte d'une population. Elle peut ainsi être une arme contre le pouvoir pour exprimer les aspirations et les espoirs d'un peuple lors des marches et des manifestations de rue. Elle revêt alors un aspect militant et contestataire et reflète une réalité socio-politique.

Notre étude s'intéresse aux différentes chansons engagées interprétées dernièrement par un ensemble d'artistes algériens, suite aux marches du peuple algérien contre le gouvernement en place. Citons : *Allo système* de Raja Meziane, *Algérie mi amor* de L'Algérino, *La liberté* de SoolKing Feat et Ouled El Bahdja, *La chanson du peuple* de SK Man et Algérie, *El Yawm Elchaab* (aujourd'hui le peuple) interprétée par plusieurs artistes algériens (chanteurs et comédiens).

Notre problématique consiste à réfléchir sur les caractéristiques et les spécificités de ces « fusions de sons et de mots » pour tenter de répondre aux interrogations suivantes : **Comment se structurent ces**

RÉSUMÉS

différentes chansons ? Quels sont les thèmes qui les tissent ? Quels aspects culturels sont présents dans ces productions ? A quels différents types appartiennent-elles ? Nos hypothèses de travail portent sur les positions prises par leurs auteurs, les émotions déclenchées par ces chansons et leur interprétation par le public.

L'analyse de ces expressions artistiques, volontiers provocantes par le choix d'un vocabulaire dénonciateur et accusateur et de positions ouvertement militantes, se veut comparative à travers des approches thématique, linguistique et stylistique. Par la première, on étudiera les différents thèmes présents liés à la société, à la politique, à l'idéologie, à l'Histoire et à la culture. Par la seconde, on verra les procédés d'écriture comme : l'injure, la prière, la menace. La troisième nous permettra d'examiner l'emploi figural de la métaphore, l'allusion, le symbole, le rejet,... afin de cerner sa fonctionnalité.

Zineb MOUSTIRI, voir BENZID Aziza

NEDJAA Hayat, voir DAIK Zakia

NIKOLAEVA Eléonora

Université des relations internationales de Moscou
MGIMO-Université

Le tour du monde francophone en quelques minutes

À n'en pas douter, la musique accompagne toute la vie : à commencer par les berceuses de nos mères en continuant par les hymnes de nos pays pour finir par l'Adagio d'Albinoni...

Les chants populaires gardent notre passé tandis que la musique moderne reflète l'état de la société actuelle, comprenant le mécontentement des jeunes (cf. le rap de Diam's "Ma France à moi" (2006)), les problèmes sociaux et sociétaux (Renaud "Dans mon HLM" (1980)), ou bien chantant la joie de vivre et d'aimer (Kendji Girac "Cool" (2014)). Une chanson est un petit récit condensé qu'on peut utiliser à des fins didactiques.

Quand j'étais au début de mon apprentissage du français, dans les années 90, le seul moyen d'accéder aux documents sonores authentiques était d'écouter des chansons. Cela m'a permis d'enrichir mon vocabulaire ("dire que cet air nous semblait vieillot" (Yves Montand)), mes connaissances en grammaire ("je les ai jetées comme toutes les semaines... Madeleine ne viendra pas" (Jacques Brel)), mais surtout – de découvrir "le monde d'ailleurs", un monde où il semble que "la misère serait moins pénible au soleil" (Charles Aznavour).

Devenue enseignante, j'ai vu qu'on pourrait examiner une chanson et ses paroles sous le jour de son utilité. J'ai fait une collection de chansons réunies par le sujet "La civilisation des pays francophones à travers des chansons". Dans le parcours proposé plutôt rapide (sinon éclair !) de ma présentation, j'invite mes collègues à devenir voyageurs curieux pour voir comment, en se basant sur des chansons, on peut faire voir aux apprenants, que la francophonie n'est pas un seul pays – la France- mais que le français marche à travers les pays et les continents ! Diverses chansons, dont le contenu évoque les images des pays francophones (la Belgique aussi bien que la Suisse et le Luxembourg, le Canada ainsi que la Tunisie et le Maroc et d'autres !), leur culture et leur histoire, vont nous aider à initier nos élèves dans l'apprentissage de la langue, de même que de la civilisation des pays en question. Cette approche tant ludique que sérieuse, basée sur l'analyse des textes des chansons, permettra de savourer de belles paroles doublées de musiques captivantes et de voix admirables.

**OUKIL Hichem et OULEBSIR Kamila
voir ABBES-KARA**

Natalia PIMONOVA

Université Paris 13, ED Erasme (Pléiade)

La chanson française commerciale contemporaine en discours : genre, culture, société

Notre contribution porte sur *la chanson commerciale contemporaine comme genre de discours musical* simultanément important sur le plan socio-économique (elle est au cœur de l'industrie musicale produite par les grandes majors françaises) mais marginal et même marginalisé sur le plan des légitimités culturelles et sociales telles qu'elles sont élaborées en France.

RÉSUMÉS

L'objet de notre analyse est la chanson en version texte et clips vidéo : on analysera les représentations textuelles (les textes des chansons) et audiovisuelles (les clips musicaux) de la société française à travers les prismes du genre, de la classe et plus généralement des normes de la vie en société. Notre hypothèse est que la chanson populaire contribue à la construction de la représentation de la société française contemporaine et qu'elle peut même constituer un des influenceurs de cette société.

Nous avons construit notre cadre théorique autour des concepts suivants : représentations, stéréotypes et prédiscours, dont le genre (Amossy 1991, Paveau 2002, 2006, Schapira 1999) ; analyse du discours à entrée lexicale et en interaction (Husson 2018, Moirand et Reboul-Touré 2016, Mortureux 1998, Ruchon 2015, Greco 2014, Kerbrat-Orecchioni 2005) ; pratiques et légitimités discursives (Kerbrat-Orecchioni 2008, Lesacher 2015, 2016, Paveau 2017a) ; multimodalité et articulation image-texte (Mondada 2005, 2017, Mitchell 1994, 2009, Paveau 2017b). Les apports disciplinaires contributifs sont les *popular music studies* anglophones (Bennett, Shank & Toynbee 2005, Johnson 2000, Negus 1996) ; les travaux francophones sur la chanson et le clip musical (Boidy 2018, Gaudin 2018, Guibert 2003, Lebrun 2012, Péquignot 2018, Sylvanise 2015, Rossi 2018) ; la sociologie de la culture (Hammou 2008, 2012, Jouvenet 2006) entre autres.

Notre approche méthodologique est qualitative : son but est de faire l'analyse multimodale du discours musical et de l'interactionnisme, (clips vidéos, apport image-texte), enfin de montrer comment la parole n'existe pas sans le corps et que le texte fonctionne en harmonie avec l'image. Les chansons du genre hip hop font la majeure partie de l'industrie musicale française contemporaine (2016-2019). Les « meilleures ventes » parmi ces chansons sont choisies pour construire le corpus de cette communication qui comportera trois ensembles discursifs concernant le discours *de* la chanson et *sur* la chanson : le corpus écrit (les textes des chansons - dimension verbale et discursive) ; le corpus multimodal vidéo (les chansons sous leur version clip – dimension corporelle) et le métadiscours critique sur la chanson (un ensemble d'articles de presse générale et spécialisée) pour observer la chanson dans ses dimensions linguistique et visuelle.

Le résultat attendu est de **construire l'image d'une culture marginale sur le plan de sa légitimité (la chanson pop commerciale) et sur les représentations des relations sociales** qui y sont construites (en particulier les inégalités de genre et les relégations sociales) à travers la chanson française commerciale contemporaine et son discours.

Notre communication se situe dans le domaine de la sociolinguistique (sciences du langage).

Brigitte RASOLONIAINA

CESSMA/ PREFICS

Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris 75013

Espaces et langues dans les chansons des Hauts-plateaux de Madagascar des années 40-60

Des missionnaires et des chercheurs (historiens, anthropologues, ethnologues, etc.) ont constaté que les Malgaches aiment chanter. Et de son côté, Victor Randrianary, musicologue-ethnologue, précise dans l'introduction de son ouvrage³³ que les premiers écrits sur la musique de Madagascar ne sont apparus que vers la fin du XIXe siècle. On s'aperçoit aussi que sa bibliographie porte surtout sur les musiques et les instruments spécifiques des différentes régions de Madagascar. Julien Mallet³⁴, ethnomusicologue, étudie les productions musicales récentes comme le *tsapiky* (région de Tuléar) et s'intéresse aux musiciens en tant que « révélateurs sociaux » (2009, p. 15).

Ma contribution porte sur les chansons des Hauts-plateaux de Madagascar des années 40-60 dans ma contribution. Ces « opérettes » encore chantées par les membres de la diaspora malgache en France dans les rencontres festives, connues actuellement sous le nom de *kalon'ny fahiny* (chants d'autrefois), sont caractérisées par la mesure 12/8 et un mélange de styles rythmiques (Victor Randrianary, 2001) ainsi que par la richesse de leurs paroles. L'étude d'un corpus de ces chansons présente un double intérêt si on les aborde sous l'angle de la sociolinguistique. En effet, la conjugaison des différentes thématiques classiques abordées par ces chansons (amour, nostalgie, etc.) avec l'étude des mises en mots et en musique d'Antananarivo, la capitale malgache, appelée affectueusement *Iarivo*³⁵, me permettra de **répondre à la question de la représentation de l'espace (particulièrement l'espace urbain) de cette époque**. Par ailleurs, la présence ou l'absence d'éléments linguistiques de la langue française (emprunts, code-switching appelé *variaminanana* (Rasoloniaina) dans les paroles des chansons pourra apporter des

³³ Randrianary Victor, 2001, *Madagascar. Les chants d'une île*, Musiques du Monde, Cité de la musique/Actes Sud

³⁴ Mallet Julien, 2005, *Tsapiky, panorama d'une jeune musique de Tuléar*. CD Arion, ARN64661

Mallet Julien, 2009, *Le Tsapiky, une jeune musique de Madagascar. Ancêtres, cassettes et bals poussières*, Karthala.

³⁵ *Iarivo* est souvent évalué par les Malgaches comme « littéraire » et donc moins administratif.

RÉSUMÉS

éléments de description et de compréhension des pratiques et représentations des deux principales variétés linguistiques de cette époque.

En somme, dans ces réflexions, je souhaiterais lier les thèmes des espaces et des langues. A l'issue d'un premier travail de collecte et d'analyse, il apparaît que ces chansons nostalgiques, en malgache standard (rarement mélangé avec le français qui arrive sous-forme de citation) montrent entre autres, la distinction nette des deux langues, la « centralité » de *Iarivo*, un espace d'identité et un espace moderne.

Emmanuelle RIMBOT

UJM et CELEC, St Etienne, France

Dime qué cantas, te diré quién eres :

Nueva Canción et Canto Nuevo au Chili de 1965 à 1995

Pour qui cherche à appréhender et comprendre l'histoire du Chili dans le dernier demi-siècle, les chansons qui en ont accompagné les convulsions politiques et sociales constituent à la fois un témoignage et une source de tout premier plan. 1965-1995 : 30 années de l'histoire du Chili ; 30 années de chansons.

La période envisagée se divise en trois étapes fondamentales de l'histoire politique du pays, elles-mêmes marquées par quelques dates-clés qui ont jalonné la vie sociale et culturelle et permettent de comprendre comment la chanson s'installe comme moyen de réflexion, de diffusion et d'action au cœur des mobilisations populaires. D'abord en faveur d'une accession de la gauche au pouvoir, avec la campagne et l'élection du candidat socialiste Salvador Allende, suivies de ses 3 années de gouvernement, puis comme opposition au régime militaire dirigé d'une main de fer par le général Augusto Pinochet, enfin comme modalité d'expression de la mémoire pendant les années dites du retour à la démocratie. Ces trois moments correspondent à des changements radicaux de régimes politiques, lesquels ont eu des répercussions manifestes dans l'histoire culturelle du pays. Parmi l'infinité des objets relevant de la production culturelle, la chanson populaire et, plus encore, la chanson engagée a été un reflet fidèle d'une foule de ressentis et de projections individuelles et collectives, suscités par les bouleversements que connut la société chilienne durant ce moment d'histoire. Elle a constitué, durant cette longue et délicate période, le lieu d'un mélange entre la passion et l'histoire, entre l'affectif et le politique, ce qui en fait une manne pour l'historien, le sociologue, le critique littéraire ou l'ethnomusicologue d'aujourd'hui : elle est un objet de culture à forte valeur affective et émotionnelle et quels que soient son succès et sa pérennité, elle acquiert avec le recul et la distance une épaisseur en tant que source pour une histoire des sensibilités.

SALL El Hadji Abdoulaye

THIAM Khadima Rassoul

Université de Dakar, Sénégal

*Métissage linguistique et générique chez le chanteur sénégalais Youssou Ndour :
entre ancrage dans le local et (quête d') universalité*

Youssou Ndour est l'un des rares chanteurs sénégalais à avoir réussi, là où beaucoup d'artistes sénégalais ont échoué, à s'imposer autant sur la scène locale que sur la scène internationale. **Comment la star sénégalaise Youssou Ndour a-t-il réussi à toucher le public international tout en restant le « roi du mbalax » au Sénégal ?**

Pour répondre à cette question, deux hypothèses relatives au genre musical et aux thématiques sont souvent avancées : il aurait réussi en cassant les carcans traditionnels du genre *mbalax*, à l'adapter à la *world music* internationale, tout en conservant la saveur locale ; et au plan thématique il aurait une grande flexibilité qui lui permet de naviguer aisément entre les thématiques locales et des thématiques universelles parfois très engagées.

Mais, au-delà de la dimension générique et thématique, les ressorts du succès national et international de Youssou Ndour ne pourraient-ils pas se trouver dans les choix linguistiques de l'artiste ? Ceux-ci impliquent deux hypothèses. En effet, dans ses différents albums, la star sénégalaise fait le choix d'un plurilinguisme fonctionnel. Nous retrouvons ces différentes langues dans ses albums : un wolof très recherché, un wolof hybride ou du code switching, du français et de l'anglais. Ces différentes possibilités de langues sont activées en fonction du public cible (local ou étranger), des thématiques (locales ou universelles) et des préoccupations esthétiques.

Notre objectif est **d'analyser la fonctionnalité des langues en jeu** dans la production artistique de Youssou Ndour en relation avec ces trois questions : comment l'artiste réussit-il à se positionner et à positionner son œuvre entre le local et le global ? dans quelle mesure les choix thématiques sont-ils guidés par cette quête du juste milieu ? enfin, sur le plan linguistique, comment l'artiste tire-t-il parti de la

RÉSUMÉS

diversité linguistique en esthétisant le plurilinguisme pour toucher à la fois les cibles locales et internationales ?

Nous allons focaliser l'analyse sur les grands succès, à la fois internationaux et nationaux, de l'artiste à savoir *7 seconds*, *L'hymne de la coupe du coupe France 98*, l'album *Nothing in vain*, et le dernier album *History*. Nous passerons d'abord par une approche discursive pour révéler la pertinence des thèmes en rapport aux visées nationales et internationales de l'artiste, avant de proposer une analyse stylistique et linguistique pour mettre en lumière ses stratégies esthétiques.

Bibliographie

ARNAUD Gérard, (2008), *Youssou Ndour : le griot planétaire*, Paris, Editions Demi-Lune.

LAHANA Michelle (2005), *Youssou Ndour la voix de la Médina*, Paris, Editions SW Télémaque.

N'DIAYE-CORREARD Geneviève, (2006), « Mbalakh, mbalax, mballax », in *Les mots du patrimoine : le Sénégal*, Archives contemporaines.

NDOUR Saliou, (2008), *L'industrie musicale au Sénégal : essai d'analyse*, Dakar, CODESRIA.

Zinab SEDDIKI

Université de Djelfa, Algérie

Place et représentations du chant de la femme en Algérie

Le chant existe depuis longtemps, c'est un vecteur d'émotions, on chante lorsqu'on est heureux, triste, amoureux...etc. Il permet aussi de critiquer, de dénoncer et d'affirmer des idées, les pas des manifestants sont souvent accompagnés de chants. C'est également un remède contre le stress et la fatigue, dans les champs, les Africains entre autre chantent des chants de travail.

Dans le cadre de ce colloque, nous avons envisagé de travailler sur la chanson de travail chez la femme algérienne. Cependant, lors d'une première enquête réalisée auprès de femmes de notre région située à 300 km au sud d'Alger, nous avons constaté que cette pratique n'existe pas. Nous avons eu des réponses comme « *c'est dans les régions de la Kabylie que les femmes chantent* », « *ça ne se fait pas chez nous* ». Ainsi, suite à ces réponses inattendues, nous avons eu l'idée de travailler sur la place et les représentations du chant de la femme chez les deux sexes (hommes/femmes) de différents âges en Algérie.

Le concept de représentation désigne selon Jodelet un ensemble organisé d'opinions, de croyances, d'images et d'attitudes propres à un groupe social. L'étude des représentations permettra de confronter les différentes perceptions concernant le chant de la femme.

C'est à partir d'entretiens semi-directifs que nous avons collecté nos données. Pour repérer les différentes représentations élaborées, nous procéderons à une analyse thématique des entretiens, étayée par une analyse de discours de type linguistique. **Les visions mises au jour révéleront-elles des conceptions genrées de ces chants de femmes ?** C'est une des questions que nous nous posons, à travers une analyse doublement comparative (hommes / femmes et générationnelle).

SENSRI Meriem

Université de Constantine, Algérie

Variation thématique dans les chansons des supporters algériens : entre passion et frustration sociale

Mode d'expression humaine, source de rassemblement et de plaisir, la chanson dans les stades occupe une place importante dans le spectacle sportif. Les supporters trouvent dans la chanson un moyen de communication collectif et efficace pour remobiliser et remotiver leurs pairs et même les joueurs. De ce fait, ils ne cessent « *de faire chanter leur kop³⁶ de manière continue* » (Hourcade, mars 2002 : 28) afin de s'impliquer comme « douzième homme » dans le stade et comme acteur en-dehors du spectacle sportif.

Dans cette communication, nous nous intéressons aux différents thèmes qui circulent dans les chansons entonnées dans les stades de football algérien. **Quels sont les principaux thèmes qui préoccupent les supporters algériens ? Dépassent-ils le cercle du football ?** Notre étude s'inscrit dans le cadre de la sociolinguistique urbaine ; elle a pour but de faire ressortir ce qui est dit par les supporters grâce à des éléments sémantiques de base.

Notre champ d'investigation s'appuie principalement sur la collecte d'un corpus oral constitué des chansons des supporters des clubs les plus populaires en Algérie. Ces chansons ont été téléchargées à

³⁶ En français « virage », ce mot désigne les places des supporters situées derrière les buts.

RÉSUMÉS

partir d'internet car, après chaque rencontre, les supporters publient sur les réseaux sociaux le spectacle recueilli dans les gradins.

Afin d'obtenir un corpus récent, nous avons sélectionné environ 60 chansons publiées entre les années 2015 et 2019. Ce choix a été motivé par le fait que cette période coïncide avec les événements sociopolitiques déclenchés par l'élection présidentielle algérienne de 2019.

Une première observation de notre corpus nous fait avancer l'hypothèse d'une variété de thèmes dans les chansons sportives. Le discours de ces chansons a pour objectif le soutien et l'encouragement du club favori. Il témoigne, également, de l'héroïsme des supporters et de leur fierté pour le club ou même pour la ville d'identification. Cependant, comme tous les jeunes qui cherchent un moyen d'exprimer leur malaise et leur amertume sociale, les supporters trouvent aussi dans la chanson sportive une voix pour transmettre librement leur mécontentement social face à un Etat incapable de satisfaire leurs attentes.

SONGOSSAYÉ Mathurin
Université de Bangui, Centrafrique

La chanson comme vecteur de cohésion sociale dans la crise centrafricaine

La République Centrafricaine est un pays vaste de 623000 km², mais fragile et enclavé. En dépit de ses fortes potentialités en ressources naturelles, elle demeure toujours l'un des pays les plus pauvres du monde et se classe au 179^e rang sur 182 pays dans l'Indice de Développement Humain (IDH 2015). Ce classement montre clairement les conditions de vie difficile de la population et le faible accès à des services sociaux de base, en raison des crises militaro-politiques qui l'ont fragilisée depuis plusieurs décennies. Cependant, les liens entre guerre, dégradation écologique, paix et éducation sont souvent négligés dans les différentes approches de la sortie de crise de ce pays. De plus, l'enseignement des thématiques littéraires relatives à la paix, à la cohésion sociale, au vivre ensemble semble négligé. Pourtant, l'inclusion dans ce champ d'une dimension éducative explicite, planifiée et systématisée est nécessaire. Dans cette perspective, notre communication se propose de **poser des fondements et des pratiques pour une éducation qui contribue à la construction d'identités plurielles et d'une dynamique de paix.**

La crise centrafricaine interpelle la littérature orale en général et en particularité les chansons. Elle a d'ailleurs poussé certains artistes chanteurs centrafricains comme Ozaguin, dans ses albums *Pour la paix en RCA* et *OZ RCA la guerre*, MC fonctionnaire dans ses titres, *Après 50 ans* et *La paix* et Losseba, chef d'orchestre de Sapéké maison mère dans les titres *Losseba secours mon Dieu* et *Tous pour la paix* à s'adresser au peuple centrafricain, surtout aux hommes politiques. Ces jeunes sont pleinement impliqués dans la crise qu'a connue le pays, pour rester unis dans la fraternité afin de bâtir l'avenir et cesser la haine et l'hostilité.

Compte tenu de la pertinence de ces thèmes, nous nous sommes rendu à l'évidence que depuis l'accession à l'indépendance de la RCA, rien n'a quasiment changé. Le peuple centrafricain, qui croyait après l'indépendance pouvoir vivre dans un univers de paix et de tolérance, est déçu par les crises militaro-politiques que traverse le pays. Les chansons choisies prônent le rêve pour tous d'un bel avenir pour la RCA, pour qu'elle aille de l'avant, qu'elle se développe comme les autres pays émergents.

Le corpus est bilingue puisque les chansons sont composées en français et en sangö. L'usage de la langue sangö, langue officielle et nationale de la Centrafrique permet d'atteindre un public très large. Le français est la langue de l'enseignement et en même temps la langue officielle en Centrafrique. Les chansons composées en français impliquent directement tous les détenteurs du pouvoir : économique, politique, social et religieux.

Ainsi, nous partons **d'une approche thématique** des chansons de notre corpus. Et nous nous demanderons à la fin si la chanson peut être considérée comme vecteur de socialisation.

TAGUEMOUT Sabrina
Université de Boumerdès, Algérie

Usage de la chanson en publicité : enjeux et perspectives

En publicité, l'utilisation de la chanson revêt une fonction affective qui sert à toucher l'autre et à l'émouvoir. Les publicitaires recourent à la chanson pour attendrir le téléspectateur et lui faire mémoriser leur message. Notre communication tentera de répondre aux deux questions : **Comment la chanson est-elle employée en publicité ? Et quel est l'enjeu de son utilisation ?** L'objectif de notre recherche est ainsi double : déceler l'importance accordée par les publicitaires à la chanson, puis identifier l'effet de cette initiative sur l'instance réceptrice.

RÉSUMÉS

Subséquentement, nous allons d'abord analyser les différents usages et modalités de la chanson en publicité (musiques originales ou préexistantes, en plans d'ensemble, en plans moyens ou en gros plans sonores, employée en arabe dialectal, en arabe classique ou en kabyle...) : dans la bande sonore qui fait notre corpus, nous examinerons l'organisation des voix, de la musique, des ambiances et des effets sonores exploités. Nous nous référerons à la méthode d'analyse³⁷ proposée par Toussaint, B. (2008)³⁸. Pour notre deuxième question, nous avons mené une enquête auprès de 30 téléspectateurs pour récolter leurs témoignages quant aux retombées de l'usage de la chanson en publicité³⁹. Nous leur soumettons des publicités avec et sans chansons pour recueillir leurs représentations d'usagers⁴⁰. Nous avons mené notre recherche en contexte algérien. Notre corpus comprend 10 publicités télévisuelles⁴¹ d'un même annonceur publicitaire (pour ne pas nous noyer dans un foisonnement d'opinions impliquant d'autres variables que l'utilisation de la chanson) qui est l'opérateur téléphonique « Ooredoo » : nous avons remarqué qu'il faisait recours à différentes stratégies de persuasion incluant les dialogues et des chansons.

TAIBI-MAGHRAOUI Yamina
Université de Mostaganem, Algérie

Discours alternatif dans la chanson protestataire

Le présent travail se propose d'explorer la question du contact des langues dans la chanson engagée dite politique qui a envahi le paysage linguistique en Algérie, suite aux contestations populaires contre le système depuis le 22 février 2019. L'usage de la chanson comme moyen de révolution, de lutte, de proclamation de tout un peuple.

Notre corpus se compose de 6 chansons associées aux événements actuels dans notre pays pour faire acte de résistance, et révéler un désarroi sociopolitique. Il s'agit de : « Allo système » et « Toxic » de Raja Meziane, un collectif d'artistes « Libérez l'Algérie », Mouh Milano « Y en a marre », Bilal Tamer « fi blad dalmouni-babour ellouh » et « Je t'aime à mourir » de Yanis Osmani. Nous essayons dans ce travail d'examiner les différentes langues en usage dans ce type de chanson, ainsi que les motivations des choix linguistiques. Nous nous interrogeons également sur les fins d'un discours alternatif à plusieurs langues à travers ces chansons, et nous demandons quel est l'impact de ces dernières sur le locuteur algérien. **Ont-elles un effet sur la consolidation de l'unité nationale ou plutôt véhiculent-elles des messages implicites aux responsables ?**

Les données nous permettant de vérifier l'impact sur le public sont les pancartes et les slogans portés dans la rue, la répétition de ces chansons durant les manifestations. De surcroît nous avons interviewé des étudiants et des enseignants de l'université de Mostaganem pour connaître l'influence de ces chansons sur eux. Notre travail traitera également l'innovation linguistique à travers certains verbes tels que « vendredire » et « ramadanire » et abordera les thèmes récurrents dans ces chansons comme la corruption, l'injustice et les inégalités sociales.

TEGNA Edith-Mireille
Université de Ngaoundéré, Cameroun

Chansons et indépendances africaines : le cas de la chanson de Joseph Kabasele Tshamala et l'indépendance du Congo (ancien Zaïre) en 1960

La chanson s'est invitée dans le combat des indépendances africaines et en a célébré les victoires. Nombreux sont les artistes africains qui ont trouvé une source d'inspiration dans les musiques populaires. On peut citer entre autre Franklin Bukaka, Manu Dibango, Myriam Makeba et Joseph Kabasele. La chanson de Kabasele intitulée *Indépendance tcha tcha*, chantée avec l'orchestre *African Jazz* à l'aube de l'indépendance congolaise (30 juin 1960), a fait l'unanimité dans les milieux nationalistes africains. Pour ce qui est du Congo qui nous concerne, cette chanson a constitué un outil de restitution, de vulgarisation et de transmission de l'histoire de son indépendance. Ce rôle nous a poussée à nous poser la question de recherche suivante : *quels sont la charge, le rôle, la portée historique et l'impact de cette chanson sur les*

³⁷ Nous centrerons notre analyse sur la bande sonore, sans la bande image des publicités.

³⁸Toussaint, B. (2006). *Le langage du cinéma et de la télévision*. Paris, France : DIXIT.

³⁹Nous utiliserons des questionnaires.

⁴⁰ Les questions posées concernent la description de la publicité, des éléments sonores marquants et leur avis sur les publicités visionnées.

⁴¹ Nous avons opté pour les publicités télévisuelles, pensant qu'elles sont plus accessibles que les spots radiophoniques.

RÉSUMÉS

populations et sur l'indépendance du Congo ? Notre hypothèse consiste à *montrer que le contexte historique de cette chanson (dévoilée aux sorties de la conférence de Bruxelles), son contenu textuel et l'utilisation quasi-exclusive des langues nationales ont constitué l'alchimie à la base de son succès et de son impact historique.*

Pour analyser cette question, nous avons convoqué une approche synchronique qui nous permet d'examiner le rôle historique de la chanson dans l'indépendance du Congo (Ex-Zaïre) et les idées-maitresses de ce corpus. Une recherche bibliographique, exploitant des documents d'archives écrits tels des journaux, des ouvrages et des articles, couplée à des interviews de quelques Africains ayant vécu les réjouissances populaires des indépendances constitue notre principale source d'informations. L'analyse qualitative de cette information apportera des résultats qui visent à démontrer que la chanson en général et celle de Kabasele en particulier ont été *un moyen efficace de conservation des événements associés à l'indépendance du Congo* et qu'elles ont garanti l'effectivité de la transmission, d'une génération à l'autre, instruite ou pas. Ce travail posera les jalons d'une étude plus vaste qui nous mènera aux hymnes nationaux africains qui, bien plus que les musiques populaires, étaient empreints d'objectifs politiques.

THIAM Khadima Rassoul, voir SALL El Hadji Abdoulaye

VILLA Beatriz

Université Grenoble-Alpes, laboratoire LIDILEM EA609

Salsa et violence à Medellin dans les années 1980 et 1990

En 1991 Medellin, ville andine, est connue comme la ville la plus dangereuse au monde avec un taux de 266 homicides. Dans le quartier populaire de *Manrique* siège la bande de tueurs à gages la plus meurtrière du pays, *La terraza*. Sans distinction de classe sociale, l'empire économique et le pouvoir de cette armée mafieuse rythment la vie des habitants de Medellin avec la musique salsa qu'ils écoutent à un volume sonore démesuré. Par ailleurs, les réseaux de transport avec des flottes de taxis et de bus facilitent la mobilité des habitants, de nouvelles maisons sont construites pour les familles pauvres, et de grands orchestres de salsa sont invités à se produire régulièrement à Medellin. En contrepartie, le circuit de production, transformation et stockage de la drogue fonctionne au niveau de toute la ville.

La musique salsa résonne partout à Medellin. En octobre 1985 est fondée la station de radio "*Latina Stereo*" entièrement consacrée à cette musique. Les habitants de Medellin de tous âges, vibrent avec le timbal, les congas, les maracas, le güiro et tant d'autres instruments caribéens, dont les sons saccadés s'entremêlent aux coups de feu quotidiens va jusqu'à constituer un ingrédient essentiel de l'identité des habitants des quartiers les plus pauvres, donc en prise avec les pouvoirs mafieux et la violence qui les accompagne (*Rapports entre musique et violence*, Ochoa 2006).

On peut s'interroger sur les impacts au sein d'une société déchirée par une violence qui résulte du culte de l'argent et qui permet d'accepter toute déviance morale. Étant moi-même originaire de Medellin, issue de cette génération et passionnée de salsa, je proposerai un récit personnel où j'analyserai le contenu d'un corpus constitué d'une dizaine de morceaux en vogue pendant l'âge d'or de la salsa à Medellin. Ainsi, je tenterai de répondre à la question suivante : **Dans quelle mesure la salsa normalise-t-elle les pratiques mafieuses et la culture de l'illégalité en vigueur dans la ville de Medellin des années 80 et 90 ?**

Dans une première partie, je retracerai l'histoire de la salsa à Medellin. Dans une deuxième partie, j'analyserai les valeurs que cette musique véhicule autour de la vie, la mort, la foi et l'expérience de la prison. Enfin, je tâcherai de montrer les raisons pour lesquelles la salsa revêt des fonctions culturelles (« *liens entre identité, chanson et société* », Rispaïl, 2008). D'une part, elle rassemble les vécus des pays latino-américains et des communautés des Latinos immigrés aux États-Unis. D'autre part, à travers le procédé de la "*descarga*", elle transmet des savoirs originels d'interprétation, de frénésie et de libération... Ce sera l'occasion de se demander ce qu'il reste, 30 ans plus tard, de cette période faste à Medellin : **l'argent, la violence, la salsa ?**

Bibliographie

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

López-Peláez, J. et González, L. F., « Marginalité et inclusion urbaine à Medellin (Colombie) : un regard historique à partir des instruments de planification », *Autrepart* 2008/3 (n° 47), p. 187-207.

Ochoa, A. M., 2006, A manera de introducción : la materialidad de lo musical y su relación con la violencia, *Revista transcultural de música*, Sociedad de etnomusicología SIBE y Grupo de trabajo en música popular urbana IASPM, España, vol. 10.

RÉSUMÉS

Patiño Millán, B. 2011, *Riqueza, pobreza y diferenciación social en la Provincia de Antioquia durante el siglo XVIII*, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín.

Restrepo Santamaría, N., 2011, *Empresariado antioqueño y sociedad, 1940-2004, Influencia de las élites patronales de Antioquia en las políticas socioeconómicas colombianas*, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín.

Rispail, M., 2008, Si je vous parle chansons, est-ce que je fais de la sociolinguistique ?, Dans *Les boîtes noires de Louis-Jean Calvet*, Moussirou-Mouyama, A. (dir), Édition Écriture, Paris/Québec.

Rojas Espitia, A. 2006, *La salsa dura en Medellín*, Documentaire réalisé à Medellín avec le soutien de la Faculté de Communications de l'Université d'Antioquia et La maison de disques Fuentes. <https://www.youtube.com/watch?v=3RxjyAxLAWw&t=895s> (dernière consultation le 11 avril 2019)

Villa, B., Medellín : une transformation exemplaire. Journée d'étude *Pratiques sociales et usages sociaux dans les espaces publics*, Université de Poitiers, Laboratoire RURALITES (EA 2252), 30 juin 2017.

Discographie

Yo soy la muerte, El Gran combo, 1963, *El malo*, Willie Colón, 1967, *El preso*, Fruko y sus tesos, 1970, *Vive la vida hoy*, Frankie Dante, 1970, *Sonido bestial*, Richie Ray & Bobby Cruz, 1971, *A la memoria del muerto*, Fruko y sus tesos, 1972, *Pa bravo yo*, Justo Betancourt, 1972, *No hay amigo*, Larry Harlow, 1974, *Las tumbas*, Ismael Rivera, 1975, *Soy la ley*, Pete el "Conde" Rodriguez, 1979, *Somos los reyes del mundo*, Alfredo de la Fe, 1982, *Manteca*, Poncho Sánchez, 1987, *El Nazareno*, Ismael Rivera, 1988

VORGER Camille

Université de Lausanne, Suisse

Enfantillages et jeux de langage

Une étude des enjeux poético-didactiques des chansons d'Aldebert

C'est quoi grandir?

C'est fabriquer des premières fois.

Et c'est quoi l'enfance?

De la tendresse en pyjama.

Aldebert, *La vie, c'est quoi ?*, 2017

Dans la lignée de nos recherches sur le slam (depuis 2008), le rap (Gaël Faye), la chanson (Renaud), envisagés sous l'angle de la créativité lexico-phraséologique originale qui s'y manifeste ainsi que dans la perspective didactique des ateliers slam (Abry, Bouchoueva & Vorger 2016), nous nous intéresserons ici aux chansons d'Aldebert rassemblées sous le titre générique d'*Enfantillages*. Le terme évoque, selon son acception principale, des « choses futiles, sans importance » manifestant un manque de maturité. *A contrario*, nous aborderons ici ces *enfantillages* musicaux comme essentiels en tant qu'ils intègrent des jeux de langage génériques (tels les *ambiguïllages* définis par Calvet, 2010) et d'autres potentiellement spécifiques au public enfantin, tout en nous disant quelque chose de crucial sur la place de l'enfant dans notre société. En effet, certaines chansons d'Aldebert, telle *La vie c'est quoi ?*, intègrent directement la voix de l'enfant, soulignant par là-même qu'il a *voix au chapitre* et accordant du crédit à celle-ci en la poétisant. **En quels termes l'enfance y est-elle littéralement é-voquée ? Comment appréhender la créativité qui en résulte et l'aborder en classe pour ouvrir des potentialités langagières nouvelles ?**

À partir d'une étude stylistique de deux chansons qui jouent sur l'alternance de modalités vocales (*La vie, c'est quoi ?* et *Joli zoo*), d'une vidéo (*teaser* de *Joli zoo*, en duo avec le slameur Grand Corps Malade), et d'un entretien avec l'artiste, nous nous proposons d'étudier les figures représentatives de cette créativité originale (détournement de phrasèmes ou *phraséologismes* de type « Fauve qui peut »), mise en valeur par la musique et la polyphonie, avant d'explorer les enjeux didactiques propres à l'étude de telles chansons à l'école.

YAHIAOUI Kheira, voir MEDANE Hadjira

Francis YAICHE

Université de Paris, France

Paroles et musique : « la double articulation » de la chanson

Depuis les années 70 de nombreuses recherches ont été réalisées sur la chanson francophone en tant que support d'apprentissage en Didactique des Langues et des Cultures. Et de nombreuses pistes

RÉSUMÉS

d'exploitation sont aujourd'hui disponibles. Que reste-t-il donc à explorer qui ne l'ait été ? Par quel « anglage » aborder cette question dont on sent bien qu'elle mobilise quantité de domaines, de disciplines, en pratique comme en théorie ?

La suggestopédie de Lozanov, la *Total Physical Response*, pour ne citer que ces deux approches, insistaient sur l'importance de la place du corps et de sa mobilisation dans l'engrammage-mémorisation du lexique et des formes, mais aussi sur l'importance de la mimesis, de la répétition, de la simulation de rôle, du suprasegmental, du rythme, de la scansion.

Depuis les origines occidentales de la pratique théâtrale, le travail de la voix est avant tout une expérience de groupe. Mais se fondre « *soi-même comme un autre* » dans le corps d'une chanson est aussi « *une éthique de la communication* » puisqu'il s'agit de « trouver sa place » dans le « concert » ; et la pratique de la chanson, en classe de langue, est un support d'exception tant il informe l'apprenant sur la langue et la culture d'un pays. En effet, la musique, intimement liée aux paroles, comme une « double articulation », l'axe de la rationalité des paroles (cerveau gauche) articulé à l'axe de l'émotion de la musique (cerveau droit), renseigne sur « *l'âme des poètes* » d'une langue-culture, cet « ailleurs » à l'exotisme puissant.

Une chanson est un concentré d'histoire, « *deux minutes trente-cinq de bonheur* », de solitude ou de malheur, mais aussi elle peut être le témoignage d'un « moment » de l'histoire d'un pays, une carte postale, une invitation au voyage. Nombre d'apprenants, dans l'impossibilité de s'offrir un billet d'avion pour Paris, se réfugieront dans l'imaginaire de chansons pour s'évader de leur quotidien, voire de leur condition. Une chanson est donc un univers à soi tout seul. Elle réclame de convoquer avant tout « un état » qui permet de se mettre dans la peau de l'auteur-compositeur et donc de mieux comprendre de l'intérieur le propos et de mémoriser les paroles. On fera ainsi l'expérience de la recherche « d'état », de la mise en condition à partir de certains refrains, et quand il s'agira d'une chanson triste destinée à émouvoir, il nous faudra aller chercher en soi l'amoureux transi ou éconduit ; pour faire rire, il nous faudra aller chercher en soi la « part » du comique, du plaisantin ; et pour « emmener » les auditeurs « au bout de la terre », il nous faudra aller chercher en soi « l'état », la part en nous de « bourlingueur ». Trouver sa voix, chanter « *tous ensemble, tous ensemble, tous* », c'est « *être un unique dans un peuple d'uniques* » et cela participe, pour l'apprenant, d'une expérience mémorable, qui conjugue l'expérience de la scène, la hauteur et la justesse de la voix, la gestion du trac, etc. C'est aussi et surtout, une pause, le plaisir d'une respiration dans un quotidien morne.

ZERVA Maria et
ANAGNOSTOU Panagiota
Université de Strasbourg, France

L'Axion Esti d'Odysseus Elytis, mis en musique par Mikis Theodorakis

Odysseus Elytis, Prix Nobel en 1979, publie en 1959, sa grande oeuvre poétique *Axion Esti*⁴². Elle s'inspire des expériences historiques douloureuses récentes (2^e Guerre Mondiale, Occupation nazie, guerre civile grecque 1946-1949) et exalte la Grèce luttant pour la liberté et la grécité en tant que valeur éternelle. Un an plus tard, il confie ce poème à Mikis Theodorakis pour le mettre en musique. L'*Epitaphios* de Theodorakis marque le début d'un nouveau genre musical en Grèce, nommé *entechno laïko tragoudi* (chanson populaire artistique). Theodorakis aspire à la popularisation de la poésie en s'inspirant de chanteurs, instrumentistes, motifs et des instruments issus de la musique populaire. Son intervention culturelle est d'une importance capitale. Le scandale n'en est pas moins grand, associant une œuvre « savante », l'art « noble » de la poésie à la musique « populaire ».

Avec l'établissement de nouvelles compagnies phonographiques sur le territoire grec et la généralisation des disques vinyles (45 et 33 tours), l'*entechno* devient très populaire au milieu des années 1960. Dans un contexte de forte politisation, en raison de la situation instable, à la fois conservatrice et ouverte au changement, cette « nouvelle œuvre » (poésie en musique) prend aussi l'aspect d'une chanson contestataire. L'arrivée de la dictature des Colonels en 1967 et la censure imposée à l'ensemble de l'œuvre de Theodorakis constituent l'élévation de l'*entechno* à une expression de lutte contre la Junte. Son succès a très peu (ou pas) été analysé dans sa globalité (poésie/musique) et dans son historicité.

Dans notre présentation, nous proposons une approche pluridisciplinaire (littérature, musique, histoire culturelle) du « fait sociomusical total *Axion Esti* », l'œuvre n'étant pas conçue comme le seul reflet d'une société, mais comme composante de configurations identitaires. Notre problématique réunit les questions suivantes : **Comment interpréter le succès d'*Axion Esti* mis en musique par Theodorakis ? Comment aborder sa popularité encore aujourd'hui en Grèce, malgré une série de critiques ?**

⁴² trad. fr. par X. Bordes et R. Longueville, 1987, Gallimard.

RÉSUMÉS

Quelles significations investissent la chanson populaire artistique en général et *Axion Esti* en particulier ? Pour aborder ces questions, nous adoptons une méthodologie proposée par Jean Molino (1975) et Jean-Jacques Nattiez (1975, 1987) et enrichie par Denis-Constant Martin (2012), à savoir analyser l'œuvre dans son triple mode d'existence, en tant qu'objet produit, trace et objet reçu. Le sens de la musique, par des processus symboliques qui font communication, émerge d'un réseau de renvois entre ces trois pôles, qui prend en compte, au-delà de l'œuvre arbitrairement isolée, la trace, des facteurs créatifs (production) et interprétatifs (perception). Nous analyserons la triple existence d'*Axion Esti* pour en dégager les représentations de la société grecque et les configurations identitaires qu'elle suggère.

Bibliographie

Escal Françoise, Imberty Michel (dir.), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, 2 vol., Paris, L'Harmattan, 1997.

[Collectif]. *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* [Dictionnaire de la littérature grecque moderne]. Athènes. Editions Patakis. 2007

Ioannou, Yiannis « L'identité insulaire et le Paradis retrouvé d'Odysseus Elytis », *Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化* [En ligne], Hors série | 2008, mis en ligne le 14 septembre 2009, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://transtexts.revues.org/221> ; DOI : 10.4000/transtexts.221

Martin Denis-Constant, « Auprès de ma blonde. Musique et Identité », *Revue française de sciences politiques*, vol. 62, n° 1, p. 21-43.

Molino Jean, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, n° 17, janvier 1975, p. 37-62.

Nattiez Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987.

Papanikolaou, Dimitris, *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece*, London & New York, MHRA and Routledge, 2007.

RÉSUMÉS

Adresses électroniques des participant-e-s aux Rencontres

- 1- ABBES-KARA Atika atikakara@hotmail.com
- 2- ABDELHAMID abdelhamidnabila@yahoo.fr
- 3- ALI-BENCHERIF Mohamed Zakaria zakaria.alibencherif@gmail.com
- 4- ALIOUANE Fatiha fatihaaliouane2015@gmail.com
- 5- AMMOUDEN Amar aammouden@yahoo.fr
- 6- AMMOUDEN M'hand m.ammouden@yahoo.fr
- 7- ANAGNOSTOU Panagiota p.anagnostou@unistra.fr
- 8- ASSAWEL (duo musiciens kabyles) ahcenisol@yahoo.fr
- 9- AULAGNON Silvia silvia-aulagnon@orange.fr
- 10- AYOUB Paulette paulettayoub@yahoo.com
- 11- AZIRI Boudjema aziriboudjema@yahoo.fr
- 12- BAALBAKI Hana hanabaalbaki@yahoo.fr
- 13- BAIBEN Radia baibenradia@yahoo.fr
- 14- BASSIOUNI Nahla nahlamoa@yahoo.fr
- 15- BELKACEM Dalila belkacem_dalila@yahoo.fr
- 16- BENAMAR Momed benamarmomed@gmail.com
- 17- BENBOUDJEMA Tanina thaninabenboudjema@gmail.com
- 18- BENGOUA Soufiane soufiane.bengoua@univ-mosta.dz
- 19- BENZERROUG Souhila houd-bens@live.fr
- 20- BENZID Aziza azizabenzid@yahoo.fr
- 21- BERDOUS Nadia n_berdous@yahoo.fr
- 22- BERTRAND Magali Cécile magalicbertrand@posteo.net
- 23- BEZZAZI Kader kaderbezzazi@yahoo.fr
- 24- BLANCHET Philippe philippe.blanchet@univ-rennes2.fr
- 25- BOLZINGER-MEYER Dominique dominique.meyer-bolzinger@uha.fr
- 26- BOUADOU N'DA Kadiatou kadibouadou@live.fr
- 27- BOUGHANIA Karima boughaniak@gmail.com
- 28- BOUHADJAR Souad souad13dz@hotmail.com
- 29- BOUTOUB Hakima haki_73@yahoo.fr
- 30- CECCARINI Estelle estelle.ceccarini@yahoo.fr
- 31- CHABAUD SILVAN silvan.chabaud@gmail.com
- 32- CHAUDIER Stéphane stephane.chaudier@wanadoo.fr
- 33- CHERAK radhiacherak@yahoo.fr
- 34- CHOUKRI Hosnia hosniachoukri28@gmail.com
- 35- CONFORTE Andre andreconforte@yahoo.com.br
- 36- CORTIER Claude claud.cortier@gmail.com
- 37- DAID Zakia daid1_zakia@yahoo.fr
- 38- DAKHIA Abdelahouad h_dakhia@yahoo.fr
- 39- DIAZ DE GERENU LASAGA Leire leire.diaz@ehu.eus
- 40- DI MEGLIO Alain dimeglio@univ-corse.fr
- 41- DINVAUT Annemarie annemarie.dinvaut@univ-avignon.fr
- 42- DIPO Liaboti dipoilaboti@yahoo.fr ou dipoilaboti@gmail.com
- 43- ERARD Yves yves.erard@unil.ch
- 44- FEMMAM Chafika c.femmam@univ-biskra.dz
- 45- FERHANI Fatma-Fatiha fafaferhani@yahoo.fr
- 46- FILLOL Véronique vero.fillol@lagoon.nc
- 47- GENEIX-RABAULT Stéphanie geneixrabault@gmail.com
- 48- GHEMRI Khadidja guemrihadidja@yahoo.fr
- 49- GOMBÉ-APONDZA Guy-Roger Cyriac guyrogercyriac@yahoo.fr
- 50- GUEMDJOM KENGNE Candice cguemdjomkengne@yahoo.fr
- 51- HADJARAB Soraya hadjarabsoraya@hotmail.com

RÉSUMÉS

- 52- HIRSCHI Stéphane Stephane.Hirschi@uphf.fr
- 53- IBECHENINENE Samira ibecheninenesam@yahoo.fr
- 54- IBRI Zohra hestiahugo@yahoo.fr / zohra.ibri@ummto.dz
- 55- JULY Joël joel.july@univ-amu.fr
- 56- KAAOUAS Nadia kaaouasnadia@gmail.com
- 57- KEBBAS Malika kebbasm@hotmail.fr
- 58- KHARROUBI Sihame sihamekharroubi@gmail.com
- 59- KHERDOUCI Hassina ckabylia@yahoo.com
- 60- MAARFIA Nabila maarfianabila@yahoo.fr
- 61- MAHFOUFI Mehenna m-mahfoufi@magic.fr
- 62- MARTIN Tiphaine tiphainemartin6@gmail.com
- 63- MEDANE Hadjira h.medane@univ-chlef.dz
- 64- MENGHOUR Soumia soumiamenghour@gmail.com
- 65- MENGUELLAT Hakim Hakimmenguellat@yahoo.fr
- 66- MEYER Jean-Paul jpmeyer@unistra.fr
- 67- MILIANI Hadj hmiliani@yahoo.fr
- 68- MOUALEK Kaci moualek_kaci@yahoo.fr
- 69- MOUSSEDEK Leila leilamoussedek@gmail.com
- 70- MOUSTIRI Zineb ghania_mes@yahoo.fr
- 71- NEDJAA Hayat hayat.nedjaa@gmail.com
- 72- NIKOLAEVA Eléonora Elia_nicol@mail.ru
- 73- OUKIL Hichem oukilhichem@yahoo.fr
- 74- OULEBSIR Kamila kamilaoulebsir83@gmail.com
- 75- PIMONOVA Natalia nataliapimonova@yahoo.com
- 76- RASOLONIAINA Brigitte brigitte.rasoloniaina@club.fr
- 77- RIMBOT Emmanuelle e.rimbot@gmail.com
- 78- RISPAIL Marielle rispail.marielle1@orange.fr
- 79- SALL El Hadji Abdoulaye elajabdoulayesal2015@yahoo.fr
- 80- SEDDIKI Zineb zinab88@yahoo.fr
- 81- SENSRI Meriem mersen@live.com
- 82- SONSSOGAYE Mathurin songossaye@yahoo.fr
- 83- SORBA Nicolas sorba_n@univ-corse.fr
- 84- TAGUEMOUT Sabrina s.taguemout@univ-boumerdes.dz
- 85- TAIBI-MAGHRAOUI Yamina maghraoui.univ.mosta@gmail.com
- 86- TEGNA Edith teгна2005@yahoo.fr
- 87- THIAM Khadimou Rassoul khadimbi@hotmail.com
- 88- TOPH ET NANOCHE (musiciens) lestophetnanoche@gmail.com
- 89- TOMC Sandra sandra.tomc@univ-st-etienne.fr
- 90- TOTOZANI Marine m.totozani@gmail.com
- 91- VILLA Beatriz beatriz.villa@univ-grenoble-alpes.fr
- 92- VILLA PEREZ Valeria valeria.villa@univ-st-etienne.fr
- 93- VORGER Camille camille.vorger@gmail.com
- 94- YAHIAOUI Kheira kh.yahiaoui@yahoo.fr
- 95- YAICHE Francis francis.yaiche@parisdescartes.fr
- 96- ZERVA Maria mzerva@unistra.fr

RÉSUMÉS

NOTES PERSONNELLES

RÉSUMÉS

NOTES PERSONNELLES

RÉSUMÉS

NOTES PERSONNELLES