

Séance du 19 avril 2021

L'école du cabaret : l'impact de la parole chansonnière sur les changements linguistiques

Jeanne-Marie BARBÉRIS

Professeur honoraire, Université Paul Valéry, Montpellier

MOTS-CLÉS :

Chansonniers, cabarets artistiques, langage populaire parisien, prononciation, écrit oralisé, imitation, stéréotype

RÉSUMÉ :

Cette étude tente de montrer l'influence qu'ont exercée les cabarets artistiques sur l'évolution des pratiques langagières, à la transition entre XIX^{ème} et XX^{ème} siècle.

Au moment où l'école de la République se met en place, une « école du cabaret » voit aussi le jour. D'un côté, on enseigne *ce qui doit se dire* ; de l'autre, on montre et on inscrit dans une performance vocale *ce qui se dit*. Les cabarets promeuvent des modes langagières, sources de modèles linguistiques destinés à être imités et à se propager, à travers un cercle plus ou moins large d'initiés. On examine comment les textes représentent et stylisent la prononciation, populaire et parisienne, des personnages mis en scène, en recourant, soit à des moyens graphiques, soit à la prestation vocale sur scène.

KEY-WORDS

Chansonniers, artistic cabarets, Parisian popular language, pronunciation, writing spoken, imitation, stereotype.

ABSTRACT

This study attempts to show the influence that artistic cabarets had on the evolution of language practices in the transition between the 19th and 20th centuries.

At the time when the school of the Republic is being set up, a "school of the cabaret" is also being created. On the one hand, *what should be said* is taught ; on the other, *what is said* is shown and recorded in a vocal performance. Cabarets promote language patterns that are intended to be imitated and propagated through a more or less large circle of insiders. We examine how the texts represent and stylize the popular and Parisian pronunciation of the staged characters, using either graphic means or vocal performance on stage.

« L'oral réunit des interlocuteurs autour de l'étincelle de la signification, tandis que l'écrit laisse couvrir le feu d'un sens qui se rallume à la demande. »

Jean Bellemin-Noël, *Biographies du désir*.

L'objet de cette étude est de montrer l'influence qu'ont exercée les cabarets artistiques sur l'évolution des pratiques langagières, à la transition entre XIX^{ème} et XX^{ème}

siècle. Au moment où l'école de la République se met en place, une « école du cabaret » voit aussi le jour. D'un côté, on enseigne *ce qui doit se dire* ; de l'autre, on montre et on inscrit dans une performance vocale *ce qui se dit*¹. Dans les cabarets, nous verrons naître, se cultiver et croître, les modes langagières, sources de modèles linguistiques destinés à être imités et à se propager, à travers un cercle plus ou moins large d'initiés.

Quels étaient donc les modèles proposés à l'imitation ? On songe spontanément au vocabulaire, et aux mots crus, pittoresques ou canailles qui caractérisent l'argot parisien d'alors. C'est plus que cela. Les phénomènes de prononciation, de diction, sont fortement en cause, dans les représentations du français parisien que nous livrent les œuvres chansonniers. C'est à cet aspect, peu étudié, que nous nous intéresserons.

Quelles ont été les modalités de propagation de ces pratiques langagières ? Là aussi, on est conduit à réviser les premières intuitions. Non, il ne s'agissait pas d'une simple transmission « de bouche à oreille » des parlures à la mode, à l'occasion des spectacles de cabaret. Aussi grand que soit le succès de ces établissements, ce simple bouche à oreille n'aurait pas suffi à favoriser des changements linguistiques qui se sont diffusés dans tout l'espace national.

La période qui nous intéresse est celle où naît et se propage l'engouement pour les cabarets artistiques : les années 1880-1890 d'abord, époque où ces établissements sont apparus et ont commencé à bénéficier d'un vif intérêt de la part d'un public d'initiés, adeptes de la bohème fin de siècle. Cette vogue se prolonge, sous une forme déjà répétitive et davantage « grand public », dans la période précédant la guerre de 14-18.

À cette époque ne régnait par encore l'industrie du disque, ni la TSF. La diffusion du discours chansonnier, ainsi que du modèle de parler populaire parisien qu'il promouvait, était simplement basée sur la lecture des écrits chansonniers, et sur la performance vocale : dans les cabarets, par les auteurs-interprètes eux-mêmes, et dans d'autres circonstances sociales, où les prestations chansonniers étaient reprises et imitées par leurs admirateurs (sociétés chantantes, clubs littéraires, mais aussi ateliers ouvriers, réunions familiales...).

Les textes d'étude

La réflexion s'appuiera sur deux ensembles de textes chansonniers qui se consacrent à la mimesis de la parole populaire parisienne :

- les trois volumes du recueil *Dans la rue. Chansons et monologues* (1889 et 1895) d'Aristide Bruant,
- les *Soliloques du Pauvre* (1897, et 1903 : seconde édition augmentée) et le *Cœur Populaire* (1914) de Jehan Rictus, autre figure marquante de la bohème fin de siècle.

Les textes des deux auteurs sont disponibles sur le site Gallica, dans leurs éditions d'époque.

Pour la version sonore, on peut écouter sur internet des extraits d'enregistrement². Enfin, il existe des CD de Bruant interprétant ses chansons et monologues, remastérisations d'enregistrements anciens datant des années 1905-1910. Nous ne saurions trop encourager le lecteur à se reporter aux œuvres illustrées originales des deux auteurs chansonniers, et aux extraits sonores, compléments de cet exposé³.

¹ Distinction éclairante proposée par Lorédan Larchey [Larchey : XXXIII].

² Les interprétations de Bruant sont accessibles sur plusieurs sites. Pour Rictus : le site Florilège permet d'entendre les interprétations de l'auteur lui-même, ainsi que des interprétations récentes de ses textes : <http://www.florilege.free.fr/jehan-rictus/>

³ En effet, dans la version écrite de cette étude, nous ne pouvons reproduire les nombreuses images qui illustraient le diaporama lors de la communication orale, sans parler des extraits sonores.

1. Un « écrit parlant »

Le point commun aux recueils des deux chansonniers est qu'ils mettent en scène des sujets appartenant à la couche la plus basse et la plus dévaluée de la société : vagabonds, prostituées, souteneurs, assassins, victimes de la vie. Le lieu de « résidence » de ces acteurs sociaux et le lieu d'exercice de leurs activités illicites est la rue. Les trois volumes de Bruant s'intitulent de manière significative *Dans la rue*, et placent en exergue cette apostrophe que le sujet populaire s'adresse à lui-même :

- « *T'es dans la ru', va, t'es chez toi* ».

Une autre caractéristique commune à ces œuvres chansonniers est la forme particulière qu'ils adoptent dans leur version écrite. Ces textes représentent par des moyens graphiques les formes de prononciation attribuées au locuteur populaire. Une certaine forme d'oralité et une évocation des sonorités de la langue parlée parisienne émanent donc de ces écrits. C'est ce que veut signifier la formule « écrit parlant ». A priori, l'écrit et l'oral sont deux modes bien séparés, constitués de deux matérialités bien différentes : unités graphiques d'un côté, unités phoniques de l'autre. Mais dans les faits, on constate une interaction entre *écriture*, et *oralité*, entendues comme mises en pratique, dans les usages, du mode oral et du mode écrit, avec les représentations sociales qui s'ensuivent.

Grâce au talent des illustrateurs des recueils chansonniers, les locuteurs sont également présents par l'image. Ils sont figurés en tant que types sociaux, et aussi, en tant que proférateurs de parole (mimiques, posture, gestes, comportement élocutoire).

Les illustrateurs de Bruant sont Alexandre Steinlen pour les volumes 1 et 2 de *Dans la rue*, puis Poulbot, pour le volume 3. Aux nombreux personnages très typés de Bruant répondent les croquis incisifs, à la manière de dessins à la plume, retraçant les scènes et les sujets populaires.

Chez Rictus, l'illustrateur est à nouveau Steinlen, pour l'édition définitive des *Soliloques* (1903) – le *Cœur populaire* n'étant pas illustré pour sa part. Steinlen adopte ici le trait gras du dessin au fusain, pour peindre en ombres et lumières le monde de la nuit, et le Pauvre, face hâve sur fond noir.

1.1. Une mise en trace par l'écrit et par l'image

La version écrite et illustrée des textes chansonniers a été largement diffusée sous forme de recueils, et aussi, par l'intermédiaire des partitions des chansons. Les textes des chansonniers ont également été publiés dans les journaux édités par les cabarets : journal du cabaret *Le Chat Noir* de Rodolphe Salis, journal du cabaret *Le Mirliton* d'Aristide Bruant. . . Ces journaux constituaient des organes de diffusion très en vogue auprès du public lettré ou du public plus large des admirateurs de l'esthétique bohème. Grâce à cette diffusion, le cercle des amateurs pouvait s'élargir, et les modes linguistiques chansonniers, s'étendre de plus en plus largement à différentes couches de la société, et au-delà des limites de la capitale.

Quant aux versions sonores, elles ne pouvaient, à cette époque, être des supports de diffusion, en raison de la limitation des techniques⁴. Ce n'est qu'à compter des années

⁴ Pour des raisons techniques, les gravures de ces disques datent des années postérieures à 1900 (et même des années 1920-1930 pour Rictus), et non des années de lancement de la mode des spectacles chansonniers (années 1880). Ces gravures sur rouleau de cire n'étaient pas reproductibles : chacune d'entre elles constituait un exemplaire unique ! D'où l'impossibilité d'en faire à cette époque des supports de diffusion.

1925, que les progrès des techniques d'enregistrement, de reproduction, et de diffusion sonore, vont permettre l'essor de l'industrie du disque et de la TSF, et instaurer le règne de la culture de masse.

On commence ainsi à mieux comprendre quelle fonction pouvaient avoir, à cette époque, ces supports écrits chansonniers, et leur tentative d'imiter de manière suggestive la prononciation populaire. L'écrit et les supports papier étaient alors le seul moyen de diffuser largement des représentations de parole populaire « mises en trace ».

Ces écrits sont destinés à permettre une ré-oralisation des textes sous forme de chant, de récitation, et une remise en jeu des indices socio-phonétiques de la prononciation populaire parisienne représentée par le discours chansonnier. Même loin de Paris, lorsqu'on chantait une chanson de Bruant, lorsqu'on déclamaient un texte de Rictus, on se replongeait, à travers les inflexions du langage imité, dans un imaginaire linguistique parisien partagé. La mise en jeu du *phonostyle parisien* évoqué, même dans une lecture muette, continue à faire sens dans l'écrit, et à « rallumer » dans l'esprit de chaque lecteur, de chaque récitant et de chaque auditeur, les caractéristiques du langage imité... « ... L'écrit laisse couvrir le feu d'un sens qui se rallume à la demande. ⁵ »

Les textes chansonniers à l'étude, en tant qu'écrits à fonction de représentation de l'oralité, nous paraissent donc avoir joué un rôle important de propagation de modèles de formes parlées au tournant du siècle, jusqu'aux années 1925. La diffusion large de ces écrits leur donne la « force de frappe » nécessaire, qui permet d'expliquer l'impact des formes chansonniers sur l'évolution de certaines particularités linguistiques.

Force de frappe de la chose écrite largement diffusée, soit. Mais comment expliquer l'attrait, le prestige, dont sont dotées ces formes de prononciation ? Que représente ce locuteur populaire parisien qu'il s'agit d'imiter – et pour quel public fait-il sens ?

1.2. Un langage d'initiés

Le public des cabarets, et le public lecteur des écrits chansonniers, est essentiellement constitué par la jeune bourgeoisie montante, par les nouvelles élites de la III^{ème} République.

L'ambiance particulière qui règne dans les cabarets est créée non seulement par le personnel assurant le spectacle : patron du cabaret, serveurs, interprètes chansonniers, mais par la bohème artistique et littéraire qui fréquente assidûment les lieux, et qui entre dans le jeu du spectacle, de ses plaisanteries et allusions.

Public lettré, public bourgeois, jeune, et mobile socialement : un public qui est en mesure d'apprécier en connaisseur les finesses des textes chansonniers.

Au tournant du siècle, un autre type d'établissement, le café-concert, jouit également d'un grand succès, et contribue à sa manière à diffuser le style et le langage parisien. Il s'adresse pour sa part à un vaste public populaire, et ses textes comiques sans prétention visent seulement à amuser. Face à cet engouement populaire, les cabarets artistiques procèdent d'une réaction aristocratique, et s'adressent à un public éduqué⁶.

⁵ Citation de Bellemin-Noël que nous avons « tirée vers notre problématique », alors que le critique, dans l'approche psychanalytique du texte littéraire qui est la sienne, a en vue l'avant-texte (*génotexte*) sous-jacent à tout texte achevé (*phénotexte*).

⁶ Les cafés-concerts, contrairement aux cabarets, disposaient de locaux très vastes (plus de mille places). On peut donc supposer que, pour leur part, c'est par l'impact direct de leurs spectacles « bien parisiens » sur le public, et aussi, grâce à leur implantation en province, qu'ils ont pu contribuer à la diffusion des parures parisiennes. Ils engagent le développement d'une culture de masse qui aboutira au music-hall des années trente, type d'établissement qui se substitue au café-concert.

Dans ce public, on compte de jeunes provinciaux « montés à Paris », soit pour leurs études, soit pour tenter leur chance dans les milieux artistiques et littéraires de la capitale. Les étudiants venus de la province, une fois leur diplôme en poche, sont destinés à réintégrer leur région d'origine, où ils occuperont un statut de notable : médecins, notaires, commerçants, professeurs d'université. Notre hypothèse est que ce va-et-vient Paris-province a joué un grand rôle, au tournant du siècle, dans l'essor de modes langagières dont les cabarets se sont faits les promoteurs.

Les cabarets artistiques se situent pour la plupart au pied de la butte Montmartre – dans un faubourg assez mal famé, fréquenté par les souteneurs et les prostituées, et habité par le petit peuple. En somme, les chansonniers décrivent le monde populaire qui se trouve à leur porte⁷.

Que viennent chercher bourgeois et bohèmes dans ces faubourgs mal famés, et au contact des personnages représentés sur scène ?

Tout d'abord : l'encanaillement et le frisson du contact avec la « classe criminelle ». À la même époque, le public se délecte des spectacles sanglants du Théâtre du Grand-Guignol, établissement créé par Oscar Méténier dans les années 1890⁸.

D'autre part, c'est la langue du peuple mise en scène dans ces lieux, qui exerce une intense fascination sur l'élite bourgeoise. Cette langue constitue un langage d'initiés, qu'on se doit de pénétrer, de savoir décrypter, voire d'utiliser comme une langue spéciale qui donne un style affranchi au locuteur bourgeois.

La fréquentation des cabarets (ou de leur version écrite) constitue donc un rite permettant d'accéder à ce langage d'initiés. Celui-ci, tout en étant profondément *dévalué*, dispose d'une forme de *prestige*.

D'où la profusion d'ouvrages : études philologiques, et dictionnaires, consacrés au « langage populaire parisien », à l'argot de Paris, à la « langue verte », au parigot, au « langage boulevardier » [Delvau, Larchey, Nisard, Sainéan].

Le prestige de cette langue spéciale est également démontré par les éditions de luxe que Bruant, en promoteur avisé, sut offrir au public : tirage limité sur papier spécial, reliures de prix... Ouvrages précieux, précieusement conservés dans les rayons des bonnes bibliothèques de l'élite bourgeoise masculine.

Cependant, les modes langagières lancées par les cabarets n'innovent pas du tout au tout. Elles prolongent une tradition, ancienne en France, de parodie du langage populaire – tradition d'imitation qui se poursuit, en se transformant, au cours du XIX^{ème} siècle⁹.

⁷ La plupart des quartiers populaires se situent dans la périphérie du Paris d'alors. Les faubourgs des années 1880-1900 sont constitués par les anciennes communes limitrophes de Paris, qui se sont trouvées absorbées par la capitale en 1860, suite aux remaniements urbanistiques réalisés sous le Second Empire. Montmartre est dans ce cas. Les productions chansonniers sont d'ailleurs parfois dénommées « chansons de barrière », en référence aux barrières d'octroi qui existaient alors aux différentes entrées de la ville de Paris.

⁸ Méténier était l'informateur d'Aristide Bruant, en matière de mœurs populaires. Fils d'un commissaire de police, ayant été lui-même secrétaire du commissariat de la tour Saint Jacques avant de se livrer à ses activités littéraires, il connaissait dans le détail le langage et les péripéties de la vie ordinaire des prostituées, des souteneurs et des criminels.

⁹ La tradition qui consiste à imiter le langage populaire sous une forme bouffonne, grossière et parodique est en effet ancienne. Au XVII^{ème} siècle, citons les mazarinades, au XVIII^{ème} siècle, la littérature poissarde (poèmes burlesques de Vadé en langue « de harengère »), ou les sarcelades (de Sarcelles, village au nord de Paris). Dans ce type de texte, le langage parodié est celui du paysan de ville, dont le parler et les manières s'opposent en tous points à l'idéal de l'« honnête homme », promu par la cour. En empruntant des formes différentes, la représentation du populaire court également à travers toute la littérature du XIX^{ème} siècle. Sous le Second Empire, l'essor du

Ce n'est donc pas en imitant le langage populaire parisien ou en le plaçant sur scène que les cabarets ont innové, mais en promouvant un certain mode d'imitation de ce langage, et en lui donnant des supports particuliers de diffusion, écrits, destinés à être oralisés. C'est par cette voie que les cabarets ont pu « faire école ».

1.3. Imitation et stylisation de la parole populaire

Bruant comme Rictus s'effacent devant leurs personnages, et les laissent parler au discours direct. La parole des locuteurs populaires parisiens nous est livrée à la manière d'une parole spontanée.

Cette parole ne vise pas l'authenticité par rapport à son modèle : la langue pratiquée à cette époque par le peuple des faubourgs de Paris. C'est une fiction, qui cherche seulement à ressembler à son modèle, et à l'évoquer de manière frappante et convaincante, en simplifiant et en grossissant le trait.

C'est le propre de toute imitation fictionnelle : certaines caractéristiques sont soulignées et valorisées, au détriment d'autres traits linguistiques laissés dans l'ombre.

En outre, une dimension parodique, et une distance par rapport au discours cité, se glissent dans l'accent de l'imitateur chansonnier – ou du récitant qui reprend son texte.

Ce type d'imitation est donc à distinguer de l'imitation fidèle à laquelle tente de se livrer, par exemple, celui qui apprend une langue vivante.

Cette stylisation, cette inflexion parodique, proviennent d'un fait bien évident : les discours populaires sont enchâssés dans un spectacle, qui a pour destinataires les bourgeois, les artistes et les poètes fréquentant les cabarets artistiques. L'accent populaire parisien et l'argot sont extraits de leur milieu social d'origine, et fictionnalisés pour les besoins du spectacle, en fonction des attentes d'un public.

Soulignons aussi que ce français populaire parisien, ou prétendu tel, n'a rien d'une tentative de reconstruction philologique du dialecte parisien d'alors¹⁰. C'est un parler composite, dont le lexique, en particulier, est constitué d'une collection de termes empruntés au langage du bagne, à l'argot des ateliers, aux inventions du jour glanées sur le boulevard ou dans les journaux à la mode... Les dictionnaires d'argot parisien permettent de mesurer cette hétérogénéité.

Mais, en matière de prononciation, la fantaisie permise à la stylisation chansonniers ne peut être aussi débridée que dans le lexique, et doit s'en tenir aux variantes couramment pratiquées, et attestées dans l'usage.

1.4. Les locuteurs populaires de Bruant et de Rictus : typisation et « portrait d'ensemble »

Chez Bruant, les personnages sont des sociotypes représentatifs de leur lieu d'appartenance. *À Batignolles*, *À la Villette*, *À la Bastoche*, *À Montmarte* : les titres des chansons et monologues déclinent souvent les noms des faubourgs populaires. Ils annoncent, avant même que ne débute le récit, le portrait du héros ou de l'héroïne populaire, et son destin. Le titre trouve un écho dans les refrains, rappels lancinants du nom du faubourg.

roman naturaliste (Zola), avec son succès de scandale, et la large diffusion des feuilletons populaires (Eugène Sue) ouvrent la voie à la littérature chansonniers.

¹⁰ Pour s'informer sur l'état de langue du français à la fin du XIX^{ème} siècle et à l'aube du XX^{ème} siècle, on peut consulter les chapitres de Saint-Gérard et de Gadet dans [Chaurand], ainsi qu'[Antoine et Martin]. Sur le vernaculaire parisien, dans une perspective de sociolinguistique historique, [Lodge].

Parfois aussi, le titre catégorise sans détour le personnage par une désignation infâmante : *Marche des dos* (souteneurs), *Ronde des marmites* (prostituées), *Sonneur*¹¹, *Gréviste*, *Casseur de gueules*.

En contrepoint des mots, les images des illustrateurs permettent une classification en un coup d'œil des acteurs sociaux.

Chez Rictus, dans le recueil des *Soliloques du Pauvre*, on trouve toujours le même locuteur, un vagabond, qui déambule la nuit dans Paris. Il marche, il contemple les scènes urbaines qu'il traverse, il pense, il soliloque.

Le Cœur populaire nous offre des portraits sociaux de miséreux, révélés par une situation extrême et pathétique. Mais ils ne sont pas typés à travers leur quartier et une classification socio-spatiale, comme c'est le cas pour les locuteurs de Bruant.

2. Exploration des discours chansonniers

2.1. Deux figures d'interprète, deux types de rapport au personnage, et au public

Bruant peint ses figures sur le ton de l'ironie et de la distance (qui n'exclut pas la sympathie, mais toujours sous le signe ironique), il les rend « radicalement autres » par rapport au public, constitué de représentants des classes supérieures. S'il y a compassion, c'est en raison du destin tragique qui condamne sans appel les sujets sociaux (ressort fréquent de la complainte populaire).

L'auteur-interprète fait montre de la même distanciation hautaine à l'égard de son public : celui-ci est rudoyé, pris à partie, selon le rituel bien connu du cabaret du Mirliton. L'habitus de Bruant est énergique, dominateur. Au cabaret du Mirliton, c'est une sorte de dompteur qui entre en lice, face au public bourgeois venu s'encanailler. L'hostilité à l'égard du public bourgeois, si elle est ritualisée, et fait partie du spectacle, n'était pas, nous semble-t-il, une simple feinte.

Cette attitude permet à Bruant d'instaurer un doute sur le camp auquel il appartient : n'est-il pas du côté de la prostituée et de l'assassin, du côté de ses personnages, contre le « michet » dont il voit en face de lui de nombreux exemplaires ? Cette posture de l'interprète augmente le contenu menaçant des paroles de ses personnages à l'encontre de leurs ennemis de classe.

Rictus attribue, contrairement à Bruant, un statut social mal défini au locuteur de ses *Soliloques*, le Pauvre : ce personnage semble lettré, capable de manier avec talent un vocabulaire poétique, d'émettre des sentences philosophiques désabusées et aussi, des diatribes violentes contre les nantis. « Tout fait croire que j'suis vagabond », fait-il dire à son Pauvre dans *Nocturne* : il ne l'est donc pas, malgré les apparences ? En fait, Rictus joue de la porosité entre son propre statut d'artiste souvent impécunieux, et le statut social de son personnage, vagabond sans-le-sou.

Lorsqu'on regarde la page de couverture des *Soliloques du Pauvre*, où figure le portrait du Pauvre tracé par Steinlen, et qu'on confronte cette image aux portraits de Rictus, on saisit immédiatement la ressemblance : interprète et personnage semblent ne faire qu'un ! Même silhouette longiligne, même visage émacié de Christ douloureux, ou de Don Quichotte égaré dans Paris. Le haut de forme défoncé du Pauvre, son habit – en loques – font penser à un aristocrate déchu, ce qui n'est pas sans rapport avec les prétentions aristocratiques de Jehan Rictus, de son vrai nom Gabriel Randon, nom auquel il adjoignait volontiers « de Saint-Amand », en référence à une tradition familiale attestant d'une ascendance illustre.

¹¹ C'est l'assassin qui exécute sa victime en la « sonnante », i. e. en lui fracassant la tête sur le pavé.

Quant au rapport avec le public : les témoins de l'époque nous apprennent que Rictus débitait ses soliloques l'œil fixé au loin dans le vague. Le texte avec sa scansion parlée, sorte d'incantation poétique en langage populaire, est au premier plan, et nous invite à fusionner avec lui, à entrer dans sa cantilène du malheur.

Si Bruant se situe dans la veine naturaliste ou dans celle du roman populaire, entre vérisme brutal et complainte sur le destin des miséreux, Rictus participe de la bohème décadente, désabusée, aux accents douloureux et lancinants. Bruant nous confronte à ses personnages typés, attachants, hauts en couleur. Rictus nous immerge dans un flot déclamatoire, dans une expérience subjective faisant appel à la participation du lecteur¹².

2. 2. Quelques textes, et un cas d'école : le traitement du « E caduc »

2. 2. 1. Une chanson de Bruant : à Montrouge

Certaines figures de Bruant sont faites pour concentrer l'horreur et cristalliser dans l'imaginaire du public la figure de l'adversaire de classe assassin. Le héros se vante de ses crimes avec une complaisance sanguinaire.

Voici un échantillon tiré de la chanson *À Montrouge* – un épisode digne du Grand-Guignol :

*J'en connais qui voient tout en blanc,
I' s en boulott'nt, i' s ont pas d' sang !
Moi j'en ai, mais j' vois tout en rouge,
À Montrouge.*

*C'est mon blot¹³, moi, v'là mon pépin¹⁴ !
J' saigne un goncier¹⁵ comme un lapin. . .
Y a pas gras¹⁶ les nuits qu' Bibi bouge,
À Montrouge.*

*J'ai l' foi' chaud, dans ma peau l' sang bout,
Quand j' vois roug' dans l' noir ej' crèv' tout !
Gare au pant¹⁷ qui veut suiv' ma gouge¹⁸,
À Montrouge.*

L'allusion de la première strophe : « j'en connais qui voient tout en blanc. . . » vise ironiquement le public réuni là, public bourgeois où se recrutent les victimes potentielles de l'assassin : les *pantes*, les *gonciers* sans défense et aux poches garnies. La séparation même-autre (locuteur populaire /vs/ bourgeois) est signifiée, en premier lieu, par le nom du quartier : *À Montrouge*, où on perçoit la couleur rouge du sang qu'aime à faire couler l'assassin. Le personnage semble parler, par-dessus la tête de l'interprète, directement aux lecteurs, ou aux spectateurs, pour les défier et les menacer.

¹² Céline, avec sa célèbre phrase aux inflexions parlées, se situe dans la filiation de cette esthétique (les deux auteurs se sont rencontrés).

¹³ Occupation habituelle.

¹⁴ Passe-temps favori.

¹⁵ Homme.

¹⁶ On ne fait pas gras, ce n'est pas la fête (dans la religion catholique, on fait gras dans les périodes de fête, et on fait maigre lors du Carême).

¹⁷ Le *pante*, le *pantrio* : comme le *michton*, c'est le client de la prostituée, et aussi le « client » de l'assassin. Le bourgeois bon à plumer, et à tuer.

¹⁸ Fille qui travaille pour le souteneur.

L'antagonisme même-autre est spécialement fondé sur le langage de la pègre attribué au personnage, grâce à une forte densité d'unités lexicales d'argot, ainsi qu'en atteste le glossaire accompagnant cet extrait.

Les illustrations d'Alexandre Steinlen découpent en séquences la progression du mélodrame, qui se conclut ainsi :

*Et l' lend'main, l' sergot trouv' du rouge
À Montrouge.*

Conclusion redoublée par l'image finale : au premier plan, les deux pieds de la victime allongée sur le pavé, et au loin, deux *sergots* (sergents de ville) qui arrivent et vont découvrir la scène de crime.

• **Les apostrophes dans la graphie**

Parmi les marquages orthographiques de la prononciation orale, les apostrophes, nombreuses, attirent l'attention. Elles indiquent pour la plupart la non-prononciation du « E muet » dont la vocation est, comme son nom l'indique, d'être absent de la prononciation de l'oral ordinaire, en dehors des cas répertoriés par les phonéticiens.

Ces indices d'un manque apparent dans la complétude du mot font populaire [Vigneau-Rouayrenc]. Mais ce n'est qu'un biais de la représentation, car en réalité, tous les locuteurs de la langue parlée, lorsqu'ils s'expriment en contexte non surveillé, pratiquent la non-prononciation du E caduc, y compris les bourgeois, les lettrés, et les académiciens. Mais la monstration du corps parlant d'un locuteur dans un écrit, à l'aide d'un système de transcription de la prononciation, a un impact stigmatisant. Il produit un effet de langage incorrect, ou populaire.

• **Remarque sur : J'ai l' foi' chaud**

La graphie *foi'* indique la non-prononciation du E final. Cette transcription révèle l'identité mixte du texte chansonnier. En effet, en français parlé ordinaire, on ne prononce jamais le E final de *foie*. S'il s'agissait de mimer la prononciation du personnage, l'apostrophe n'était donc pas nécessaire. Mais ici, c'est en référence aux règles de la diction poétique que cette apostrophe est introduite. Elle signale la possibilité de réaliser une diérèse en prononçant *foi-e*, en deux syllabes. Le texte chansonnier est donc envisagé ici en tant que poème.

Preuve de l'identité hétérogène de ces textes chansonniers, qui jouent de leur appartenance à plusieurs genres : tantôt mimesis du parler populaire, tantôt, allusion à leur appartenance au genre poétique – sans que le passage de l'un à l'autre soit détectable, sauf de la part des initiés que sont, parmi les lecteurs ou les spectateurs, les artistes et les connaisseurs en littérature...

• **Le même commentaire** s'impose pour la graphie de *ru'* dans le refrain de *Philosophe*, déjà cité : *T'es dans la ru', va, t'es chez toi*. L'apostrophe signale la possibilité (qui ne s'est pas réalisée) de prononcer *ru-e*, avec diérèse¹⁹.

Voici revenir l'école, la vraie cette fois, celle de Jules Ferry, qui s'invite au cabaret. Le rapport entre graphie et formes d'oralisation de l'écrit est filtré par la diction apprise à l'école dans l'exercice de la récitation (fables de La Fontaine etc...).

Malgré la spécificité de ces phénomènes liés à la diction poétique, la non-prononciation des deux E dans *foi'* et dans *ru'*, aussi bien que l'élision des autres E caducs, est imputée au locuteur populaire comme une marque de langage relâché et

¹⁹ Cette diérèse est d'ailleurs à éviter, dans le cas présent, si on veut que le décompte des syllabes du vers (un octosyllabe), soit juste.

incorrect, phénomène de stéréotypisation global affectant l'ethos du locuteur ainsi mis en représentation par l'écrit.

2. 2. 2. Deux textes de Rictus

Le premier texte, extrait des *Soliloques du Pauvre*, s'intitule *Nocturne*, et se conclut ainsi :

*Et d' Charonne au quartier Monceau,
 Au milieu du sommeil des Hommes,
 Me v'là seul avec ma pensée
 Et ma gueul' pâl' dans les ruisseaux !*

*Les nuits où j'ai la Lun' dans l' dos,
 J' piste mon Ombr' su' la chaussée,*

*Quand qu' j'ai la Lun' en fac' des nuits,
 C'est mon Ombre alorss qui me suit ;*

*Et j' m'en vas. . . traînaillant du noir,
 Y a quét' chose en moi qui s' lamente,
 La Blafarde est ma seule amante,
 Ma Tristesse a m' suit. . . sans savoir.*

Cette conclusion du soliloque est faiblement marquée de vocabulaire argotique (on n'en rencontre qu'un échantillon : *Blafarde*, terme qui cependant est facilement « récupéré » par le lexique poétique). Quant à la mimésis de prononciation par la graphie : on trouve fréquemment, chez Rictus comme précédemment chez Bruant, la notation par l'apostrophe des E non prononcés, ainsi que la trace d'autres phonèmes amuïs (par ex. dans *v'là* pour *voilà*).

Mais d'autres fois, la complainte le cède aux vitupérations amères, assorties de jurons et de termes crus. C'est ce ton d'invective ou de plainte lancinante, qui domine finalement chez cet auteur, comme dans *L'Hiver* :

*Merde ! V'là l'Hiver et ses dur'tés
 V'là l' moment de n' pu s' mettre à poils :
 V' là qu' ceuss qui tienn'nt la queue d' la poêle
 Dans l' Midi vont s' carapater !*

*V'là l' temps ousque jusqu'en Hanovre
 Et d' Gibraltar au Cap Gris-Nez
 Les borgeois, l' soir, vont plaind' les Pauvres
 Au coin du feu. . . après dîner !*

*Et v'là l' temps ousque dans la Presse,
 Entre un ou deux lanc'ments d' putains,
 On va r'découvrir la Détresse,
 La Purée et les Purotains !*

Rictus se pose en imprécateur et en provocateur, par son langage argotique, par ses invectives à l'encontre des « borgeois », et par son goût prononcé du scabreux voire du sordide – qui s'illustre en particulier dans *Le Cœur Populaire*.

Cette première exploration nous aura permis de saisir les différences importantes dans le style des deux auteurs, dans leur rapport à leurs personnages, et à leur public.

À travers la question du traitement du *E* caduc, elle nous aura permis de saisir la complexité de procédés de mimésis par l'écrit des formes de prononciation, et du rapport de l'écrit à son oralisation.

Première conclusion qui s'impose : on voit bien à quel point cette oralité de la parole populaire représentée par l'écrit est une fiction, et une fiction complexe, qui fait entrer en jeu d'une part la prononciation de la parole spontanée quotidienne, d'autre part, les conventions de la diction poétique.

Seconde conclusion : alors que nous avons opposé, dans notre introduction, l'école du cabaret, fondée sur des modèles de performance orale, et l'école de la République, fondée sur l'apprentissage livresque, nous sommes conduits à présent à nuancer cette opposition. En fait, c'est bien l'apprentissage de la lecture, généralisé grâce à l'école de la III^{ème} République, qui a fait progresser l'influence de l'écrit sur les représentations et sur les pratiques linguistiques, y compris dans le domaine de la prononciation. C'est cette « autorité de l'écrit » qui permet à l'école du cabaret de diffuser ses « leçons » en matière de modes langagières, et d'accent populaire parisien, à travers les livres-recueils d'œuvres chansonniers, les partitions, les journaux des cabarets...

3. La diffusion des variantes de prononciation dans l'espace national

Nous terminerons avec une « histoire d'A » : l'histoire des deux timbres du A en français parisien, dans le prolongement d'une étude réalisée avec une phonéticienne [Barbérès et Barkat-Defradas].

3.1. De Paris à la province : les deux A du français populaire parisien

Nous avons déjà souligné l'imbrication étroite, le va-et-vient constant, dans les pratiques culturelles du XIX^{ème} siècle et jusqu'à l'entre-deux guerres, entre la forme écrite des textes chansonniers, et leur mise en voix.

Les pratiques sociales nombreuses induisant des performances de chant et de récitation ont permis à la parole populaire représentée par les chansonniers de se trouver des relais chez des interprètes disséminés sur tout le territoire national.

Ainsi peut-on comprendre comment peu à peu, ces formes chansonniers sont parvenues à imprégner de leur style d'élocution et de leurs variantes de prononciation un vaste public.

Essayons de retracer à grands traits les évolutions.

L'immense brassage linguistique provoqué par la guerre de 14 a été un facteur majeur de propagation et d'unification des formes langagières.

Dans l'entre-deux guerres, la situation linguistique continue à évoluer rapidement, avec l'arrivée des enregistrements et de la radio, donnant encore bien plus d'impact aux formes parisiennes destinées à s'imposer sur le territoire national : c'est l'essor du music-hall et du cinéma, qui promeuvent les vedettes bien connues de l'entre-deux guerres : Mistinguett et Maurice Chevalier, Arletty, Jean Gabin. . .

Leur langage est marqué de parisianisme dans ses origines, mais s'impose comme un modèle de langage populaire national.

Ces vedettes occupent désormais le devant de la scène, et leurs voix sont massivement diffusées par le disque, la TSF, le cinéma parlant.

Dès les années vingt, l'évolution du français populaire parisien vers un français national, est enregistrée dans les études linguistiques. En particulier, nombre d'éléments du lexique, précédemment catégorisés comme populaires, et parisiens, se retrouvent classés dans le lexique familier national.

Les variantes de prononciation parisiennes étendent aussi leur influence. Dans sa description du *Français populaire national*, en 1929, Henri Bauche attribue des traits de prononciation précédemment imputés au seul dialecte parisien, au français populaire de niveau national. C'est en particulier le cas pour la prononciation populaire du A que nous allons aborder.

Cette fois, nous ferons dialoguer l'écrit chansonnier avec sa version sonore.

Deux timbres du A sont en lice, pour représenter un accent populaire (parisien, puis français) : le A postérieur [ɑ], et le A antérieur [æ].

3.1.1. Le A postérieur [ɑ] :

Le A postérieur parisien est bien représenté dans le corpus de chansonniers, à l'écrit, par des notations graphiques, et, dans les versions sonores, par des formes appuyées de prononciation.

- Les notations graphiques se trouvent dans certains *mots*, qui se chargent de porter le marquage, à l'exclusion des autres parties du message. Chez Rictus, on trouve *ormoire* pour *armoire*, *Moman*, pour *maman*, à plusieurs reprises (*Les masons*, *Les petites baraques*). La collecte n'est pas abondante. Mais à l'écrit, il suffit de quelques marques, de quelques mots-emblèmes, pour que l'accent populaire se diffuse et stylise tout le discours du locuteur.
- En revanche, dans les interprétations enregistrées, on trouve une abondance de réalisations de A postérieurs bien audibles, par exemple dans la négation *pas*. On l'entend surtout lorsque l'identité populaire d'un locuteur est mise en jeu de manière forte. Voix de locuteur *masculin*, gouaille parigote, ton de plaisanterie et de *subversion* : le [ɑ] se fait entendre. . . Les rimes permettent de spectaculariser la voyelle de prononciation populaire. Exemple : dans *Aux Bat' d' Af'* de Bruant, on entend à la rime, dans le refrain : *V'là l' Bat d' Af qui passé / Ohé ! Ceux d' la classe !*
- avec [ɑ].

Comme le note Labov (1972/1976 : 421), ce A postérieur est un marquage si fort qu'il en est devenu un stéréotype du parigot, et les auditeurs l'entendent même comme un /o/ ouvert. Par exemple, *chais pas* est entendu comme [ʃe pə].

Mikael Jamin, dans la recension d'une enquête publiée en 2007, a pu montrer le maintien, et même la résurgence du A postérieur [ɑ] dans la prononciation des locuteurs populaires de La Courneuve (Seine-Saint-Denis), et de Fontenay-sous-Bois (Val-de-Marne). Ce [ɑ] – alors que l'accent populaire des années trente semblait s'être évanoui au cours de la seconde moitié du XX^{ème} siècle – referait-il surface au XXI^{ème} siècle ?

3.1.2. Le A antérieur [æ] :

Pour représenter l'accent parigot à l'époque de nos discours chansonniers, une rivalité règne entre deux timbres du A du français, l'un à prononciation postérieure [ɑ], l'autre à prononciation très antérieure : [æ] voire [ɛ].

Voyons ce que révèle le corpus de chansonniers, concernant ce A antérieur.

- La version graphique contient des mots notant par un graphème *e* ce qui se prononce [æ], et s'orthographierait *a* selon la norme. À tout seigneur tout honneur : on trouve *Montmertre* ou *Montmerte*, à la fois chez Bruant (c'est un titre et un refrain de chanson), et chez Rictus (dans *Printemps* par ex.). *Montpernasse* apparaît aussi chez Bruant dans un titre, et dans les refrains.

C'est donc dans les deux cas un [ɑ] placé devant une uvulaire [ʁ] qui s'antériorise. La chose est surprenante, car le [ʁ], en raison de son point d'articulation, devrait entraîner la postériorisation de la voyelle qui précède. En somme, le résultat est

exactement contraire à ce que nous fait prévoir la phonétique combinatoire²⁰. Ce type de prononciation « anti-naturel » exige un effort particulier du locuteur.

En conformité avec l'analyse de Fônagy dans *La Vive voix*, nous voyons dans cette prononciation un *geste vocal* s'écartant délibérément de la prononciation attendue, geste destiné à signifier la parisianité de la voix qui parle.

- Dans les interprétations vocales, on entend aussi un [æ] ou un [ɛ], pour les mots cités précédemment, mais on entend également cette prononciation chez Bruant dans la première syllabe non-accentuée des noms de lieu *À Batignolles*, *À la Bastille*. Comme si le marquage social de l'espace faubourien s'accompagnait de son marquage vocal par la variante parigote. Bien d'autres mots se caractérisent aussi chez Bruant par une prononciation du A fortement antériorisée.

Charles Nisard [1872 : 395], philologue et historien de la langue, donne une piste intéressante pour comprendre les variations de timbre du A caractérisant le parigot.

Peut-être n'en usait-il [le peuple] ainsi quelquefois (et mes textes du 17^e siècle plus que les plus récents en sont une preuve), que par imitation ou par singerie d'un modèle qu'il avait sous les yeux. En effet, ce son mou er pour ar était familier à la bourgeoisie parisienne, non seulement au 17^e siècle, mais encore pendant tout le 18^e, époque à laquelle elle tend à disparaître.

Il n'est personne qui ne s'aperçoive encore quelquefois du penchant invincible qu'ont les bourgeois, parisiennes de naissance, à prononcer er le son ar, celui-là se présentant mieux au grasseyement qui leur est habituel, et qui devient de bonne heure une partie de leurs grâces natives. Pour ne rappeler qu'un exemple, une vraie parisienne ne dira point Paris, avec l'expansion qu'on donne à l'a dans ce mot, et qu'il réclame ; elle dira Péris, donnant à l'e le son plus ou moins exigü, selon qu'elle y mettra plus ou moins d'affectation.

On peut en inférer que l'antériorisation du A est l'héritage d'une pratique ancienne d'hypercorrection de la part de la bourgeoisie parisienne. On aura remarqué que Nisard cite le langage des femmes, plus enclines sans doute à une réaction contre la prononciation populaire que les hommes²¹. L'usage qu'il mentionne demeure encore à ses yeux propre à la classe bourgeoise, dans les années 1870. Mais il n'est pas douteux que ce A antérieur a été adopté par les modes langagières des années 1880, et que les cabarets y ont participé.

Une analyse instrumentée des enregistrements des deux chansonniers a été réalisée [Barbérís et Barkat-Defradas], et a permis de se faire une idée plus précise du système de prononciation des deux chansonniers, à l'égard du phonème voyelle A antérieur. Voici en résumé le résultat : Bruant antériorise beaucoup plus nettement et plus régulièrement que Rictus la prononciation du A. Son affectation de parisianisme, à cet égard, est nettement plus prononcée, et son rôle d'acteur dans le changement linguistique, concernant la prononciation du A antérieur, plus affirmé.

3.2. Et pour finir... qu'est devenu le français populaire de l'entre-deux guerres ?

La diffusion nationale d'un modèle de parigot « élégant et épuré » promouvant l'antériorisation du A expliquerait en tout cas la fortune du [æ], plutôt que du [a], pour représenter l'accent parisien à l'intérieur de l'imaginaire national de l'entre-deux

²⁰ La phonétique combinatoire étudie l'interaction des sons les uns sur les autres.

²¹ Paul Passy, en 1891, note également cette prononciation antérieure du A, qu'il juge comme Nisard affectée, et propre aux femmes parisiennes [Passy : 248].

guerres. On retrouve à cette époque la prononciation antériorisée du A dans la bouche des vedettes de la chanson et du cinéma, qui prennent en charge la représentation du langage populaire national et contribuent à le promouvoir.

Le fameux « *étmosphère* » prononcé par Raymonde/Arletty, dans une réplique du film *Hôtel du Nord* (1938), qui reste gravé dans les mémoires, contient ce A antérieur prononcé [æ].

Ainsi donc, le A antérieur, qui dans ses origines n'était pas si populaire que cela, puisqu'il semble avoir été un phénomène de distinction bourgeoise, a fini par s'installer dans l'accent populaire parisien à la transition entre XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, comme représentant le plus visible de la prononciation du peuple parisien, puis s'est étendu au modèle national de Français populaire dans les années 1930.

Les textes de chansonniers nous paraissent avoir joué un rôle prépondérant dans la propagation d'un modèle de parigot réduit à quelques caractéristiques simplifiées et figées, promouvant essentiellement un lexique argotique, et des traits de prononciation stéréotypés, véhiculés par des mots-emblèmes, dont la diction est relayée par leur fixation grâce à l'écrit, puis, plus tard, grâce à la reproduction sonore et audio-visuelle de modèles de prononciation, qui assure la promotion du A antérieur dans l'espace national. En somme, de *Montmerite* du temps de Bruant, à *étmosphère* du temps d'Arletty.

Aujourd'hui, le modèle de langue populaire nationale qui s'était affirmé dans les années trente en s'inspirant de la langue populaire parisienne, a disparu, en raison de la disparition de ses locuteurs de la classe ouvrière. Aucun nouveau modèle de français populaire parisien n'a vu le jour, et il n'y a pas lieu d'imaginer que les évolutions linguistiques qui se préparent en passeront par les sentiers déjà connus. D'autres variétés linguistiques ont commencé à émerger dans le Paris actuel, des deux côtés du périphérique. Les sociolinguistes nous les font connaître par leurs enquêtes de terrain et leurs analyses. Parallèlement, on entend circuler à Paris un français très standardisé et influencé par le langage des médias, mais qui n'est pas vraiment propre à Paris.

Pour revenir au cœur de notre sujet, tournons-nous, pour finir, vers les beaux enregistrements de Ferdinand Brunot, issus de ses Archives de la parole : c'est un atlas linguistique des patois et parlers de France que Brunot a collecté par enquête phonographique à, compter de 1911, avec son élève Charles Bruneau.

N'ayant connaissance que des enregistrements réalisés dans les provinces, je découvre avec plaisir que Brunot avait réalisé quelques rares enregistrements à Paris même²² ! Je remercie Sydney Aufrère de m'avoir fait découvrir l'interview diffusée sur Youtube, qui est la plus intéressante du lot (hélas peu nombreux) de ces courts enregistrements. Louis Ligabue, tapissier, y réagit à l'écoute de ses propres paroles, et

²² Deux locuteurs sont enregistrés, dans les données que j'ai pu écouter, soit sur Gallica, soit sur Youtube : un tapissier de 37 ans, et un plombier de 65 ans. Voici le lien Youtube vers l'enregistrement où le locuteur, Louis Ligabue, commente l'audition de ses propres paroles : <https://www.youtube.com/watch?v=amPtXEaXQO0>. On peut aussi visiter le site Gallica : <https://gallica.bnf.fr/html/enregistrements-sonores/enregistrements-la-sorbonne-paris-1911-1914?mode=desktop> – cliquer ensuite sur « Dialectes », puis à nouveau sur « Paris Île-de-France ». Ferdinand Brunot avait le projet de constituer un atlas géographique des patois et parlers de France, en utilisant le phonographe en lieu et place de la notation écrite (méthode qu'utilisaient à la même époque les dialectologues J. Gilléron et E. Edmont, pour la rédaction de leur *Atlas linguistique de la France*). Brunot et Bruneau ont laissé des archives sonores passionnantes, mais n'ont pu achever leur projet.

s'étonne de sa prononciation, qu'il juge traînante et « exagérée ». Je laisse les lecteurs aller écouter eux-mêmes ce petit bijou, mais je retiens, pour finir, que Ligabue, sur une question de Brunot, à propos des établissements situés boulevard de la Gaîté, (il s'agit des cafés-concerts situés dans le XIV^{ème} arrondissement, quartier de l'interviewé) reconnaît immédiatement l'allusion aux exercices d'imitation du langage parisien auxquels se livrent ces lieux de réjouissances. Imitation du populaire dont il trouve les stylisations également « exagérées » !

BIBLIOGRAPHIE

- Amossy, R. (éd.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999
- Antoine G., Martin R. (éds), *Histoire de la langue française (1880-1914)*, Paris, CNRS-Éditions, 1999.
- Barbérís J.-M., Articles « Ethos » et « Oralité », in C. Détrie, P. Siblot, B. Verine (éds.), *Termes et concepts pour l'analyse du discours*, Paris, Champion, 2001.
- Barbérís, J.-M., Barkat-Defradas M., « La parole chansonnière, de Montmartre à Montmerre. Le rôle des cabarets dans une mode langagière fin de siècle », in G. Siouffi (coord.), *Modes langagières dans l'histoire*, Paris, Champion, 2016, p. 251-270.
- Bauche H., *Le Français populaire*, Paris, Payot, 1920/1929.
- Chaurand J. (éd.), *Nouvelle histoire de la langue française*, Paris, Seuil, 1999.
- Delvau A., *Dictionnaire de la langue verte*, Paris, Marpon et Flammarion, 1866 (rééd. 1883).
- Fónagy I., *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1983.
- Jamin M., « The return of [a] in parisian French : A case of sociolinguistic recycling ? », *Nottingham French Studies*, vol. XLVI, n° 2, 2007, pp. 23- 37.
- Labov W., *Sociolinguistic Patterns [1976]*, trad. fr. Sociolinguistique, Paris, Éd. de Minuit, 1972.
- « La transmission des changements linguistiques », *Langages*, 108, 1992, p. 16-33.
- Larchey L., *Dictionnaire historique d'argot. Neuvième édition des Excentricités du langage, augmentée d'un supplément mis à la hauteur des révolutions du jour*, Paris, Dentu, 1881.
- Léon P., *Précis de phonostylistique*, Paris, Nathan Université, 1993.
- Lodge R.A., *A Sociolinguistic History of Parisian French*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Nisard C., *Étude sur le langage populaire ou patois de Paris et de sa banlieue*, publication en fascicules dans la Revue de l'Instruction Publique, tomes XIV et XV, 1872.
- Passy P., *Étude sur les changements phonétiques et leurs caractères généraux*, Paris, Firmin- Didot, 1891.

Sainéan L., *Le Langage parisien au XIX^{ème} siècle*, Paris, E. de Boccar, 1920.

Vigneau-Rouayrenc C., « L'oral dans l'écrit : histoire(s) d'E », *Langue Française*, n° 89, 1991, pp. 21-33.

Nota : À cause du confinement sanitaire dû à la Covid 19, cette présentation a été faite en visio-conférence.