L'hétéroglossie dans l'enseignement de langues

Une proposition bakhtinienne avec « zaluzejo »

Luciane DE PAULA(1), José Antonio RODRIGUES LUCIANO(2)

(1) Université d'État de São Paulo – UNESP - Campus de Assis et Campus de Araraquara,
(2) Université d'État de São Paulo – UNESP - Câmpus de Araraquara

Résumé : Cette présentation propose une réflexion sur la diversité discursive dans l'enseignement de langues, basée sur des études bakhtiniennes. L'exemple de travail se concentre sur la chanson « Zaluzejo », d'O Teatro Mágico (OTM), liée, par sa structure énonciative, à la constitution de l'identité-altérité du sujet (de langage et socioculturel). Par une méthodologie qualitative interprétative, cette recherche vérifie que les marques linguistiques qui caractérisent le sujet sur le plan socioculturel, par la dimension verbale, sont confirmées par l'intonation, marquée dans la dimension vocale-sonore. Les résultats du travail d'enseignement de la langue brésilienne avec cette chanson montrent que l'unité de la chanson révèle plus que la structure linguistique, car elle reflète et réfracte une voix sociale (une vision du monde) qui compose le sujet, dans un espace-temps situé. Incorporez la chanson dans l'enseignement signifie considérer les hétérogénéités qui composent une langue, une société et un homme et c'est la pertinence de cette étude.

Mots-clés : Cercle « Bakhtin, Medviédev, Volóchinov » ; O Teatro Mágico ; Chanson ; Enseignement ; Hétéroglossie.

1 Introduction

Objet de réflexion dans plusieurs disciplines, dans l'enseignement et l'apprentissage des langues (notamment en langue étrangère, mais pas seulement) la chanson est souvent utilisée pour aborder des questions de grammaire, de vocabulaire, de motivation thématique pour la discussion, d'apprentissage de l'écoute (reconnaissance des lexèmes), de connaissances musicales-culturelles de le pays, entre autres sujets. Dans ce travail, nous proposons de réfléchir à la pluralité discursive dans l'enseignement des langues à partir de la chanson, considérée ici comme un genre discursif multisémiotique qui reflète et réfracte les valeurs sociales, exprime la réalité sociale, ainsi que les identités des différents groupes sociaux.

Pour le développement de la réflexion, nous nous appuierons sur la philosophie du langage proposée par le groupe d'intellectuels russes, mondialement connu sous le nom de Cercle « Bakhtine, Medvedev et Volochinov » (ci-après Cercle B.M.V), en particulier les conceptions des genres de discours, signe idéologique et hétéroglossie/ pluridiscursivité. Et avec une méthodologie qualitative interprétative, cette recherche vérifie que les marques linguistiques qui caractérisent le sujet dans le plan socioculturel, à travers la dimension verbale, sont confirmées par l'intonation, marquée dans la dimension vocale-sonore.

Le matériel qui constitue le *corpus* de l'étude se concentre sur la chanson appelée « Zalujezo », du groupe brésilien O Teatro Mágico. Créé en 2003 par le musicien et chanteur Fernando Anitelli, c'est une troupe, comme l'appelle le fondateur, relativement nouvelle sur la scène musicale, mais bien connue dans le circuit et, plus ou moins, en dehors des grandes circulations canoniques (au sens de appartenant à de grands labels de disques et grands médias), opter pour l'utilisation d'Internet et des réseaux sociaux (Facebook, Twitter, Instagram et Youtube) pour une diffusion massive, ainsi que pour la mise à disposition, gratuitement, de chansons à partir du mouvement MPB (Musique Pour Télécharger).

L'esthétique du groupe se concentre sur l'intégration de la poésie, de la technique du cirque, de la musique et de l'art de la performance. Le style des compositions est marqué par des jeux de langage constants (allitération, assonance, figures de style), des références littéraires (Mário Quintana, Hermann Hesse[1], Fernando Pessoa, Guy Debord) et la critique sociale. Pas étonnant que la chanson, dont nous traiterons tout au long du texte, pour le meilleur ou pour le pire, pose la question de l'hétérogénéité linguistique et sociale dans une troupe avec cette histoire. Sur la base de ces premières considérations, nous développerons notre analyse, en partant de la pertinence du genre chanson en classe, pour discuter ensuite des possibilités de travailler avec la chanson « Zalujezo » pour l'enseignement et l'apprentissage de la langue brésilienne, comme maternelle ainsi que étrangère, comme expression pluridiscursive de la communication sociale.

2 Le rapport vie et art dans l'intergenre chanson

Avant d'entrer dans la chanson elle-même, il nous appartient de prendre quelques notes à son sujet en tant que genre discursif. L'importance du genre chansons comme un outil pédagogique au sein de la classe, en particulier dans le processus d'enseignement-apprentissage de la (des) langue(s) étrangère(s) et de la langue maternelle, n'est pas fortuite. La motivation de l'utilisation récurrente d'un tel matériel ne nous est pas inconnue, puisque la chanson est un genre discursif complexe capable d'exprimer certains aspects de la réalité sociale d'une collectivité donnée. En ce sens, la chanson est un moyen de comprendre, d'organiser et d'exprimer le monde. L'homme chante pour comprendre l'existence, à travers la chanson la vie s'exprime.

À ce propos, le philosophe Jean-Jacques Rousseau affirme dans son texte *Essai sur l'origine des langues* que « les premiers discours furent les premières chansons : les

[1]Le nom de la troupe fait même référence au passage de *Le Loup des Steppes*.

Published in : BALTAR, Marcos ; MASSOUD SRIDI, Iman (dir.), *Langues chantées - Cultures mises en musique. La chanson dans l'enseignement des langues*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004307, doi : 10.17184/eac.9782813004307

retours périodiques et mesurés du rhythme, les inflexions mélodieuses des accents, firent naître la poésie et la musique avec la langue » (2001, p. 44), ce qui renforce encore le potentiel du genre chanson dans le développement du travail avec l'enseignement et l'apprentissage des langues, puisque, comme on le voit dans le passage du penseur français, la relation entre langue, musique et poésie est intrinsèque à l'expression humaine elle-même.

D'ailleurs, en plus de cette relation indissociable soulignée par Rousseau, la chanson a une particularité, c'est-à-dire un trait stylistique compositionnel qui la rend encore plus approprié pour son étude en classe : il s'agit du rapport à la vie, au quotidien. Cela devient clair quand on y réfléchit à partir de la notion de genres discursifs, proposée par le Cercle B.M.V).

Selon Bakhtine (1984), nous nous exprimons à travers des types d'énoncés relativement stables, appelés genres discursifs, qui reflètent et réfractent les conditions matérielles et les finalités de chaque sphère d'activité humaine par le contenu thématique, la forme et le style de chacune genre. Dans *La Méthode Formelle en Littérature*, Medvedev (2012) souligne que les genres de discours ont leurs propres moyens de vision, à travers eux l'homme est orienté et comprend la réalité sociale qui l'entoure, de sorte qu'avec chaque nouveau médium la représentation d'un type d'énoncé, il expose aussi un nouvel aspect de la réalité. Un tel lien est indissociable. Avec cela, il y a une hétérogénéité extrême entre les genres, de nature différente, tout comme l'individu et la structure sociale. Cependant, il convient de souligner une différence centrale entre les genres, qui peut être comprise comme primaire, c'est-à-dire émergeant de l'interaction sociale immédiate dans la vie quotidienne, appartenant au niveau éthique ; et dans les secondaires, qui ont une finition esthétique, plus développés et organisés dans le plan culturel le plus complexe. Bien qu'il y ait cette différenciation, il existe une relation inhérente entre les genres primaire et secondaire, comme le démontre Bakhtine. « [Les genres seconds] au cours du processus de leur formation, ces genres seconds absorbent et transmutent les genres premiers (simples) de toutes sortes, qui se sont constitués dans les circonstances d'un échanges verbal spontané » (1984, p. 267).

L'une des intégrations les plus évidentes des genres primaires et secondaires se tourne vers le rapport entre l'art et la vie, car toute œuvre d'art est immanentement sociale. La structure des données d'objets artistiques à partir d'éléments tels que la valeur hiérarchique du héros ou de l'événement dans la fonction de contenu d'énoncé ; le degré de proximité entre le héros et l'auteur, le double rapport de l'auditeur à l'auteur et au héros établissent les liens avec les forces sociales de la réalité immédiate (VOLOSHINOV, s/d). En raison de ce lien entre l'art et la vie, il est possible d'influencer d'autres domaines de la vie, tels que l'économique ou le socio-politique, tandis que la création artistique, une fois achevée, devient également un facteur déterminant de la vie sociale[2]. Dans ce mouvement, l'objet artistique naît de la vie, puis y revient.

De ce point de vue, dans la chanson, nous soulignons deux particularités comme genre discursif. Le premier renvoie à sa formation à la frontière de deux genres différents.

[2]C'est en ce sens que l'on peut être d'accord avec la proposition de Roland Barthes (2002) que toutes les sciences sont dans le monument littéraire, voire l'étendant, car, nous semble-t-il, il s'agit d'un statut de l'art référé à la qualité, de sorte que la littérature est une des formes de la manifestation.

Published in : BALTAR, Marcos ; MASSOUD SRIDI, Iman (dir.), *Langues chantées - Cultures mises en musique. La chanson dans l'enseignement des langues*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004307, doi : 10.17184/eac.9782813004307

Selon Paula (2014), la chanson est constituée d'un langage hybride, qui doit être considéré dans son intergénéricité, c'est-à-dire dans l'intégration entre deux genres autonomes qui en forment un troisième, avec une autonomie égale. Celui-ci a des éléments de composition communs à chacun des types d'énoncés, mais en diffère par sa forme architecturale, qui configure le genre discursif. Pour cela, la chercheur brésilien prend l'interdiscursivité, l'intertextualité et la relation dialogique comme facteurs constitutifs de l'architecture énonciative. Ainsi :

> « la conception est que la chanson est un genre intergénérique (autant qu'elle semble une contradiction dans les termes), car en même temps qu'elle se constitue comme un genre relativement autonome, avec ses propres caractéristiques (genre), elle intègre des caractéristiques de poésie et musique, ainsi que d'autres genres selon le type de chanson (intergenre) » (PAULA, 2014, p. 219-220, notre traduction[3])

Par conséquent, l'intergénéricité se tourne vers l'articulation des genres discursifs avec la finalité de réaliser le projet de dire du sujet dans la communication sociale. Dans ce mouvement, les genres ne s'incorporent pas seulement par rapport à la subordination, comme cela arrive par exemple avec la forme épistolaire dans le roman, mais dans leur coordination, pour en former un troisième à l'intersection des deux premiers, comme avec la chanson, qui naît entre la poésie et la musique.

La seconde particularité du genre chanson, qui marque stylistiquement-discursivement sa configuration architecturale, est un rapport étroit avec les formes primaires de l'énoncé, au point de ressembler, souvent, à une création spontanée, apparemment sans finition esthétique, caractéristique de la sphère artistique.

Cet effet est produit par les simulations présentes dans la chanson elle-même. L'émetteur-locuteur fait référence au sujet qui raconte une histoire donnée en chantant l'énoncé. Cette action réalisée par la voix du chanteur est ce qui construit le simulacre que la chanson est créée à partir du moment où elle est chantée, car, comme le souligne Tatit « quelqu'un qui chante est toujours quelqu'un qui dit, et dire est toujours ici et maintenant » (1996, p. 20 apud PAULA, 2014, p. 230, notre traduction[4]). De plus, le chanteur concentre une autre fonction, celle de locuteur, qui représente la relation de l'émetteur-locuteur avec l'émetteur-auditeur, représenté dans la chanson par l'interlocuteur (qui reconnaît la véracité de la chanson à travers des situations quotidiennes). De cette façon, nous avons quatre rôles dans l'acte de chanter : d'une part, celui du l'émetteur-locuteur (qui raconte l'histoire) et celui de locuteur (personnage de la chanson), tous deux synthétisés dans la voix du chanteur, et, de l'autre, celui de l'émetteur-auditeur (qui est celui qui entend l'histoire et interagit avec l'émetteur-locuteur) et celui de l'interlocuteur (l'autre dans la chanson et qui est en relation avec locuteur). Cependant, dans la chanson, l'auditeur ne distingue pas toutes les principales communications (émetteur-locuteur et émetteur-auditeur) et les

[3]Dans la version originale : *a concepção é a de que a canção é um gênero intergenérico (por mais que pareça uma contradição em termos), pois ao mesmo tempo em que se constitui como um gênero relativamente autônomo, com características próprias (gênero), incorpora características da poesia e da música, bem como de outros gêneros dependendo do tipo de canção (intergênero)*

[4]Dans la version originale : *alguém cantando é sempre alguém dizendo, e dizer é sempre aqui e agora.*

Published in : BALTAR, Marcos ; MASSOUD SRIDI, Iman (dir.), *Langues chantées - Cultures mises en musique. La chanson dans l'enseignement des langues*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004307, doi : 10.17184/eac.9782813004307

simulacres (locuteur et interlocuteur), synthétisés par les mêmes sujets, chanteur et auditeur/public, dans la chanson. Bref :

> « La figure du chanteur synchronise les deux positions, émetteur-locuteur et locuteur, et cela provoque, chez l'auditeur, l'impression que la scène rapportée par la chanson est vivante. En même temps que locuteur parle avec l'interlocuteur, le émetteur-locuteur chante à émetteur-auditeur. La locution est une. À travers le texte, nous avons la construction du simulacre, à travers la mélodie, sa présentification » (PAULA, 2014, p. 231, notre traduction[5])

C'est grâce à ce jeu sémiotique complexe, qui passe principalement par l'acte intonactif développé par la force de la présence physique de la voix du chanteur dans la relation avec l'auditeur, que la chanson devient réelle, avec une présence quotidienne. Par conséquent, l'effet de sens consiste dans le fait que la chanson semble avoir été faite pour l'auditeur – il y a une approximation entre le chanteur et l'auditeur – et dit de et pour lui, pour que le genre de chanson s'anime et gagne en force, en fonction de la matérialité sonore (*idem*, 2014).

Ainsi, c'est à partir de ses deux caractéristiques présentées ci-dessus que la chanson est latente pour le travail avec l'enseignement et l'apprentissage des langues en classe. D'une part, l'articulation de la musicalité chantée (stylisation de la prosodie intonactive de la langue elle-même) et de la poésie (stylisation de la parole) contribue à l'exploration du discours oral élévé dans son maximum d'expressivité dans la chanson. D'autre part, du fait de la première condition, sa « présence réelle » permet le simulacre d'interaction quotidienne, de manière invitante et spontanée, afin de comprendre la langue comme « parlée dans la rue ». Ainsi, lorsque nous nous tournons discursivement vers le genre de la chanson, une voie est ouverte pour travailler avec la diversité discursive qui constitue la langue, une pluralité qui exprime plus que les significations du système linguistique, mais reflète et réfracte une voix sociale, une vision du monde donnée, qui place le sujet dans un certain espace-temps socio-historique et idéologique. Cette question peut être illustrée dans la chanson « Zalujezo », d'O Teatro Mágico (désormais, OTM).

3 La hétéroglossie dans « Zalujezo »

Les paroles de la chanson mélangent des syllabes et des mots inversés pour tenter de représenter un registre linguistique d'une certaine classe sociale (personnes pauvres, avec peu d'accès à l'éducation formelle) et, dans un premier temps, entremêlent le discours du sujet, marqué entre guillemets, avec la voix du chanteur, comme on peut le voir dans la première strophe de la chanson : « '*Eu sou uma pessoa muito divertida' / Pigilógico, tauba, cera lítica, sucritcho, / graxite, vrido, zaluzejo / 'não sei falar direito*' ». Dans ces vers, plus que des mots à l'orthographe incorrecte, se révèle aussi

[5] Dans la version originale : *A figura do canto sincretiza as duas posições, destinador-locutor e interlocutor, e isso causa, no ouvinte, a impressão de que a cena relatada pela canção é viva. Ao mesmo tempo em que o interlocutor fala com o interlocutário, o destinador-locutor canta para o destinatário-ouvinte. A locução é uma só. Pelo texto, temos a construção do simulacro, pela melodia, a sua presentificação*

Published in : BALTAR, Marcos ; MASSOUD SRIDI, Iman (dir.), *Langues chantées - Cultures mises en musique. La chanson dans l'enseignement des langues*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004307, doi : 10.17184/eac.9782813004307

la construction d'une confrontation des valeurs sociales à partir du discours bivocal (BAKHTIN, 2015a) qui se manifeste dans le discours du poète et de la « poètess », comme appellée la personne dans la chanson. D'une part, nous avons le poète, qui domine le portugais courant, appartenant à la classe sociale la plus élevée, avec une éducation formelle complète, mais qui incorpore dans son discours/chanter les formes linguistiques considérées comme fausses comme l'a dit la poètesse (*pigilógico/psicológico, tauba/tábua, cera lítica/cera líquida, sucritcho/sucrilhos, graxite/grafite/, vrido/vidro, zalujezo/azulejo*) pour tenter de valoriser ce record et en réponse à d'autres déclarations qui le disqualifient. D'autre part, la poétesse assume la valorisation des voix sociales qui condamnent cette variation linguistique, utilisée par elle-même, en reproduisant le discours que « je ne sais pas bien parler », réitéré dans le discours suivant.

En plus de cette construction syllabique, le poète recourt à d'autres éléments présents dans la culture populaire, tels que les croyances, les pratiques sociales, l'absence d'accord nominal, les pléonasmes et les jugements de valeur, qui apparaissent à travers le langage tout au long de la chanson, caractérisant et localisant socio-idéologiquement le sujet illustré. Parmi les croyances, nous avons « *Tomar banho depois que passar roupa mata* », « *Olhar no espelho depois que almoça entorta a boca* » et « *pra tirar mau hálito / Toma água do chuveiro* ». Ici, la construction syntaxique des vers est également mise en évidence, dans laquelle elle échappe à l'ordre canonique, avec inversion des éléments linguistiques et absence de conjonctions reliant les phrases, modifiant même l'élément d'intonation de la phrase, qui devient plus musical et expressif, qui converge avec les notes de Bakhtin (2013) dans *Questões de Estilística no Ensino de Língua*, dans lequel il affirme que « toutes les expressions, images et comparaisons métaphoriques se fanent et perdent leur expressivité dans l'environnement froid créé par les conjonctions de subordination et les phrases conjonctives » (p. 37, notre traduction[6]).

Les pratiques sociales, également dans le cadre d'un ensemble de croyances, apparaissent à travers des coutumes traditionnelles, comme celle de : « *Senhora descasada namorando firme pra poder casar de véu* ». Ou encore des sympathies, dans l'histoire d'amour : « *Pra segurar namorado morrendo de amor / Escreve o nome num pepino e guarda no refrigelador* ». Il y a aussi l'évaluation sociale du personnage dans la composition de sa caractérisation en tant que sujet. En ce sens, il y a des jugements sur le corps et les normes de beauté, comme dans le passage où le sujet fait référence à la plage : « *Tem que tá esbeldi, não pode comer pitz* » ; sur la sexualité : « *No salão de noite, tem coisa que não sei / Mulé com mulé é lésba e homi com homi é gay / Mas dizem que quem beija os dois é bixcional / Só não pode falar nada / Quando é baile de carnaval* » ; image de l'homme et de la femme : « *Homem gosta de mulher que tem fogo o dia inteiro / Cheiro no cangote, creme rinsa no cabelo* » ; et, enfin, un jugement de valeur sur la chasteté et l'hypocrisie sociale : « *Menina que não é virge, eu vejo casar de véu* ».

[6] Dans la version originale : *todas as expressões, imagens, e comparações metafóricas murcham e perdem sua expressividade no ambiente frio criado por conjunções subordinativas e locuções conjuntivas.*

Published in : BALTAR, Marcos ; MASSOUD SRIDI, Iman (dir.), *Langues chantées - Cultures mises en musique. La chanson dans l'enseignement des langues*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004307, doi : 10.17184/eac.9782813004307

Ainsi, la construction linguistique s'accompagne d'une vision du monde, expression d'une réalité donnée et d'un mode de vie : croyances, valeurs, évaluations, pratiques sociales. Il en résulte que tout signe est idéologique, par excellence (VOLÓCHINOV, 2017). Cet indice social, selon Voloshinov (pas de date), est lié à la vie elle-même et, à partir d'elle, organise la parole, notamment l'intonation. Autrement dit, elle « détermine la sélection même du matériau verbal et la forme de l'ensemble verbal », de manière à révéler la position du sujet dans le milieu socio-historique. Grâce à elle, nous reconnaissons le groupe auquel il appartient, son préférences, san affiliation etc.

Dans la chanson, nous retrouvons cette position à la fois du poète et de la personnage-poétesse. Celui-ci appartient à la classe inférieure, avec peu d'accès à l'éducation formelle, constituée par une voix sociale plus traditionnelle-religieuse, d'origine nord-est. Textuellement, on le remarque, par exemple, par les lexèmes « cangote », l'attachement à la tradition du voile et de la chasteté dans le mariage et l'intonation discursive. De plus, au début de la chanson, nous avons un prologue d'elle dans lequel elle fait preuve d'une forte religiosité et d'un désir de retourner dans la ville de Recife, à Pernambuco.

Lorsque nous nous tournons vers la partie musicale, nous sommes confrontés à la convergence vers cette configuration. Dans l'instrumental, on a une forte présence d'instruments percursifs, comme la batterie et la *zambumba* ou *bumbo*, en 2/4. Bien qu'il ne soit pas typique de la musique de Recife, le violon dans la façon dont il est joué simule le son de la Rabeca (un instrument caractéristique de la culture du nord-est, similaire au violon) qui a un son plus rustique, rugueux, grave et *fanhoso*. Ces éléments sonores donnent le caractère de la danse du baião, étant le style de base qui prédomine dans la chanson.

Dans la seconde partie, la chanson prend des contours mélodiques et rythmiques qui renvoient au chant populaire des religions d'origine africaine, comme le candomblé, qui renforcent la présence de la basse culture et l'espace social occupé par le personnage. Cela nous est clair, surtout, à deux reprises : lorsque la deuxième voix entre dans le vers « *Se você se assustar e tiver chilique, / cuidado pra não morrer / De palaladi cadique* » et près de la fin « *Iô, iô, iô, iô, iô, iô, iô* »

Les composantes verbales et sonores mises en évidence ci-dessus constituent les marques énonciatives qui situent le sujet sur le plan socioculturel, et sont confirmées dans le passage suivant de Voloshinov, dans lequel il affirme que de tels éléments :

> Ils expriment non seulement l'état d'esprit passif du locuteur, mais aussi s'imprègnent toujours d'une relation forte et vivante avec le monde extérieur et l'environnement social – ennemis, amis, alliés. Lorsqu'une personne chante et gesticule, elle assume une position sociale active par rapport à certaines valeurs spécifiques et cette position est conditionnée par les fondements mêmes de son existence sociale. (VOLOSHINOV, sans date, p. 9, notre traduction[7])

[7] Dans la version originale : *Eles não apenas expressam o estado mental passivo do falante, mas também sempre se impregnam de uma relação forte e viva com o mundo externo e com o meio social – inimigos,*

Published in : BALTAR, Marcos ; MASSOUD SRIDI, Iman (dir.), *Langues chantées - Cultures mises en musique. La chanson dans l'enseignement des langues*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004307, doi : 10.17184/eac.9782813004307

Dans ce discours chansonnier, le poète aussi marque sa position en attribuant la caractérisation du personnage dans la relation comme auteur-créateur. Comme nous l'avons dit au début, même s'il s'agit d'une voix sociale provenant d'un autre lieu discursif, elle passe par la voix du compositeur/chanteur (qui dans ce cas coïncide) et qui n'appartient pas à la même classe. Ainsi, malgré l'incorporation de l'enregistrement du discours de la personnage-poètesse et la défense du registre linguistique utilisé par elle, en affirmant, par l'intermédiaire d'un adversaire, que « *Mas quando alguém te disser tá errado ou errada / Que não vai s na cebola e não vai s em feliz / Que o x pode ter som de z e o ch pode ter som de x / Acredito que errado é aquele que fala correto e não vive o que diz* », le poète reflète et réfracte la voix de ce groupe social auquel appartient la personnage, tel qu'il a inculqué sa valorisation. Le jugement de valeur détermine les choix poétiques et musicaux du poète et leur réception par l'auditeur. Après tout, dit Voloshinov, le poète :

> « [il] sélectionne des mots non pas dans le dictionnaire, mais dans le contexte de la vie où les mots ont été imbibés et imprégnés de jugements de valeur. Ainsi, il sélectionne les jugements de valeur associés aux mots et le fait, en outre, du point de vue des porteurs de ces jugements de valeur eux-mêmes » (p. 11, notre traduction[8])

Avec cette stratégie, en même temps qu'il y a l'inclusion sociale, elle propage aussi un préjugé linguistique et culturel – la différence entre quelqu'un avec un certain registre et « le poète », qui se place à un autre niveau, même comme quelqu'un qui pense pouvoir dire ça.

4 Conclusion

Avec cette lecture, nous soulignons la pertinence de réfléchir à l'importance de la chanson en classe, non seulement comme enseignement-apprentissage de la structure d'une langue, mais du langage comme social, vivant, en mouvement. Donc, faire entrer cette chanson dans la pièce, c'est penser aux registres de langue, aux groupes sociaux etc, comme stratification interne d'une langue nationale donnée dans différents dialectes sociaux, manières de parler des groupes sociaux, manières professionnelles, différences entre générations et tranches d'âge, chaque jour et heure avec son slogan, son vocabulaire, ses accents, ses particularités qui reflètent et réfractent chaque histoire moment de l'existence et englober l'hétérogénéité constitutive du langage, selon proposes Bakhtin (2015b).

amigos, aliados. Quando uma pessoa entoa e gesticula, ela assume uma posição social ativa com respeito a certos valores específicos e esta posição é condicionada pelas próprias bases de sua existência social.

[8] Dans la version originale : *seleciona palavras não do dicionário, mas do contexto da vida onde as palavras foram embebidas e se impregnaram de julgamentos de valor. Assim, ele seleciona os julgamentos de valor associados com as palavras e faz isso, além do mais, do ponto de vista dos próprios portadores desses julgamentos de valor*

Published in : BALTAR, Marcos ; MASSOUD SRIDI, Iman (dir.), *Langues chantées - Cultures mises en musique. La chanson dans l'enseignement des langues*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004307, doi : 10.17184/eac.9782813004307

Bibliographie

Bakhtine, Mikhail, *Esthétique de la Création Verbale*, Gallimard, Paris, 1984.

Bakhtin, Mikhail, *Problemas da Poética de Dostoiésvki*, 5ª edição, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2015a.

Bakhtin, Mikhail, *Questões de Estilística no Ensino de Língua*, Editora 34, São Paulo, 2013.

Bakhtin, Mikhail, *Teoria do Romance I – A Estilística*, Editora 34, São Paulo, 2015b

Barthes, Roland, *Leçon*, Seuil, France, 2002.

Medviédev, Pável, *O Método Formal nos Estudos Literários*, Editora Contexto, São Paulo, 2012.

Paula, Luciane de (2014) « *A constituição do gênero canção : sujeitos verbo-visuais* », in Paula, Luciane de, *Discursos em Perspectiva – humanidades dialógicas*, Campinas, p. 213-242, ISBN 978-85-7591-338-3.

Rousseau, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, Daniel Banda, « Bibliothèque du Graphe », France, 2001.

Voloshinov, Valentin, *Discurso na vida, discurso na arte*, tradução para fins acadêmicos por Carlos Alberto Faraco, Brasil, sem data.

Volóchinov, Valentin, *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Editora 34, São Paulo, 2017.

Published in : BALTAR, Marcos ; MASSOUD SRIDI, Iman (dir.), *Langues chantées - Cultures mises en musique. La chanson dans l'enseignement des langues*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004307, doi : 10.17184/eac.9782813004307