

GASPARD ÉVETTE

L'argot dans les chansons de Bruant : enjeux politiques et esthétiques

The use of slang in Aristide Bruant's songs contributed to his reputation as a singer interested in the life of the urban lower classes, and the defence of their interest. However, the main function of slang is to offer a picturesque representation of the Parisian underworld for an upper-class public. The argotic lexicon is subsequently most of the time explained by the context, and restricted to a few recurrent themes: criminality, prostitution, violence, alcohol. It helps the songwriter to build a cliché representation of the underworld. Close readings of selected songs seem to suggest that Bruant uses slang so as to emphasize the otherness of his characters, but also their linguistic and social inferiority compared to the public.

L'argot fait l'objet de la part des auteurs et autrices du XIX^e siècle d'un mélange de fascination et de répulsion. Dominique Kalifa, dans son étude sur *Les Bas-fonds* résume ainsi la vision qu'en ont les lettrés : « une langue pittoresque, exotique, qui se teinte volontiers de notes burlesques, comiques, poissardes, et assume de ce fait une claire fonction récréative. [...] Mais [...] aussi un instrument de duplicité, qui fait des bas-fonds un univers codé » (Kalifa, 2013 : 65). L'argot est perçu comme ce qui structure le groupe des marginaux et fonde son identité. C'est bien dans cette optique de représentation des bas-fonds qu'il est employé par Victor Hugo dans *Les Misérables*. S'il répond aussi à une fonction mimétique en garantissant l'authenticité de la représentation des marginaux, il s'agit avant tout d'un objet immonde et inquiétant, et même scandaleux. Le long développement consacré à justifier l'intrusion de l'argot dans la langue romanesque montre bien que celle-ci ne va pas de soi. La « langue de la misère » est ainsi décrite comme le symptôme d'un mal social, qu'il faut comprendre pour pouvoir mieux soigner. Et c'est notamment sur l'agressivité de l'argot qu'Hugo insiste, affirmant : « [la misère] attaque l'ordre social à coups d'épingle par le vice et à coup de

massue par le crime. Pour les besoins de cette lutte, la misère a inventé une langue de combat qui est l'argot » (Hugo, 1862 : 1005). On ne peut exprimer plus clairement l'idée que l'argot est intrinsèquement agressif, qu'il combat l'ordre établi — tout en mettant cet objet linguistique à bonne distance.

On pourrait penser qu'il en va tout autrement chez Aristide Bruant, sans doute l'argotier le plus renommé du XIX^e siècle, et coauteur avec Léon de Bercy d'un important dictionnaire d'argot¹. En effet celui-ci s'est construit avec ses chansons en argot une réputation de chansonnier populaire. De Bercy, par exemple, décrit ainsi sa production chansonnière : « *il y emploie la langue colorée de la rue, langue du peuple avec ses élisions et son patoisement pittoresques. [...] Et après avoir pris au peuple sa façon de s'exprimer, il va en prendre la pensée et la rendre, pour la servir [...]* » (Bercy, 1902 : 53). Et de fait, les personnages des chansons, prostituées et souteneurs s'expriment en argot à la première personne pour raconter leurs peines ou leurs joies : la parole est donnée sans médiation apparente à des représentants des dites classes dangereuses qui racontent leur histoire. Ces chansons racontent des histoires toutes plus inconvenantes les unes que les autres : meurtre, vol, prostitution, avec fort peu de concessions aux normes du bon goût. Dès lors, on pourrait être tenté de voir l'argot d'Aristide Bruant comme une manière d'attaquer à la fois les valeurs admises et le code linguistique qui l'accompagne².

Pourtant, le contexte de diffusion des chansons invite à douter du caractère subversif de l'argot de Bruant, comme le suggèrent Jean Viau et Jeanne-Marie Barbéris dans deux articles. Le premier cherche à démontrer que la réputation de chanteur du peuple de Bruant repose sur un malentendu, tandis que la seconde compare la parole chansonnière chez Jehan Rictus et Bruant. Bruant chante ses chansons argotiques au cabaret, d'abord au Chat noir, puis au Mirliton. Le public qu'il y reçoit est plutôt huppé, composé notamment de bourgeois, d'artistes, du fait du prix plutôt élevé de la consommation : « ceux qui viennent entendre Aristide Bruant parler du peuple n'en font pas partie. Ils

¹ Bien qu'il soit parfois soupçonné d'avoir simplement apposé sa signature sur le travail effectué par son camarade montmartrois Léon de Bercy.

² Ce qu'il est sans doute chez d'autres auteurs proches du mouvement anarchiste. Ainsi chez Jehan Rictus, l'usage de l'argot s'assortit d'une critique explicite du discours littéraire sur les classes populaires et d'une attaque des grands noms. De même chez Paul Paillette, auteur ouvertement anarchiste, l'usage de l'argot connote l'irrespect à la fois pour les normes de l'écriture poétique et pour les normes sociales.

viennent s'encanailler à Montmartre, aux frontières de quartiers populaires et interlopes avec lesquels ils ont peu de liens » (Viau, 2003 : 305). Pour Jeanne Marie Barbéris, il faut donc analyser les chansons comme « des discours rapportés à la forme directe. Ils s'insèrent dans un système de double énonciation, puisqu'ils sont enchâssés dans la parole chansonnière adressée au public. Dans cet ensemble, c'est l'espace de communication enchâssant qui est bien sûr prépondérant. C'est le système de valeurs régissant l'échange du chansonnier E1 avec son public E2 (auditoire ou lectorat des recueils) qui décide en dernière analyse du statut des discours enchâssés des personnages, et des jugements sociaux qui doivent s'y appliquer » (Barbéris, 2008 : 57). En effet, les locuteurs des chansons sont souvent clairement distincts de Bruant ; ce sont des personnages définis, correspondant à des sociotypes marqués, associés à des lieux parisiens précis.

Bruant, en recourant à l'argot, est donc confronté à une tension productrice : il doit d'une part offrir à son public une représentation convaincante dans un langage crédible de la pègre parisienne, d'autre part produire des œuvres compréhensibles à l'oreille pour ses auditeurs, ainsi qu'à l'œil pour ses lecteurs. C'est pourquoi, comme le remarque Jean Viau, le lexique argotique employé par Bruant est en général explicite grâce au contexte — sa fonction est principalement de donner une saveur pittoresque aux chansons par un perpétuel renouvellement du lexique.

Cette analyse souhaite explorer les liens entre l'utilisation de l'argot et la représentation des dites classes dangereuses d'une part ; de l'autre montrer que l'usage littéraire de l'argot chez Aristide Bruant vise moins à remettre en question la hiérarchie sociale et linguistique qu'à la conforter par la mise en spectacle de la pègre.

Pour ce faire, je me suis limité arbitrairement aux dix-sept chansons³ du premier volume du recueil *Dans la rue*. Pour déterminer quels mots doivent être considérés comme argotiques, on suivra le dictionnaire de Bruant, admettant comme argotique ce que lui-même considérait comme tel. Bien que la langue de Bruant mérite une étude globale, incluant les phénomènes syntaxiques et phonétiques, cette analyse sera consacrée principalement au lexique argotique. On étudiera d'abord de manière globale ce lexique pour montrer qu'il contribue

³ On a donc laissé de côté les monologues pour garder un corpus homogène composé uniquement de chansons.

à construire une représentation stéréotypée de la pègre parisienne. Ensuite, on cherchera à montrer que Bruant joue sur un renversement de perspective qui n'est qu'apparent et qui vise finalement à mieux justifier la hiérarchie sociale, en s'arrêtant plus en détail sur deux chansons : *La Marche des dos* et *À Saint Lazare*.

Un argot mis au service d'une représentation stéréotypée de la pègre parisienne

À la première écoute, les chansons de Bruant semblent s'écarter fortement du français standard, et le phénomène est encore plus frappant à l'écrit. Pourtant, les termes argotiques sont en réalité relativement rares : une centaine de mots en tout dans notre corpus. Les chansons les plus denses en termes argotiques comptent une dizaine de mots, environ un par couplet en moyenne, les moins denses quelques-uns seulement. Ce qui donne cohérence et singularité au style de Bruant, ce sont sans doute, plus encore que le lexique, des phénomènes de prononciation — comme la non prononciation des e muets, l'amuïssement de nombreuses voyelles et d'un certain nombre de consonnes et l'ouverture occasionnelle du [a] en [ɛ] et du [y] en [œ], et accessoirement des variations syntaxiques.

Mais surtout, l'argot de Bruant renvoie à un nombre de réalités assez restreint. Une liste, certes hétérogène, permet de s'en faire une idée : une vingtaine de termes renvoient aux sociotypes habituels des chansons de Bruant, neuf à la violence, neuf autres à l'argent, et cinq à l'alcool⁴. Les termes argotiques contribuent ainsi à dessiner un paysage stéréotypé des préoccupations et activités des marginaux. Si les termes sont variés, ils désignent en général des notions assez peu spécifiques. Les verbes ou locutions verbales argotiques renvoient ainsi à quelques activités : les souteneurs donnent des coups (*carder la peau, bouffer l'nez, sonner, fout' des coups*) ou bien des coups de couteau, (*crever la paillasse, mettre de l'air dans l'estomac, faire une boutonnière*), à l'occasion ils dévalisent des ivrognes (*dégringoler les pochards*). On l'a vu, presque un cinquième de termes renvoie précisément aux groupes sociaux qui forment le personnel des chansons de Bruant : les prostituées, leurs clients, les souteneurs, les policiers, De plus, prostituées et

⁴ Pour une analyse des termes argotiques désignant la boisson dans le dictionnaire de Bruant, je renvoie à l'article de Dávid Szabó mentionné en bibliographie.

souteneurs ne sont presque jamais désignés par un terme non argotique⁵. Le lexique argotique contribue ainsi à établir une taxinomie de la pègre parisienne, dans laquelle le destin des personnages est contenu dans leur fonction sociale : les souteneurs finissent à l'échafaud, les prostituées meurent de maladie vénérienne ou assassinées et la *rousse* (la police) est l'un des agents de cette fatalité sociale.

De plus, au sein d'une même chanson, l'argot se déploie souvent autour d'un seul thème. Dans *À la roquette*, qui parle du dernier jour d'un condamné à mort, la plupart des termes d'argot employés renvoient à la guillotine. Il en va de même dans *À Saint Lazare* où un tiers des mots argotiques renvoie à l'argent :

Mais pendant c'temps-là, toi, vieux chien,
Quéqu'tu vas faire ?
Je n'peux t'envoyer rien de rien,
C'est la misère.
Ici, tout l'monde *est décafé*,
La *braise* est rare ;
Faut trois mois pour faire un *linvé*,
À Saint-Lazare.

Cela permet, comme l'indique Jean Viau, d'explicitier par avance les mots potentiellement obscurs par le contexte. La misère explique le sens de *décafé* et de *braise*. De même, « la braise est rare » donne un indice sur le sens de *linvé* (une certaine quantité d'argent). L'argot contribue ainsi à mettre en valeur les thématiques essentielles des chansons, renforçant la cohérence esthétique de l'ensemble.

Une valorisation apparente des bas-fonds et du langage argotique

L'argot de Bruant, relativement transparent, contribue à donner une vision stéréotypée de la pègre parisienne, reposant sur une taxinomie rudimentaire et des parcours de vie figés. Pourtant, le cabaretier joue sur l'adoption d'un point de vue marginal, en incarnant sur scène des locuteurs argotiques s'opposant aux valeurs bourgeoises, ce que je voudrais désormais illustrer par une étude de la *Marche des dos*, qui met en scène de manière très nette l'opposition entre le monde des bas-fonds et celui de la société bourgeoise.

⁵ Une seule occurrence de *souteneur* dans le corpus.

À bas la romance et l'idylle,
Les oiseaux, la forêt, le buisson,
Des *marlous*, de la grande ville,
Nous allons chanter la chanson !

V'là les *dos*, viv'nt les *dos* !
C'est les *dos* les gros,
Les beaux,
À nous les *marmites* !
Grandes ou petites ;
V'là les *dos*, viv'nt les *dos* !
C'est les *dos* les gros,
Les beaux,
À nous les *marmit'* et vivent les *dos* !

Marlous, nos *marmites* sont belles,
Le bourgeois les adore, à genoux,
Et Paris, qui compte avec elles,
Est forcé d'compter avec nous.

V'là les *dos*...

Le riche a ses titres en caisse,
Nous avons nos valeurs en jupon,
Et malgré la hausse ou la baisse,
Chaque soir, on touche un coupon.

V'là les *dos*...

Le *pante* a beau fair' des largesses,
Il ne peut être aimé comme nous.
Il a beau *fader* nos *gonzesses*,
Il n'sait pas leur *foutre* des coups.

V'là les *dos*...

La *rousse* a beau serrer les mailles
Du filet qu'elle tend aux déchus,
Nous savons, grâce à nos écailles,
Glisser entre ses doigts crochus.

V'là les *dos*...

Pourtant, les jours de guillotine,
Quand la loi raccourcit un *marlou*,
Nous allons lui chanter mâtine,
Pendant qu'on lui coupe le cou.

La chanson adopte en apparence le point de vue des souteneurs, qui chantent une marche en leur propre honneur. La forme musicale de la marche connote la

virilité mais aussi une discipline martiale, en décalage partiel avec le statut des personnages. Le premier couplet expose la démarche de Bruant : à une chanson située à la campagne, idéaliste, ayant pour objet l'amour et écrite en langage normé, l'auteur oppose une chanson urbaine, cynique et argotique. Cette opposition linguistique est renforcée par l'emploi du terme argotique *marlou*, qui contraste nettement avec le vocabulaire bucolique de la première moitié du couplet. Les couplets suivants font l'éloge, à la première personne du pluriel, des souteneurs, en leur opposant les représentants du monde bourgeois. Le deuxième démontre, par un syllogisme, que les *dos* sont supérieurs, puisqu'ils contrôlent les prostituées, devant lesquels les bourgeois sont à genoux. Suivent de semblables démonstrations à propos des *riches*, des *pantes* (clients), et de la *rousse*. Le proxénétisme et la violence sont vantés, et les groupes sociaux qui sont du côté de l'ordre moqués. Les substantifs argotiques ont pour fonction de camper schématiquement le monde social du point de vue des marginaux.

Cependant le couplet final, qui évoque les exécutions occasionnelles des marlous, contredit quelque peu la thèse générale, en rétablissant partiellement la hiérarchie sociale menacée, la peine étant acceptée comme une fatalité. Le refrain lui-même, par son caractère très répétitif et par la surcharge de mots monosyllabiques en [o], semble ironique : la répétition satisfaite de « dos » rend la subversion linguistique opérée quelque peu ridicule. Ainsi, le retournement de point de vue reste très relatif, et la menace représentée par les personnages reste au stade de la bravade verbale.

Le spectacle cathartique de la violence verbale

Jeanne Marie Barbéris affirme au sujet de la chanson *À Montrouge* que l'argot contribue à construire le personnage de la chanson comme « radicalement autre ». Elle affirme ainsi que « la séparation même-autre est spécialement fondée sur le langage de "pègre" attribué au personnage : un langage qui lui aussi, défie le public, et incarne une menace d'agression » (Barbéris, 2008 : 53). On pourrait aller jusqu'à dire que la subversion de la langue argotique n'est exhibée que pour mieux conforter la norme sociale. À l'inverse quand l'auteur-interprète cherche à rapprocher le public du personnage, la langue devient moins marquée. C'est le cas dans *À Saint Lazare*, chanson qui prend la forme d'une lettre, écrite par une prostituée enfermée dans la prison-hôpital de Saint Lazare à son souteneur.

C'est de d'la prison que j't'écris,
Mon pauv' Polyte,
Hier je n'sais pas c'qui m'a pris,
À la visite ;
C'est des maladi's qui s'voient pas
Quand ça s'déclare,
N'empêch' qu'aujourd'hui *j'suis dans l'tas*,
À Saint-Lazare !

Mais pendant c'temps-là, toi, vieux chien,
Quéqu'tu vas faire ?
Je n'peux t'envoyer rien de rien,
C'est la misère.
Ici, tout l'monde est *décavé*,
La *braise* est rare ;
Faut trois mois pour faire un *linvé*,
À Saint-Lazare.

Vrai, d'te savoir comm'ça, sans l'sou,
Je *m'fais eun'bile* !...
T'es capab' de faire un sal'coup,
J'suis pas tranquille.
T'as trop d'fierté pour ramasser
Des bouts d'cigare,
Pendant tout l'temps que j'vas passer,
À Saint-Lazare.
Va-t'en trouver la grand' Nana,
Dis que j'la prie
D'casquer pour moi, j'y rendrai ça
À ma sortie.
Surtout n'y fais pas d'boniments,
Pendant qu'je *m'marre*
Et que j'bois des médicaments,
À Saint-Lazare.

Et pis, mon p'tit loup, bois pas trop,
Tu sais qu't'es *teigne*,
Et qu'quand t'as un p'tit *coup d'sirop*
Tu fous la *beigne* ;
Si tu t'faisais *coffrer*, un soir,
Dan' eun'bagarre,
Ya pus personn' qui viendrait m'voir
À Saint-Lazare.

J'finis ma lettre en t'embrassant,
Adieu, mon homme,
Malgré qu'tu soy' pas caressant,

Ah ! j't'ador'comme
J'adorais l'bon Dieu comm'papa,
Quand j'étais p'tite,
Et qu'j'allais communier, à
Saint'-Marguerite.

L'auditoire est invité à s'identifier à la femme, qui se soucie de son *homme* alors même qu'elle se trouve en prison. Celui-ci correspond aux stéréotypes habituels : fier, incapable de travailler, porté sur l'alcool et violent. La réussite de la chanson tient sans doute au dispositif énonciatif de la chanson, l'auditeur percevant simultanément l'expression d'un amour touchant de la part de la prostituée, et un rapport d'exploitation violent entre le souteneur et la prostituée.

En ce qui concerne l'argot, le contraste entre les deux derniers couplets est significatif : l'évocation du proxénète violent se charge de termes argotiques, (*teigne, coup d'sirop, beigne*, mis en valeur à la rime, et *coffrer*). À l'inverse, le dernier couplet, qui évoque l'enfance de la prostituée et son innocence perdue, en est dénué, recourant à un registre courant, à peine familier, marqué principalement par les variations phonétiques. Le contraste avec le reste de la chanson est d'ailleurs souligné par le changement géographique, l'église Sainte Marguerite venant se substituer à la prison de Saint Lazare. Ainsi les réalités socialement dévalorisées (la violence, la consommation jugée excessive d'alcool, et la prostitution) correspondant notamment à des stéréotypes dévalorisants sur les classes populaires font l'objet d'un traitement argotique, mais pas les sentiments plus nobles comme l'amour rédempteur de la prostituée, amour religieux qui efface la distance sociale entre le personnage et le public. C'est donc, de manière stéréotypée, par son sentiment religieux que le personnage est valorisé. L'argot est ainsi cantonné à la désignation de réalités dévalorisées, et la hiérarchie des langues, mais aussi des groupes sociaux, des valeurs est finalement réaffirmée par la chanson.

J'aimerais pour finir revenir au parallèle esquissé entre le statut de l'argot chez Hugo et chez Bruant. Chez le premier, l'argot apparaît comme un objet immonde qui appelle la médiation du narrateur avant de pouvoir être accepté par le lecteur. Chez Bruant, la médiation est moins apparente, mais l'argot n'en est pas moins tenu à distance par une certaine ironie. Comme chez Hugo, l'argot est une langue agressive qui contribue à la construction d'une altérité inquiétante susceptible de faire frissonner le public. Mais il n'appelle pas chez

Bruant de réponse politique. Au contraire, l'altérité linguistique et sociologique fait l'objet d'une mise en spectacle cathartique.

Bibliographie

- BARBERIS, Jeanne-Marie, (2008), « Identité urbanisée, Discours sur l'espace, Discours dans l'espace », *Cahiers de sociolinguistique*, n°13, p. 49-71. DOI : 10.3917/csl.0801.0049
- DE BERCY Léon, (1902), *Montmartre et ses chansons*, Paris, H. Daragon.
- BRUANT Aristide, DE BERCY Léon, [2009], *L'Argot au XX^e siècle, Édition inversée et raisonnée du dictionnaire Français-Argot (1901 et 1905) par Denis Delaplace*, Paris, Classiques Garnier.
- DELAPLACE Denis (2009), *L'Argot selon Casciani, Représentations de l'argot au XIX^e siècle* Delaplace, Paris, Classiques Garnier.
- DELAPLACE Denis (2004), *Bruant et l'Argotographie française*, Paris, Honoré Champion.
- HUGO Victor (1862) [1951], *Les Misérables*, Paris, Gallimard.
- KALIFA Dominique (2013), *Les Bas-fonds, histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil. DOI : 10.14375/NP.9782020967624
- SZABÓ Dávid (2019). « Il y aura à boire ? Les boissons dans le langage d'Aristide Bruant », *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Romanica*, n° 14, p. 149-158. DOI : 10.18778/1505-9065.14.14
- VIAU Jean (2003). « Aristide Bruant, le chant des associaux est-il un chant social ? », *Recherches Valenciennes*, n° 21, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, p. 299-312.

GASPARD EVETTE

Université de Paris

Courriel : gaspard.evette@wanadoo.fr