Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1988)

Heft: 1

Artikel: La chanson francophone : fait de société, reflet culturel et moyen d'apprentissage

Autor: Saugy, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870854

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA CHANSON FRANCOPHONE: FAIT DE SOCIÉTÉ, REFLET CULTUREL ET MOYEN D'APPRENTISSAGE

La chanson francophone occupe une large place dans notre environnement et rassemble sous une forme condensée des éléments linguistiques et culturels qui font d'elle un moyen privilégié, quoique méconnu, de découvrir de manière vivante la langue et la civilisation françaises. L'article qui suit se propose de présenter quelques applications possibles de la chanson dans l'enseignement du français langue étrangère.

La chanson a toujours joué un rôle important dans l'apprentissage. Ancrée en nous dès la petite enfance à travers les comptines et les chansons traditionnelles, elle imprègne, bon gré mal gré, notre environnement médiatique sous la forme communément appelée «variétés»; elle jalonne notre vie au hasard des modes, associant dans la mémoire un refrain à un événement — «c'était l'année où Moustaki chantait *Le Métèque*...» —. A ce titre, n'est-elle pas un fait de société? Emanation d'une société, n'en est-elle pas le reflet culturel? Si ces éléments sont propres à la chanson de tout pays, ils sont particulièrement évidents dans la chanson francophone d'aujourd'hui. Or personne ne conteste que l'apprentissage d'une langue passe par et débouche sur l'approche et la compréhension de la civilisation[1] dont cette langue est l'expression. De ce fait la chanson apparaît comme un moyen privilégié, quoique méconnu, d'apprendre le français et d'approcher les civilisations francophones.

Loin de moi la prétention d'analyser la signification sociologique de la chanson francophone: d'autres l'ont fait de manière fort pertinente[2]. Je me bornerai, dans les pages qui suivent, à émettre quelques réflexions nées de mon expérience personnelle. Sur la base d'une part du *Cours d'introduction à la chanson française*, que j'ai donné à l'Ecole de français moderne en collaboration avec Georgette Blanc, et de l'utilisation de chansons françaises dans des cours spécifiques d'autre part, je tenterai d'analyser le rôle que peut ou doit jouer la chanson francophone

(ci-après également chanson française ou chanson) dans l'étude du français langue étrangère et quels apports elle fournit. Précisons d'emblée que les étudiants concernés par cet enseignement sont des adultes de niveau universitaire dont les compétences linguistiques varient considérablement.

Tout enseignant est tenté d'utiliser ce qu'il aime comme moyen d'enseignement. Cette tendance est encore plus marquée lorsque l'enseignant s'adresse à des adultes à qui il doit faire découvrir non seulement une langue mais aussi une culture et une société. C'est ainsi que, passionnée de chanson francophone, j'ai,dès mes débuts à l'EFM, cherché à faire connaître des chansons à mes étudiants, d'ailleurs avec une certaine inconscience au début: comment faire percevoir les richesses de *La Mauvaise Réputation* de Brassens ou les subtilités du *Jardin extraordinaire* de Trénet à des étudiants qui n'ont que des compétences linguistiques limitées et aucune idée de ce que sont la culture et la chanson françaises?

Par ailleurs, comme l'on redécouvre les beautés oubliées d'une région familière en la parcourant avec des étrangers, à tenter de faire apprécier une chanson à des non-francophones, on l'écoute d'une oreille neuve et l'on en mesure la richesse et la poésie. Peut-on dès lors admettre qu'un étudiant non francophone séjourne six mois ou un an, voire plus, à l'EFM et retourne chez lui en ayant découvert Rousseau, Hugo et Marguerite Duras, mais sans connaître Brel, Brassens et Vigneault?

Enfin, la chanson n'est-elle pas voisine de la littérature? Un poème d'Aragon cesse-t-il d'être poème lorsqu'il est mis en musique par Jean Ferrat? Peut-on parler de Sartre, de Boris Vian et de Prévert sans parler de Kosma, des *Feuilles mortes*, du *Déserteur*, de Saint-Germain-des-Prés, de Juliette Gréco et des Frères Jacques? Et sans les faire écouter? Ces préoccupations, partagées par Georgette Blanc, elle aussi lectrice à l'EFM, nous ont amenées à demander à notre directeur d'alors, le professeur Robert Marclay, l'autorisation de mettre sur pied un *Cours d'introduction à la chanson française*, destiné à l'ensemble des étudiants de l'école. M. Marclay a soutenu sans réserve notre projet et le cours a pu débuter au semestre d'hiver 1975-1976.

Si l'objectif était clair — faire découvrir aux étudiants la chanson française — les moyens de l'atteindre étaient multiples, flous et qui plus est conditionnés par des questions matérielles. Nous pouvions — comme on le fait en explication de texte — choisir un ou deux artistes pour un semestre dans le cadre d'un séminaire:

c'était une approche rigoureuse et approfondie, mais terriblement partielle. Nous pouvions élargir notre choix à une période ou une «école»: Saint-Germain-des-Prés, la chanson québécoise ou la chanson de Mai 68. Si cette méthode était plus satisfaisante, elle nous a toutefois paru singulièrement intellectuelle et desséchante. En fait, ce que nous souhaitions donner aux étudiants, c'était le *goût* de la chanson française, la possibilité de découvrir le plus grand nombre d'artistes possible et les moyens d'approfondir ensuite par eux-mêmes leurs connaissances en fonction de leurs intérêts personnels. N'oublions pas que ce n'est guère que pendant leur séjour en pays francophone que les étrangers bénéficient d'un vaste choix en matière de production discographique en français. Dans les pays non francophones, l'offre de disques est limitée à ceux de quelques vedettes qui ne sont pas forcément les plus dignes représentants de la chanson française.

Ces considérations nous ont amenées à choisir la solution du «cours panorama» portant sur la chanson francophone de 1945 à nos jours. S'est alors posée la question du choix des artistes. Il faut reconnaître que sur ce point les critères ont été — et demeurent — d'une totale subjectivité pour les raisons suivantes:

— il convient d'abord de définir la «bonne» chanson française et quels sont les artistes de valeur. Si la question ne se pose pas pour les «grands» tels Brassens, Brel, Trénet ou Edith Piaf, pour les autres, comment savoir où s'arrête la chanson «de consommation» et où commence la chanson expression authentique? Un artiste doit-il être méconnu pour être considéré? Peut-il vendre beaucoup de disques, figurer dans les *hit-parades* des radios périphériques, participer aux émissions de télévision à grand spectacle et être tout de même un authentique représentant de la vraie bonne chanson française? Je ne saurais donner de réponse à ces questions sans tomber dans la polémique sur le rôle des médias dans la promotion de la chanson francophone, polémique fort actuelle, mais qui n'entre pas dans mon propos. Il est en outre difficile d'apprécier la valeur réelle des jeunes chanteurs qui parviennent à une certaine notoriété. Combien a-t-on vu de «nouveaux Brel» encensés au premier disque et retombés dans l'anonymat dès le deuxième! Et qui, il y a douze ans, aurait osé affirmer que Renaud serait le phare de la chanson française des années quatre-vingts? Il faut donc ou faire preuve d'une grande prudence et ne présenter que des artistes reconnus, ou prendre le risque de se tromper en proposant de jeunes artistes qui semblent sur le moment dignes d'intérêt;

— un deuxième critère de choix, fort terre à terre, est d'ordre matériel. En effet, dans un cours sur la chanson, il faut avant tout des *enregistrements*, car s'il est bon que l'enseignant présente un artiste, l'important est que les étudiants écoutent ses chansons. Or il n'existe pas de phonothèques pour la chanson. Il faut donc acheter des disques, ce qui — même en disposant de moyens financiers élevés — est difficile: les disques sont souvent épuisés ou mal distribués. En outre, si l'on veut donner un reflet relativement fidèle de l'œuvre d'un artiste, il faut choisir des chansons tout au long de sa carrière, ce qui implique de trouver plusieurs disques et se révèle souvent problématique;

— un troisième critère enfin a bien évidemment été celui de nos goûts personnels.

Il serait fastidieux de retracer par le détail l'histoire de ce cours durant les douze années de son existence; je me contenterai d'en décrire brièvement le contenu. Chaque séance — deux heures par semaine — comprend en général la présentation d'un ou deux artistes. Pour chacun, nous donnons un bref aperçu de sa carrière et de ses caractéristiques, puis nous faisons écouter quelques chansons dont nous distribuons le texte (c'est en effet un exercice trop difficile pour nos étudiants, même avancés, d'en saisir le sens sans l'avoir sous les yeux). Dans la mesure du possible, nous remettons également aux étudiants une note biographique et une discographie des artistes présentés. Notons à ce propos que si, dans les premiers temps du cours, les renseignements sur les chanteurs comme les textes publiés étaient fort rares (il fallait relever les paroles de chaque chanson d'après les enregistrements!), peu à peu les sources de documentation ont augmenté: des ouvrages et des revues spécialisés ont vu le jour[3]. Par ailleurs, les artistes sont de plus en plus nombreux à faire imprimer les textes de leurs chansons sur les pochettes des disques.

Le *Cours d'introduction à la chanson française* a rencontré un grand succès dès le début et pendant plusieurs années. L'intérêt des étudiants de tous niveaux et de tous horizons pour ce mode d'expression était manifeste. L'objectif du cours, qui voulait offrir une ouverture sur un reflet important de la vie et des cultures des pays francophones, était atteint. Nous avons toutefois mis un terme à cette expérience pour diverses raisons dont la principale est la suivante: la chanson française a vieilli: j'entends par là qu'en douze ans beaucoup de choses ont changé dans la chanson. Brel, Brassens, Gilles sont morts, de nombreux autres grands artistes, encore au sommet de leur carrière il y a dix ans, se sont

retirés ou ne se manifestent que très rarement. C'est le cas de Jean Ferrat, de Serge Reggiani, de Juliette Gréco, de Guy Béart, pour n'en citer que quelques-uns. Certes, il y a une relève et de nombreux artistes de valeur ont pris la succession des «monstres sacrés». Toutefois, dans la perspective de notre cours, cette évolution pose un double problème. Premièrement, il nous paraît difficile, voire absurde, de présenter la chanson francophone d'aujourd'hui à des étrangers sans se référer à Brel, à Trénet, à Brassens et aux autres «grands», référence que font d'ailleurs tous les artistes actuels. Or, pour les étudiants de maintenant, Brel, Brassens ou Serge Reggiani appartiennent à l'*histoire*, non plus à l'actualité et l'intérêt qu'ils suscitent est moindre, ou plutôt il est du même ordre que l'intérêt manifesté pour la littérature. Malraux est une grande figure, Brassens est une grande figure, mais tous deux sont de grandes figures du passé. Une autre difficulté sérieuse réside dans les caractéristiques de la chanson francophone actuelle. Profondément influencée par les musiques anglo-saxonne et brésilienne notamment, elle privilégie le rythme. Certes, chez de nombreux artistes — Jonasz, Higelin, Lavilliers, Catherine Lara, par exemple —, le texte joue toujours un rôle déterminant, il reste porteur de message et de poésie, mais il a pris des formes nouvelles où l'allusion et le «non-dit» le rendent quasi impossible à expliquer objectivement à des non-francophones. On se trouve donc devant le dilemme suivant: présenter les chansons d'artistes de grande valeur qu'on peut expliquer, mais qui appartiennent au passé, ou présenter les chansons d'artistes actuels, reflet culturel d'aujourd'hui, que l'on peut *percevoir*, mais sans pouvoir vraiment en expliquer le sens mot à mot. Même dans la perspective très particulière de notre cours, ce double problème illustre bien la crise de la chanson francophone qui préoccupe si vivement les autorités culturelles françaises.

L'évolution de la chanson, celle de nos étudiants, celle enfin de mes recherches personnelles, m'incitent maintenant à intégrer la chanson de manière différente à l'enseignement. Expression vivante d'une civilisation, elle doit illustrer, expliquer des faits de société, des modes de vie ou de pensée propres aux différents pays francophones, au même titre que la photo, les reportages télévisés, la publicité ou le cinéma. C'est pourquoi elle s'intègre maintenant à un nouveau cours dit de *Civilisation de la vie quotidienne*, de même qu'elle a sa place dans les cours de *Compréhension orale* et d'*Exercices de langue*.

L'utilisation de la chanson dans la classe de français langue

étrangère est de plus en plus fréquente. Preuve en sont les outils pédagogiques qui fleurissent sur ses différentes applications possibles[4]. Il est vrai toutefois que ces outils s'adressent plutôt à des professeurs de français langue étrangère enseignant à des élèves de lycée dans des pays non francophones. La chanson devient alors

> un exercice structural tout fait grâce au refrain ou à la reprise systématique de structures grammaticales, le support susceptible de développer chez l'élève des facultés d'audition et de phonation, le déclencheur de communication, le prétexte à des exercices de reconstitution, à des jeux linguistiques ou de créativité[5].

Sans pour autant nier l'intérêt de ces applications et compte tenu du fait que les cours de l'EFM s'adressent à un public d'adultes universitaires, je vois, pour ma part, trois champs d'utilisation de la chanson: l'entraînement à la compréhension orale, le décodage des jeux de mots et l'approche des caractéristiques culturelles. Si chacun d'entre eux met l'accent sur une activité particulière, tous trois sont cependant étroitement dépendants les uns des autres. C'est ce que je vais tenter d'expliquer et d'illustrer au travers de quelques exemples.

La nécessité d'entraîner les étudiants à la compréhension de documents authentiques trouve sa concrétisation, à l'EFM, dans des cours spécifiques. Or, ainsi que l'affirme Louis-Jean Calvet:

> Chanson et jeux de mots [sont] les expressions les plus difficiles à pénétrer dans une langue étrangère[6].

La chanson a donc sa place dans un tel cours. Prenons l'exemple de l'*Auto-stop* de Maxime Le Forestier. Cette chanson, assez brève et simple, se prête fort bien à un exercice de compréhension orale avec des étudiants de niveau moyen. Après avoir distribué le texte sous forme lacunaire, nous écoutons la chanson une première fois en continu, puis une deuxième fois avec des temps d'arrêt pour permettre à chacun de noter les mots (noms, pronoms, formes verbales, etc.) qui manquent. Viennent alors la confrontation et la correction en commun des mots entendus et inscrits dans les lacunes, ce qui débouche forcément sur une explication du sens des mots — et des jeux de mots le cas échéant —, mais aussi du sens de la chanson et de ses références culturelles.

On est arrivé
Sac au dos
A huit heures

Avec Olivier
Et Margot
Et Peter
C'était le grand départ
Vers le sud et vers les vacances
On trouvera je pense
Une auto avant ce soir
Porte d'Orléans
Résignés
Un peu pâles
Près de quatre cents
En juillet
C'est normal
Quatre cents comme nous
Pouce en l'air avec des guitares
La nuit tombe tard
Mais quand même installons-nous

Alors on a monté la tente
Sur le bord du trottoir
En se disant déjà qu'il vente
Il pourrait bien pleuvoir[7]

Dans ce premier couplet de la chanson, on peut d'emblée souligner les structures particulières telles que «sac au dos» à distinguer de «sac à dos» et «déjà qu'il vente», équivalent oral de «comme il vente déjà», «venter» étant un verbe rare utilisé ici pour rimer avec «tente». Mais c'est surtout au niveau de l'implicite que la chanson est intéressante. Quels indices permettent dans ce couplet de déterminer que le sujet de la chanson concerne de jeunes auto-stoppeurs parisiens désireux de partir en vacances sur la Côte d'Azur? Ils sont minces quoique évidents pour un francophone: «sac au dos» et «pouce en l'air» signifient auto-stop (encore que tous les auto-stoppeurs du monde voyagent sac au dos), la guitare implique des jeunes et la Porte d'Orléans veut dire Paris et point de départ de l'autoroute du sud, le sud pour un Parisien étant généralement symbolisé par les côtes françaises de la Méditerranée. La Porte d'Orléans appelle en outre quelques explications sur les «portes» de Paris et les lignes de métro. Ainsi, par le biais d'une chanson, les étudiants peuvent-ils se familiariser avec la vision bien française d'une pratique universelle telle que l'auto-stop et les vacances d'été. Il est évident qu'une telle chanson est aussi un excellent «déclencheur de communication» et peut déboucher sur un fructueux échange de vue à propos de l'auto-stop.

Si, comme je l'ai déjà cité, «chansons et jeux de mots [sont] les expressions les plus difficiles à pénétrer dans une langue étrangère», force est de constater que la chanson concentre les difficultés du fait que les auteurs de chanson recourent abondamment aux jeux de mots et cela sous diverses formes. Parfois ils prennent une expression imagée au pied de la lettre, parfois ils la transforment, mais de manière telle que l'auditeur francophone se reporte immédiatement à l'expression d'origine, ce que les étudiants ne peuvent faire spontanément. Les exemples foisonnent. Je me contenterai d'en examiner brièvement deux.

Prenons d'abord *Les p'tites casquettes* d'Yves Duteil.

On r'prend pas nos p'tites chansons dans les guinguettes
On n'entend pas nos refrains sur les boulevards
On voit pas nos noms partout dans les gazettes
On met pas nos cœurs à nu dans les canards
On a tellement peur d'attraper la grosse tête
Que pour s'en apercevoir
On va tous bientôt s'acheter une p'tite casquette
Et l'essayer tous les soirs
On n'apprend pas nos chansons dans les écoles
On mettra pas nos refrains dans les musées
Les paroles on les écrit pour qu'elles s'envolent
Les musiques on les écrit pour s'amuser

On a beau graver nos voix dans la résine
Et passer sous des saphirs et des diamants
On a beau changer les plateaux en platine
On a beau changer les chansons en argent
[...][8]

La chasse aux jeux de mots est particulièrement fructueuse dans ce début de chanson puisque son sujet même repose sur un jeu de mots: chaque chanteur doit essayer sa «p'tite casquette» pour éviter «d'attraper la grosse tête», c'est-à-dire tout mettre en œuvre pour ne pas se laisser griser par la gloire passagère qui est celle des artistes de variétés. Les autres jeux de mots soulignent le caractère éphémère des chansons: «les paroles on les écrit pour qu'elles s'envolent» fait allusion au proverbe «*verba volant, scripta manent*», l'argent que rapporte la célébrité à un artiste est évoqué dans «graver nos voix dans la résine» (synthétique) c'est-à-dire sur disque et non pas dans le bois, et dans «passer sous des saphirs et des diamants» c'est-à-dire sous l'aiguille des tourne-disques, ce qui rapporte des droits d'auteur. Cette même idée se retrouve dans «changer les plateaux en platine», plateau signi-

fiant scène, d'où l'idée de récitals et platine unissant les références au métal précieux et au tourne-disques, donc aux droits d'auteur et aux cachets.

Considérons l'intéressante question des *niveaux de langue*. Dans ce texte, des tournures familières propres à la langue orale telles que «on r'prend pas», «on» utilisé pour «nous», le mot «canard» pour «journal», «attraper la grosse tête» pour «tirer vanité» voisinent avec des expressions recherchées telles que «mettre à nu» ou «gazette». Ce procédé ajoute ici au charme de la chanson, mais ne saurait être admis dans l'expression courante, ce que les étudiants ne sont pas en mesure de déterminer par leurs propres moyens.

On pourrait poursuivre l'exercice dans la suite de la chanson. Voyons plutôt brièvement comment Brassens traite l'expression imagée et, pour ce faire, prenons pour exemple le début du *Testament*.

Je serai triste comme un saule
Quand le Dieu qui partout me suit
Me dira la main sur l'épaule
«Va-t'en voir là-haut si j'y suis»
Alors du ciel et de la terre
Il me faudra faire mon deuil
Est-il encore debout le chêne
Ou le sapin de mon cercueil

S'il faut aller au cimetière
J'prendrai le chemin le plus long
J'ferai la tombe buissonnière
J'quitterai la vie à reculons
[...][9]

«Triste comme un saule» fait référence au saule pleureur, tout comme «faire mon deuil» signifie renoncer, mais prend ici une valeur toute particulière puisqu'il s'agit de renoncer à la vie. De même, faire «la tombe buissonnière» renvoie à l'école buissonnière, image difficile à saisir pour un non francophone. Brassens joue sans cesse avec les expressions imagées et les gallicismes: c'est ce qui rend ses textes si riches, mais aussi si difficiles d'accès pour les non francophones.

Ainsi donc, l'identification et le décodage des jeux de mots dans une chanson remplissent une double fonction. D'abord ils permettent aux étudiants d'en comprendre le texte et de se familiariser avec cette forme d'expression; puis, à travers ces jeux de

mots et les notions ou les faits de civilisation qu'ils utilisent, d'enrichir leur propre capital de gallicismes et d'expressions imagées.

Les deux utilisations pédagogiques de la chanson que je viens de présenter rapidement montrent à l'évidence que tout exercice basé sur la chanson débouche forcément sur une découverte de la culture française dans ce qu'elle a de plus quotidien et de plus populaire. En effet, par définition, la chanson, même d'inspiration poétique ou engagée politiquement, s'adresse à un large public de tous niveaux et non à une élite cultivée. Par ailleurs, elle est brève; elle doit dire, peindre, évoquer, raconter en trois ou quatre minutes. Sous une forme extrêmement compacte, elle concentre donc les données essentielles d'un problème ou d'une situation en s'appuyant sur des éléments (images, symboles) caractéristiques, facilement identifiables pour les auditeurs auxquels elle s'adresse, en l'occurrence sinon des Français, du moins des francophones. La chanson est de ce fait un outil privilégié d'apprentissage d'un certain «bagage culturel» commun à tous les francophones et un moyen d'accès aux particularismes régionaux.

Prenons le cas des chansons de Renaud. Outre le fait qu'elles permettent une étude de la langue populaire, de l'argot et des niveaux de langue «en situation», elles mettent en scène toute une frange de la société française: la population des banlieues. Comment exposer plus simplement et plus clairement le problème des immigrés maghrébins en France qu'en faisant écouter *Deuxième génération*?

J'm'appelle Slimane et j'ai quinze ans
J'vis chez mes vieux à la Courneuve
J'ai mon C.A.P. d'délinquant
J'suis pas un nul j'ai fait mes preuves
Dans la bande c'est moi qu'est l'plus grand
Sur l'bras j'ai tatoué une couleuvre
J'suis pas encore allé en taule
Paraît qu'c'est à cause de mon âge
Paraît d'ailleurs qu'c'est pas Byzance
Que t'es un peu comme dans une cage
Parc'qu'ici tu crois qu'c'est drôle
Tu crois qu'la rue c'est les vacances
[...][10]

Si certains éléments sont universels et de ce fait interpellent aussi les non-francophones — les banlieues populaires, les grands ensembles, les travailleurs immigrés existent partout —, dans

cette première strophe déjà, quelques points de repères suffisent à situer le problème dans un contexte français: la Courneuve est un quartier de la banlieue parisienne (et permet de parler des divers secteurs de la capitale), mais Slimane est un prénom arabe: le C.A.P. est un examen français et exige une explication sur l'importance des sigles en France. Enfin, le narrateur est un adolescent délinquant sans illusion sur son avenir («J'suis pas encore allé en taule»), victime de sa situation sociale («Parcqu'ici tu crois qu'c'est drôle»). Dans la suite de la chanson, Renaud décrit les rêves et le désespoir de son personnage en recourant également à des traits spécifiquement français.

La plupart des chansons de Renaud dévoilent ainsi un certain visage de la société et de la vie en France, ne serait-ce que par les notions auxquelles les titres mêmes des chansons font référence: *Hexagone, La Boum, Menthe à l'eau, Dans mon HLM*, etc.

Si ce reflet d'une civilisation toute française est particulièrement évident dans les chansons de Renaud, il est clair qu'on le retrouve chez de nombreux artistes français qu'il serait vain d'énumérer ici.

Porteuse de ces indices qui permettent de reconnaître une réalité particulière, la chanson est aussi le moyen de faire comprendre aux étudiants les identités culturelles propres aux autres régions francophones. D'un point de vue géographique d'abord, en faisant écouter *Le Plat Pays* de Jacques Brel pour la Belgique, *Mon pays* de Gilles Vigneault pour le Québec ou *Le Pays qui dort* de Michel Bühler pour la Suisse romande. Pour faire connaître les gens ensuite, *La Montagne* de Jean Ferrat pour le sud de la France, *Les Bonbons* de Brel pour la bourgeoisie belge ou encore tous les portraits de Québécois brossés par Vigneault (*Jos Hébert, Jack Monoloy*, etc.) ou Félix Leclerc (*Bozo, Le Train du Nord*). On pourrait multiplier sans fin les exemples. Et peut-on imaginer meilleure clé pour comprendre la mentalité vaudoise que les chansons de Gilles?

Aussi douze ans de pratique assidue de la chanson francophone dans des applications diverses, allant du «cours panorama» à l'utilisation ponctuelle d'une chanson pour un exercice défini, me permettent-ils d'affirmer que la chanson n'est pas, comme on le croit trop souvent, un simple divertissement indigne des milieux académiques. Elle est au contraire un outil privilégié qui offre aux étudiants de langue étrangère une approche vivante de la langue et de la civilisation françaises. En prise directe sur la vie quotidienne, elle en donne le reflet à travers des expressions,

des symboles et des images-clés. Ecrite et interprétée par des artistes des diverses régions francophones, lesquels perçoivent chacun leur identité culturelle avec acuité, elle apprend aux étudiants non francophones à saisir à la fois ce qui unit et ce qui distingue les pays de langue française. Enfin, même si elle a évolué de manière parfois déroutante, la chanson est, aujourd'hui plus que jamais, un mode d'expression vivant et reconnu: la «semaine de la chanson française» en mai 1987 sur les ondes françaises, le «juillet de la chanson francophone» programmé en 1987 par la Communauté des radios de langue française, le Centre de documentation sur la chanson française actuellement en voie de création à Lausanne[11] et l'immense succès du «Printemps de Bourges»[12] en sont des signes éclatants. A ce titre aussi elle a sa place dans l'enseignement du français langue étrangère.

Catherine SAUGY

NOTES

[1] J'entends ici par *civilisation* tout ce qui caractérise les modes de vie, de pensée et d'expression d'une population donnée, que ce soit à un niveau régional, national ou supranational. Par commodité, je donne la même signification au terme *culture*.

[2] Tout particulièrement Louis-Jean Calvet, *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981.

[3] Notamment *Paroles & musique*, Herville-Chataincourt, F-28270 Brezolles, revue dynamique et source précieuse d'informations.

[4] Louis-Jean Calvet, *La Chanson dans la classe de français langue étrangère*, Paris, CLE international, «Le français sans frontières», 1980. *Le Français dans le monde*, avril 1984, n° 184, entièrement consacré à ce sujet.

[5] Joël Boudou et Andreu Rigo Isem, «Chanson et classe de langue: état des lieux», *Le Français dans le monde*, avril 1984, n° 184, p. 31.

[6] Louis-Jean Calvet, op. cit., p. 20.

[7] Maxime Le Forestier, *L'auto-stop*, Polydor, 2473 046, 1975; texte publié également dans Lucien Rioux et Geneviève Beauvarlet, *Maxime Le Forestier*, Paris, Seghers, «Poésie et chansons», n° 46, 1982, pp. 148-150.

[8] Yves Duteil, *Les p'tites casquettes*, double album, «Yves en public» C 162 14656-7, 1977; texte publié également dans Elisabeth Chandet, *Yves Duteil*, Paris, Seghers, «Poésie et chansons», n° 44, 1981, pp. 150-151.

[9] Georges Brassens, *Le Testament*, Disque 3 «Chanson pour l'Auvergnat», 1953-1956, Philips, 6499 778.

[10] Renaud, *Deuxième génération*, «Morgane de toi», Polydor 815 300 1, 1983; texte publié également dans Renaud, *Mistral gagnant*, Paris, Seuil, «Points», V41, 1986.

[11] Grâce à l'initiative et à l'enthousiasme de Daniel Golay, libraire à Lausanne.

[12] Le «Printemps de Bourges», le plus important festival de chanson française, se déroule chaque année en avril et a accueilli, en 1987, 80 artistes et 140 000 spectateurs.

C. S.