

# La chanson : Un outil possible pour une approche intégrée de la littéracie et de la culture

Amar Ammouden  
Doctorant, Université de Tizi Ouzou



Synergies Algérie n° 6 - 2009 pp. 117-124

**Résumé :** *C'est à travers une comparaison entre la chanson française et kabyle que nous avons tenté de montrer comment la lecture et la compréhension d'un texte doivent tenir compte du milieu social dans lequel il est produit. Ainsi, la compréhension d'un texte nécessite un perpétuel va-et-vient entre la culture source et la culture cible, pour voir comment, par exemple, le thème de l'amour, de la mort, de l'exil, etc., sont traités différemment dans la chanson kabyle et française, mais aussi pour mettre en évidence des différences dans l'utilisation de la langue entre les deux sociétés.*

**Mots-clés :** *chanson - interculturel - littéracie.*

**Abstract:** *We tried to demonstrate, through a comparison between kabyle and french song, how reading and comprehension of a text should take into account the social milieu. Understanding a text, requires, then, a perpetual move between the source culture and the target one, to see how, for example, the theme of love, of death, of exile, etc. are treated in the kabyle and french song, but also to make into evidence the differences in the use of language between both societies.*

**Keywords :** *Song - intercultural - literacy.*

**المخلص:** حاولنا أن نبين، وذلك من خلال المقارنة بين الأغنية الفرنسية والقبائلية، كيف أن قراءة النص وفهمه، عمليات تقتضي مراعاة الوسط الاجتماعي الذي ورد فيه. وعلى هذا، فإن فهم النص يستوجب القفز باستمرار ذهابا وإيابا بين الثقافة الأصلية والثقافة المقصودة، لنذكر مثلا كيف طرح موضوع الحب، والموت والمنفى، إلخ، في الأغنيتين القبائلية والفرنسية، وكذلك لنهر الاختلافات في استعمال اللغة في المجتمعين.

**الكلمات المفتاحية :** الأغنية - حوارا لثقافات - القراءة والكتابة.

## Introduction

L'année 2008 a été proclamée par le Parlement européen et le Conseil de l'Union européenne année européenne du dialogue interculturel au sein de l'union européenne. Cette initiative vise la gestion adéquate des diversités et le développement de la citoyenneté européenne.

La chanson, qui est l'expression d'un peuple, nous semble un moyen pour favoriser une éducation interculturelle, du fait que chaque peuple a sa propre culture, ses propres traditions, ses propres modes de pensée. La prise de conscience de l'existence de ces différences 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 ces différentes cultures. C'est justement ainsi que la compétence interculturelle est définie : «*C'est accepter et respecter les modes de vie, les croyances, les cultures des autres peuples ; c'est aller vers un métissage possible sans abandon de sa propre identité*» (Porcher, 2004 : 118).

D'un point de vue didactique, une chanson c'est à la fois un document authentique, sonore, écrit et culturel. Son intégration dans un processus d'apprentissage, permet d'intégrer des éléments non linguistiques qui sont la musique, le rythme, la danse, l'image.

### 1. Qu'est-ce que la littéracie ?

Considérée comme l'habileté de savoir lire et écrire, la littéracie est définie plus largement par l'OCDE comme : «*Aptitude à comprendre et à utiliser l'information écrite dans la vie courante (...) en vue d'atteindre des buts personnels et d'étendre ses connaissances et ses capacités*». L'école n'est qu'un milieu de pratiques de littéracie parmi d'autres et, de ce fait, elle n'est pas l'unique responsable concernant l'entrée des apprenants dans l'écrit (Barré-de Miniac, 2003 : 8).

Cette définition dépasse les habiletés de base de la lecture et d'écriture, pour associer celles permettant d'accéder au sens du texte, de réfléchir à son propos, d'où la nécessité de connaître certains éléments de l'univers culturel de l'auteur, considérés comme des facilitateurs pour la compréhension.

### 2. Problématique et méthodologie de recueil de données

Nous tenterons de montrer dans cet article, à travers une comparaison entre la chanson française et la chanson kabyle, que les chanteurs kabyles et français produisent des textes différents, aussi bien sur le plan thématique que sur le plan de l'utilisation du vocabulaire. C'est que le milieu social et les spécificités culturelles sont déterminants dans la production d'un texte, mais également dans sa compréhension. La prise de conscience de ces différences culturelles aide les apprenants à mieux gérer les conflits, les malentendus et les sentiments de rejet qui peuvent découler de ces différences.

Nous avons choisi pour cela de comparer l'œuvre de Georges Brassens (1921 - 1981) et de Jacques Brel (1929 - 1978), «deux monstres sacrés de la chanson française» de tous les temps, avec celle de deux grands chanteurs kabyles, Chérif Kheddami (né en 1927) et Akli Yahiaten (né en 1933) qui ont consacré plus de cinquante ans de leur existence à la chanson kabyle, et qui ont bercé moult générations.

Le corpus analysé est constitué de 85 chansons de Chérif Kheddam recueillies par Tassadit Yacine dans son ouvrage intitulé *Chérif Kheddam ou l'amour de l'art*, paru aux éditions Alpha en 2008 ; et d'une soixantaine de chansons qui constituent l'essentiel du répertoire musical de Akli Yahiaten. Ceci en plus des textes appartenant aux autres chanteurs kabyles des années 60-70 dont nous avons cité quelques exemples.

Pour ce qui est de la chanson française, nous avons fait l'analyse des textes recueillis par A. Bonnafé dans *Georges Brassens (Tome 1) : l'anar bon enfant*, par L. Rioux dans *Georges Brassens (Tome 2) : Le poète philosophe* et par Jean Clouzot dans *Jacques Brel*, tous les parus tous les trois aux éditions Seghers.

### 3. La chanson de Brassens à Chérif Kheddam : étude comparative

#### 3.1. La maladie d'amour

Les chanteurs français, notamment Brel et Brassens, ont beaucoup exprimé dans leurs textes les déboires amoureux. Deux chansons sur trois traitent de l'amour et des femmes. Les briseuses de cœur, les femmes cruelles occupent une place importante dans leurs répertoires.

Dans la chanson kabyle, l'amour est presque considéré comme un sujet tabou, notamment chez les chanteurs des années soixante et soixante-dix. Certains chanteurs estiment que ce thème est réservé à la période de jeunesse et qu'il est quelque peu malséant de chanter l'amour à l'âge adulte. Lounis Ait Menguellet par exemple, dont le répertoire est essentiellement constitué de chansons sentimentales durant les années 60-70, a subitement rompu avec ce thème pour se convertir à la chanson identitaire et politique. Cette rupture, il l'a annoncée dans une chanson intitulée «Tayri» (L'amour). En s'adressant à «Tayri», il dira : «*Dayen zriy ifat lhal/Maçči am-wasmi mezziyey/Ur icbih fellu w awal/Taktabt-im a-ț-sseyey*» (Je sais qu'il est à présent trop tard / Que je ne suis plus au temps de ma jeunesse folle / Aujourd'hui il ne me sied plus de t'évoquer / Ton livre je le brûlerai). Dans une chanson intitulée «Tilawin» (Femmes), Chérif Kheddam a également évoqué avec plaisir et nostalgie les folles années durant lesquelles il a chanté l'amour et la beauté des femmes : «*Lukan mazal țyenniț/Fellakwent a tilawin/Ad hemmley ayen zriy/Ad rrey ițublan akin*» (Si je vous chantais encore / Ô femmes / J'aimerais toutes celles que je vois / J'éloignerais de moi tous les soucis).

#### 3.2. Des chanteurs obsédés par la vieillesse et la mort

A la différence des chanteurs kabyles, les chanteurs français ont longuement traité de la vieillesse et de la mort. Jacques Brel, qui a quitté aux alentours de 1953 Bruxelles et la petite entreprise familiale pour s'installer en France, voulait avant tout rompre avec la monotonie quotidienne, comme il le confie à un journaliste en 1962 : «*Je suis parti car j'avais peur de devenir trop vite mort, trop vite vieux*» (C. Fontana, 2007 : 68). Il s'installe à Paris, mais cela ne l'empêche pas de penser incessamment à la vieillesse et à la mort. A la question «pourquoi vivons-nous ?», Jacques Brel répond : «*Le pourquoi me semble plus*

*pertinent quand il s'agit de la mort. (...) La mort est tellement odieuse qu'il n'y a que le pourquoi, c'est-à-dire le procès, pour la justifier.»*

Pourtant, contrairement à Léo Ferré qui est obsédé par la mort, Brel ne semble pas la redouter, bien qu'elle occupe une place importante dans son œuvre. Par contre, il a peur de vieillir : «*Mourir, cela n'est rien/Mourir, la belle affaire!! Mais vieillir.../Oh! vieillir*». Il exprime dans plusieurs chansons ce refus de vieillir et cette déchéance physique et morale qu'il décrit si bien dans «*Les vieux*» et «*La... la... la...*».

### 3.3. «Partir, c'est mourir un peu»

Un des points essentiels qui distinguent la chanson française de la chanson kabyle, est sans doute la place privilégiée réservée par cette dernière au thème de l'exil. Cela démontre combien la société kabyle est bouleversée par ce phénomène depuis des dizaines d'années.

Akli Yahiaten raconte le drame de celui qui, exilé depuis sa tendre enfance, a abandonné ses parents, ou celui-là qui erre dans des pays lointains, qui n'a jamais connu la joie et qui prie Dieu pour qu'il l'aide à rejoindre les siens et à retrouver la paix de l'âme. La même situation est décrite par Chérif Kheddami dans «*Alehbab*» (Ô mes amis) : «*Nerwa lmehna d umentah/Ncedha anefrah/Lahzen yug'ad ay yettu*» (Nous avons connu la misère et l'errance/Nous rêvons de moments de joie/Le chagrin ne veut plus nous oublier). Pour cet artiste, l'exil avilit l'individu, aussi riche soit-il. C'est pourquoi il préfère porter des haillons dans son pays et vivre dans la dignité, plutôt que d'être orné de parures en terre d'exil.

Le thème de l'exil chez les chanteurs kabyles est intimement lié à la femme laissée au pays et dont l'amour est vécu comme une douleur muette : «*A Tawardeɣ ezizen/Ġğiy-kem mebla lebyi-w/Ma zedɣey anda nniden/Kemmini tzedɣed ul-iw*» (Oh rose, oh ma chère/Je t'ai abandonnée contre mon gré/Si moi je vis sous d'autres cieux/Toi tu vis dans mon cœur) (Zerrouki Allaoua). Il est également lié à la nostalgie des villes et des montagnes de Kabylie exprimée dans plusieurs chansons de Chérif Kheddami comme «*Monts de mon pays*», «*Djurdjura*», «*Bougie, la belle*» ; et de Yahiaten comme «*Pays des montagnes*», «*Bonjour de l'exil*», «*La beauté à Michelet*», ...

### 3.4. L'harmonie entre le mot et la note

La plupart des chanteurs kabyles composent eux-mêmes les paroles et la musique de leurs chansons et les interprètent. Cet état de fait rend difficile le maintien d'un juste équilibre, nécessaire pourtant, entre la musique, le texte et la voix. En effet, un bon parolier n'est pas forcément un bon musicien, ou vis-versa. On trouve aussi parfois chez certains chanteurs une discordance entre le thème du texte et le rythme de la musique. Par exemple, on associe une musique gaie avec un texte traitant du thème de la mort ou de la séparation. Le célèbre chanteur Lounis Ait Menguellat est considéré avant tout comme un poète. Les mélodies qu'il compose sont très simples. Elles sont mises au

service de textes d'une grande qualité poétique pour leur servir uniquement d'habillage. Toutefois, certains chanteurs comme Chérif Kheddam, Zerrouki Allaoua, Medjahed Hamid ont réussi à relever ce défi d'établir une harmonie entre les mots et les notes, une harmonie si indispensable que Charles Aznavour lui consacre une chanson : «*Le mot et la note s'unissent à vie/Pour essayer de faire une chanson*».

En France, les chanteurs qui sont compositeurs-interprètes de leurs chansons et qui s'accompagnent à la guitare ne sont pas nombreux. On compte parmi eux Brassens et Brel. C'est pourtant à celui qui a ce privilège que le nom de poète est attribué par les grecs (Bonnafé, 1988 :16).

### 3.5. Des mots parfois crus

Brel et Brassens ont d'abord opéré une véritable révolution copernicienne sur le plan lexical par rapport à leurs prédécesseurs. En effet, Brassens par exemple, qui se désigne comme «le polisson de la chanson» et qui refuse d'être prisonnier des tabous et de la morale sociale, est étonné de constater que «*les braves gens n'aiment pas que l'on suive une autre route qu'eux*». Ils lui reprochent sans doute son verbe cru et audacieux, surtout quand il titre une de ses chansons «p... de toi», ou qu'il recourt dans ses textes à des expressions comme «*une fesse qui dit merde à l'autre*» ou encore d'autres expressions qu'on peut écouter par exemple dans *Fernande*. Cette volonté de révolutionner son verbe accompagne une volonté du poète de révolutionner les mœurs de sa société. Le vocabulaire sarcastique, injurieux, violent dont il use souvent, devient alors une nécessité : il doit choquer pour secouer les bonnes gens de sa société, les faire sortir de la profonde léthargie dans laquelle ils sont plongés. C'est pourquoi, quand il est sur scène, ses gestes et ses sourires montrent parfois un homme plutôt gêné quand il prononce ces mots osés. «*Il riait dans sa moustache lorsqu'il lâchait un « gros mot », comme pour se faire pardonner cette outrecuidance*» (Saka et al., 1999 : 157). Il est également courant chez Brel de recourir au même type d'expressions notamment dans «Amsterdam», «Au suivant», «L'ivrogne».

L'amour de Brassens pour le non-conforme lui fait aimer aussi des personnages qui sont souvent rejetés par la société comme l'ivrogne, la p..., les filles de joie, etc., d'une part, parce que leur évocation permet d'exprimer le malaise de sa société et de mettre à nu l'hypocrisie des gens de sa génération, et d'autre part, parce que ces personnages, souvent marginalisés, bousculent eux aussi les tabous et la morale. D'ailleurs, il n'exprime pas un sentiment de rejet ou de mépris à leur égard. Au contraire, il pose un regard compréhensif et généreux sur ces filles de joie qui sont «*menacées de la vérole*», «*méprisées du public*» et «*bousculées par les flics*»(Brassens, La complainte des filles de joie).

Dans la chanson kabyle, l'évocation des parties intimes de la femme ou le recours à des expressions crues pour parler d'elle est une chose qu'on n'ose peut-être même pas imaginer.

«*Les amours de Chérif Kheddam sont tour à tour passionnées, démentes, révoltées, mais aussi empreintes de sagesse et de bon sens. Les mots pour exprimer l'amour sont*

*frais, touchants mais jamais crus. La force irréprouvable de l'amour est dans le fait lui-même (l'état amoureux) jamais dans l'expression». (Yacine, 2008 : 89)*

### 3.6. Prénoms ou métaphores pour désigner la femme

Les chansons françaises, surtout sentimentales, sont souvent construites comme des nouvelles, avec des personnages et une situation (Saka et al., 1999 : 161). Ces personnages qui constituent l'univers brelien, s'appellent Madeleine, Mareike, Mathilde, etc. ; et chez Brassens : Jeanne, Fernande, Margot, Hélène, Marinette, etc.

Les chanteurs kabyles, à l'exception de Cheikh El Hasnaoui qui a composé et interprété la quasi-totalité de ses chansons en France, ne désignent que rarement la femme aimée par son prénom. Quand le prénom est désigné, c'est surtout lorsqu'il s'agit de décrire uniquement sa beauté, sa douceur, sa sagesse. C'est pourquoi, quand on exprime l'amour, on recourt le plus souvent à la métaphore. On utilise les noms d'animaux comme dans cette chanson d'Ait Menguellet : «*Tayzalt i-gezdyen ul-iw/Mazal i faqey*» (*Gazelle qui hante mon cœur/ Sans que je m'en rende compte*), ou bien «*Yeqqes-iyi wezrem/Yeğğ-ayi ssem-is*» (*Un serpent m'a mordu/ Et a laissé en moi son venin*) (Bahia Farah); ou encore les noms de fruits comme dans cette chanson de Yahiaten : «*Ah a taremmant/I tcebhad degw ayla-yiw/Ah a taremmant/Terrid sser i wexxam-iw*» (*Oh grenade/Que tu es belle dans mon champ/Toi le charme de ma demeure*); mais c'est peut-être la perdrix, la rose et la fleur qui occupent la première place : «*A tasekkurt n leqsar*» (*Oh perdrix du palais*), tonne Yahiaten. Zerrouki Allaoua, pour décrire la séparation de deux êtres qui s'aiment, évoque aussi la perdrix : «*A tasekkurt, a tasekkurt/Ifarqay Rebbi ur nemmut*» (*Oh perdrix, Oh perdrix/Dieu nous a séparés avant la mort*). Chérif Kheddami lui, dans une très belle chanson intitulée «*Σacen zzman*» (ils ont vécu leur temps), parle de fleurs et de roses : «*Gef targa i d-imyi lehbaq/Wehmey mi yehreq/Werray wer yebbwid lawan/(...)Ifureq ahhbib-is/Lwerd i t-id irebban*» (*Près du ruisseau pousse le basilic/Etonné je suis de le voir flétri/De le voir jauni avant terme/(...)/Il s'est séparé de son âme-sœur/La rose qui l'a élevé*).

Les chanteurs kabyles ne semblent pas assumer les sentiments qu'ils expriment. C'est ce qui explique l'emploi assez récurrent du pronom «nous» à la place de «je». On peut en effet lire dans le texte de la chanson de Hanifa ces vers : «*Wekkley-ak Rebbi/Tebnidt yef leyder/Im-ik neħhibbi...*» (*Je te soumets au jugement divin/Toi qui as tout fondé sur la trahison/Et puisque nous t'aimons...*) et dans la chanson de Slimani et Anissa : «*Lyib-as bezzef tdul/D neħta i nesaa t-ťafat/D neħta ig hemmel wul/Laeca di tnafa nurgat*» (*Son exil a trop duré/C'est la seule lumière que nous avons/C'est lui que le cœur chérit/Le soir nous avons rêvé de lui*). Même le métier d'artiste n'est d'ailleurs pas pleinement assumé par les chanteurs de la génération de Kheddami et Yahiaten, dont la plupart ont recouru à des pseudonymes.

### 3.7. Une déformation de la langue pour décrire la réalité de l'existence

En plus des mots qu'on ne prononce souvent pas sans gêne, Brassens innove par le recours à des expressions figées qu'il modifie au besoin comme «*j'ai l'honneur*

*de ne pas te demander ta main*», «*en suivant les ch'mins qui n'mènent pas à Rome*», «*la pauvre vieille de somme*», «*les femmes adultères d'abord*», etc.

Quant à Jacques Brel, il se prête à un autre jeu de langue, le néologisme et autres folies grammaticales. On trouve en effet dans ses textes des vers comme « *je me suis déjumenté* », « *Bruxelles bruxellait* », « *Encore un et je vas* », « *je mourirai* », « *La fille que j'aimerons* », etc. Cela lui permet peut-être d'exprimer certaines réalités que le langage de tous les jours est incapable de décrire, ou de mieux accrocher l'auditeur, ou encore de s'exprimer comme le feraient certains de ses personnages (l'ivrogne).

Les chanteurs kabyles ne veulent pas se livrer à ses fantaisies langagières. Ils s'efforcent de mettre dans leurs textes des mots corrects, plus ou moins recherchés, des expressions issues de la sagesse populaire, des proverbes et des dictons. Ils puisent également chez les poètes kabyles anciens, notamment chez le grand barde Si Muhand U Mhand (-1840-1905). « *Les poèmes de Si Mohand ou Mhand ont constitué un vivier en reprises et en adaptations pour de nombreux chanteurs* » (R. Mokhtari, 2005 : 13)

## Conclusion

Cette étude comparative nous a permis de mettre en évidence l'existence de différences, plus nombreuses que les ressemblances entre la chanson kabyle et la chanson française. Même quand un thème est traité dans les deux langues-cultures - comme celui de l'amour - il est traité différemment, aussi bien sur le plan thématique que sur le plan de l'utilisation de la langue. Par ailleurs, la chanson kabyle est caractérisée par le thème de l'exil avec ses deux corollaires, la nostalgie des villes et la séparation d'avec les êtres chers. Par contre, la chanson française a réservé une place considérable aux thèmes de la mort et de la vieillesse. Ce thème n'occupe qu'une infime partie dans la chanson kabyle, et cela est peut-être dû à l'attachement religieux manifeste chez les deux chanteurs étudiés.

Evidemment, nous nous sommes contenté ici de quelques exemples. Un prolongement de ce travail pourrait également montrer des différences dans l'approche des thèmes comme la recherche identitaire, l'ironie, la critique sociale, l'amitié, etc. Par ailleurs, un travail similaire peut être réalisé sur la comparaison entre les proverbes kabyles et les proverbes français, mais aussi sur les expressions figées.

## Bibliographie

Barré-de-Miniac, C. (éd.). 2004. « Présentation ». In *La littéracie: vers de nouvelles pistes de recherche didactique*. Lidil, n° 27. pp. 05-10.

Bonnafé, A. 1988. *Georges Brassens (Tome 1) : l'anar bon enfant*. Paris : Seghers

Fontana, C. 2007. *La chanson française*. Paris : Hachette

Mokhtari, R. 2005. *Slimane Azem, Allaoua Zerrouki chantent Si Mohand U Mhand*. Alger : Les éditions APIC

Rioux, L. 1988. *Georges Brassens (Tome 2) : Le poète philosophe*. Paris : Seghers

Saka, P. et al. 1999. *La chanson française et francophone*. Paris : Larousse/HER

Yacine, T. 2008. *Chérif Kheddam ou l'amour de l'art*. Alger : Alpha.