EISSN 2260-5029

Synergies Algérie nº 33 – 2025 p. 249-271

La chanson à la croisée des genres discursifs, sociaux et littéraires : caractéristiques génériques et intérêt

Tanina Ben Boudjema
Université de Mohamed EL Bachir El Ibrahimi, Bordj Bou Arreridj
Laboratoire LAILEMM, Université de Bejaia, Algérie
tanina.benboudjema@univ-bba.dz
https://orcid.org/0009-0008-7736-9427

Reçu le 21-07-2025 / Évalué le 20-09-2025 / Accepté le 26-11-2025

Résumé
La chanson se présente comme un genre discursif à la fois social et littéraire, dont la complexité réside dans sa nature composite et son enracinement dans des contextes culturels multiples. Longtemps marginalisée par les milieux littéraires, elle a progressivement été reconnue pour ses qualités esthétiques et son rôle dans la transmission des valeurs et des émotions collectives. La chanson mêle texte, musique, voix et parfois image, ce qui rend son analyse particulièrement riche et multidimensionnelle. En classe de français langue étrangère (FLE), elle constitue un support pédagogique susceptible de motiver les apprenants tout en développant leurs compétences langagières et interculturelles. Ce travail propose ainsi un essai de définitions de la chanson en tant que genre discursif, en examinant ses dimensions sociales et littéraires, en proposant un modèle didactique adapté à son exploitation en classe.

Mots-clés : chanson, genre littéraire, genre social, genre composite, caractéristiques génériques

الأغنية عند تقاطع الأجناس الخطابية والاجتماعية والأدبية: الخصائص النوعية والأهمية التعليمية

ملخص
تُقدَّم الأغنية بوصفها جنسًا خطابيًّا ذا طابع اجتماعي وأدبي في آنٍ واحد، وتكمنُ تعقيداتُها في طبيعتِها التركيبية وفي تجذّرِها ضمن سياقات ثقافية متعددة. ورغم تهميشها طويلًا من قِبل الأوساط الأدبية، فقد حظيت تدريجيًّا باعترافٍ لمكانتها الجمالية ولدورها في نقل القيم والعواطف الجماعية. تمزج الأغنية بين النص والموسيقى والصوت وأحيانًا الصورة، مما يجعل تحليلها غنيًّا ومتعدد الأبعاد. وفي قسم تعليم اللغة الفرنسية كلغة أجنبية، تُعدّ الأغنية وسيلةً تعليمية فعّالة تُحفّز المتعلّمين وتُسهم في تطوير كفاءاتهم اللغوية والتقافية بين الثقافات. ويقترح هذا العمل محاولةً لتعريف الأغنية كجنس خطابي، من خلال دراسة أبعادها الاجتماعية والأدبية، واقتراح نموذجٍ ديداكتيكي ملائم لاستثمارها داخل الفصل الدراسي.

كلمات مفتاحية : أغنية، نوع أدبي، نوع اجتماعي، نوع تركيبي، خصائص نوعية

Song at the crossroads of discursive, social, and literary genres: generic characteristics and didactic interest

Abstract
The song appears as a discursive genre that is both social and literary, whose complexity lies in its composite nature and its deep roots in diverse cultural contexts. Long relegated to the margins by literary circles, it has gradually been acknowledged for its aesthetic qualities and its role in transmitting collective values and emotions. Combining lyrics, music, voice, and sometimes images, song analysis proves to be rich and multidimensional. In the context of teaching French as a foreign language (FLE), it serves as an engaging pedagogical tool that fosters both linguistic and intercultural competence among learners. This paper offers a definitional approach to the song as a discursive genre by examining its social and literary dimensions and proposing a didactic model suited to its classroom integration.

Keywords: song, literary genre, social genre, composite genre, generic feature

Introduction

La chanson est le moyen d'expression d'un peuple, ancrée dans sa culture et ses pratiques quotidiennes. Comme objet de science, elle constitue non seulement une vitrine, qui donne sur la culture de l'autre, mais elle permet aussi d'appréhender la réalité sociale des êtres humains dans toute sa diversité et dans toute sa complexité. Quelle que soit la réalité qu'elle exprime, elle contribue à l'évolution de la société et des individus qui la composent, en développant la connaissance de soi et de l'Autre. La chanson est également une forme artistique universelle et populaire, qui occupe une place singulière dans le paysage des genres discursifs. À la fois objet culturel et moyen d'expression privilégié, elle s'inscrit dans un double registre, social et littéraire, qui lui confère une richesse et une complexité remarquables. Longtemps considérée comme un art mineur et parfois dédaignée par les milieux littéraires, la chanson a progressivement gagné ses lettres de noblesse, se positionnant comme un genre à part entière, à la croisée de la poésie, du théâtre et du récit. Cette reconnaissance ne relève pas seulement de sa dimension esthétique, mais aussi de son rôle social : la chanson témoigne, rassemble et transmet des valeurs, des émotions et des histoires qui participent à la construction identitaire d'une société.

Dans une perspective didactique, la chanson représente un outil efficace pour l'apprentissage d'une langue et une culture étrangère. Son caractère composite (Gourvennec, 2017), mêlant texte, musique, voix et parfois image, ainsi que son ancrage culturel en font un support authentique et motivant permettant de développer à la fois les compétences langagières et la compétence inter/culturelle des apprenants.

La présente étude se propose de définir la chanson d'abord comme un genre social et littéraire, mais aussi en tant que genre discursif composite. Nous allons ensuite, à travers une modélisation didactique (Cahrtrand et al., 2015, Gourvennec, 2017, Ben Boudjema, 2021a) identifier les caractéristiques génériques de la chanson et cerner leur intérêt didactique en classe de FLE. Cette approche permettrait de mieux comprendre ses spécificités et de proposer des pistes didactiques pour exploiter la chanson comme un genre discursif à part entière. Une synthèse des travaux consacrés à la chanson comme genre discursif multimodal est par ailleurs proposée dans une publication récente (Ben Boudjema, 2025), à laquelle notre réflexion se rattache.

1. La chanson un genre social et littéraire

Les genres discursifs sont avant tout « des produits culturels, propres à une société donnée, élaborés au cours de son histoire et relativement stabilisés. Ils régissent les discours des membres de cette société engagés dans les infinies situations de la vie sociale » (Reuter et al. 2013 : 113). La chanson est l'activité lanigère et le moyen d'expression privilégiés de tous. Si la poésie est souvent destinée aux lettrés, la chanson est surtout l'apanage du peuple.

La chanson est d'essence un genre collectif et populaire « transmise de bouche à oreille jusqu'à faire oublier son parolier, son musicien » (Gaulin, 1982 : 37). Elle est largement diffusée par les moyens de médiatisation techniques. Elle séduit et fidélise un large public par les nombreux sujets qu'elle aborde (amour, joie, tristesse, mélancolie, misère, guerre, etc.). De ce fait, elle a acquis une place de choix dans la société. Qu'en est-il alors de son statut en tant qu'objet de science ? Est-elle littérairement reconnue ?

« Boudée dans les milieux sophistiqués » (Gaulin, ibid. : 37) et réduite à un art mineur, la chanson continue de faire ses preuves et de s'affirmer en tant que genre littéraire. Pour lui assurer une place dans le champ de la littérature, ses partisans l'assimilent aux autres genres littéraires, en particulier à la poésie.

> *La chanson entretient des rapports étroits avec les quatre grandes catégories du littéraire. Elle peut se faire récit lorsqu'elle raconte une histoire ; elle est proche du théâtre puisqu'elle n'existe que lorsqu'interprétée ; elle emprunte volontiers le chemin de l'essai quand le message se veut plus direct. Mais spontanément, c'est à la poésie que l'on songe lorsqu'il s'agit de la rattacher à la littérature : par sa forme et ses procédés, elle prétend appartenir au domaine poétique avant toute chose.* (Perron, 2000a : 80).

Ainsi, une sélection de textes de chansons connues est publiée dans des recueils de poésie. Gilles Perron cite l'exemple des textes chansonniers de Félix Leclerc, publiés dans la collection *Poète d'aujourd'hui* de Pierre Seghers (2000a : 77). Cette initiative n'est pas sans conséquence, « la polémique a aussitôt fait surface, portant non pas tant sur les qualités chansonnières de Leclerc que sur la pertinence de publier des textes de chanson dans cette collection au même titre que ceux des "vrais" poètes. » (ibid.). L'éditeur a fini par « reculer et a créé à l'intention des auteurs de chansons une nouvelle collection qu'il a appelée Poésie et chansons, puis plus tard encore, le terme poésie a fini par être complètement évacué et cette collection qui est désormais connue sous le titre *Chansons d'aujourd'hui* » (ibid.).

La reconnaissance de la chanson comme genre littéraire s'est également concrétisée par son insertion dans des productions littéraires : théâtrales et romanesques. Au Québec, c'est Félix Leclerc qui est « le premier chansonnier à avoir attiré l'attention de l'institution littéraire québécoise et ce pour une raison toute simple : c'est dans un cadre théâtral que se sont faits ses premiers spectacles chantés. » (Perron, 2000a : 76). Son premier spectacle *Le petit bonheur* est constitué d'une série de six sketches, entrecoupés de chansons écrites et interprétées par lui-même. Les chansons introduites ont, en effet, « reçu un meilleur accueil que ses sketches, jugés plutôt faibles. C'était la première fois au Québec que la critique littéraire s'attardait à commenter des chansons ; et elle le fit de manière positive. » (Ibid.). Suite à la reconnaissance de ses chansons par le biais de ses pièces théâtrales, « il va de la même façon insérer plusieurs

textes de chansons à travers son récit autobiographique *Moi, mes souliers*. » (ibid. : 76-77).

Leur double ou triple statut d'auteur-interprète-compositeur ou d'écrivain, de poète et de chansonnier confère également à la chanson son titre de genre littéraire.

Célèbres pour leurs chansons, des chanteurs tels Boris Vian, Léo Ferré, Charles Aznavour, sont aussi auteurs d'œuvres romanesques (*L'Arrache Cœur, Benoît Misère, Le temps Des Avants*). Ces chanteurs jouissent également d'un statut de personnages emblématiques dans des livres d'auteurs. Nous citons à titre illustratif le livre autobiographique de Robert Belleret « Jean Ferrat, le chant d'un révolté », publié en 2011.

Des chanteurs comme Brassens, Brel, Ferré sont également considérés comme des chanteurs-poètes, par le style poétique de leur production et leur souci de la rime, mais aussi par leur reprise de certains poèmes. Beaucoup de personnes ont découvert *Les poètes de sept ans* de Rimbaud à travers la voix de Ferré ou *Les yeux d'Elsa* de Louis Aragon à travers la voix de Ferrat. Néanmoins, cette assimilation des chanteurs aux poètes a été rejetée par un bon nombre de chanteurs, parmi eux Brassens qui rétorque : « Moi, je fais de la chanson.» et « je ne pense pas être un poète… Un poète ça vole quand même plus haut que moi… je ne suis pas poète. J'aurais aimé l'être comme Verlaine ». (Babelio, 2013).

La majorité des auteurs et des interprètes de chansons rejettent le statut de poète et « s'entendent pour admettre que le texte de chanson n'est pas un poème, ils n'en pensent pas moins que celui-ci a une valeur poétique, qu'elle soit équivalente ou non à celle du poème est un autre débat et qu'il est ainsi investi d'une valeur littéraire. » (Perron, 2000a : 78). Ainsi, toujours selon Gilles Perron :

> *Il importe de préciser, lorsqu'on s'intéresse à la chanson d'un point de vue littéraire, que le texte de chanson est un texte poétique, mais pas un poème. Ce n'est qu'ainsi qu'on pourra lui rendre justice et apprécier les qualités d'une écriture qui s'inscrit en fonction d'une musique et d'une interprétation publique.* (2000b, 80).

Enfin, qu'on l'assimile à la poésie, qu'on la considère dans les productions littéraires ou comme littéraire, la chanson est un genre discursif à part entière qui a ses propres caractéristiques génériques, « On peut la

percevoir à la fois comme outil social qui transmet et rassemble et comme objet scientifique à étudier qui questionne, rappelle, témoigne, invente » (Rispail[1], Bacha, 2021 : 1).

La chanson occupe une place considérable au sein de la société. Elle est écoutée par tous et en particulier par les jeunes qui s'y reconnaissent à travers les paroles, le son et la voix. En plus de son aspect divertissant, la chanson peut être utilisée comme un support pédagogique en classe de FLE : pour enseigner la langue et découvrir la culture. Sa richesse linguistique et culturelle suffit parfois à justifier son intégration en classe de langue. Elle est, en effet, un support à privilégier en classe de langue, comme outil favorisant la motivation (Ben Boudjema, Ammouden, 2019), un genre de discours à produire dans le cadre d'une séquence didactique (Ben Boudjema, 2021a), mais aussi comme support authentique pour développer la compétence interculturelle, puisqu'elle exprime souvent les coutumes, les habitudes, les comportements d'un peuple (Ben Boudjema, Ammouden, 2024).

2. La chanson, un genre discursif composite

La chanson est un genre complexe dont l'identification des caractéristiques génériques et des dimensions enseignables ne semble pas être une chose aisée, d'où les insuffisances que nous avons soulignées quant à son exploitation en classe de langue. Cette complexité du genre se manifeste à un double niveau : interne et externe. « Au niveau interne, la chanson peut être appréhendée comme *un tissu de constituants hétérogènes inséparablement associés* (Morin, 2005 : 21, cité par Gourvennec, 2017 : 32) dont la combinaison constitue un système propre » (Gourvennec, ibid.). Quant « au niveau externe, le contexte exerce également une influence sur l'objet culturel (la chanson) » (Gourvennec, ibid.).

[1] À la mémoire de Marielle Rispail, dont les recherches ont inspiré cette réflexion.

La chanson française a connu une nette évolution avec les différentes mutations historiques, idéologiques, économiques, etc. qu'a connues la société française.

> *Les textes, la thématique des chansons en disent souvent sur l'époque beaucoup plus que tous les livres d'histoire : ils racontent la société. Et nous allons lire ces récits involontaires dans trois exemples, celui de la guerre de 14-18, celui de l'histoire comparée de la Marseillaise et de l'Internationale, celui de la révolution française.* (Calvet, 1981 : 118-119).

Ces différents moments témoignent de l'évolution de la société française dont elle est partie prenante, tant au niveau de la pensée humaine qu'au niveau de l'expression poétique.

Issue d'un milieu multiculturel, la chanson d'expression française au cours de son évolution a subi diverses influences qui « ont historiquement eu plusieurs visages et plusieurs origines. » (Gourvennec, 2017 : 32.). Aux diverses influences ethniques et géographiques (québécoises, africaines, italiennes, belges, etc.), la chanson a également connu le phénomène migratoire maghrébin. Divers chanteurs d'origine algérienne, kabyles et arabes ont opté pour le français comme langue et pour la chanson comme moyen d'expression de leur désarroi et de leur nostalgie. Le pionnier, voire le premier à chanter en français est Slimane Azem. Il en est témoin de la diversité et de la richesse de la chanson d'expression française. Des chanteurs de la troisième génération (Idir, Djamel Alem, etc.), et des chanteurs les plus actuels s'inscrivent dans la lignée des anciens, font vibrer la scène francophone avec des expressions nouvelles tant au niveau textuel et qu'au niveau musical.

L'évolution des moyens de transmission de la chanson, tels les supports techniques (les formats 78 tours, 45 tours, 33 tours, CD), les médias (radio, presse écrite, cinéma, télévision, Internet) et les scènes ont également exercé une influence sur la production et la diffusion des chansons françaises. (Gourvennec, 2017 : 24-27). Ainsi, « cette très grande diversité des influences complexifie les caractéristiques de la chanson française » (ibid. : 17).

Ainsi, les genres discursifs « par nature, (…) évoluent sans cesse avec les sociétés dont ils sont partie prenante » (Maingueneau, 2007 : 30). Les différentes mutations (économiques, politiques, historiques, culturelles,

etc.) influencent les genres discursifs, qui à leur tour contribuent à l'évolution de la société dont ils émanent. De ce fait, « les conventions génériques, comme toutes conventions sociales, sont non seulement susceptibles d'être transgressées, mais se transforment quand les circonstances entourant leur production changent. » (Chartrand et al., 2015 : 4). D'où l'intérêt de prendre en considération le contexte de production dans l'étude de la chanson.

Par ailleurs, ces éléments externes ne sont pas les seuls qui contribuent à sa complexité. La chanson est de nature un genre composite (paroles, musique, voix et mise en clip). Ainsi, l'analyse de la chanson implique l'identification de ses caractéristiques génériques tant au niveau textuel qu'au niveau musical et de l'interprétation vocale, voire visuel.

3. Modélisation didactique du genre chanson

Le modèle didactique du genre permet d'opérer une transposition des caractéristiques génériques des genres de discours en dimensions enseignables, adaptées aux diverses situations d'enseignement / apprentissage. Dans cette perspective, et en nous appuyant à la fois sur le modèle didactique de Chartrand et al. (2015) et sur celui de la chanson proposée par Gourvennec (2017), nous identifions les caractéristiques textuelles de la chanson susceptibles de favoriser son exploitation didactique en classe de français langue étrangère. Les contraintes de format ne nous permettent pas d'aborder les dimensions musicales et vocales, bien qu'elles participent pleinement à la spécificité et à la richesse du genre.

3.1. Les caractéristiques communicationnelles

Chaque genre s'inscrit dans une situation de communication. C'est celle-ci qui détermine sa visée communicative. La visée peut varier d'un contexte à un autre et ce sont les composantes du contexte qui peuvent la déterminer : le statut de l'énonciateur, le destinataire, le cadre spatiotemporel de production/réception du genre, la sphère d'activité, le monde représenté, le thème traité, etc.

L'énonciateur et le destinataire : Selon Suzanne Chartrand et al., l'énonciateur peut être « singulier ou pluriel ; célèbre ou non ; identifié par une signature (nom et fonction sociale ou appartenance sociale, nom seul, nom collectif) ou non. » (2015 : 6). C'est aussi le cas du destinataire qui peut être « spécifique (lettre administrative) ou non ; singulier (lettre personnelle) ou collectif (slogan) » (ibid.).

Dans la chanson, des marques énonciatives explicites ou implicites marquent souvent l'existence de l'énonciateur et du destinataire. Le public a tendance à assimiler l'énonciateur à l'interprète et s'interroge rarement sur celui qui a écrit la chanson. L'identification de l'énonciateur n'est pas toujours une tâche aisée pour les apprenants, et elle se complexifie davantage quand il s'agit du genre chanson, « car l'émetteur est multiple (auteur ? Compositeur ? Interprète ?) » (Gourvennec, 2017 : 55).

Dans la chanson « *Où est donc la vérité ?* » d'Enrico Macias, le « je » énonciateur peut renvoyer à l'interprète Enrico Macias, à l'auteur de la chanson Jacques Demarny[2] ou à un personnage fictif. Son identification implique, en effet, le recours au contexte de production, chose qui n'est pas tout à fait aisée pour les apprenants. À ce sujet, Gourvennec explique que « l'auteur peut écrire un texte sans penser une seule seconde à celui qui l'interprète. Mais il arrive bien souvent que l'auteur écrive le texte en connaissant l'interprète. Ce texte est-il alors une commande ? » (ibid. : 56). Il poursuit en citant l'exemple de « Lionel Florence en écrivant le texte de « *Ma liberté de penser* » (2003), sait que la chanson sera interprétée par Florent Pagny : le message écrit par l'auteur utilisant « je » corresponds donc à la vie réelle de l'interprète prononçant ce « je » » (ibid.). Serait-il le même cas pour la chanson « *Où est donc la vérité ?* », vu que Jacques Demarny était le parolier d'Enrico Macias pendant une longue période (de 1960 à 1980) ?

Un jeu de pronoms polysémiques est parfois source de confusion référentielle, le « Je » poétique qui est très récurrents dans la chanson « *Je suis malade* » (Lara Fabian et Serge Lama) ne renvoie pas forcément à la chanteuse, il peut en effet renvoyer à toutes les personnes qui éprouvent les mêmes sentiments exprimés dans la chanson.

[2] Jacques Demarny est l'auteur de plus d'une centaine de chansons d'Enrico Macias.

Le pronom indéfini « on », très récurrent dans le texte « *On dit, on ne dit pas* » de Macias ne renvoie pas forcément à l'interprète/chanteur. Toutefois, pour comprendre son utilisation et trouver son référent, il faut s'interroger sur l'action qu'il introduit dans le texte et son emploi dans le contexte socioculturel de production. Afin de mieux cerner l'emploi de ce pronom dans cette chanson en particulier, l'enseignant peut demander aux apprenants d'analyser les expressions qui y sont introduites. C'est ainsi que nous pouvons leur expliquer la particularité anonyme et collective de ce genre d'expression et du pronom indéfini « on ».

Dans le texte en question, « *On dit, on ne dit pas* », il y a une double situation de communication : une sorte de dialogue entre un enseignant et ses élèves (questions-réponses) ; puis l'interprète et son public. Ces deux situations de communication ne peuvent être identifiées qu'au niveau de l'interprétation vocale. En revanche, au niveau textuel, il n'existe aucun indice de personne renvoyant à ces derniers. C'est pour cela d'ailleurs qu'il importe d'analyser la chanson dans sa globalité compositionnelle (texte, musique, interprétation vocale). Quant au(x) destinataire(s), la chanson est d'abord destinée aux enfants (cela se justifie par l'accompagnement par des enfants), le but de la chanson est éducatif car elle vise l'apprentissage des comparaisons imagées, puis à un large public.

Les pronoms personnels ne sont pas les seules marques énonciatives à étudier. Des marques de modalité et des discours rapportés caractérisent également les textes de chansons. Ce sont ces éléments énonciatifs qui sont à même de nous renseigner sur le point de vue (focalisation interne, externe ou zéro). Ludovic Gourvennec précise que « l'emploi d'un même pronom (je) peut renvoyer à deux focalisations différentes, comme dans le fossoyeur (1952) de Brassens (je = le fossoyeur). » (2017 : 35).

Il ajoute que « dans un texte, le point de vue peut se modifier (…). Dans « *Papaoutai* » (2013), par exemple, Stromae opère dans un même mouvement énonciatif, un glissement de l'interlocuteur qui s'adresse à l'enfant (« où est ton papa ? »), à l'enfant lui-même qui exprime sa souffrance (« Ah sacré papa ! Di-moi où es-tu caché ? ») (Gourvennec, 2017 : 35).

Le destinataire est-il identifié ou inconnu ? Est-il unique ou multiple ? La chanson est premièrement destinée à un large public, mais elle peut viser

une catégorie de personnes bien précise. La chanson « *On dit, on ne dit pas »*, à titre indicatif, de par sa thématique et sa visée communicative vise particulièrement les instituteurs et les enfants. Le destinataire peut également être à la fois un personnage fictif auquel tout le monde pourra s'identifier et une personne réelle à qui la chanson est particulièrement adressée. Cette double situation d'énonciation (réelle et fictive), nous pouvons l'illustrer par l'exemple de la chanson « *Lettre à ma fille* » d'Idir. Le « je » énonciatif peut se référer au chanteur et au personnage fictif du père qui s'adresse à sa fille désignée par le pronom « tu ».

Or, dans la chanson « *Où est donc la vérité ?* » d'Enrico Macias, le destinataire n'est pas identifié et les indices qui peuvent nous renseigner sur son identité n'y sont pas visibles. Ainsi, la majorité des apprenants ont répondu par : à un large public en repérant l'expression interpellant le destinataire « d'accord ? » répétée à la fin de chaque couplet comme indice de la présence du destinataire dans le texte. La répétition de « d'accord !» par l'énonciateur, qui peut jouer le rôle de l'enseignant qui explique le cours, permet de contrôler la compréhension des apprenants par l'enseignant.

L'intention de communication : la visée, la finalité ou l'objectif dépend d'une chanson à une autre, mais aussi d'un contexte social à un autre. Le contexte social de production et de réception comprend les éléments suivants :

- le lieu de production et le lieu de réception ;

- le temps où il a été produit et le temps réel ou potentiel de sa réception ;

- la sphère d'activité ou l'institution où le genre est produit et où il trouve sa légitimité. (Chartrand et al. 2015 : 5)

Ainsi, la chanson peut être produite pour divertir, critiquer, dénoncer, parodier, émouvoir, raconter, rendre hommage, etc. Toutefois, une chanson destinée à divertir ou à une autre fin, dans un contexte donné, peut jouer un autre rôle dans un autre contexte. Aussi, convient-il de souligner que « créer et diffuser une chanson ne consistent donc pas simplement pour l'artiste à proposer une vision personnelle du monde, mais son acte créatif revient à agir sur le destinataire. Il semble donc nécessaire de définir à un

moment donné l'objectif particulier affiché par la chanson » (Gourvennec, 2017 : 36).

La chanson « *On dit, on ne dit pas* » destinée – dans un contexte scolaire– à l'apprentissage ludique des expressions imagées avec les animaux, peut avoir une autre finalité : dénoncer certains comportements humains par le recours à des expressions imagées culturellement significatives. C'est aussi le cas de la chanson « *Où est donc la vérité ?* » où l'auteur remet en question certaines vérités exprimées par des proverbes, lorsque ceux-ci sont confrontés à l'épreuve du terrain en trouvant pour chaque proverbe une faille.

3.2. Les caractéristiques textuelles

Le texte de la chanson peut être analysé à deux niveaux : textuel (thème, séquences discursives, système énonciatif, etc.) et paratextuel (structure formelle, titre, etc.). Le texte de la chanson est caractérisé par sa brièveté. Cela pourrait s'expliquer d'abord par l'influence de son premier moyen de transmission humain : le bouche-à-oreille qui implique la mémorisation des paroles, ensuite « en raison des paramètres techniques (les premiers supports d'enregistrement, le rouleau d'abord puis les 78 tours, n'autorisaient qu'une durée d'enregistrement très limitée. » (Gourvennec, 2017 : 33), et enfin par les nouveaux moyens de diffusion comme la radio, le CD, le clip-vidéo, la télévision, l'internet, etc. « Toutefois, cette caractéristique n'est pas immuable et les exemples de chansons « longues » ne manquent pas » (ibid.).

3.2.1. La structure formelle

La chanson est textuellement reconnaissable grâce à sa structure formelle qui « s'articule souvent autour du jeu récurent d'un refrain entrecoupé de couplets » (Gourvennec, 2017 : 33). En revanche, la composition classique (couplet/ refrain/ couplet/ refrain) n'est pas toujours respectée, elle est facultative et elle varie d'une chanson à une autre. On peut toutefois trouver des chansons avec des structures différentes : couplet/ couplet/ refrain/couplet/ couplet/refrain ou couplet/ refrain/ couplet/ refrain.

Ludovic Gourvennec précise que le texte de la chanson a une structure régulière lorsque « chaque couplet comporte le même nombre de vers, le refrain identique est prononcé strictement entre chaque couplet, etc.) » (2017 : 33). C'est le cas de la chanson à texte, dite également « chanson d'auteur » (July, 2020), qui se distingue de la chanson de variété. Néanmoins certains interprètes de chansons dont les textes sont soigneusement bien rédigés, refusent cette distinction et se proclament chanteurs de variété. Léo Ferré le dit ouvertement dans sa chanson « *Le Conditionnel de variété* » : « Je ne suis qu'un artiste de variété ». Léo Ferré va au-delà des mots pour exprimer ce rejet, il opte pour une structure formelle qui va à l'encontre des chansons à texte privilégiant souvent des couplets en quatrain. Son texte s'ouvre sur une « "accroche" : *Je ne suis qu'un artiste de Variétés et ne peux rien dire qui ne puisse être dit "de variétés / car on pourrait me reprocher de parler de choses qui ne me regardent pas* » (July, 2018 : 110). Cette accroche est « suivie de dix-neuf alinéas qui commencent par la subordonnée comparative : *comme si je vous disais* (…). Puis, l'alinéa final : *Et je ne vous dis rien qui ne puisse être dit de* « *variété* », *moi qui ne suis qu'un artiste de Variétés* » (ibid.).

Le choix de cette structure est aussi une manière de valoriser la chanson en contestant « la restriction qui cantonne le genre chansonnier à l'indicible, à l'impossible engagement, au frivole. » (ibid.). Autrement dit, la chanson considérée comme un « un art mineur » (ibid.) par sa brièveté et les sujets qu'elle aborde, peut désormais parler de tout :

> *La chanson reste (ou devient) pour Ferré le bricolage suprême, l'ouvrage. Car tout peut se mettre en chanson, l'amour comme la révolte, le vent comme le crachat. Et au bout du compte, malgré sa brièveté contre laquelle Ferré fut tenté de lutter par des œuvres de grande dimension, c'est la vie elle-même que la chanson reflète et imite, avec sa philosophie du « lâcher-prise »* (ibid. : 111).

Les vers qui composent la chanson à texte sont généralement courts et constitués au maximum de huit syllabes. Joël July trouve cela logique et explique que : « puisque la chanson est un genre oral ne peut donc être que davantage soumise au plafond des huit syllabes, cette limite de compétence pour appréhender à l'oreille une structure de (maximum) huit syllabes consécutives » (2020 : 120). Mais beaucoup de chansons échappent à la

règle et optent pour des vers longs, en particulier dans les formes les plus proches de la poésie comme le slam. Les chansons de Grand Corps Malade en sont un exemple de chansons à vers longs.

3.2.2. Le titre de la chanson

La chanson s'ouvre sur un titre, un élément important à prendre en considération dans l'analyse du genre. Selon Gérard Genette, il peut remplir jusqu'à quatre fonctions : identification (il peut désigner le genre et permettre son identification), interprétation (il peut décrire son contenu et servir de clef interprétative), connotation (il peut avoir une fonction connotative, c'est-à-dire être interprété suivant des références culturelles ou stylistiques) et séduction (lorsque le titre pousse à l'achat, ce qui sera perçu plus ou moins positivement suivant la subtilité de la formule.) (1987 : 96). Ainsi, des titres tels que « *les émigrants* » de Charles Aznavour (1986), « *Saïd et Mohamed* »de Francis Cabrel (1991) et le « *Chant des ouvriers* » de Pierre Dupont (1846) permettent l'identification de la thématique de la chanson (exil et immigration). Par ailleurs, des noms comme Saïd, Mohamed, Aziza laissent entendre qu'il s'agit de citoyens maghrébins et étrangers. Ces indices sont des clés interprétatives permettant aux auditeurs et/ou aux lecteurs d'imaginer le contenu de la chanson.

Quant à des titres comme *« Hiroshima* » Georges Moustaki (1972), « *Ne joue pas au soldat* » de Sunlights (2003), « *Parachutiste* » Maxime Le Forestier (1972), « *Le soldat* » de Florent Pagny (2013), nous renvoient d'emblée à la thématique de la guerre.

Certains titres, ayant un sens connoté, ils ne peuvent être interprétés qu'en interrogeant les référents socioculturels propres à la culture du récepteur. « *Café au lait* » d'Anne Sylvestre (1983), à titre illustratif, peut être interprété différemment d'un individu à un autre selon le sens connoté ou dénoté que nous donnons aux deux mots « café » et « lait ». Dans le contexte de la chanson engagée contre le racisme, ces deux mots peuvent prendre une connotation négative : le café et le lait peuvent désigner l'homme noir et l'homme blanc, et l'association des deux mots peut désigner un mulâtre. Des titres comme « *Noir et blanc* » de Bernard Lavilliers (1986), « *Toucouleurs* » de Pierre Vassiliu (1987), « *Couleurs* » de Guy Béart (1968), et « *Les crayons de Couleurs* » d'Hugues Aufray (1966)

peuvent nous renvoyer directement à la thématique du racisme, vu que les différents titres peuvent désigner les couleurs de la peau. Un autre exemple, « *La colombe* » de Jacques Brel, une chanson, qui à l'origine dénonce les atrocités de la guerre, peut être interprétée différemment à travers son titre, voire l'assimilation de la colombe à la paix et à la liberté.

3.2.3. Le thème

La première question que nous nous posons lorsque nous analysons un texte de chanson est de savoir de quoi il parle. La chanson traite de tout ce qui a une relation avec l'Homme et imprègne toutes ses activités du quotidien : pour exprimer la solitude, le déboire affectif et les affres de la vie personnelle, pour accompagner les travaux de champs et les tâches domestiques, pour célébrer des cérémonies religieuses, etc. Ainsi, de différentes catégories de chansons, peuvent exister : la chanson d'amour, la chanson de guerre, la chanson de l'exil, la chanson des ouvriers, la chanson de l'immigration, etc.

> *Il semble évident que le champ des thèmes est immense, il serait non seulement réducteur mais tout simplement impossible de vouloir dresser une liste exhaustive de tous les thèmes imaginables, la chanson s'empare en permanence des sujets de la société, qu'ils soient universels ou ponctuels.* (Gourvennec, 2017 : 34).

L'identification du thème de la chanson n'est pas toujours chose aisée, il peut, en effet, « être comme masqué dans le texte (volonté de l'auteur), ou appréhendé de façon erronée ou incomplète » (ibid.).

Selon Gourvennec, « un des intérêts de l'étude du thème peut être d'analyser comment un même thème est traité de façon différente d'un texte à l'autre et d'un auteur à un autre » (ibid. : 34). Dans une perspective interculturelle, cette approche peut être élargie à l'analyse des variations thématiques d'une communauté à une autre, ou d'une culture à une autre. Une illustration de cette démarche est proposée dans l'étude comparative que nous avons menée entre la chanson kabyle et la chanson française autour du thème de l'immigration (Ben Boudjema, 2021b). Divers autres thèmes peuvent également faire l'objet d'analyses comparatives de ce type dans une approche interculturelle.

3.2.4. La structure compositionnelle

Les textes de chansons sont généralement pluriséquentiels. Diverses séquences textuelles (narrative, explicative, argumentative, descriptive, etc.) se mêlent dans un seul texte. Toutefois, selon la thématique et la visée communicative de la chanson, il arrive souvent qu'une séquence textuelle domine. Nous citons quelques exemples :

- La dominante narrative : « *Hier encore* » d'Aznavour ; « *Évangéline* » de Conte ; « *L'alouette en colère* » et « *Le petit bonheur* » de Leclerc ; « *Asbestos* » de Vallières ; « *Julie* » du groupe Les Colocs ; « *Plus rien* » du groupe Les Cowboys Fringants, « *L'écrivain* » de Poulin ; « *33 tours* » du groupe 2Frères, etc.

- La dominante descriptive : « *Ces gens-là* » de Brel ; « *Tourner dans le vide* » Indila ; « *Elle a les yeux révolver* » de Lavoine ; « *Si tu me voyais* » de Grégoire, etc.

- La dominante argumentative : « *L'assassin assassiné* » de Le Clerc ; « *Dégénération* » de Mes Aïeux ; « *Sortez les poubelles* » du groupe Tryo ; « *Développement durable* » de Desjardins ; « *Imagine* » de Lennon ; *Ne joue pas au soldat* » de Sunlights ; « *Le soldat* » de Pagny, etc.

3.3. Les caractéristiques sémantiques

La chanson est un univers poétique caractérisé par un jeu de mots récurrent et par un emploi pléthorique de figures de style et de procédés rhétoriques (comparaison, métaphore, antithèse, personnification, métonymie, périphrase, ironie, etc.). Parmi les figures les plus récurrentes, on trouve la comparaison, qui établit des parallèles expressifs entre deux éléments, souvent avec des effets imagés et marquants. Par exemple : « Gaby, j't'ai déjà dit qu't'es bien plus belle que Mauricette / Qu'est belle comme un pétard qu'attend plus qu'une allumette » (Alain Bashung, Gaby oh Gaby) ou encore « Elle me dit / Tu deviendras milliardaire / T'auras de quoi être fier / Ne finis pas comme ton père » (Mika, Elle me dit).

La métaphore est également très présente dans la chanson, condensant l'image en supprimant l'outil de comparaison : « Tout ce que j'ai pu écrire /

Je l'ai puisé à l'encre de tes yeux » (Francis Cabrel, *L'Encre de tes yeux*), ou encore « Comme un volcan devenu vieux / Mon cœur bat lentement la chamade » (Julien Clerc*, Le cœur volcan*).

L'anaphore, figure d'insistance fondée sur la répétition d'un mot ou groupe de mots en début de phrase ou de vers, structure également de nombreuses chansons : « Puisqu'on ne vivra jamais tous les deux / Puisqu'on est fou, puisqu'on est seul » (Francis Cabrel, *L'Encre de tes yeux*), ou « Qui dit études dit travail / Qui dit taf te dit les thunes » (Stromae, *Alors on danse*).

Enfin, la personnification confère des attributs humains à des objets ou entités abstraites, créant un effet émotionnel fort : « J'ai demandé à la lune / Et le soleil ne le sait pas / Je lui ai montré mes brûlures / Et la lune s'est moquée de moi » (Indochine, *J'ai demandé à la lune*), ou encore « Le téléphone pleure quand elle ne vient pas / Quand je lui crie "je t'aime" / Les mots se meurent dans l'écouteur » (Claude François, *Le téléphone pleure*).

Des expressions à charge culturelle, très variées sur le plan sémantique (proverbes, dictons, expressions idiomatiques, etc.) enrichissent les textes de chansons et les rendent plus expressifs.

Les proverbes, les expressions idiomatiques, tout comme la chanson, sont propices pour le développement de la compétence interculturelle, étant donné qu'ils sont l'expression d'un peuple. Ils constituent des vitrines qui donnent sur la culture d'un peuple, son histoire, ses coutumes, ses comportements, etc. Les chansons, pour ne citer que « *Où est donc la vérité ?* » d'Enrico Macias, est un exemple de texte écrit principalement avec des proverbes.

- Extrait de texte de chanson avec proverbes[3]

*Car **les conseilleurs***
Ne sont pas toujours les payeurs

« Il faut réfléchir avant d´agir »
Il y a des dictons
Pour toutes les situations
(…)

[3] Les proverbes sont mis en gras.

« On ne badine pas avec l´amour »
Quand on est sérieux, c´est l´amour
Qui vous joue des tours
D´accord ?

Où est donc la vérité ? d'Enrico Macias

Les proverbes cités constituent le sujet principal de la chanson « *Où est donc la vérité ?* ». Toutefois, la vérité exprimée par les proverbes est remise en question par l'auteur/l'interprète, comme dans cet exemple : **«** Les bons comptes font les bons amis/En faisant ses comptes**/** Il n´y a plus beaucoup d´amis ».

Bien que le proverbe soit une source de vérité et un argument d'autorité, « on ne sera pas surpris qu'il constitue un modèle du plus haut intérêt pour ceux qui cherchent à asseoir l'autorité de leurs énoncés, ou, au contraire, un antimodèle idéal pour ceux qui entendent ruiner les vérités établies ». (Grésillon et Maingueneau, 1984 : 114). Ainsi, pour remettre en question la vérité exprimée par le proverbe, certains auteurs/interprètes opèrent des modifications au sein même du proverbe. C'est le cas des proverbes dans la chanson « *Tous les proverbes* » de Jehan.

La remise en question de la vérité par la modification du proverbe est appelée le détournement proverbial (Grésillon, Maingueneau, 1984). Damien Villers, en s'inspirant des différents modèles de détournements proverbiaux, énumère les procédés suivants :

- La fusion (consiste à fusionner deux proverbes) ;

- La substitution : remplacer un ou plusieurs éléments du proverbe cible ;

- Le déplacement : changer la place de certains éléments du proverbe cible, les inverser) ;

- La contradiction : dire le contraire du proverbe cible, inverser sa polarité) ;

- L'expansion : ajouter un ou plusieurs éléments au proverbe cible. Il peut s'agit d'une lettre, d'un mot ou d'une proposition) ;

- La réduction : retirer des éléments du proverbe source. Il peut s'agir d'une lettre ou d'un mot et plus rarement d'une proposition. Le résultat obtenu

est généralement incongru, et conserve un sens général mais différent (2010 : 159-160).

Dans le tableau suivant, nous énumérons les proverbes détournés dans la chanson « *Tous les proverbes* » de Jehan et leur origine :

Proverbes modifiés	Procédé proverbial	Proverbes d'origine
Neige à Noël, Pâques **au balcon**	Substitution	Noël au balcon, Pâques **au tison**
Un âne averti en vaut deux	Substitution	**Un homme** averti en vaut deux
Pour vivre heureux **prends ton cachet**	Substitution	Pour vivre heureux **vivons caché**
Il ne faut pas **casser les mêmes œufs** dans l'même panier	Substitution	Il ne faut pas **mettre tous les œufs** dans le même panier
Qui se paie **Odette** s'enrichit	Substitution	Qui paye **ses dettes** s'enrichit
Vaut mieux avoir volé un bœuf/ Que piquer l'œuf	Expansion	Qui vole un œuf vole un bœuf
La nuit tous **les fachos** sont gris	Substitution	La nuit tous **les chats** sont gris
C'est mieux les charrues que les bœufs	Expansion substitution	Mettre la charrue avant les bœufs
Ventre affamé n'a pas **d'papier**	Substitution	Ventre affamé n'a point **d'oreilles**

Tableau 1. Proverbes français modifiés

Dans une situation de classe, l'enseignant peut demander aux apprenants de repérer les proverbes contenus dans la chanson, de trouver leur forme d'origine et de s'interroger sur les motivations du détournement proverbial.

- Extrait de texte de chanson avec des expressions idiomatiques[4]

Chanson idiomatique

Jamais deux sans trois
Je prends du recul il était une fois

Voilà qui a **cassé la croute**
Se noie dans une goutte d'eau

(…)

à tour de rôle et **j'en ai par-dessus la tête**

Il pleut de hallebardes
Et tel est pris qui croyait prendre

[4] Les expressions idiomatiques sont mises en gras.

Tire le diable par la queue
à qui mieux
Fais un pied de nez

Max Gazzé, 1995

Dans une situation de classe, après le repérage et l'analyse des expressions idiomatiques contenues dans la chanson proposée « *Chanson idiomatique* », l'enseignant peut proposer aux apprenants d'autres chansons contenant des expressions idiomatiques. Il leur demandera de chercher d'autres expressions sur Internet. Ils peuvent ensuite mettre ces expressions en catégories : ces expressions peuvent en effet être liées à plusieurs thèmes comme le corps humain, les animaux, l'environnement, les aliments, etc.

La chanson « *Je croque la vie* » de Sofia Essaïdi va permettre aux élèves de souligner les expressions idiomatiques liées à la tête. Elles sont regroupées dans le début du texte :

Elle tourne la tête, elle tourne la tête,
Ça tourne la tête tout l'temps.
Jm'e trompe de tête, jm'e casse la tête,
Je fais la tête tout l'temps.

L'enseignant peut leur demander ensuite de compléter cette liste par d'autres expressions comme « à la tête du client », « agir à tête reposée », « avoir toute sa tête », « avoir la tête ailleurs », « avoir la tête sur les épaules », « avoir la tête dure », « avoir une idée derrière la tête », « casser la tête à quelqu'un », « faire tourner la tête », « tourner la tête à quelqu'un », « n'en faire qu'à sa tête », « perdre la tête », « se casser la tête », « tenir tête à quelqu'un », « avoir la tête dans les nuages », « avoir la tête près du bonnet », etc.

3.4. Les caractéristiques grammaticales

Dans l'analyse textuelle de la chanson, il serait intéressant de s'interroger sur la structure syntaxique du texte : est-elle grammaticalement correcte ou plutôt transgressive ? Privilégie-t-elle des structures discursives syntaxiquement spécifiques (rapporté, passive, emphatique, exclamative) ?

Et sur les moyens grammaticaux investis pour assurer la cohérence et la cohésion textuelle.

À travers la chanson, l'enseignant peut aborder plusieurs notions grammaticales : la relative avec « *La vie en Rose* » de Piaf, le discours rapporté avec « *J'ai demandé à la lune* » d'Indochine, et « *Elle me dit* » de Mika, le conditionnel avec « *Mon frère* » de Maxime Le Forestier et « *Si tu me voyais* » de Grégoire, la négation avec « *Voici les clés* » de Gérard Lenorman, le subjonctif avec « *Tout le bonheur du monde* » d'Inaya, l'expression de l'ordre avec « *Ne me quitte pas de* » de Jacques Brel et « Emmenez-moi » de Charles Aznavour, l'accord du participe passé avec « *Nantes* » de Barbara, l'expression du temps avec « *Quand on arrive en ville* » de Daniel Balavoine et Workman, etc.

Or, l'utilisation de la chanson comme un genre discursif en classe, ne se limite pas à l'identification de ces éléments grammaticaux, l'enseignant doit opérer un choix dans la sélection des éléments linguistiques à introduire dans la séquence didactique, en relation avec le genre enseigné. Autrement dit, l'enseignant doit se focaliser sur les éléments qui sont à même d'identifier le genre enseigné et de le produire.

Conclusion

En somme, cette étude a permis de mettre en lumière les caractéristiques génériques de la chanson en tant que genre social, littéraire et discursif, ainsi que son potentiel didactique en classe de français langue étrangère. À travers une approche fondée sur la modélisation didactique du genre, nous avons montré comment les éléments textuels de la chanson peuvent être transposés en contenus enseignables, favorisant le développement des compétences langagières et interculturelles des apprenants.

Toutefois, il convient de souligner que cette analyse s'est volontairement centrée sur les caractéristiques textuelles du genre chanson. Les dimensions musicales, vocales et visuelles, qui participent pleinement à la spécificité de ce genre composite, n'ont pas été abordées ici. Elles feront l'objet d'un prochain article**,** dans lequel nous explorerons

leur rôle dans la réception, la compréhension et l'exploitation pédagogique de la chanson en classe de langue.

Bibliographie

Ben Boudjema, T., Ammouden, A. 2019. « La chanson comme source de motivation et comme outil d'apprentissage du français ». *Synergie Pays Scandinaves*, nº 14, p. 135-145. [En ligne] : https://gerflint.fr/Base/Paysscandinaves14/boudjema_amar.pdf [consulté le 12 janvier 2025].

Ben Boudjema, T. 2021a. « Enseigner par les genres de discours en classe de français langue étrangère : le cas de la chanson ». *Synergies Algérie*, 29, p. 343-357. [En ligne] : https://gerflint.fr/images/revues/Algerie/Algerie32/djouder.pdf [consulté le 12 janvier 2025].

Ben Boudjema, T., 2021b. « La chanson de l'immigration, expérience interculturelle : comprendre d'autres regards ». *Action Didactique*, nº 7, p. 174-189. [En ligne] : https://asjp.cerist.dz/en/article/199317 [consulté le 18 mars 2025].

Ben Boudjema, T., Ammouden, A. 2024. « L'exil et le retour dans l'œuvre artistique de Djamel Allam : une approche interculturelle ». *Ussnan*, 1(1), p. 21-29. [En ligne] : https://asjp.cerist.dz/en/article/256406 [consulté le 2 avril 2025].

Ben Boudjema, T. 2025. « La chanson entre discours, culture et didactique de français langue étrangère : retour sur un parcours de recherche ». *Contextes didactiques, linguistiques et culturels*, 3(2), p. 58-70.

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

Chartrand, S.-G., Émery-Bruneau, J., Sénéchal, K. 2015. « Caractéristiques de 50 genres pour développer les compétences langagières en français ». *Didactica*. [En ligne] : https://urls.fr/UtJgHF [consulté le 10 janvier 2025].

Gaulin, A., 1982. La chanson comme genre. *Québec français*, 46, p. 37-39. [En ligne] : https://www.erudit.org/fr/revues/qf/1982-n46-qf1210785/56973ac/ [consulté le 11 mars 2025].

Genette, G. 1987. *Seuils*. Éditions du Seuil, coll. Poétique.

Gourvennec, L., 2017. *Paroles et musique : le français par la chanson*. Hachette.

Grésillon, A., Maingueneau, D. 1984. « Polyphonie, proverbe et détournement, ou un proverbe peut en cacher un autre ». *Langages*, nº 73, p. 112-125. [En ligne] : https://doi.org/10.3406/lgge.1984.1168 [consulté le 12 janvier 2025].

July, J., 2018. La métachanson de Léo Ferré. In : J. July & P. Pistone (dirs.), *Ferré… vos papiers !* Presses Universitaires de Provence, coll. Chants Sons, p. 99-111.

July, J., 2020. « Le vers de chanson : de la convergence à la discordance ». *Europe. Revue littéraire mensuelle, Poésie et chanson*, nº 109, p. 120-142.

Maingueneau, D. 2007. « Genres de discours et modes de généricité ». *Le français aujourd'hui*, 159(4), p. 29-35.

Perron, G., 2000a. « Chanson et poésie ». *Québec français*, nº 119, p. 80-81. [En ligne] : https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2000-n119-qf1196762/56035ac/ [consulté le 14 mars 2025].

Perron, G. 2000b. « De la chanson à la littérature ». *Québec français*, nº 119, p. 76-79. [En ligne] : https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2000-n119-qf1196762/56034ac/ [consulté le 15 mars 2025].

Reuter, Y., Cohen-Azria, C., Daunay, B., Delcambre-Derville, I., Lahanier-Reuter, D. 2013. *Dictionnaire des concepts fondamentaux des didactiques*. De Boeck Supérieur.

Rispail, M., Bacha, Y. 2021. L'Algérie chante ses langues. *Revue algérienne des lettres*, 10. [En ligne] : https://www.researchgate.net/publication/357092543_L'Algerie_chante_ses_langues [consulté le 17 mars 2025].

GERFLINT

© *Synergies Algérie*, nº 33, Année 2025.
Revue du GERFLINT
https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42690100x
Bibliothèque nationale de France - Décembre 2025 -

https://gerflint.com
https://gerflint.com/synergies-algerie