

Le monde enchanté de nos langues : étude en forme de fantaisie

Marielle RISPAIL

UJM et CELEC de St Etienne ;

DIPRALANG de Montpellier 3 & LISODIP de l'ENS de Bouzareah - Alger

rispail.marielle1@orange.fr

À Thao, à Salima, Sally, Viviana, Olivier, Veli

tous mes étudiant-e-s,

et à vous mes ami-e-s

RESUME

Dans cette étude qui musarde entre sociolinguistique, études littéraires, musicologie et linguistique, l'auteure veut interroger la chanson comme objet social et comme objet de recherche. Au-delà de sa définition traditionnelle comme la somme de paroles posées sur une musique, elle se demande quels sont les rapports de la chanson avec les langues qu'elle met en scène. Et surtout ce que son étude peut apporter à la connaissance du plurilinguisme et de la circulation des langues, emblématiques de notre modernité et de ses mobilités. A partir d'un corpus de chansons où se rencontrent à dessein langues et musiques d'origines diverses, l'auteure propose plusieurs catégories de « métissages », s'interroge sur leur signification et souhaite surtout ouvrir un nouveau champ de recherches autour de la chanson.

Mots-clés : chanson, sociolinguistique, plurilinguisme

ABSTRACT

In this study that stretches between sociolinguistics, literary studies, musicology and linguistics, the author wants to question the song as a social object and as a research object. Beyond her traditional definition as the sum of lyrics put on a music, she tempts to study the relationship of the song with the languages it sets. And above all what her study could bring to the knowledge of plurilingualism and the circulation of languages, emblematic of our modernity and its mobility. Based on a corpus of songs where languages and music of different origins are deliberately found, the author proposes several categories of "crossbreeding", questions their meaning and especially wishes to open up a new field of research around the world of the song.

Keywords: song, sociolinguistics, plurilingualism

1. Introduction

En juin 2018, un colloque parisien s'intitulait « *Les linguistes musiciens* » et témoignait d'un récent rapprochement, officiel et collectif, entre langues, musiques et celles et ceux qui les étudient. Tout le monde pense savoir ce qu'est une chanson, sauf ceux peut-être pour qui elle est objet de recherche, si on s'en remet à l'opinion de l'humoriste pour qui on reconnaît une spécialiste de quelque chose au fait qu'il ou elle ne sait rien ou presque rien de ce quelque chose.

Les chansons sont à la fois un témoin de la circulation des langues dans le monde, et un moyen de cette circulation. Elles servent et accompagnent des voyages collectifs et individuels, aident à passer d'un pays, d'une culture ou d'une langue à l'autre. Pour le migrant, le voyageur, le nomade, elles peuvent être enracinement ou rêve de futur, souvenir ou utopie. Pourtant, peu de chercheur-e-s s'y sont intéressé-e-s d'un point de vue sociolinguistique, si ce n'est de façon anecdotique (étude de tel type de chansons dans tel type de situation) ou militante (le rôle de la chanson pour soutenir telle ou telle cause) : la pauvreté de notre bibliographie en témoigne. On trouve aussi de nombreux articles incluant la chanson comme outil dans la classe dans les revues d'enseignement des langues (cf. la rubrique régulière du *Français dans le monde*, par exemple), mais peu la prennent comme objet de recherche et d'observation d'un point de vue didactique. Nous allons tenter ici de faire entrer la chanson dans nos préoccupations scientifiques, en l'interrogeant du point de vue du plurilinguisme et de la rencontre des langues dans la société.

C'est à partir de quelques chansons qui inventent une nouvelle façon de tisser les langues – et peut-être de tisser le monde – jointes à des témoignages de personnes vivant à St Etienne (notre lieu de travail) mais nées ailleurs, que nous illustrerons notre propos¹.

2. Contextualisation : qui a écrit le texte que vous lisez ?

Tout est permis à l'âge
et c'est un avantage,
ces musiques en partage
seront notre cadeau.

¹Même s'il est paradoxal de parler de chansons sans les faire écouter. J'invite les lectrices et lecteurs à chercher sur *youtube* les chansons évoquées dans cet article : elles y sont toutes, je l'ai vérifié, et la transcription de leurs paroles dans mon texte ne peut suffire à illustrer mon propos, vu l'importance que je souligne de la voix, de la musique et des instruments.

Je viens d'un monde de musiques et de danses mêlées. Contextualiser une recherche inclut certains paramètres, venant du chercheur ou de la chercheuse, qui éclairent le choix de son propos. Ce sont ces paramètres que je voudrais exposer brièvement dans mon cas. La musique a baigné mon enfance, celles des berceuses basques fredonnées par mon père comme celle des farandoles provençales ou de la sardane catalane chantées et dansées par ma mère : danse, musique, langues et corps mêlés – un tout indissociable pour moi. Je suis née à Marseille, et mes deux grands-mères étaient provençalo-catalane et basco-landaise. Un mélange prémonitoire ... J'ai appris la mazurka à 7 ans, à l'école – la danse et la chanson – et le parfum qui anime ses mots et son rythme. En voici le début avec sa traduction :

Refrain

*Venès, que l'ouro s'avanço,
Es fèsto au mas d'Escanin.
La mazurka, gènto danso,
La faren souto li pins. (bis)*

Venez, que l'heure s'avance,
C'est [la] fête au mas d'Escanin.
La mazurka, gracieuse danse,
Nous la ferons sous les pins (bis)

1^{er} couplet

*Galanti chatouno,
Amourous jouvèn,
La roso boutono,
Ansi nous counvèn.
Aujourd'uei qu'es fèsto,
Anen la culi,
Qu'en danso moudèsto
Devèn trefouli.*

Charmantes jeunes filles,
Amoureux jeunes gens,
La rose boutonne,
Ainsi (cela) nous convient.
Aujourd'hui (que) c'est fête,
Allons la cueillir,
Qu'en danse modeste (sage)
Nous devons tressaillir
de joie (nous égayer).

Mazurka souto li pins (Maurin, n.d.)

Quelques recherches sur internet m'ont appris que les danses provençales, rejoignant en cela la plupart des danses du monde, « ont un caractère profondément symbolique lié à des rites agraires universels. La plupart d'entre elles sont attachées au cycle des saisons, à l'harmonie cosmique, au rôle des hommes et des femmes dans la préservation de cet équilibre », la farandole signe de naissance, mort et renaissance de la vie, qui s'enroule et se déroule sur l'aire où on égrène le blé, en est un exemple.

J'ai appris aussi que les marins basques, si loin de leur Euskadi² natal quand ils allaient pêcher la morue de l'autre côté de l'Atlantique vers Terre-Neuve, chantaient le soir les berceuses de chez eux pour se rappeler leur langue et le clocher de leur village, qu'on entend d'ailleurs résonner dans leurs arrangements vocaux grâce aux basses profondes de certains chœurs basques. Et j'ai suivi le fil d'euskara³ au XX^e siècle, de la mer vers les montagnes, par exemple quand Xaber Lete écrit en 1978 pour le décès du berger bertsolari⁴ Xalbador le texte à présent connu et chanté de tous Xalbadorren heriotzean⁵ dont voici le premier couplet et le refrain :

*Adiskide bat bazen orotan bihotz bera,
Poesiaren hegoek
Sentimentuzko bertsoek antzaldatzen zutena.*

*Plazetako kantari bakardadez josia,
Hitzen lihoa iruten
Bere barnean irauten oiñazez ikasia, ikasia.*

*Nun hago, zer larretan
Urepeleko artzaina,
Mendi hegaletan gora
Oroitzapen den gerora
Ihesetan joan hintzana.*

et sa traduction :

Il y avait un ami, sensible à toute chose,
transfiguré par les ailes de la poésie
et les vers bien sentis.

Un bertsolari, transi de solitude,
qui avait appris avec douleur

²Pays basque, en basque.

³Langue basque, en basque.

⁴Les bertsolari (mot à mot : versificateurs) sont des chanteurs de vers rimés et strophés qui improvisent en basque devant public.

⁵Chanson extraite de l'album *Lore bat, zauri bat* (Une fleur, une blessure), elle signifie « Pour le décès de Xalbador ». Elle est aussi connue sous le nom de « *Urepeleko artzaina* » en basque ou « *Le berger d'Urepele* » en français.

à tisser les mots pudiquement.

Où es-tu, dans quels pâturages,
berger d'Urepel ?
Toi qui avais fui
montant vers les flancs des montagnes,
vers l'avenir qui est souvenir.

Plus tard, peut-être pour me rapprocher de ces galoubets ou txistu⁶ de mes premières sensations enfantines et de la musique de leurs langues, j'ai appris à jouer de la flûte baroque et je continue à chanter en basque, en provençal et dans toutes les langues de ma vie. Mots, langues, rythmes, émotions – comment distinguer ensuite la danseuse de la musicienne ou de la linguiste ?

On voit que ce qui suit dévoile sous des couleurs scientifiques l'épaisseur d'une vie – mais n'est-ce pas la vocation réelle de toute recherche ? J'espère aussi, au-delà de son allure de causerie entre ami-e-s, insuffler d'autres démarches de recherche sur la chanson, dont la richesse m'a déjà inspiré quelques réflexions⁷. Voici les balises de cet itinéraire en construction : déjà dans les années 2000 une évocation à Tizi Ouzou (Algérie) du lien entre chansons et enseignement des langues (Rispaïlle, 2000), jusqu'à une conférence à Sarrebrück en 2018 où j'ai développé le rôle de la chanson dans l'enseignement du français (Rispaïlle, 2018), en passant par ma contribution au panel du RFS 2017 de Montpellier⁸, ou par ma participation au colloque d'ethnomusicologie *Pluralités audibles* de St Etienne en 2015. Sans parler du colloque 2018 de Bangkok (Association des enseignants de français de Thaïlande) où tous les enseignant-e-s présent-e-s ont été invité-e-s à partager une expérience de chant collective sur une chanson du groupe occitan *Nadau* – et où ils s'en sont donné à cœur (chœur ?) joie !

⁶Noms des flûtes provençale et basque, jouées dans les deux régions d'une seule main, avec une percussion, sorte de petit tambour pendu à l'épaule du musicien, ce qui lui permet de marcher ou de danser en même temps qu'il joue de ses deux instruments.

⁷cf. par exemple celui que j'ai dédié au grand sociolinguiste Louis-Jean, Calvet, initiateur depuis longtemps d'études sur la chanson (Rispaïlle, 2008) : « Et si je parle de chansons, est-ce que je fais de la sociolinguistique ? ».

⁸Communication intitulée « ce que disent les chansons entre les mots » (Rispaïlle, 2017).

3. Quelques repères de départ

Mon itinéraire dans ce texte est donc de vous proposer quelques idées illustrées pour réfléchir ensemble à la question de la chanson comme objet de recherche et pour explorer l'espace imaginaire dessiné par le triptyque langues / chansons / voyages. Au-delà de l'aspect (ré)créatif, affectif ou ludique de la chanson, c'est en tant que chercheuse et linguiste que je pose la question centrale suivante : que nous dit-elle des langues et des sociétés qui les parlent ? de leur présent et de leur avenir ? On peut la décomposer en deux volets de la même problématique : Qu'apporte la chanson aux langues et à leurs rencontres ? Qu'apporte la rencontre des langues aux chansons ?

On partira de l'hypothèse, féconde à notre avis, selon laquelle la chanson est une traduction interprétative du monde, qu'elle en est à la fois le manifeste et la manifestation, qu'elle fait le lien entre l'unique et le divers.

Calvet (1999), le rappelle dans *Pour une écologie des langues du monde* : il existe dans le monde un peu plus de 7000 langues pour un peu plus de 300 pays. La conclusion en est simple : la cohabitation de plusieurs langues sur la même aire géographique est le quotidien de la plupart des habitants de notre planète. Nous pouvons résumer ce postulat en quelques propositions qui s'enchaînent et débouchent sur notre objet d'étude :

- (1) nous vivons dans un monde plurilingue ;
- (2) nous sommes tous plurilingues (parfois sans le savoir) ;
- (3) le plurilinguisme est la chose la mieux partagée du monde
- (4) tous les objets sociaux le reflètent, du quotidien aux objets les plus élaborés ;
- (5) la chanson fait partie de ces objets sociaux.

Ces propositions nous amènent à préciser quelques points théoriques.

Comment entendre le terme plurilinguisme ? C'est le fait d'être en contact avec plusieurs langues dans sa vie, d'en jouer d'une façon ou d'une autre, de circuler avec et entre elles, de les reconnaître. Nous baignons dans le plurilinguisme, nous en recevons les courants et nous les produisons, nous le véhiculons, nous le transformons, nous lui donnons corps sans arrêt dans nos activités sociales, quotidiennes, professionnelles, religieuses, etc.

C'est à cette circulation que s'intéresse la sociolinguistique. Car la vie sociale, militaire, religieuse, commerciale, etc., depuis des siècles, n'a pas attendu l'école pour diffuser, répandre, mélanger les langues. Nous n'en

voulons pour preuves que la *lingua franca* des marins et commerçants de la Méditerranée ; les créoles des îles colonisées ; les mélanges de langues dans les armées amies et ennemies ; les voyages des musiciens, peintres, artistes depuis l'Antiquité ; les périple des peuples nomades, des diasporas, des migrants de tous ordres (bien moins de nos jours qu'à certaines époques), qui ont modifié et usé leurs langues aux contacts d'autres langues (d'accueil ou de rencontre). Il n'est pas aujourd'hui jusqu'à nos hommes d'affaires, politiciens ou sportifs (lire par exemple le récit de la vie passionnante du footballeur Zlatan) (Ibrahimovic & Lagercrantz, 2013), qui ne soient des démonstrations éclatantes de ce plurilinguisme auquel personne n'échappe. Au point que le mélange semble être la nature-même de l'activité linguistique humaine. Tout document de rue recueilli dans n'importe quelle ville du monde le prouve et les publicistes du grand capitalisme ne s'y sont pas trompés. En voici deux exemples : il y a plusieurs années déjà que les halls des aéroports internationaux français affichent cette publicité pour la banque HSBC : « Dans le futur, vos enfants joueront avec les langues », assortie de cubes enfantins portant des signes graphiques dans différents alphabets ; ou celle d'une compagnie d'aviation des Emirats arabes « Echangez un sourire en 120 langues ».

De nombreuses voix asiatiques ou africaines se chargent aussi de nous rappeler que côtoyer plusieurs langues est la chose la mieux partagée du monde, comme celle de l'écrivain Alain Mabanckou qui déclarait à la revue *Télérama* en 2013⁹ :

Lorsque j'étais enfant, je parlais six ou sept langues du Congo, notamment les deux principales, le lingala et le kikongo. Et c'est à l'école, à partir de 6 ans, que j'ai appris le français. C'était un français châtié, classique, irréprochable grammaticalement. Quand je suis arrivé en Europe, j'ai été surpris (...) nous voulions à tout prix parler comme on parlait ici, etc.

Mais on peut mélanger sans le savoir, y compris à l'écrit comme le fait ma vieille tante du sud-ouest de la France, qui habite un village frontalier de l'Espagne où tout le monde est bilingue français / espagnol : elle ignore sans doute qu'elle utilise en français une syntaxe issue de l'espagnol où tout complément d'objet direct représentant une personne est introduit de façon intransitive après le verbe par la préposition « a » : « (...) je suis à la maison de retraite de ... Je vous embrasse **à tous**, Marie ». Elle illustre dans sa lettre le principe selon lequel toute activité langagière est une rencontre : de langues (ici sous leur forme syntaxique), de cultures,

⁹du 06-02-2013.

de sentiments, de vécus, qu'elle soit individuelle ou collective. C'est ainsi que toute vie sociale, passée et présente, mélange les langues. La chanson, activité sociale par excellence, qui noue l'individuel et le collectif, donne forme à cette rencontre et joue sur ses multiples variations possibles. Nous allons en examiner quelques exemples.

4. Rencontres linguistiques dans quelques chansons monolingues

La célèbre chanson d'Enrico Macias *Les gens du Nord* actualise cette rencontre sous une forme discrète qui peut passer inaperçue :

Les gens du Nord
Ont dans les yeux le bleu qui manque à leur décor
Les gens du Nord
Ont dans le cœur le soleil qu'ils n'ont pas dehors.

Au-delà de l'opposition qui pourrait paraître simpliste nord / sud et des stéréotypes manque – ne pas / bleu-soleil renversés par yeux-cœur / bleu-soleil, c'est d'abord la guitare et la voix du sud du chanteur, renforcées par son reconnaissable accent « pied-noir » (donc du sud), qui viennent rencontrer et raconter les paysages du nord de la France. La variation linguistique apparaît dans sa dimension phonétique ; la chanson ouvre par les accents locaux (traitement typique des voyelles chez Macias) qu'elle met en scène (nous y reviendrons plus loin) en ouvrant la voie de tolérances à venir.

Jeu entre passé et futur, elle peut aussi apparaître dans la distorsion de sa dimension morpho-syntaxique qui ouvre un espace de création phonique, comme chez Môrce Benin :

Quand les masques craquera
Nous serons des millions derrière
Quand les masques craqueront
Nous serons solitaires / solidaires,

Auteur coutumier du fait puisque, né à Casablanca au Maroc, il a déjà joué de son nom d'origine Maurice Ben Haïm, pour en faire son nom de scène.

Ces exemples, choisis à l'intérieur d'un même univers linguistique, celui du français, montrent ce qu'on peut appeler de la langue en musique ou de la musique en langue. C'est une première forme de rencontre, qu'on

peut s'amuser à tordre, car on peut s'amuser à jouer sur ses temps forts et ses temps faibles. De quoi s'agit-il ?

Le mariage entre langue et musique semble en effet une gageure *a priori* car il unit deux systèmes d'unités différentes : les accents de la langue française (en gras dans le texte de Benin), posés sur les mots et groupes de mots, liés eux-mêmes par de « petits mots » non accentués, et les accents (ou temps forts) musicaux qui donnent du poids à certains temps d'une mesure musicale (1-1 pour la mesure à 2 temps, 1-2-3 pour la mesure à 3 temps, **1-2-3-4** pour celle à 4 temps, pour prendre les plus simples). Comment faire coïncider ces deux espaces, ces deux structures ? On peut faire de la contrainte de ces deux langages un atout, un défi créatif. Brassens joue parfois sur leur non coïncidence pour accentuer, par la musique, des mots qui ne le seraient pas dans une structure parlée ordinaire et en tirer un effet sémantico-poétique, humoristique dans ce qui suit :

Mais les brav' gens n'aiment pas que
L'on suive une autre route qu'eux.¹⁰

Des échos acoustiques se créent, qui se superposent aux rimes traditionnelles. Les cultures populaires du monde entier en témoignent dans leurs comptines, qui se contentent parfois de ces échos sonores, souvent détachés totalement du sens de la langue. Tous les enfants de maternelle en France ont appris et adorent « *Olélé moliba makasi* », en langue lingala du Congo, sans savoir quelle langue ils chantent, emportés par la coïncidence absolue entre sons et rythme. Et il nous est arrivé à tous de fredonner des chansons qu'on ne comprend pas, uniquement pour leur rythme musical, leur sonorité, parfois qui suffit à faire sens sans besoin de signifié linguistique. On garde de la langue son simple signifiant, au même titre que pour la musique ; on pourrait presque dire que le signe change de sens.

5. Des témoignages plurilingues à travers la chanson

Tous savants qu'ils soient, ces jeux sont internes à une même langue. Mais on peut changer de perspective : que se passe-t-il quand quelqu'un change de pays, de façon voulue ou forcée ? Comment reste-t-il ici et là-bas ? Des enquêtes faites par mes étudiant-e-s de St Etienne¹¹ parmi la population de la ville nous ont permis d'appréhender ce que sentent et vivent des personnes venues « d'ailleurs » : comment s'y sentent-elles ?

¹⁰La mauvaise réputation.

¹¹Que je remercie ici pour leur engagement et la qualité de leurs enquêtes.

comment s'intègrent-elles ? Il semble qu'elles se tiennent dans l'entre deux pays, l'entre deux langues, l'entre deux espaces, l'entre deux vies, et que, même intégrées, installées, leur première langue continue à vivre en elles. Nous avons fait l'hypothèse que leur rapport aux chansons de leur vie pouvait jouer un rôle dans cette alchimie : non pour les chansons elles-mêmes, mais pour ce qu'elles portent de souvenirs, de sentiments, de représentations, de moments fondateurs. Hausberger affirme que « le chant est porteur de l'identité de groupe » (Hausberger, 2009 : 242). De son côté, Calvet démontre que la chanson est la « *bande-son* » de notre histoire (Calvet, 2013). Ces deux chercheurs confortent l'idée que nos chansons nous construisent, sur les plans individuel et collectif. Nous vous proposons dans ce sens une incursion à travers deux témoignages stéphanois : nous avons demandé aux enquêtés (tous deux installés à St Etienne depuis plusieurs années), auxquels nous avons promis l'anonymat, quelles musiques ou chansons ils écoutaient dans leur ville d'accueil :

Témoignage 1 (X est Libanais d'origine)¹²

j'écoute toujours des chansons de chez moi parce **que je sens toujours cette appartenance**, parce que je n'arrive pas comment dire ? à m'en éloigner / ça me repose **et ça me donne une sécurité** peut-être / je ne sais pas comment l'appeler / mais c'est difficile de quitter tout en fait / **ça reste le point de rattachement avec mon identité** / (...)c'est une musique avec des rythmes / qui se chante / je suis chrétien / j'écoute ma musique / c'est une musique qui se chante dans les églises et qu'on écoute à la radio / il faut l'écouter pour comprendre / c'est pas de la musique traditionnelle / je l'écoute **pour me rafraichir** (...)j'écoute la musique et les paroles / **ça me donne un élan pour continuer à lutter** parce que la vie c'est une lutte / c'est pas toujours facile / on a besoin d'un coup de main si on peut dire / et parfois la musique nous donne ce coup de main / on se sent plus fort / il y a aussi le message divin (...)ça me rappelle des moments que j'ai vécus au Liban / **ça me fait mémoire** / mémoire de ma vie passée / quand on quitte son pays on vient dans un pays étranger même si on se fait des amis on reste étranger / donc on a besoin toujours de revenir de se ressourcer / dans notre passé pour pouvoir continuer/

Témoignage 2 (Y est Guadeloupéen d'origine)

nos parents nous interdisaient de parler en créole / y a un problème avec cette langue (...) Je me suis dit en France / il faut **que tu enlèves ton accent créole** / c'est un peu dommage / et je l'ai pas appris à mes

¹²C'est nous qui soulignons.

filles (...) La dernière fois que j'y suis allé j'avais oublié le bleu de la mer / et le bleu du ciel / quand j'ai le mal du pays vous savez quoi j'écoute du kompa / c'est une musique haïtienne elle fait partie de notre culture / on l'écoute beaucoup / elle véhicule une joie de vivre / y a aussi le zouk ou le gwoka c'est nos racines africaines / le gwoka c'est **conserver la mémoire des anciens** / c'est un tambour / **ça se regarde et ça s'écoute parce qu'on danse** / c'est une ambiance / et y a du métissage / (...) Ce sont des rythmes qui me rappellent mon enfance / mais mon **père m'interdisait** d'écouter cette musique / parce que pour lui **c'était loin de la religion** / on est très croyant chez nous / mais la musique est présente partout.

L'espace nous manque pour faire une analyse thématique exhaustive de ces déclarations. Mais on peut y déceler combien la chanson sert de révélateur, comment elle rend visible l'invisible, et audible l'inaudible, comment elle spatialise le temps et donne un temps à l'espace. On trouve chez nos deux locuteurs le développement d'un paradigme commun, fait du lien entre identité / attachement chanté / appartenance sociale. Il fait émerger les thèmes *a priori* non sollicités de la religion et des croyances sous-jacentes. La chanson apparaît comme un élément biographique qui parle du corps au corps. Elle permet le voyage entre soi et soi, langues et musique y sont indissociables. Elle évite le choc frontal de l'exil qu'elle transforme en (mé)tissage, entre ici et là-bas, entre maintenant et avant. La vie dans sa continuité est rendue possible.

Des chansons prennent à bras le corps cette rencontre, pour en faire leur raison d'être. C'est ce que nous allons évoquer à présent.

6. Des chansons plurilingues

Dans ce qui suit, on va passer en revue quelques procédés chantés de rencontre des langues transformée en poésie, dans le sens étymologique du terme *poiesis*, d'« action » ou « création » par la langue. A quelles facettes de la langue est-il fait appel ? avec quels effets ?

Les rencontres peuvent d'abord être d'ordre phonétique ou phonologique, ce qui nous amène à reprendre la question de l'accent évoquée plus haut : un accent est le phénomène par lequel une langue s'immisce dans une autre langue. En tout cas il ajoute à la langue un supplément de sens et à celui qui l'écoute un supplément d'imaginaire. Nombreux sont les chanteurs qui doivent une partie de leur succès au « charme » supposé de leur accent en français, comme Enrico Macias déjà cité, Dalida avec son accent italien, Félix Leclerc et son accent du Québec, Claude Nougaro avec celui de Toulouse. L'accent fait voyager, le poète provençal Michel Zamacoiz l'a expliqué en quelques images inoubliables :

Ceux qui n'ont pas d'accent, je ne puis que les plaindre !
Emporter de chez soi les accents familiers,
C'est emporter un peu sa terre à ses souliers,
Lorsque, loin du pays, le cœur gros, on s'enfuit,
L'accent ? Mais c'est un peu le pays qui vous suit ! (...)
Avoir l'accent enfin, c'est, chaque fois qu'on cause,
Parler de son pays en parlant d'autre chose !...

La couleur donnée par l'accent se retrouve dans le célèbre duo *Parole* de Dalida et Alain Delon. Au dialogue parlé, en français normé de l'homme pour des paroles de séduction (*tu fais chanter les violons / tu emportes au loin le parfum des roses*) et en français avec accent italien de la femme qui se défend et n'y croit plus (*Encore des mots / toujours des mots / les mêmes mots / tu pourrais les offrir à une autre*), vient se superposer le refrain où éclate, dans une montée musicale répétée, la langue italienne où la femme dénonce les beaux discours de son prétendant :

Parole, parole, parole x 3

Comme si sa langue doublée de la courbe musicale en trois paliers donnait plus de poids à ses paroles pour qu'elles soient enfin entendues.

Restons dans la Méditerranée pour comparer cette fois deux langues qui disent la même chanson, écrite par Manos Hadjidakis pour le film *Jamais le dimanche* (1960) par la voix de Melina Mercouri (Τα παιδιά του Πειραιά) ; elle a été traduite et chantée par sa compatriote grecque Nana Mouskouri (*Les enfants du Pirée*), en français cette fois. Dans les deux cas, le même rythme, la même couleur du bouzouki et les allures de sirtaki. Mais il n'est pas certain que l'accès au sens ajoute un atout à la chanson pour le public francophone. Peut-être même au contraire y perd-on en rêve et imagination. Qu'on en juge :

Depuis ma fenêtre j'envoie
un-deux et trois et quatre baisers
qui arrivent au port
un et deux et trois et quatre oiseaux
Comme je voudrais en avoir un et deux
et trois et quatre enfants
qui quand ils grandiront tous
ils deviendront des braves gars pour l'amour du Pirée.

La rencontre de la langue grecque et des instruments évocateurs qui l'accompagnent suffit, dans la version originale, à déclencher la magie de la chanson, le signifié devient superflu, voire contre-productif ici par sa banalité : le signifiant « grec » suffit à nous dépayser.

On a la même impression à partir des mêmes langues dans un tout autre répertoire, où le passage de la langue grecque à sa traduction chantée fait perdre à la chanson originelle de sa force. Nous pensons à la chanson de Theodorakis chantée par lui-même : « *Imaste dio* », où il évoque ses années de prison sous la dictature des colonels grecs et les signes frappés sur les murs par les prisonniers politiques pour communiquer et rompre leur isolement. Dans la version de Théodorakis, l'urgence de la situation se fait sentir dans son rythme pressé et les percussions qui hâchent la mélodie et font ressembler la chanson à un cri continu. Georges Moustaki, grec lui aussi, a voulu en offrir le sens au public français dans « *Nous sommes deux* », où les paroles, traduites platement par un mot à mot du quotidien, jointes à la mélancolie calme de sa voix et au choix musical estompé, desservent le propos dramatique originel :

Nous sommes deux
huit heures vont bientôt sonner
éteins la lampe
le gardien frappe
l'un va devant
et les autres suivent derrière (...).

Les vidéos qu'offre *Youtube* de ces deux interprétations confirment, par l'engagement différent des corps des chanteurs, l'écart entre les signifiés qu'elles dégagent. Mais le passage d'une langue à l'autre peut toutefois être réussi quand il va dans le sens du message. Ainsi en est-il du fameux « *Petit garçon* » du Néo-Zélandais Graeme Allwright, berceuse où l'accent anglo-saxon qui déplace les accents toniques sur les mots ajoute à l'efficacité de ce chant destiné à endormir des enfants. On a essayé ci-dessous de donner une idée de cette transformation prosodique qui fait sentir, sous le français, la musique de la langue de l'auteur.

Voici les 5 premiers vers où l'on a mis en gras l'accentuation du « français standard », suivis des mêmes vers avec l'accentuation de l'auteur lorsqu'il les chante, accentuation créée à l'aide des temps forts musicaux dont nous parlions plus haut :

Prosodie standard (accent sur la dernière syllabe) :

Et demain matin petit garçon

Tu trouveras dans tes chaussons

Tous les jouets

Dont tu as rêvé

Petit garçon il est l'heure d'aller te coucher

prosodie « néo-zélandaise » (accent sur l'avant-dernière syllabe souligné par un allongement de la voyelle) :

Et demain matin petit garçon

Tu trouveras dans tes chaussons

Tous les jouets

Dont tu as rêvé

Petit garçon il est l'heure d'aller te coucher.

L'effet en est de plus renforcé par l'apparente simplicité de la ligne musicale et le choix paisible des deux guitares qui convergent vers les paroles : « *Tout est calme / reposé* ».

La rencontre des langues dans la chanson peut aussi converger vers l'émotion : c'est le cas de *Marieke*, une des premières chansons de Jacques Brel, où le flamand se mêle, dans le refrain, au français, les deux langues de son pays, la Belgique. L'auditeur y passe du connu à l'inconnu, du compréhensible à l'incompréhensible ; on devine dans l'appel du début « *Ay Marieke Marieke* » une chanson d'amour perdu. Et on tend d'autant plus l'oreille vers les sons incompréhensibles du flamand dans les couplets, comme si on cherchait, avec le personnage de la chanson, à comprendre ce qui lui arrive :

*Ay Marieke, Marieke je t'aimais tant
Entre les tours de Bruges et Gand
Ay Marieke, Marieke il y a longtemps
Entre les tours de Bruges et Gand*

*Zonder liefde warme liefde
Waaie de wind de stomme wind
Zonder liefde warme liefde
Weent de zee de grijze zee.*

Là encore, l'effet est renforcé par la composition musicale qui fait entendre en fond sonore les cloches des églises de la ville qui sonnent comme un glas.

Un autre bouleversement, de joie celui-là, est créé par la réconciliation dans la même chanson des deux langues si longtemps ennemies en Europe, l'allemand et le français. Il s'agit de la chanson de Barbara « *Göttingen* », écrite dans un élan de reconnaissance de la chanteuse lors d'une tournée en Allemagne. De cette langue et de ce pays qui l'accueillent, elle ne sait rien, sauf quelques noms propres qui surnagent sur une nappe de français, pour dire son amitié par-delà les mots et les langues différentes. La valse à trois temps de la mélodie vient accentuer l'harmonie de l'ensemble : un seul mot, un nom de ville, suffit à lier deux langues et deux peuples, auxquels s'ajoutent ensuite quelques prénoms qui font écho aux noms propres français, unis dans la même danse :

Bien sûr, ce n'est pas la Seine,
Ce n'est pas le bois de Vincennes,
Mais c'est bien joli tout de même,
A Göttingen, à Göttingen.
Pas de quais et pas de rengaines
Qui se lamentent et qui se traînent,
Mais l'amour y fleurit quand même,
A Göttingen, à Göttingen.
Ils savent mieux que nous, je pense,
L'histoire de nos rois de France,
Herman, Peter, Helga et Hans,
A Göttingen.

Le non-dit est dit et se retrouve dans l'opposition des expressions en français qui veulent effacer l'histoire et les guerres : « pardonner / prendre les armes / verser une larme ».

On ne peut passer sous silence ici les passages d'une langue à l'autre et leur rencontre implicite dans une musique commune que constituent les chansons traduites qui ont demandé à leur auteur un vrai travail poétique sur la et les langues. Ainsi en va-t-il de Brassens, traduit dans le monde entier, et des transformations inévitables sur ses textes que suppose le désir d'en garder l'essence, parfois l'humour ou l'émotion, souvent davantage à transposer qu'à traduire. Louis-jean Calvet met l'accent, dans ce sens, sur le passage dans « La mauvaise réputation » citée plus haut, de l'allusion au « jour du quatorze juillet » : qui va la comprendre dans un autre pays ? dans une autre langue ? Il va falloir trouver un subterfuge ou un équivalent pour faire saisir au public étranger la provocation qui consiste ce jour-là à « rester dans son lit douillet » au lieu d'aller écouter « la musique qui marche au

pas ». Paco Ibanez résout la question en remplaçant dans son texte le 14 juillet par « el dia de la fiesta nacional » (le jour de la fête nationale). Voici les deux couplets en question, qui gardent en commun le rythme ironique à deux temps de la marche militaire :

Le jour du 14 juillet
Je reste dans mon lit douillet
La musique qui marche au pas
Cela ne me regarde pas

(Version de Georges Brassens)

*El dia de la fiesta nacional
Me quedo en la cama igual
La musica militar
Nunca me supo levantar.*

(Version de Paco Ibanez)

Nous ne pouvions terminer ce rapide passage en revue de quelques effets artistiques de passage d'une langue à l'autre dans la chanson, sans évoquer l'intertexte qui consiste à accueillir, à l'intérieur d'un texte dans une langue 1, une langue 2 comme un clin d'œil, comme une citation complice au public. C'est ce qui se passe dans la chanson du chanteur kabyle Lounes Matoub « *Monsieur le Président* ». Pour un public francophone, point n'est besoin d'aller plus loin : ce titre évoque la chanson de Boris Vian qui est sur toutes les lèvres : « *Monsieur le Président / je vous fais une lettre* » et ses connotations antimilitaristes. Et Matoub s'appuie sur cette langue « *empruntée* », celle du colonisateur, le « *trésor de guerre* » de son peuple, comme l'écrivait son compatriote Kateb Yacine, pour ajouter un passage dit en français, et non chanté, au dernier couplet en kabyle : le double passage du kabyle au français et du chant à la parole déclamée rend ce moment final d'autant plus impressionnant et souligne la gravité des paroles :

*Ayagi yak° d asirem
Targit-iw u tɣul ara
Ibeddel-iyi zzman isem
Yefka-yi lherz n tlufa
Tabburt n lɛbs fell-i tezzem
Fell-as tawriqt-iw tweccem
Tura testenyaɗ šeggem
Tɣul n lemeɣ i temmeɣka*

C'est avec un cœur lourd que je m'adresse à vous. Ces quelques phrases d'un condamné étancheront peut-être la soif de certains individus opprimés. Je m'adresse à vous avec une langue empruntée, pour vous dire, simplement et clairement, que l'Etat n'a jamais été la patrie. D'après Bakounine, c'est l'abstraction métaphysique, mystique, juridique, politique de la patrie. Les masses populaires de tous les pays aiment profondément leur patrie, mais c'est un amour réel, naturel, pas une idée : un fait. Et c'est pour cela que je me sens franchement le patriote de toutes les patries opprimées.

L'auteur, dépassant sa propre expérience conjoncturelle et sa propre langue, veut par-là « mettre en langue » l'universalité de son message libérateur, pour « *tous les pays* » et « *toutes les parties opprimées* ». L'avenir donnera hélas raison au choix prémonitoire du mot « *condamné* » qu'il a fait en début de texte.

7. Peut-on vraiment conclure ?

J'ai essayé de vous présenter un éventail des procédés linguistiques et sémantiques générés par la rencontre des langues dans la chanson, qui en devient souvent un objet social plurilingue, et la façon dont les artistes peuvent travailler ce mélange de la pâte langagière pour servir leur création, par son ingrédient linguistique, sémantique, imaginaire, esthétique ou autre. On en déduit un champ immense de possibles pour la recherche, tant en sociolinguistique pour étudier les phénomènes sociaux servis ou desservis par cet usage des langues chantées, en linguistique pour ce que deviennent les langues dans le traitement chanté et créatif, en didactique pour les prolongements métalinguistiques qu'on pourrait leur donner dans la classe, en connexion avec d'autres disciplines (sociologie, sociophonétique, anthropologie, musicologie et ethnomusicologie, etc...) qui pourraient contribuer à sa connaissance.

L'exemple de Matoub ouvre par ailleurs la porte à des recherches sur le thème de « chanson et langues minorées » qui a déjà quelques antécédents à approfondir. On pourrait entre autres s'inspirer des jeunes groupes (comme les *Fabulous troubadours* en Occitanie ou *Mannijo* en Lorraine francique) pour montrer comment des langues jusque-là minoritaires et menacées ou accusées d'enfermement se sont servi du mélange des langues dans leurs chansons pour prôner l'ouverture à l'autre, rapprocher leur lutte de celles des migrants, désenclaver le particulier pour aller vers le prochain et l'universel. Dans ce sens, une chanson peu connue

du chanteur occitan Marti (*Exilh*, L'exil) met en scène trois travailleurs émigrés, dans un foyer ouvrier parisien, pris par la nostalgie de leur terre natale, l'Espagne, la Kabylie algérienne, l'Occitanie, à partir d'une mouette qu'ils voient voler sur les toits de la ville. Chacun s'exclame dans sa langue : *Une mouette ! Lo gabian !* et raconte le pays, les saveurs, les parfums, toutes langues mêlées dans un délire de voix, de souvenirs et d'émotions dont voici un extrait :

Gabian, aucèl de la mar
La mar, al cap de l'ostal
Ostal, païs, bartàs
Bréilh, garric, rèc,
Bastida, cançon, ciutat
Terra, vila, vent !
Viento, para velas,
Velas para marchar,
Lejos, allà, la sal,
Solana, monte y nieve,
Agua, luna, la mano
Rebano, ciudad, hermanos !
Tir, tir lebher
Lebher el khermoud cuekham,
Akham, tamouth, lekhrif,
Lekhrif, rif eouassif,
Assif, temetouth, echna,
Tadarth, thandint, adhou !

Et le narrateur de déclarer :

Dans une chambre minable, à deux pas d'un fleuve pisseux, à mille tonnes de kilomètres de chez nous, nous venions de nous tirer un feu d'artifice de paroles millésimées.

Comment mieux dire que les langues chantées tissent des liens, de toi à moi, de l'ici et de l'ailleurs, d'hier avec demain, infiniment ? La chanson, par sa mise en musique, va au-delà de la difficulté sémantique : on peut écouter, aimer, apprécier, une chanson dont on ne comprend pas la langue et les paroles, en faisant *lalalaou mm mm*, en sifflant ou en tapant des pieds, des mains, en dansant. Car le corps a sa langue et son langage aussi : c'est une autre façon « plurilingue » d'être ensemble.

Le rap et le slam s'en sont naturellement emparés, qui disent un monde plurilingue faits de nos voyages, de nos curiosités, de nos ouvertures, de nos espoirs et de nos règlements de comptes, de nos coups de cœur d'ici et de là-bas. Grâce à ces chansons métissées, une utopie se crée qui préfigure peut-être la société de demain.

Cela répond en partie aux questions que nous posions au début de cette étude, moins fantaisiste peut-être qu'elle n'en l'air. Les alternances, mélanges, influences linguistiques dans les chansons donnent naissance à des formes linguistiques et discursives nouvelles que le fleuve des langues peut alors emporter pour s'enrichir et qu'il redistribuera sur ses berges, au gré de son charroi ; réciproquement, les faits sociaux, les turbulences ou apaisements d'une époque peuvent refléter leur chatolement linguistique dans la forme modeste d'une chanson, qui en gardera mémoire.

Si j'avais ma vie professionnelle de linguiste à refaire, au lieu de la terminer je la commencerais par des chansons. Pour que prenne corps et vie le temps des cerises de nos rêves multicolores :

Quand nous en serons au temps des cerises,
le gai rossignol le merle moqueur
Seront tous en fête.
Les belles auront la folie en tête
Et les amoureux du soleil au cœur.
Quand nous en serons au temps des cerises,
Sifflera bien mieux le merle moqueur.

(*Le temps des cerises*, Jean-Baptiste Clement¹³ en 1866)

Merci à vous, *choukrane*, *tanemirt*

8. Références

- Billiez, J., & Rispail, M. (2003). *Contacts de langues*. Paris : L'Harmattan.
- Bourdieu, P. (2014). *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*. Paris : Fayard.
- Brunschwig, C., Calvet, L. J., & Klein, J. C. (1981). *Cent ans de chanson française* (Vol. 45). Paris : Éditions du Seuil.
- Calvet, L. J. (1979). *Langue, corps, société*. Paris : Payot.
- Calvet, L. J. (1999). *Pour une écologie des langues du monde*. Paris : Plon.

¹³*Le temps des cerises*, chanson écrite par Jean-Baptiste Clement (1837-1903) en 1866. Chantée pendant les événements de la Commune, c'est une chanson d'amour qui parle du printemps et de l'espoir.

- Calvet, L. J. (1981). *Chanson et société*. Paris : Payot.
- Calvet, L. J. (2013). *Chanson, la bande-son de notre histoire*. Paris : Archipel.
- Fintz C., (2017). L'entre : entrer dans un nouveau rapport à nos disciplines ? Conférence au Colloque LaFEF, mai 2017, Oran.
- Gasquet-Cyrus, M., Kosmicki, G., & Van den Avenne, C. (1999). *Paroles et musiques à Marseille : les voix d'une ville*. Paris : L'Harmattan.
- Ibrahimovic, Z., & Lagercrantz, D. (2013). *Moi, Zlatan Ibrahimovic*. Paris : JC Lattès.
- Jullien, F. (2008). *De l'universel, de l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures*. Paris : Fayard.
- Maurin, J. (s.d.). Mazurka soutu li pins. *In memoriam Jean Maurin, dit Jan Toutoun, et Marius Maurandi, dit Tetàire*. Récupéré du <http://mtcn.free.fr/index.php>
- Morin, E. (1990). *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Editions du Seuil.
- Pierozak, I., & Eloy, J. M. (2009). *Intervenir : appliquer, s'impliquer ?* Paris : L'Harmattan.
- Rispail, M. (2000). *Quand les villes se mettent à chanter. Jalons pour un imaginaire urbain. Le plurilinguisme urbain*. Paris : Institut de la Francophonie/Didier Érudition.
- Rispail, M. (2005). Le rôle de la chanson dans la vie ou la survie des langues minorées. Dans M. Rispail et N. Tigziri. (dirs) *Langues maternelles : contacts, variations et enseignement – le cas de la langue amazighe* (pp. 135-151). Paris : L'Harmattan.
- Rispail, M. (2008). Si je vous parle chansons, est-ce que je fais de la sociolinguistique ? Dans C. Bourgeois, et A. Moussirou (dirs). *Les boîtes noires de L-J. Calvet*. Paris : éd. Ecriture.
- Rispail, M. et al. (2017). Pour une sociolinguistique de l'entre-deux : quelles interventions face à des situations sociolinguistiques inégalitaires ou déséquilibrées ? *Colloque International Identités, Conflits et Interventions sociolinguistiques*, 14-16 juin Montpellier, Université Paul-Valéry.