

NATHALIE ROXBOURGH

**ARISTIDE BRUANT, BARDE DU PAVÉ. ANALYSE SOCIOCRIQUE DES  
FIGURES DE LA MARGINALITÉ DANS LES TEXTES DU RECUEIL *DANS LA RUE.*  
*CHANSONS ET MONOLOGUES***

Mémoire  
présenté  
à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval  
pour l'obtention  
du grade de maître ès arts (M.A.)

Département des littératures  
FACULTÉ DES LETTRES  
UNIVERSITÉ LAVAL

MARS 2000



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file Votre référence*

*Our file Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-53980-6

**Canada**

## RÉSUMÉ

Le présent mémoire s'intéresse à l'engouement de la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle pour les bas-fonds et à une période, la fin du siècle dernier, où tous les champs de production discursive critiquent la modernité et le progrès en distillant un discours sur la décadence et la déréliction du monde moderne. Par le biais d'une analyse du discours, fondée particulièrement sur l'étude de Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, nous étudions la représentation de la marginalité urbaine dans les textes d'Aristide Bruant, figure emblématique de la scène montmartroise de la «Belle Époque». Au terme de l'examen, il en ressort que la représentation que donne Bruant des bas-fonds imaginaires de Paris transpose dans le registre de l'esthétique et du folklore la vision du monde et le discours intégrateur produits par le discours social de l'époque et qu'elle trouve sa pertinence doxique en ce qu'elle opère comme un prolongement du regard que portait sur elle-même la société française de la fin du siècle dernier.

## **REMERCIEMENTS**

À Denis Saint-Jacques, professeur au Département des littératures de l'Université Laval, pour avoir accepté de diriger ce travail et dont les précieux conseils et les encouragements ont permis à ce mémoire d'être enfin couché sur papier. À Pierre Popovic et à Benoît Melançon, professeurs au Département d'études françaises de l'Université de Montréal, qui ont assisté et présidé aux premiers balbutiements de cette recherche. Enfin, à Stéphane, dont l'esprit critique et l'humour ont été plus d'une fois salvateurs.

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
ARISTIDE BRUANT : L'IMAGINAIRE DES BAS-FONDS	5
RAPPELS ET REPÈRES : LA VILLE IMAGINAIRE	7
LES BAS-FONDS DE BRUANT : UN DISCOURS FIN-DE-SIÈCLE	12
QUESTIONS DE MÉTHODE : L'ÉCRITURE COMME ESPACE DE MÉDIATION	13
PLAN DU MÉMOIRE : LECTURES DE BRUANT	15
<b>CHAPITRE I : ARISTIDE BRUANT, BARDE DU PAVÉ</b>	16
1) LE PERSONNAGE ET LA LÉGENDE	18
1.1 Aristide Bruant, chansonnier populaire	18
1.2 Une soirée au <i>Mirliton</i> .	19
1.3 Le bourru bienfaisant	21
2) TOPOLOGIE DU DISCOURS BRUANTIEN	24
2.1 La mise en forme du réel	25
2.2 Le réalisme lyrique	28
2.3 La rhétorique du sentiment	29
2.3.1 Le déterminisme biographique	31
2.3.2 La loi du milieu	33
2.3.3 Pathos et mélodrame	34
UNE PAROLE PAMPHLÉTAIRE?	36
<b>CHAPITRE II : FLEURS DE CANIVEAU : LE FOLKLORE DE LA DÉLINQUANCE</b>	38
1) BRUANT POÈTE-REPORTER : DU RÉEL À LA FICTION POÉTIQUE	39
1.1 La chronique des bas-fonds	40
1.1.1 Une esthétique redondante	41
1.1.2 Le reportage illustré	44
1.1.3 Un théâtre-vérité	45
2) DU PEUPLE AU POPULAIRE	47
2.1 Le peuple de Bruant	49
2.2 Typologie du peuple bruantien	49

2.3 Érotisation de la délinquance	51
2.4 L'esprit gaulois	53
2.5 Dénigrement du monde bourgeois	54
2.6 Un monde à l'envers : moralisme et banalisation de la délinquance	55
3) UNE RESTITUTION SYMBOLIQUE D'APPARTENANCE	57
UN FOLKLORE DE LA DÉLINQUANCE	59
<b>CHAPITRE III : UNE VISION CRÉPUSCULAIRE DU MONDE : ANGOISSE ET DÉTERRITORIALISATION</b>	63
1) UN MONDE EN DÉCOMPOSITION	65
1.1 Une ambiance de déréliction : le climat et le temps du récit	68
1.2 Errance et dérive identitaire	71
1.3 La thématique du ressentiment	73
1.4 Un environnement délétère : le thème de la mort	74
2) ANGOISSE ET DÉSENCHANTEMENT	75
2.1 La ville maléfique	76
2.2 Le «Struggle for life»	79
2.3 Nostalgies	85
2.4 Angoisses en vrac	86
UN DISCOURS D'INTÉGRATION	93
<b>CONCLUSION</b>	95
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	100
<b>ANNEXES</b>	106

## INTRODUCTION

«[La] littérature, au sens où nous entendons ce terme, se dégage des Belles-Lettres au moment où se dessine la ville industrielle. Son émergence coïncide avec celle de l'épistémè moderne. La ville, la littérature, la modernité vont [...] de pair, si l'on peut dire, comme le triangle d'un adultère.» (Pierre Popovic, *De la ville à sa littérature*)

L'invention littéraire de la ville moderne, dont les diverses facettes parcourent le XIX<sup>e</sup> siècle, repose sur des enjeux multiples. En effet, «la problématique urbaine», exacerbée par l'avènement de l'ère industrielle et les profondes mutations sociales qui en découlent, mobilise l'ensemble des champs sociaux et infiltre tant la politique, l'économie et la sociologie que les arts et la culture. La ville moderne en émergence, pôle économique, démographique et culturel attirant constamment à lui des forces vives, est un véritable laboratoire social, lieu de tensions intenses où se fait et se défait l'histoire. La littérature, lieu de tous les récits, «pourvoyeuse et dépositaire de l'imaginaire social<sup>1</sup>», ne restera pas insensible à ces grands bouleversements et prendra en charge l'imaginaire collectif urbain en construction.

### ARISTIDE BRUANT : L'IMAGINAIRE DES BAS-FONDS

Notre étude se situe ainsi dans le cadre général des travaux de recherche sur l'imaginaire social généré par la ville moderne. Plus précisément, notre recherche se donne pour objectif d'étudier, par le biais d'une analyse du discours, le cas des représentations de l'extrême limite de l'horizon social que constitue la marginalité sociale urbaine dans les textes réunis dans le recueil *Dans la rue. Chansons et monologues* d'Aristide Bruant<sup>2</sup>, chansonnier

---

1. L'expression est de Nelly Wolf, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, P.U.F., 1990, p. 7. (Pratiques théoriques) Les références subséquentes à cet ouvrage donneront, le nom de l'auteur, s'il y a lieu, suivi de la page où se trouve l'information.

2. L'édition originale du recueil, illustrée par Steinlen, se déroule en deux temps : le premier volume paraît en 1889, et le deuxième suit en 1895. Il est évidemment difficile d'en trouver copie. Nous utilisons ainsi l'édition de 1977 qui est une reproduction fidèle de cette première édition : Aristide Bruant, *Dans la rue. Chansons et monologues*, dessins de Steinlen, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1977, vol. I-II. (Les Introuvables).

populaire, personnage haut en couleurs comptant parmi les figures emblématiques de la scène montmartroise de la «Belle Époque», dont les Paulus, Mayol et Yvette Guilbert, entre autres. Cabaretier et poète-militant social-anarchiste, Bruant est un des chantres de la misère des bas-fonds des faubourgs de Paris dont l'œuvre a contribué à forger le mythe romanesque du «Montmartre du plaisir et de crime».

Dans les textes que nous proposons d'étudier, l'auteur compose un discours donné comme véridique sur la ville, sur la misère urbaine et, plus particulièrement, sur la ville comme lieu générique de l'exclusion, de la pauvreté et de la délinquance. Toutefois, il donne en fait une représentation théâtralisée de la vie quotidienne des marginaux, des hors-la-loi, du sous-prolétariat des faubourgs parisiens dont il se fait le porte-parole. Par des descriptions et des chansons<sup>3</sup> qui font date dans la culture populaire, il participe à la construction d'un folklore, d'un imaginaire social et d'un discours urbains, d'une mémoire urbaine dont la tradition aura peine à se défaire. Comme le note Marc Angenot dans une monographie consacrée à la chanson de café-concert : «À l'image idéalisée de l'horizontale qui traîne dans la presse boulevardière, Bruant oppose, par une stratégie de dévoilement réaliste, une description à l'eau forte du monde des marmites et des dos, qui fonde pour un demi-siècle le romantisme du Montmartre prostitutionnel<sup>4</sup>.»

Cette opposition que relève Angenot rappelle que la représentation que donne Bruant de la pègre et des milieux prostitutionnels est tributaire d'un discours et d'un imaginaire déjà implantés dans la culture urbaine : il s'agit pour nous de voir que les textes de Bruant renvoient à cette fascination qu'exercent au siècle dernier les bas-fonds, la prostitution, le crime et la misère. «Siècle criminel», comme l'exprime Dominique Kalifa<sup>5</sup>, le XIX<sup>e</sup> siècle connaît une véritable flambée d'intérêt pour le fait divers, la presse à sensation et le récit

---

3. Nous employons indistinctement les termes texte, récit, poème et chanson pour désigner les écrits de Bruant, sans pour autant oublier que Bruant était d'abord et avant tout chansonnier. Cependant, l'objet de notre étude étant l'analyse du discours de l'auteur et de ses écrits, nous ne référerons que sommairement aux autres aspects formels de l'œuvre et à ses versions sonorisées, aspects qui, par ailleurs, pourraient aussi faire l'objet d'une étude approfondie.

4. Marc Angenot et Diane Geoffrion (en collaboration), *Le café-concert. Archéologie d'une industrie culturelle*. Montréal, CIADDEST, 1991, p. 94.

5. Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995, p. 166. Les références subséquentes à cet ouvrage donneront, le nom de l'auteur, s'il y a lieu, suivi de la page où se trouve l'information.



d'enquête. Ainsi, le questionnement qui se trouve à être au fondement de notre recherche sur l'imaginaire social urbain vise à mieux comprendre ce que montre cet engouement pour les bas-fonds qui traverse tout le siècle et qui atteint des sommets dans les années précédant la Première Guerre mondiale, au cours de cette période si justement qualifiée d'«entre-deux siècles<sup>6</sup>. »

#### RAPPELS ET REPÈRES : LA VILLE IMAGINAIRE

Le vent égalitaire qui souffle sur la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle amorce une crise des représentations sociales, une remise en question de la coïncidence généralement admise entre les hiérarchies sociales et morales, préfigurant la Révolution, qu'on retrouve dans le questionnement philosophique sur la nature de l'homme et particulièrement dans l'œuvre de Rousseau. Le principal objet de la littérature étant de «peindre le cœur de l'homme», le rapport à la ville, où se côtoient le mérite et la vertu comme le vice et l'immoralité, où se trouvent aussi bien la gloire que le rejet, l'opulence que la misère, posera un problème de vraisemblance morale<sup>7</sup>. La littérature s'emparera ainsi du thème de la ville pour explorer cette faille, cette distance entre l'idéal de civilisation proclamé et la réalité sociale urbaine, dans un but moral de dénonciation et de réforme qui opérera un glissement vers la peinture plus vraie que nature de la vie parisienne à l'aube de la Révolution : la ville sert de toile de fond pour étaler l'ampleur du spectacle de l'immoralité. Comme le note Michel Condé, qui regroupe dans son étude les *Lettres persanes* de Montesquieu, *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, le *Tableau de Paris* de Mercier et *Les nuits de Paris* de Rétif de La Bretonne :

Et si, de Montesquieu à Rétif, la ville passe du statut de centre de la civilisation à celui de séjour de l'immoralité, elle reste objet littéraire parce qu'elle est l'occasion d'une analyse du "cœur humain", c'est-à-dire d'une interrogation sur les normes de la sociabilité et sur les écarts par rapport à ces normes<sup>8</sup>.

6. *Ibid.*, p. 197.

7. «[...] la vraisemblance morale, qui est un concept spécifique aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, pourrait se définir comme l'espace qui sépare l'honnête homme d'une identification parfaite à la loi morale, soit que cette loi abstraite laisse une marge d'incertitude et de discussion casuistique, soit que la faiblesse de l'homme, aussi bien né, aussi vertueux soit-il, suppose cependant la possibilité d'un égarement, sans doute passager, sans doute condamnable, auquel tout le monde ou du moins tous ceux qui appartiennent au même monde peuvent succomber.» Michel Condé, «Genèse de la ville imaginaire» dans *Montréal 1642-1992. Le grand passage*, textes réunis sous la direction de Benoît Melançon et Pierre Popovic, Montréal, XYZ, 1994, p. 17. (Théorie et littérature).

8. *Ibid.*, p. 23.

Avec le XIX<sup>e</sup> siècle, la tendance vers une observation du pittoresque urbain, annoncée par Mercier et Rétif de la Bretonne, prend de l'ampleur. Cette littérature s'inscrit dans un contexte de profondes mutations sociales. Le fait est bien connu et documenté<sup>9</sup> : Paris craque et explose sous le poids d'une population croissante et de ses infrastructures insuffisantes. Le développement industriel et la disette dans les campagnes suscitent des vagues d'immigration massive qui bouleversent radicalement la structure sociale de la capitale déjà déstabilisée par la Révolution. La ville, constamment au bord de l'émeute, est difficile à maîtriser. Les insurrections de 1830 et de 1848 le montrent bien.

C'est dans cette perspective que s'inscrivent les travaux d'aménagement d'Haussmann qui s'échelonnent entre 1853 et 1870. À la fois entreprise d'urbanisation et de salubrité publique, manifestation colossale du triomphe de la bourgeoisie, ils sont aussi stratégie pour enrayer toute tentative d'insurrection et d'émeute, comme le remarque Walter Benjamin : «La vraie finalité des travaux d'Haussmann était de prémunir la ville contre la guerre civile. Il voulait rendre à jamais impossible l'édification des barricades à Paris. [...] Les contemporains baptisent l'entreprise l'«embellissement stratégique»<sup>10</sup>». Pourtant, poursuit Benjamin : «La barricade est ressuscitée par la Commune. Elle est plus forte et mieux conçue que jamais<sup>11</sup>. » Ainsi, la Commune vient rappeler l'existence du peuple ouvrier des vieux quartiers condamnés par les travaux d'embellissement, qui a été refoulé dans les faubourgs par des loyers exorbitants, d'où il menace toujours de reprendre possession de la ville. Le nouveau Paris qui s'érige sur les ruines du vieux Paris acquiert ainsi une grande valeur symbolique : Paris est une ville mythique<sup>12</sup>, une ville en mouvance qui relie l'ancien au moderne, perpétuant une tradition et une mémoire de résistance populaire et de révolution dont la littérature portera les marques.

---

9. Voir, par exemple, Bernard Marchand, *Paris, histoire d'une ville. 19e-20e siècle*, Paris, Seuil, 1993. (Points/Histoire)

10. Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, pp. 44-45. (Passages)

11. *Ibid.*, p. 45.

12. Voir à cet effet l'ouvrage de Pierre Citron, *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, T.II, Paris, Minuit, 1961. Notons, cependant, que l'auteur situe l'apogée du mythe de Paris entre 1830 et 1834.

La problématique littéraire suscitée par la ville se déploie ainsi à l'intérieur de la question de sa représentation spatiale et sociale. En effet, avec l'urbanisation croissante de la population, la ville, et surtout Paris, acquiert un poids politique décisif. La pression exercée sur la capitale, lieu de concentration des pouvoirs, par l'industrialisation et le capitalisme triomphant rend l'espace urbain précieux et préside à la nécessité d'organiser et de contrôler le territoire, d'où le développement et la définition des fonctions du centre et de la périphérie de la ville. Toutefois, ceci ne s'explique pas sans considérer que, d'autre part, la société moderne en formation, urbaine par définition en raison du resserrement des distances entre les villes, est avant tout une société issue de la Révolution de 1789, caractérisée par une volonté nationaliste et l'émergence d'une nouvelle réalité sociale que constitue le monde ouvrier. L'ordre social et les pratiques culturelles qui s'instaurent dans la grande ville deviennent alors constitutifs de la société elle-même, c'est-à-dire du corps de la Nation. Ce double mouvement, spatial et social, appelle une nouvelle compréhension de la ville, des nouvelles formes pour l'exprimer. L'espace urbain devient un lieu de rencontres, de confrontation avec la différence où s'élaborent une culture populaire, des loisirs typiquement urbains, enfin ce que certains nomment une véritable industrie culturelle qui constitueront le reflet d'une réalité complexe. Comme le remarque Claude Duchet : «Le XIX<sup>e</sup> siècle invente non *la* ville, mais la grande ville et donc une façon de la vivre, de la penser de la bâtir ou de la transformer, voire de la rêver, une façon de l'écrire aussi – et pas seulement d'en écrire – et de (la) regarder. «Voir la ville» : il s'agit d'une éducation du regard [...], d'un investissement du regard par des formes en évolution, travaillées du dedans par l'émergence de la ville-peuple<sup>13</sup>», c'est-à-dire : Paris, symbole de la Nation.

Le discours littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle sur Paris aura à s'approprier ce nouvel espace physique et social, procédant du même coup à l'invention littéraire de la ville moderne qui se déploiera à l'intérieur d'une opposition entre Paris ville-lumière, triomphe de la modernité et Paris ville-misère, monstre dévoreur d'hommes<sup>14</sup>, ce qui correspond au degré d'incertitude entourant la redéfinition de l'espace urbain, mais aussi à la constitution d'un champ littéraire de plus en plus autonome par rapport aux institutions traditionnelles que sont l'Église et l'État, laissant place à l'expression de la subjectivité et de l'originalité de l'écrivain.

---

13. Claude Duchet, «La ville-siècle», dans *Romantisme*, n° 83, 1994, p. 2.

14. Pour une liste extensive des images associées à Paris, voir Pierre Citron, *op. cit.*, pp. 407-444.

Alors que la littérature au XVIII<sup>e</sup> siècle posait un regard moral sur la ville, elle cherchera désormais à décrire la ville, qui devient alors sujet même de l'écriture, ainsi que le feront Sue, Balzac, Hugo, Zola et Baudelaire. La littérature sur la ville se construira sur le mode de l'enquête : il faut pénétrer dans les profondeurs de la ville et en dévoiler les secrets<sup>15</sup>, le sens caché. L'espace urbain est disséqué, découpé, et surtout révélé dans toute son étrangeté par l'écart créé entre la subjectivité intime de l'écrivain et la démesure de la réalité objective à appréhender. La ville apparaît alors comme un lieu aliéné et aliénant, comme le «lieu d'une altérité radicale» dont Paris représentera le comble<sup>16</sup>. La littérature voit ainsi émerger des nouvelles formes d'écriture placées sous le signe du hasard, de la déambulation, qui semblent se «modeler mimétiquement sur le désordre organisé de la rue, sur ses rencontres imprévisibles, sur son simultanisme de micro-événements déconnectés [...]», comme l'exprime Philippe Hamon qui conclut : «Une nouvelle Memoria, de nouveaux lieux de mémoire, une nouvelle topologie et une nouvelle textualité de l'imaginaire s'installent. Le XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas celui de l'Histoire : c'est celui de la ville (faisant l'Histoire, objet historique, lieu à histoires)<sup>17</sup>.»

Étrange et étrangère, la ville est extérieure à l'individu, alors que sa présence se fait constante, angoissante, inquiétante. Son essence ne peut être saisie que par l'imaginaire, qui va construire et cristalliser sa représentation. La ville est donc le lieu par excellence de l'Autre que la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle s'acharnera à décrire, ce qui explique en partie l'ampleur qu'ont connu les mouvements réalistes, puis naturalistes.

Cet Autre trouve une de ses plus fortes incarnations littéraires dans la représentation du peuple, des classes populaires. En effet, bien que l'État-Nation qui se constitue après la Révolution soit fondé sur l'idéal démocratique du «Peuple souverain», la société bourgeoise qui s'instaure cherche à définir une nouvelle hiérarchie sociale tout en défendant sa position dominante. Or, le prolétariat industriel, dont le poids démographique et politique ne cesse de s'accroître représente une menace à un ordre établi encore fragile. À Paris, particulièrement, le flux incessant de gens souvent extrêmement pauvres venus chercher une amélioration de leurs

---

15. En témoignent les fameux *Mystères de Paris* d'Eugène Sue.

16. Voir Michel Condé, *op. cit.*

17. Philippe Hamon, «Voir la ville», dans *Romantisme*, n° 83, p. 7.

conditions de vie soulève une véritable «question sociale». La souffrance et la misère physique et morale du peuple urbain deviennent un thème romanesque. La presse multiplie l'exposition des «dramas de la misère». Les bas-fonds fascinent. De plus, comme nous l'avons déjà mentionné, la révolte de 1848 et la Commune viennent réveiller les vieux démons de la Révolution, propulsant le peuple dans la sphère mythique de la ville et parachevant l'assimilation des classes laborieuses aux classes dangereuses<sup>18</sup>.

La classe populaire urbaine sera ainsi doublement perçue comme étrangère ; d'une part en raison de ses origines géographiques et d'autre part en raison d'une exclusion politique. Son statut indéterminé et polémique permet donc de projeter dans sa représentation ou bien un idéal de société en marche vers l'avenir ou bien le malaise et les angoisses de la société. En fait cette dernière perspective trouve un écho très fort dans le discours dominant : malgré le discours républicain d'intégration, les classes pauvres de la cité industrielle provoquent un sentiment de menace, de crainte de l'envahisseur. Elles constituent un «péril social», un danger pour l'intégrité du corps social<sup>19</sup>, donc de la Nation, qui sera repoussé à l'extérieur de la société politiquement, mais aussi physiquement, c'est-à-dire à la périphérie de la ville.

La littérature du XIX<sup>e</sup> siècle forge ainsi une série de figures de représentation de la classe populaire qui trouvera son expression la plus forte dans la peinture de la marginalité sociale, particulièrement celle qui constituera plus tard la "ceinture rouge" qui enserre Paris. En effet, celle-ci constitue la limite extrême de l'horizon social urbain, et vient féconder le questionnement identitaire généré par les grandes mutations qui ont transformé la ville et la société. Comme le remarque Yannick Resch :

Pour l'explorateur de l'imaginaire – l'écrivain – la grande ville ne saurait exister que dans ce qu'elle suscite en lui d'émotions, de réactions. Ce sont les zones d'ombre, les lieux et les êtres où la caractéristique vitale est la plus exacerbée, qui vont être spontanément évoqués comme les traits marquants de la personnalité de la ville. Ainsi, ce qui est rejeté, refoulé dans le

---

18. Voir entre autres Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989. (L'univers du discours), et Nelly Wolf, *op.cit.*

19. Voir Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, *op. cit.*, p. 451, dont les conclusions valent au moins pour les dix années entourant la période visée par son étude: «Les sociologues de 1889 pensent selon le modèle *organiciste*: quand il est question du «corps social», de «morphologie», de «physiologie sociale», ces termes sont à prendre littéralement ; le mal social n'est pas le seul mal des classes laborieuses : quand un organe est atteint et plein de «toxines», tout l'organisme est menacé.» Les références subséquentes à cet ouvrage signaleront le titre du livre, s'il y a lieu, et la page où se trouve l'information.

discours politique ou urbanistique parce que dangereux pour le devenir de la ville, est, au contraire, choisi par l'écrivain pour pénétrer dans les profondeurs de la ville<sup>20</sup>.

### **LES BAS-FONDS DE BRUANT : UN DISCOURS FIN-DE-SIÈCLE**

Aristide Bruant ne fera pas autrement en explorant les quartiers malfamés et en se faisant le porte-parole des hors-la-loi des faubourgs de Paris. Personnage peu étudié et pourtant légendaire, le chansonnier a retenu notre attention, car il est une des figures canoniques de la culture populaire de cette époque<sup>21</sup> en ce qui concerne la représentation de la marginalité sociale urbaine. Le succès qu'a connu l'auteur, tant dans les milieux lettrés que dans les milieux plus populaires, témoigne du fait que sa représentation des bas-fonds de Paris, qui condense «question sociale» et imaginaire du crime, répondait aux attentes et aux goûts d'un public élargi<sup>22</sup>. Pour ces raisons, nous considérons que l'auteur et ses textes sont représentatifs d'un moment du discours sur la ville et du regard que portait la société de la fin du siècle dernier sur elle-même.

Toutefois, Bruant, n'est évidemment pas le seul à avoir exploité ce que l'on nomme le «folklore des barrières» et l'imaginaire du crime. Son œuvre s'inscrit dans une culture médiatique en émergence et est indissociable des phénomènes culturels que représentent les journaux à grand tirage ainsi que le café-concert et le cabaret artistique, lieux paradigmatiques de l'urbanité à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, où se rencontrent les multiples discours issus de la rumeur publique présidant à la création et à la propagation d'une mémoire et de mythes urbains.

---

20. Yannick Resch, «Le phénomène du rejet dans les métropoles culturelles», dans *Montréal 1642-1992. Le grand passage, op.cit.*, p. 145

21. i.e. 1889-1914, malgré qu'il ait été beaucoup moins présent sur scène après 1900.

22. Ainsi, Concetta Condemi écrit : « Aristide Bruant parvient à conjuguer avec un égal bonheur, les carrières d'artiste dramatique et lyrique, de compositeur, d'auteur et de directeur de café-concert. [...] Sa carrière d'artiste est couronnée de succès.[...] et ses capacités d'homme d'affaires sont à la mesure de son talent d'artiste » (*Les cafés-concerts. Histoire d'un divertissement*, Paris, Quai Voltaire, p. 99) et Marc Angenot écrit : « le monde lettré applaudit au recueil de Bruant, et tout le monde le fait dans le même vocabulaire. » (Marc Angenot et Diane Geoffrion (en collaboration), *Le café-concert. Archéologie d'une industrie culturelle, op.cit.*, p. 94). Voir aussi les témoignages de Francis Carco, *La Belle époque au temps de Bruant* Paris, Gallimard, 1954.

## QUESTIONS DE MÉTHODE : L'ÉCRITURE COMME ESPACE DE MÉDIATION

Étant donné les considérations qui précèdent, la théorie sociocritique, et particulièrement celle du *discours social*, telle que formulée par Marc Angenot<sup>23</sup>, nous apparaît comme étant l'outil tout désigné pour encadrer une réflexion sur les représentations sociales dans l'œuvre de Bruant, car elle oblige à considérer le texte non pas comme une entité isolée de toute influence extérieure, mais comme étant lui-même un état de discours qui se construit en puisant sa matière première dans le répertoire commun que constitue le discours social :

Tout ce qui se dit dans une société réalise et altère des modèles, des préconstruits –tout un déjà-là qui est un produit social cumulé. Tout paradoxe s'inscrit dans la mouvance d'une *doxa*. Tout débat ne se développe qu'en s'appuyant sur une topique commune aux argumentateurs opposés. Dans toute société, la masse des discours – divergents et antagonistes – engendre un «dicible global» au-delà duquel il n'est possible que par anachronisme de percevoir le «noch-nicht Gesagtes», le pas-encore dit [...]<sup>24</sup>

Ainsi, selon cette idée, tout discours porte les traces de son contexte d'énonciation qu'est l'horizon social partagé par les différents locuteurs, soit son ancrage spatial, temporel et social. Le texte littéraire se conçoit ainsi comme étant un espace de médiation, le lieu de rencontre de savoirs et de discours hétérogènes travaillés du dedans par le jeu de l'écriture. Tissu de mots, d'expressions, de réseaux de sens, de tensions, et de stratégies visant à convaincre propres à une culture, à une identité sociale données à une époque donnée<sup>25</sup>, le texte littéraire est alors étudié en tant que discours social traduisant «la manière dont une société donnée s'objective dans des textes, des écrits [...]<sup>26</sup>», en tant que pratique sociale et esthétique ayant partie prenante dans l'élaboration et le fonctionnement des imaginaires sociaux.

---

23. Le discours social étant défini ainsi : «[...] tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société : tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se représente aujourd'hui dans les médias électroniques. Tout ce qui narre et argumente [...]. [L]es systèmes génériques, les répertoires topiques, les règles d'enchaînement d'énoncés qui, dans une société donnée, organisent le *dicible* - le narrable et l'opposable - et assurent la division du travail discursif.» 1889. *Un état du discours social*, p. 13.

24. *Ibid.*, p. 19.

25. Voir Marc Angenot, «Analyse du discours et sociocritique des textes», dans *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, textes réunis sous la direction de Claude Duchet et Stéphane Vachon, Montréal, XYZ, 1993, pp. 95-109, (Théorie et littérature).

26. 1889. *Un état du discours social*, p. 20.

Notre recherche se donne donc pour but d'analyser, dans les textes de Bruant, ce discours issu de la rencontre de la ville, de la littérature et de la modernité afin d'étudier les fonctions de l'imaginaire de la délinquance et du discours social de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, cela en nous appuyant sur ce présupposé théorique selon lequel :

[...] en règle générale, la littérature, comme champ institué, n'accomplit pas la subversion dont elle prétend – de façon ostentatoire – être le lieu [...] Ce que la littérature de circuit restreint réalise est une *audace contrôlée et esthétisée*, laquelle demeure ambigument dans la mouvance des représentations dominantes qu'elle «conteste»<sup>27</sup>.

Notre analyse doit beaucoup à quatre études qui ont balisé notre travail et nous ont fourni des pistes de réflexion. Il s'agit de l'ouvrage de Marc Angenot, *1889. Un état du discours social* et de celui de Nelly Wolf, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline* ainsi que de celui de Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque* et de celui d'Alain Pessin, *Le mythe du peuple et la société française du XIX<sup>e</sup> siècle*.

#### **PLAN DU MÉMOIRE : LECTURES DE BRUANT**

Les textes du recueil *Dans la rue. Chansons et monologues* représentent la ville et ses bas-fonds. L'auteur y décrit l'univers délinquant et lui donne une parole. Ces deux aspects de l'œuvre, l'image et le discours, constituent la matière première de notre travail. Nous proposons ainsi trois lectures qui analysent et confrontent ces deux éléments pour montrer comment Bruant construit les dessous du Paris imaginaire de la fin du siècle dernier, quels sont les effets de sa représentation des figures de la délinquance et de la marginalité urbaine et, surtout, comment s'y trouvent inscrites les traces d'un état de société.

La logique imposant à notre démarche une progression allant du particulier au général, nous abordons en premier lieu le personnage et le discours de Bruant afin de préciser le rôle de «barde du pavé» qui a été attribué à l'auteur par la critique d'époque et par les jugements ultérieurs portés sur sa vie et son œuvre. Nous étudions ainsi la rhétorique véhiculée dans notre corpus, ainsi que la légende entourant le personnage, dans le but d'observer les stratégies

---

<sup>27</sup> Marc Angenot, *Le cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 163. (Archives du futur)



mises en œuvre par Bruant pour développer son argument principal, sinon unique, qu'est l'idée, héritée du romantisme social, selon laquelle la misère pousse au crime.

La représentation donnée par l'auteur des milieux prostitutionnels des faubourgs ayant pour effet de faire porter l'attention sur le pittoresque des personnages, nous cherchons ensuite à montrer comment, sous l'influence de la culture journalistique, le portrait séduisant que fait Bruant d'une population foncièrement criminelle actualise le folklore et l'imaginaire du peuple parisien révolutionnaire et insoumis.

Le dernier volet de notre étude est consacré à l'analyse de la vision du monde produite par les textes. Nous y repérons des traces et des lieux communs du discours social de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui laissent voir que le portrait que fait Bruant de la marginalité sociale de la grande ville se nourrit, en fait, du premier degré de la rumeur publique et entretiennent la vision crépusculaire du monde qui prévaut à cette époque.

En somme, l'enjeu de notre travail est de faire voir l'unité derrière ces aspects de l'œuvre de Bruant, c'est-à-dire le discours intégrateur à la source d'un propos qui agit comme un miroir de tensions propres à la société de la fin du siècle dernier, mais dont les échos se font encore entendre quelque cent ans plus tard.

## CHAPITRE I

### ARISTIDE BRUANT, BARDE DU PAVÉ

«Si tu n'oses pas frapper, fous un grand coup de pied dans la porte.» (Devise d'Aristide Bruant, d'après Marcel Mouloudji, *Aristide Bruant*)

Rappelant son projet à la fin de sa vie, en 1924, dans un texte autobiographique rédigé à la troisième personne, Aristide Bruant écrit :

Profondément ému par l'effroyable détresse de ces déshérités condamnés par leur naissance à la misère, à l'abjection et souvent à l'infamie, il voulut plaider leur cause en clamant à la face des riches, des jouisseurs insoucians, des satisfaits et des repus, la désespérance des sans-logis, des sans feu et des sans pain, victimes de lois mal faites et d'iniquités sociales.<sup>28</sup>

Prenant résolument position en faveur des pauvres, des déçus et des misérables, le poète-chansonnier déclare avoir voulu faire de sa carrière un vibrant plaidoyer visant à réclamer justice pour les victimes innocentes d'une société injuste. Une grande part de la critique est, semble-t-il, convaincue, voire même séduite, et salue en lui, le «barde du pavé», le «poète sincère jusqu'au cynisme, mais non sans tendresse<sup>29</sup>», corroborant avec enthousiasme cette image que Bruant donne de lui-même. Dietmar Rieger recense ainsi ce qu'il désigne comme étant un «petit florilège» de jugements sur Bruant :

[...] sympathisant des «déclassés, des humiliés, des persécutés, des hors-la-loi et des exclus : «il ne peignait pas la misère sous un jour romantique, mais il moralisait<sup>30</sup> » ; «Il ressentait une sympathie naturelle pour le peuple, les pauvres, les insatisfaits, les opprimés lesquels souffraient comme lui-même. Il étudia leurs mœurs et leur langage et décida de devenir le chantre de ces malheureux condamnés à mourir de faim, alors que leurs frères nagent dans le bonheur<sup>31</sup> » ; on

28. Aristide Bruant, *Bruant par lui-même*, dans Marcel Mouloudji, *Aristide Bruant*, Paris, Seghers, 1972, p.48-49. (Poésie et chansons) Souvenirs écrits en 1924 et publiés comme préface au recueil *Dans la rue*, Paris, Seghers, 1962.

29. François Coppée, cité par Dietmar Rieger, «J'cass'rai la gueule aux proprios. Aristide Bruant et la chanson "naturaliste" fin-de-siècle», dans *La chanson française et son histoire*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988, p. 205.

30. Wilhelm Neef, dans *Ibid.*

31. Louise Rypko Schub, dans *Ibid.*

parle du «généreux Bruant», le «chantre du rire et des larmes de la rue<sup>32</sup>» ; «Bruant ne voulut pas, lui, qu'on oubliât les miséreux et leurs misères. Il savait qu'à les chanter nos émotions se renouvellent, se retrouvent et prolongent ainsi leur fraîcheur. Lors, Bruant, chrétiennement sensible, chanta !<sup>33</sup>» ; «Bruant, certes, est un anarchiste [...] il est un chansonnier se réclamant de sentiments révolutionnaires. À mi-chemin entre le militantisme et le simple témoignage, son combat est verbal [...] il a été le plus éloquent défenseur de ceux qui, plus que les leurs, paient les fautes de qui devaient les éduquer<sup>34</sup>

Aristide Bruant, qui s'était d'ailleurs lui-même attribué le titre de «chansonnier populaire<sup>35</sup>», entre ainsi dans la légende de son vivant, célébré comme étant le chantre des malheureux, des démunis et des exclus. En fait, Bruant est si convaincant que – fait souvent rapporté par ses biographes – nombreux sont ceux qui, parmi ses contemporains montmartrois, demeuraient incrédules en apprenant que le chansonnier était, d'une part, issu d'une famille bourgeoise de Courtenay, dans le Loiret, et que d'autre part il n'avait, par exemple, jamais fréquenté ces bataillons qu'il a chantés avec conviction dans «À Biribi» et «Aux Bat. d'Af.<sup>36</sup>».

Cette partie de notre travail, qui se veut, en quelque sorte, une présentation de l'auteur, s'appliquera à étudier le discours de Bruant afin d'en dégager les éléments qui forgent la griffe du personnage, alimentent sa légende et qui sont, en somme, constitutifs du «rôle doxologique<sup>37</sup>» qui lui est octroyé par la critique et par la postérité. Dans le but de montrer comment Bruant se positionne sur la «scène doxique», nous analyserons d'abord le point de vue adopté par le personnage pour ensuite étudier la rhétorique véhiculée par les textes du recueil *Dans la rue. Chansons et Monologues*.

---

32. Yvette Guilbert, dans *Ibid.*

33. *Ibid.*, p.206.

34. Gorges Coulonges, dans *Ibid.*

35. C'est ce qu'on pouvait lire au-dessus de la porte de son domicile, rue Cortot, à Montmartre.

36. Voir, par exemple, Henri Marc, *Aristide Bruant. Le maître de la rue*, Paris, France-Empire, 1989, pp. 84-85.

37. «Le discours social est comme une pièce bien ficelée» à la Scribe. Il comporte des *emplois fixes* : pas seulement deux ou trois grands *maîtres à penser* (rôles qui peuvent être tenus par un personnel posthume), mais d'autres emplois de la scène doxique, jusqu'à des seconds et troisièmes rôles, des utilités et des doublures. On pourrait les nommer, à la façon de la tradition comique avec ses père noble, ingénue, jeune premier, coquette, valet, barbon [...] Ce qui définit ces «doxosophes» (ainsi que P. Bourdieu les a une fois nommés), c'est leur pouvoir symbolique, un charme qui opère et qui s'impose. Ils se définissent par la capacité qu'ils ont de se faire citer, discuter, prendre en considération par leurs contemporains [...].» 1889. *Un état du discours social*, p. 113

## 1) LE PERSONNAGE ET LA LÉGENDE

### 1.1 ) Aristide Bruant, chansonnier populaire

Le parcours de Bruant est assez classique. La famille, ruinée par la gestion erratique du bien familial par le père, est contrainte, en 1863, de migrer vers Paris, dans un état plus que précaire, pour tenter de reconstituer une fortune. Quelques années plus tard, Bruant doit interrompre ses études de notariat pour subvenir aux besoins de sa famille, le père passant plus de temps à philosopher dans les estaminets qu'à se préoccuper du paiement du terme. Il touche ainsi à plusieurs métiers avant d'en arriver à la chanson. De nombreux déménagements, pour éviter la saisie, font connaître au jeune Bruant les rues et les habitants des quartiers populaires qu'il habite. D'abord choqué, il se familiarise rapidement avec la langue et les mœurs de «ces messieurs du surin et ces dames de la retape<sup>38</sup>». Il «potasse» si bien l'argot qu'il est vite perçu comme un des leurs. Tout en amorçant sa carrière de chansonnier, qui débute vers 1875, il prend des notes, étudie le milieu et, en compagnie d'Oscar Métenier sous-secrétaire d'un commissariat parisien, explore les dessous de la ville, les bouges, les assommoirs et les guinguettes des quartiers malfamés, dans lesquels la faune des assassins, des rôdeurs et des prostituées tient ses assises. Il écrit d'ailleurs, toujours rétrospectivement :

Maintenant qu'il possédait à fond le langage des miséreux et des malandrins, il entreprit, sans but bien déterminé, de noter, d'étudier et d'approfondir les mœurs et l'état d'âme des errants de la nuit : vagabond grelotteux se chauffant aux braseros des chantiers, sous l'œil soupçonneux du gardien ; tristes pierreuses battant leur quart au coin des impasses ; rôdeurs sinistres embusqués dans l'encoignure des portes cochères [...] <sup>39</sup>.

Bruant, qui obtient un certain succès avec ce qu'il appelle ses «chansonnettes», change de cap assez soudainement<sup>40</sup> pour devenir le personnage flamboyant immortalisé par les affiches de Toulouse-Lautrec : chapeau noir à larges bords, chemise de flanelle rouge, costume

---

38. Aristide Bruant, *op.cit.*, p. 46.

39. *Ibid.*, p. 48.

40. Selon Mouloudji: «Lassé peut-être par des réflexions de camarades jaloux qui attribuent son succès à sa beauté et à son allure de dandy, Bruant se transforme du jour au lendemain. » Marcel Mouloudji, *op. cit.*, p. 18, tandis qu'Henri Marc rapporte ces propos du chansonnier : «Quoique vous supposiez, le guignol est terminé. Finis les couplets badins et les petits refrains entraînants. [...] Mais un nouveau Bruant est né!...pour dire deux mots à la foule des noceurs, des fils-à-papa, des fainéants, des incapables...pour crier la souffrance humaine et la haine des misérables outragés.» *op. cit.*, p. 39.

de velours côtelé noir, écharpe écarlate et bottes de cavalier en guise d'habillement, il se met à chanter la misère des faubourgs. Il est difficile de préciser avec exactitude le moment de cette transformation mais, chose certaine, il paraît ainsi dès son entrée au *Chat Noir* de Rodolphe Salis ouvert en 1881 sur le boulevard Rochechouart. En 1885, Bruant reprendra le local à son compte, ouvrant son propre cabaret, le *Mirliton*, quand le *Chat Noir* transporte ses pénates rue de Laval. Encore une fois, Bruant se dépeint à cette époque :

Puis, avec l'audace provocante et l'aplomb brutal du timide qui se «rebiffe» et se bute, de sa voix mordante et persuasive, il cria la plainte des bas-fonds, des geôles et des pénitenciers, implorant justice en faveur des insoumis et des révoltés, revendiquant droit de cité pour les malheureux abandonnés, reniés dès l'enfance par une société marâtre qui pourrait les sauver si elle voulait les reconnaître.<sup>41</sup>

Bruant connaît un succès phénoménal dans son cabaret où le banquier, l'homme d'affaires, l'aristocrate en vadrouille et le politicien pouvaient se retrouver à la table de l'ouvrier, du souteneur ou de l'assassin, sans compter les soirs de rafles policières qui, comme le relate Francis Carco, «rabattaient les filles vers le premier mastroquet venu». Et Carco poursuit ainsi : «Celles de «ces dames» dont l'*atelier* se trouvait être le bitume du Rochechouart, se réfugiaient au *Mirliton*. Bruant les faisait asseoir entre deux femmes du monde. C'était la rue, avec ses coups durs et ses traîtrises, qui entraînait à leur suite dans la salle du cabaret.<sup>42</sup>» Ainsi, de sa voix «d'émeute et de barricade<sup>43</sup>», Bruant raconte et fait vivre, devant le public entassé dans le local exigü de son cabaret, le monde du truand, de la prostituée, du clochard, de la canaille des bistrotts, des ateliers et des usines, de la faune inquiétante qui, la nuit tombée, s'active dans les rues étroites et les boulevards extérieurs de la ville.

## 1.2) Une soirée au *Mirliton*

Ce coude à coude du beau monde et de la pègre est dominé par l'imposante figure du maître des lieux<sup>44</sup>. Entre deux chansons, Bruant, ne ménageant pas les susceptibilités, accueille

41. Aristide Bruant, *op. cit.*, p. 49.

42. Francis Carco, *La Belle Époque au temps de Bruant*, Paris, Gallimard, 1954, p. 91.

43. Henri Marc rapporte ces propos de Jules Lemaitre dans *op. cit.*, p. 54.

44. Cette mixité du public de Bruant n'est toutefois pas exceptionnelle, le café-concert étant traditionnellement le lieu d'une sociabilité mêlée. Voir entre autres Marc Angenot et Diane Geoffrion, *op. cit.*, p. 101, et Concetta Condemi *Les cafés-concerts. Histoire d'un divertissement*, *op. cit.*, p. 99. Ces auteurs consacrent d'ailleurs une partie de leurs travaux au rôle du café-concert dans la dynamique du spectacle au XIX<sup>e</sup> siècle, aspect important à considérer pour analyser l'histoire, la réception et la diffusion de la chanson, mais qui déborde toutefois le cadre de cette étude consacrée au personnage de Bruant, à son discours et à l'imaginaire qu'il met en œuvre.

les nouveaux arrivants en les gratifiant, selon le sexe, de noms de poissons, d'échassiers ou de ruminants<sup>45</sup>, alors que le public enchaîne avec l'immanquable rengaine :

Oh là là !  
C'te gueule c'te binette,  
Oh là là!  
C'te gueule qu'il a<sup>46</sup>!

Bruant avait aussi en réserve un refrain à l'intention des clients qui quittaient avant la fermeture :

Tous les clients sont des cochons,  
La faridon don don, la fari dondaine,  
Et surtout les ceuss qui s'en vont,  
La faridondain' la fari don don<sup>47</sup>!

Un feuillet, intitulé *Cinq minutes chez Bruant*, qu'on vendait dans la salle, nous permet d'apprécier le verbe coloré du patron de l'établissement, comme par exemple dans cet extrait où Bruant livre ses impressions sur l'arrivée de dames :

C'tte fois, c'est pas de la rinçure de bidet. C'est de la grenouille de choix!...de la gonzesse de luxe, d'la trois étoiles! Ces messieurs suivent à pied : ce sont sûrement des maquereaux ou des ambassadeurs.» Les commentaires désobligeants fusent dans la salle et Bruant reprend : «Vos gueules! Tas de salauds! Par ici, Mesdames, par ici! À côté du petit bouffi...là! Ca va bien, vous n'êtes que quinze sur ce banc! Nom de Dieu! Serrez-vous un peu dans le bout. Et toi, comme la lune, assieds-toi là avec tes deux bergères<sup>48</sup>.

---

45. Carco rapporte cette anecdote qu'il tenait du peintre André Dignimont qui, au cours de sa jeunesse, était allé chez Bruant en compagnie d'un de ses oncles, boucher à Montmartre, et de son épouse: «Soudain, comme l'oncle serrait la main du cabaretier, celui-ci proclama triomphalement: «Acré, les gars, v'la l'loucherbem du quartier...Avec sa ...vache!» Sa vache? C'était ma tante. Et moi? dans son esprit je devais être le veau.», avait conclu le futur peintre. Francis Carco, *op. cit.*, p. 29.

46. La légende veut que le soir de l'inauguration du *Mirliton*, seuls trois curieux se soient présentés au cabaret. Bruant, déçu et morose, chante quand même, mais ne peut retenir sa mauvaise humeur: il insulte les trois visiteurs qui, loin de s'offusquer, semblent y prendre goût. Dès ce moment, la tradition est instaurée, et le refrain sera repris avec enthousiasme par le public, soir après soir. Notons cependant que Carco indique plutôt que l'idée serait venue à Bruant d'accueillir les clients en termes peu élogieux suite à la réaction d'un client particulièrement gai qui aurait pris goût aux invectives de Bruant et qui serait même revenu plusieurs soirs de suite avec des amis. *Ibid.*, p. 11.

47. Toujours d'après Carco, Bruant aurait aussi eu des formules plus personnalisées pour accompagner la sortie de ses clients:««Attention, un départ! Et si le client était accompagné: Au revoir! C'est à toi ces deux pucelles-là? Ben, mon cochon, on ne s'emmerde pas dans ta famille. Mossieu s'envoie deux paires de fesses, probablement pour être plus sûr d'être cocu. Bonne nuit, Mesdames, rendez-le heureux! »». *Ibid.*, pp. 25-26.

48. *Ibid.*, pp. 21-22.

Rares sont ceux qui se formalisent des injures épouvantables proférées à leur intention. Bien au contraire, les clients en redemandent<sup>49</sup>. On refuse du monde au *Mirliton* où, selon Bruant, les gens seraient déçus d'être privés d'un accueil aussi «jovial»<sup>50</sup>. D'ailleurs, il avait choisi comme enseigne : « Au Mirliton, public aimant se faire engueuler<sup>51</sup> ».

### 1.3) Le bourru bienfaisant

En somme, les sources semblent montrer qu'on accourt chez Bruant pour recevoir en plein visage la boue et les horreurs des bas-fonds de Paris. Il s'agit ici de bien voir que Bruant, poète-chansonnier, est aussi cabaretier, donc commerçant, et qu'il devait s'assurer une clientèle, d'où la nécessité de donner un spectacle haut en couleurs où le «Tout-Paris» anarcho-mondain viendrait se divertir. Cependant, il ne faut pas occulter le fait que Bruant tient aussi un discours à son public, qu'il occupe une position sur la scène discursive qui dérive d'une manière d'envisager le monde et la société, d'un point de vue contraire au discours normatif, qu'il maintient tout au long de sa carrière et de sa vie. En ce sens, le discours de Bruant est porteur de jugements de valeur<sup>52</sup> sur la société issus d'un regard indigné qui, à un premier niveau, se traduit en paroles, sur scène et dans ses écrits, par le ressentiment et son tributaire, l'invective. De même, il semble peu probable que le public, qui reçoit ce discours et qui consacre le succès du chansonnier, assiste au spectacle pour le simple plaisir de se faire injurier, contrairement à ce que semble indiquer Zola qui, dans *Paris*, dépeint et contextualise l'atmosphère qui règne au *Mirliton*, décrivant Bruant sous les traits du personnage de Legras :

Et son répertoire, ses Fleurs du pavé [...] des chansons où l'ordure et la souffrance d'en bas, toute l'abominable plaie de l'enfer social hurlait et crachait son mal en mots immondes, de sang et de feu» [...] «C'était le rut de l'immonde, l'irrésistible attirance de l'opprobre et du dégoût. Le Paris jouisseur, la bourgeoisie maîtresse de l'argent et du pouvoir, s'en écœurant à la longue, mais n'en voulant rien lâcher, n'accourait que

49. Carco rapporte encore qu'un général aurait dit à Bruant à la sortie du *Mirliton*: «Ah! mon gaillard, quelle bonne soirée j'ai passée à vous entendre. Vous pouvez vous vanter d'être le seul qui m'ait jusqu'à présent traité de vieux c... en face.» *Ibid.*, pp. 175-176.

50. Voir Henri Marc, *op. cit.*, p. 49.

51. Paul Bourassa, *Toulouse-Lautrec s'affiche au Musée du Québec*, Musée du Québec, Québec, 1992, p. 38. (Publication réalisée lors de l'exposition *Toulouse-Lautrec. La collection Balwin M. Baldwin du San Diego Museum of art* présentée au Musée du Québec à l'hiver 1992-1993)

52. Ou *enthymématique*, l'enthymème étant un «énoncé qui pose un jugement sur un sujet», c'est-à-dire qui met en relation «un sujet avec un ensemble conceptuel qui l'intègre ou qui le détermine». Voir Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 31.

pour recevoir à la face des obscénités et des injures. Hypnotisée par le mépris, elle avait, dans sa déchéance prochaine, le besoin qu'on le lui crachât à la face. Et quel symptôme effrayant, ces condamnés de demain se jetant d'eux-mêmes à la boue, hâtant volontairement leur décomposition, par cette soif de l'ignoble, qui asseyait là, dans le vomissement de ce bouge, des hommes réputés graves et honnêtes, des femmes frêles et divines, d'une grâce, d'un luxe qui sentait bon! [...] Toute la luxure de la rue s'y étalait dans sa saleté et son âcreté de poison [...] Et le crime bourgeois clamait, derrière ce corps de la femme traîné dans la boue, jeté à la fosse commune, meurtri, violé, sans un voile. Mais, plus encore que les paroles, la brûlante injure était dans la façon dont Legras jetait ça au visage des riches, des heureux, des belles dames qui venaient s'entasser pour l'entendre. Sous le plafond bas, au milieu de la fumée des pipes, dans l'aveuglante fournaise du gaz, il lançait les vers à coups de gueule comme des crachats, toute une rafale du furieux mépris. Et quand il eut fini, ce fut du délire, les belles bourgeoises ne s'essuyaient même pas de tant d'affronts, elles applaudissaient frénétiquement, la salle trépignait, s'enrouait, se vautrait éperdue dans son ignominie<sup>53</sup>.

Bien qu'il soit difficile de spéculer sur les raisons exactes de cet engouement, il semble que l'attaque en règle que livre Bruant contre l'idéologie bourgeoise ne soulève pas l'ire du public, au contraire. S'agirait-il d'un long malentendu entre l'artiste et son public en partie bourgeois, l'un criant son mépris et l'autre applaudissant à la caricature, comme en feraient foi ces propos d'un Bruant rétrospectif rapportés par Francis Carco :

Pas besoin à cette époque de m'égosiller de dix heures du soir à deux heures du matin pour amuser un tas d'idiots qui ne comprennent pas seulement ce que je leur chante, qui ne peuvent pas comprendre, ne sachant pas ce que c'est que le meurt-de-faim, eux qui sont venus au monde avec la cuiller d'argent dans le bec. Je me revenge en les insultant, en les traitant pis que des chiens. Ça les fait rire aux larmes : ils croient que je plaisante tandis que bien souvent, c'est une bouffée du passé, des misères subies, des saletés vues qui me remonte aux lèvres et me fait parler comme je parle.<sup>54</sup>

Cette hypothèse nous semble tout aussi peu crédible que celle de la passivité du public. Peut-être Bruant réussit-il tout simplement à rejoindre un public bourgeois parce qu'il exprime un commun ressentiment envers le pouvoir et l'argent, envers une idéologie bourgeoise largement exclusive qui ne serait pas sans rappeler celle de l'Ancien Régime.

Néanmoins, dans tous les cas, Bruant se place dans la position de celui qui, au nom d'une vérité masquée par le « mensonge établi », prend le parti, en solitaire, de démontrer, par un contre-discours, une évidence scandaleusement rejetée, ignorée par son adversaire. Ainsi, mû par un sentiment viscéral, par l'indignation, la colère, la pitié devant les « iniquités

53. Émile Zola, *Paris*, (1898), p.276, 281-282. Cité par Dietmar Rieger, *op.cit.*, p. 222.

54. Francis Carco, *op.cit.*, p. 49



sociales» injustifiées, Bruant se fait justicier, se distinguant de la foule par son costume provocant passé à la légende, qui n'est pas sans rappeler l'accoutrement des héros de romans de cape et d'épée, et se fait le porte-parole des démunis dans le but de rallier son public, à la fois adversaire et destinataire universel, à sa position. Son discours méprisant dirigé contre l'idéologie bourgeoise<sup>55</sup>, et particulièrement contre la figure du bourgeois qui incarne l'objet de son mépris, visera alors à la disqualifier par l'invective : «les rosses de bourgeois<sup>56</sup>», «les vieux salauds d'bourgeois<sup>57</sup>» «[...] les ceux qu'est saouls/ D'boire et d'manger, les ceux qui rotent/ Dans l'nez des vieux comme moi [...]»<sup>58</sup>. Le monologue «Fins de siècle» est à cet égard très représentatif de la position de Bruant, comme en témoigne cet extrait :

[...] Quand on les voit avec un linge  
 On s'dit : - Sûr que c'tte gonzess'-là  
 Si a pond a va faire un singe!  
 Tas d'saligauds, tas d'abrutis,  
 Bons à rien, gonciers d'pain d'épice,  
 Avant d'songer à fair' des p'tits,  
 Allez donc dir' qu'on vous finisse!  
 (II, 138)

Chose certaine, cette attitude méprisante et injurieuse semble légitimer une transgression par Bruant des conventions mondaines et des distances sociales, car elle confère à son propos une certaine authenticité, une certaine sincérité de même qu'une esthétique particulière ; ce qui contribuera justement au succès de son entreprise : le personnage et son discours donnent une image plus vraie que nature d'un univers effroyable, tragique et injuste. En un sens, Bruant ironise et, dans un esprit de carnaval, convie son public/lecteur à la transgression. Il l'invite à faire lui-même l'expérience de la réalité crue et brutale dont il dénonce le scandale en mettant tout le monde sur un pied d'égalité. Le personnage qu'il s'est composé, le mouvement d'attraction/répulsion provoqué par sa peinture des bas-fonds et de la misère, la mise en accusation d'une partie de son public par l'invective et la manifestation d'un ressentiment, sont autant de moyens théâtraux, qui ont forgé sa «griffe» et sa légende, déployés pour se faire entendre, pour imposer une forme d'écoute et faire passer un discours

55. Voir «V'la l'choléra!», (I, 73-77).

56. «Les petits joyeux» (II, 41).

57. «Au bois de Boulogne», (II, 155).

58. «Pilom», (II, 20).

critique qui, autrement, pourrait le conduire tout droit à la prison<sup>59</sup>. En fait, Bruant occupe, sur ce que Marc Angenot nomme la «scène doxique», la position du «bourru bienfaisant», de celui dont la rudesse trahit une sensibilité exacerbée par une exposition continue au spectacle de la misère. Ce rôle, qui peut être tenu en toute vraisemblance par l'artiste et le chansonnier populaire qu'est Bruant, lui permet de clamer sa révolte et son indignation, voire d'en faire un spectacle dont le public peut sans réserves acclamer l'authenticité, la vérité et la «verve naturaliste» du propos qui font courir un frisson nouveau.

## 2) TOPOLOGIE DU DISCOURS BRUANTIEN

«On conserve d'une soirée passée boulevard Rochechouart ou plutôt à la lecture des œuvres de Bruant, cette pensée triste et consolante à la fois, que le vice et le crime connaissent la souffrance et que les monstres sont à plaindre»<sup>60</sup>, résume François Coppée au sujet du corpus bruantien. Cette appréciation très juste de l'œuvre de Bruant signale que la portée de son discours persiste au-delà du moment de sa représentation théâtralisée, en imprègne la lecture, le texte «nu», si l'on peut dire. C'est aussi dire que le texte conserve sa force, sa «vérité», même en l'absence d'une gestuelle et d'un décor, qu'il suffit en lui-même à soutenir la position défendue par Bruant. Ceci découle évidemment des stratégies discursives mises en œuvre dans les textes pour faire appel à l'imaginaire, aux sentiments et à la raison de son interlocuteur.

En effet, la représentation de la réalité, surtout lorsqu'il est question de personnes, doit faire appel à la sensibilité pour trouver un écho chez celui qui la reçoit. Elle tombe à plat si on

---

59 . Rappelons que la chanson de café-concert, comme le reste de la production artistique, est soumise à une censure très stricte, tout texte de chanson nouvelle devant être soumis au Bureau de l'Inspection des théâtres dont la censure était d'autant plus rigoureuse lorsqu'elle constatait des attaques contre l'ordre établi et le parti républicain. Comme l'explique Concetta Condemi (*op. cit.*, pp. 18-19), les censeurs, « [g]ardiens de la morale, [...] favorisent en priorité des répertoires qui relatent des faits divers, des chroniques criminelles aux issues exemplaires, ou des thèmes moralisateurs, édifiants [...] comme l'efficacité du travail, la gloire de l'armée et de la patrie, les vertus des épouses modèles [...] Ils tolèrent également des chansons qui s'attachent à décrire les méfaits de l'alcoolisme et de la fréquentation des cabarets ou le tragique destin des femmes de petite vertu. » On assiste ainsi à une uniformisation des thématiques de la chanson de café-concert, mise au service de la propagande. Il se développe toutefois un art du sous-entendu, un art de dire dans lequel le public et l'artiste sont complices. Bruant s'inscrit ainsi dans une tradition des salles de concert où l'on privilégiait, entre autres, le discours sur les marginaux et les parias et où, par le biais d'une approche satirico-comique, une certaine critique sociale demeurait possible.

60. François Coppée, cité par Francis Carco, *op. cit.*, p. 30.

ne lui donne une forme, une tension ou un drame, tout comme une représentation surchargée d'indications laissera le destinataire aussi indifférent. Comme le dit Roland Barthes à ce sujet dans une remarque sur la photographie qui peut aussi bien s'appliquer à la littérature : «Il ne suffit pas au photographe de nous *signifier* l'horrible pour que nous l'éprouvions.<sup>61</sup>» Le rôle de l'auteur, ou de l'artiste, étant de donner une forme à la réalité pour engager son destinataire dans la voie d'un jugement, il doit le désorganiser et le surprendre pour l'atteindre et lui permettre d'inventer son propre accueil à la représentation qui lui est offerte.

C'est ainsi que, par le regard qu'il porte sur le milieu prostitutionnel de son époque, Bruant cherche à convaincre son lecteur de la véracité de la réalité qu'il représente dans ses textes, celle-ci allant à l'encontre du discours entretenu par la presse et la rumeur publique sur la plaie sociale et le danger que constituent l'itinérance et la pègre des faubourgs. Dans une démonstration alternant le réalisme et le pathos, Bruant aménage un terrain pour la réception de son argumentation par la construction d'un univers fictif donné pour vrai de même que par l'installation d'une tension dramatique et d'un certain lyrisme.

## 2.1) La mise en forme du réel

Non sans fondements, les commentateurs accolent volontiers l'étiquette de «chanson naturaliste» aux textes de Bruant. «La nouveauté de son naturalisme a tant de variations qu'il en joue comme Paganini de son violon<sup>62</sup>», écrit Yvette Guilbert alors que Francis Carco constate : «Il y a dans une strophe de Bruant la matière d'un roman naturaliste<sup>63</sup>.» On parle de l'«effroyable réalisme<sup>64</sup>» de la chanson de Bruant dont le «verbe crache les crudités brutales<sup>65</sup>», et le contemporain de Bruant, Block écrit, en 1892 : «C'est précisément Bruant qui nous donne l'image la plus nette, peinte dans les couleurs les plus crues, des fripons et des criminels parisiens, une image telle que personne d'autre ne pourrait nous la donner excepté

61. Roland Barthes, *Mythologies* Paris, Seuil, 1970, p. 105. (Points)

62. Yvette Guilbert, citée par citée par Dietmar Rieger, *op.cit.*, p. 211.

63. D'après Henri Marc, *op.cit.*, p. 142. Rappelons toutefois que, dans *La Belle Époque au temps de Bruant*, Carco souligne la forte griffe personnelle de Bruant «qu'Émile Zola, le chef de l'École naturaliste, considérait à tort comme un de ses disciples [...]». *op. cit.*, p. 74.

64. *Les Hommes d'aujourd'hui*, 1889, numéro spécial consacré à Bruant, cité par Dietmar Rieger, *op.cit.*, p. 211.

65. *L'Électeur républicain*, 28 février 1889, vol.1, cité par Dietmar Rieger dans *Ibid.*

un policier expérimenté de la brigade criminelle.<sup>66</sup>» Le biographe Alexandre Zévaès parle du «naturalisme amer», du «naturalisme souvent brutal<sup>67</sup>» du texte bruantien, et Marcel Mouloudji, tout en reconnaissant une grande part d'originalité à Bruant, souligne la verve naturaliste de ses chansons, «tranches de vie » qui ont «la sécheresse d'un procès verbal<sup>68</sup>».

De toute évidence, et sans faire une étude exhaustive de la poétique naturaliste, certains traits de l'écriture bruantienne s'inscrivent d'emblée dans ce courant littéraire, en commençant par les études de milieu effectuées par Bruant lui-même, ainsi que par la peinture des bas-fonds<sup>69</sup> omniprésente dans les textes de *Dans la rue*. Bruant se range aussi dans la lignée des écrivains naturalistes et réalistes dans les efforts déployés pour dissimuler le caractère fictionnel de la narration, mais il nous faut surtout retenir que ces procédés visent d'abord à donner un effet de réel au récit.

Ainsi, l'espace urbain que décrit Bruant est construit sur des noms de lieux déterminés et réels qui fournissent les titres de nombreuses chansons : «À la Villette», «À Grenelle», «À Saint-Ouen», «À Saint-Lazare», «À Mazas», «À la place Maubert». Ils cadastrant la ville du recueil et ont pour fonction d'inscrire la fiction dans la réalité : la ville, Paris, un quartier, la rue avec ses saletés et ses misères. Par la même occasion, ces titres offrent une géographie tout à fait représentative de la misère et de la criminalité sévissant dans le Paris de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>70</sup>.

Toutefois, cette intention d'inscrire la fiction dans la réalité se manifeste surtout dans l'effacement de l'auteur qui présente une vue de l'univers délinquant à la fois du bas et du

---

66. J. Block, cité par Dietmar Rieger dans *Ibid*.

67. Alexandre Zévaès, *Arsitide Bruant*, Paris, La Nouvelle Revue Critique, 1943, p. 110 et p. 210.

68. Marcel Mouloudji, *op. cit.*, pp. 20-21.

69. Yves Chevrel écrit à ce sujet, expliquant que le naturalisme est partie prenante dans la recherche à laquelle s'évertue la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour distinguer le normal du pathologique: «[...] l'œuvre naturaliste est le plus souvent conçue comme l'exploration d'un système, la mise en évidence de ses rouages, de ses règles de fonctionnement - ou, sans doute parce que *littérairement* plus intéressants, des cas de *dysfonctionnement* [...]». C'est pourquoi «l'écrivain s'intéresse avec prédilection aux cas limites incarnés volontiers par les personnages qu'on nommerait aujourd'hui «marginiaux». Deux d'entre eux ont polarisé l'attention [...]: le criminel et la prostituée.» Yves Chevrel, *Le naturalisme*, Paris, P.U.F., 1982, pp. 98, 101-102. (Littératures modernes)

70. Nous renvoyons ici à deux études de Louis Chevalier : *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris, pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1984. (Pluriel) et *Montmartre du plaisir et du crime*, Paris, Laffont, 1980.

dedans en livrant des «tranches de vie » découpées dans le quotidien, et en suivant une trame narrative donnant la parole exclusive à des personnages dont l'emploi de l'argot contribue à renforcer le contexte d'énonciation du récit en l'inscrivant dans la tradition orale populaire :

Non...vrai...ça m'fait naquer du fla!  
 Si ça continu', gare aux beignes.  
 J'en ai mon pied de c'cloubé-là.  
 J'vas laisser tomber les châtaignes.  
 Vous m'direz : – Quoi donc...t'es cocu?  
 –Non, c'est ma lesbomb' qu'est coquette :  
 A dépense tout pour sa toilette [...]  
 («Coquette» : II, 97)

En ce sens, Bruant montre une réalité plutôt qu'il ne la démontre. Son discours s'appuie sur une abondance d'exemples réalistes de destins individuels similaires. Cette singularisation de cas, cette prolifération de détails, alimentent l'imaginaire du lecteur qui, sans s'identifier au personnage, peut se donner la représentation de ses sentiments et de ses sensations. Elle a aussi pour effet de donner corps à l'univers décrit par Bruant, par le biais d'une représentation du collectif par l'individu. D'autre part, la présentation d'un cortège de malheureux et de mal-aimés, dans ce que les individus ont de commun et de plus singulier, vise à consolider l'effet de réel par un déferlement d'exemples probants qui se fondent, en bout de ligne, dans une représentation unifiée du monde prostitutionnel et de ses misères<sup>71</sup>. Le discours de Bruant adopte ainsi un mode anecdotique afin de constituer une argumentation fondée sur une preuve par l'exemple<sup>72</sup>.

En deuxième lieu, l'effet de réel produit par le texte réside dans une formulation qui prolonge le récit dans un hors-texte historique. Dans la chanson de Bruant, l'action se déroule hors de la page écrite. Le narrateur raconte sa vie ou celle d'un tiers, et tous les événements, rapportés ou anticipés, sont antérieurs ou postérieurs au moment de la narration. Les textes condensent le passé et le présent des personnages pour déboucher sur un futur prévisible, selon

71. Voir Luc Boltanski, *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris Métailié, 1993, p. 28

72. Comme l'explique Marc Angenot : «[...] L'anecdote signale une *impasse* du langage démonstratif, comme si le discours enthymématique mesurait les limites de son efficacité. Il convient parfois non de prouver mais de *faire voir*. Ce qui est intolérable n'est pas l'ordre de la généralité mais de l'ordre de l'extrême singularité.» Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, op. cit., p. 195.

la conception déterministe de Bruant que nous étudierons plus loin, mais qui se réalisera néanmoins hors du texte laissant le spectateur-lecteur en suspens. L'exemple-type de cette technique de mise en forme du réel nous est fourni par les textes écrits sous forme de lettres, dans lesquels le temps de l'énonciation est le moment présent, mais qui renvoient continuellement à des séquences événementielles se déroulant hors du texte, soit par un retour dans le passé ou par une projection dans le futur :

Le destinataire est ainsi fortement sollicité par cette rencontre de la fiction et du réel, comme l'indique Yves Chevrel :

[...] le texte est pris entre deux «embrayeurs» plus ou moins dissimulés, le premier inaugurant la fiction en la renvoyant à un avant-ailleurs du texte, le second la clôturant en renvoyant à un après-ailleurs. La question est bien, pour le spectateur-lecteur de savoir, si et où il veut se placer dans l'espace qui s'ouvre à lui<sup>73</sup>.

Dès lors, si le destinataire choisit de prolonger le récit là où le texte s'arrête en prenant à son compte le hors-texte historique auquel renvoie la fiction, il devient partie prenante du milieu qui lui a été présenté par le texte. C'est alors qu'entre en jeu un processus de coordination des imaginaires par lequel le destinataire d'une œuvre est appelé à orienter son jugement selon les propositions d'engagements émotionnels offertes par le sujet qui lui est présenté.

## 2.2) Le réalisme lyrique

Zola, après avoir entendu Yvette Guilbert chanter Bruant, aurait écrit : «Tout un monde s'est évoqué à moi, à moitié réel, à moitié fantasque, d'un excès dans le caractère qui est l'art tout entier.» Louis Chevalier explique : «Ce que Zola surtout ressent et exprime dans cette note, hâtive et confuse, dans cet «à moitié réel et à moitié fantasque », dans «cette nature qui s'exhale et qui se donne», c'est ce mélange de réalisme et de lyrisme, cette expression poétique de la réalité que Mac Orlan appellera bientôt «le réalisme poétique» et que d'autres baptiseront le «lyrisme de la pègre<sup>74</sup> ».

73. Yves Chevrel, *Le naturalisme*, op.cit., p. 142.

74. Louis Chevalier, *Montmartre du plaisir et du crime*, op. cit., p. 185.

Ainsi, la chanson de Bruant ne saurait être complètement assimilée au courant naturaliste, car elle est empreinte d'une âpre et sombre poésie qui résulte non seulement du choix d'une structure rimée et de la métrique rigoureuse des textes destinés à être mis en musique, de l'usage d'un langage argotique dont la verdeur, la gouaille, les locutions inattendues et les accents surprennent, mais aussi de la tension dramatique générée particulièrement par la concision de l'expression et de l'émotion. «L'art de la chanson, c'est le raccourci<sup>75</sup>», écrit Marcel Mouloudji dans sa courte biographie de Bruant. C'est précisément ce que fait Bruant lorsqu'en quelques strophes il circonscrit le destin d'un individu :

Il avait pas encor` vingt ans,  
 I` connaissait pas ses parents,  
 On l'app'lait Toto Laripette [...]  
 I` m'aimait autant que j`l'aimais  
 Nous nous aurions quitté jamais  
 Si la police était pas faite,  
 À la Vilette.[...]  
 La dernièr` fois que je l'ai vu,  
 Il avait l'torse à moitié nu,  
 Et le cou pris dans la lunette,  
 À la Roquette.  
 («À la Vilette» : I, 25, 29-30)

De plus, le lyrisme de la chanson de Bruant vient de ce qu'il emprunte la substance même de ses chansons aux grands thèmes lyriques universels de la vie, de l'amour et de la mort, pour les reporter, comme nous le verrons dans le dernier chapitre de ce travail, dans le registre métonymique de la grande ville. Elle montre des personnages, engagés dans une lutte acharnée pour survivre dans un monde hostile, dont le frayage quotidien avec la mort les anime d'une grandeur esthétique qui les propulse dans la sphère du tragique et du romantique.

### 2.3) La rhétorique du sentiment

À mi-chemin, donc, entre le naturalisme en vogue et les derniers soubresauts du romantisme, la chanson de Bruant distille une rhétorique visant à humaniser la marge, à réinsérer l'univers délinquant dans l'espace social. Elle le fait en appelant à la sympathie et à la pitié par l'illustration itérative de ce que nous nommons pour les fins de ce travail le «complexe des *Misérables*». En fait, les textes du recueil *Dans la rue* peuvent être considérés

---

75. Marcel Mouloudji, *Aristide Bruant*, op. cit., p. 13.

comme une vaste démonstration du lieu commun hérité du romantisme social que constitue l'idée selon laquelle la misère pousse au crime<sup>76</sup>. Fondée sur une vision déterministe de l'évolution de la société, la position de Bruant se traduit dans les textes par l'idée récurrente d'un cercle vicieux enrayant toute possibilité de sortir de la rue et de la misère.

Ainsi, le titre du recueil. *Dans la rue*, n'est pas simplement le fruit d'un choix esthétique. Il présage une proxémique très circonscrite, très typique, et il annonce la dynamique de l'œuvre, à la fois statique et cyclique, la rue étant un début et une fin en soi. Parce qu'elle détermine et gouverne son destin, la rue transcende l'individu pour devenir une composante inhérente à la structure sociale urbaine : tout mène et ramène à la rue dans la chanson de Bruant et cette vision du monde domine tous les niveaux de lecture des textes, ainsi que la construction même du recueil.

En effet, chaque volume forme un ensemble distinct comprenant une introduction et une conclusion qui circonscrivent l'espace physique et moral de l'univers bruantien : la rue et la misère. Le premier volume du recueil s'ouvre, avec «Philosophe», sur une introduction à la vie dans la rue. Ce monologue met en scène un vagabond prodiguant des paroles encourageantes et des bons conseils à un compagnon d'infortune. Le texte est rythmé par un refrain laconique qui évoque la fraternité de la rue, tout en montrant l'extrême dénuement de ces gens qui n'ont pour seule liberté que l'accès aux espaces publics urbains : «T'es dans la ru', va, t'es chez toi». À l'autre bout, il prend également fin dans la rue avec les dernières pensées de «Grelotteux» qui, d'après l'illustration de Steinlen<sup>77</sup>, serait un vagabond agonisant sur un banc public par une nuit glaciale :

J'peux pas m'soigner ... ah! c'que j'grelotte!  
 C'est-i la fiève ou ben la faim?  
 [...] I'vaut p'têt' mieux qu'ça soye la fin ;  
 Ici-bas, quoi qu'j'étais? Un gonçe ...  
 Là-haut j's'rai p'têt' un séraphin.  
 (I, 206-207)

En opérant une association entre «faim» et «fin», Bruant annonce la conclusion de son ouvrage, mais il met aussi en évidence le lien de causalité unissant la misère et la mort,

---

76. Voir Kalifa, pp. 165-174.

77. Voir annexe A.



laquelle représente à ses yeux le seul espoir d'échapper à la rue, aux souffrances générées par des conditions de vie misérables.

Le même schéma se répète dans le deuxième volume. Celui-ci débute par la chanson titre du recueil, «Dans la rue», qui consiste en un rappel et une synthèse des motifs dominants de la chanson bruantienne : la rue, la vie, la misère, la mort. En effet, le protagoniste est un enfant trouvé, sans travail et sans ressources, qui fera sa vie dans la rue, qui en tirera sa pitance et qui y mourra fort probablement. De même, le monologue final de ce deuxième volume, «Heureux», est analogue à celui du premier, en ce sens qu'il met en scène un vagabond sans abri par un soir de froid. Cependant, en considérant que ce texte vient aussi conclure l'ensemble du recueil, il faut noter qu'à la différence de «Grelotteux», dans lequel la mort met un terme aux souffrances du malheureux, le vagabond prévoit s'endormir dans son logis de fortune, un tuyau de canalisation de la Compagnie des Eaux, et rêver «qu'on est à la messe/ qu' dans l'temps, on priait l'bon Dieu<sup>78</sup>». Par cette allusion au rêve, au passé et au bon Dieu des humbles et des démunis, plutôt qu'à un avenir meilleur, cette conclusion laisse entendre que la misère de la rue est sans issue et les lendemains sans espoir, mais en opérant une équivalence entre le bas peuple et les égouts elle indique aussi que le rebut de la société retournera inévitablement à la rue qui l'a généré. La rue, chez Bruant, est donc le lieu générique de l'exclusion et de la marginalité.

### 2.3.1) Le déterminisme biographique

En fait, les personnages de Bruant sont dans l'impossibilité de sortir de la rue. Ils n'ont aucune chance d'échapper à une condition sociale immuable perpétuée de génération en génération ainsi que par les conditions sociales générales. Dans les textes, la biographie de l'individu est déterminée par la famille et le métier familial : crime, prostitution, mendicité<sup>79</sup>. Elle l'est aussi par la rue, le quartier, le pâté de maison, les circonstances et influences générales du milieu. Les seules issues sont le cimetière, la guillotine, la prison ou la Légion

---

78. (II, 207).

79. Par exemple, «Sonneur» (I, 93), «À la Glacière» (I, 109), «Les vrais dos» (I, 117), «À la Bastille» (I, 123), «Lézard» (I, 199), «Géomay» (II, 33), «Aux Arts Libéraux» (II, 65) et «Foies blancs» (II, 71) sont des textes dans lesquels il est fait directement mention d'une condition ou d'un métier familial transmis d'une génération à la suivante.

étrangère. En fait, seule la mort est garante d'une certaine équité sociale, comme le disent ces vers de «Fossoyeur» :

Qu'a crèv'nt sous les baisers d'un roi  
 Ou qu'a meur'nt sur un lit d'hospice,  
 Quand a sont blanch', a sont à moi,  
 vos Léontine et vos Alice!  
 (II, 88)

Cette vision du monde est produite par la construction des textes, essentiellement cyclique, insistant sur le tragique de la fatalité et du destin. Cette structure ordonne, presque sous forme de programme, des événements rapportés ou anticipés : les personnages de Bruant naissent, vivent et meurent dans la rue. Comme nous l'avons mentionné précédemment, présent, passé et futur se croisent très souvent dans la narration : le personnage raconte son passé, décrit son présent et connaît sa destinée. Ainsi, en reprenant l'exemple du narrateur de «Dans la rue», celui-ci, enfant trouvé, s'attend, après avoir vécu dans la rue des fruits du vol et de la prostitution, à finir ses jours sur la place publique, au bout d'une corde ou sous le couperet, devant la foule des badauds «encore accourue» pour consacrer sa mort comme elle avait accueilli sa venue au monde, dans la rue<sup>80</sup>. À l'inverse, l'ouvrier dans «À Saint-Ouen», enfant «naturel», pour reprendre l'expression consacrée, tâche de mener une vie honnête. Pourtant, il ne conçoit pas la possibilité de sortir de la misère ; encore une fois, seule la mort y mettra un terme :

Mais on est récompensé,  
 Car comme on est harassé,  
 Quand on crève ...  
 El'cim'tière est pas ben loin  
 À Saint-Ouen.  
 (II, 201)

De même, dans «À Montmerte<sup>81</sup>», le personnage, fils de roturier laissé sans ressources à la mort de ses parents, prévoit déjà que ses propres enfants vivront dans les mêmes conditions que lui et qu'à leur tour ils engendreront :

Des p'tit's Poirier qui grandiront,  
 Qui produiront et qui mourront,  
 À Montmerte.  
 (I, 171)

---

80. « [...] Un jour faudra que j'passe aussi / D'vant la foule encore accourue / Pour voir ma gueule en raccourci [...] » (II, 15).

81. (I, 167)

Pour appliquer un qualificatif englobant valable pour toute la chanson de Bruant, il faudrait parler d'un «déterminisme biographique» empruntant aux discours moral et hygiéniste ambiants qui attribuent la déliquescence des classes ouvrières à un état pathologique héréditaire exacerbé par le mode et les conditions de vie imposés par la ville moderne<sup>82</sup>. Cependant, Bruant, qui prend ses distances avec la morale bourgeoise, du moins dans ses chansons, ne reprend pas intégralement la thèse d'une pathologie héréditaire fondée sur la morale chrétienne de la faute originelle<sup>83</sup>. À cet égard, ses textes allèguent plutôt une prédisposition à l'irrégularité issue d'une conjoncture sociale générant l'exclusion des plus démunis, les mettant en marge de la cité sous tous les aspects.

### 2.3.2) La loi du milieu

Ainsi, dans la chanson de Bruant, les personnages mettent toutes leurs ressources à profit pour survivre dans un milieu marginal et relativement dangereux dont la prostitution est, de toute évidence, le nerf. Il n'est donc pas étonnant que la pègre de quartier, le règlement de comptes, le meurtre, le vol, la violence conjugale, l'errance, la mendicité, l'ivrognerie et le chômage délibéré, par noblesse d'esprit si l'on peut dire, fassent partie du paysage quotidien. Ces comportements et phénomènes sociaux qui se retrouvent en filigrane partout dans les textes<sup>84</sup> sont imputables à la loi du milieu et à la nécessité<sup>85</sup> car :

Quand on est pas braiseux d'naissance,  
Pour viv' faut ben truquer un peu [...]  
(«Les Vrais Dos» : I, 117)

Bruant projette de la sorte le déterminisme du milieu sur ses protagonistes dans une tentative de justification de la délinquance visant à désamorcer les préjugés établis

82. Voir Dietmar Rieger, *op.cit.*, p. 212. Voir aussi l'étude de Jean Borie, *Mythologies de l'hérédité au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Galilée, 1981.

83. Voir 1889. *Un état du discours social*, p. 356.

84. La liste des textes comportant des allusions à ces mœurs et usages serait longue à établir. Nous en retrouvons des exemples dans des textes tels : «À la Villette» (I, 25) et «À Mazas» (II, 25) (violence conjugale) ; «Sonneur» (I, 93) et «Monsieur l'bon» (II, 75) (meurtre et vol) ; «Pilon» (II, 19) et «Philosophe» (I, 11) (errance) ; «Soulaud» (I, 163) , «Amoureux» (I, 131) (ivrognerie) ; «Foies blancs» (II, 71) et «Belleville-Ménilmontant» (I, 87) (pègre de quartier). Quant au chômage, les personnages de Bruant pratiquent rarement une profession ou un métier reconnus.

85. Nous pourrions aussi citer cet extrait de «À Saint-Ouen» : «À Paris y'a des quartiers / Où qu'les p'tiots qu'ont pas d'métiers / I's font pègre ; / Nous pour pas crever la faim, / À huit ans, chez un biffin, / On est nègre [...]» (II, 199)

à l'encontre de l'image du «criminel endurci» véhiculée par la presse. Dans le but d'appuyer l'argument fondamental de son discours qu'est l'idée de «la misère pousse au crime », il cherche plutôt à faire porter le regard sur les causes de cette condition immuable, comme il est dit dans «Lézard» :

On prend des magnièr'à quinze ans,  
Pis on grandit sans  
Qu'on les perde.  
(II, 199)

C'est pourquoi le narrateur de «Dans la rue», qui se retrouve sans ressources lorsque la femme qui le fait vivre est mise en prison, n'entrevoit qu'une solution à ses problèmes :

À présent, où qu'vous voulez qu'j'aïlle<sup>86</sup>?  
Vous voudriez-t'y que j'travaille?  
J'pourrais pas ... J'ai jamais appris ...  
Va falloir que j'vole ou que j'tue ...  
(II, 14)

### 2.3.3) Pathos et mélodrame

En fait, peut-être plus encore que par la description de conditions matérielles et économiques, Bruant tente, par un appel à la sentimentalité, de justifier et de convaincre en montrant l'état d'abandon affectif dans lequel ses protagonistes ont été livrés au monde. Il étaye de cette manière son argument premier en instituant une corrélation implicite entre l'abandon, la misère et le crime. Ainsi, dans l'univers bruantien, un grand nombre des personnages sont des enfants illégitimes nés au hasard d'épousailles volontaires ou forcées :

Ma mère m'a fait dans un coin  
(«À Saint-Ouen» : II, 198)

Y a ben des chanc's pour que mon père  
Il ay' jamais connu ma mère  
Qu'a jamais connu mon daron,  
Mon daron qui doit l'avoir eue,

Un soir de noc', qu'il était rond,  
Dans la rue  
(«Dans la rue» : II, 12).

---

86. Notons que cette interpellation oblige le lecteur à prendre position et à entrer en relation avec le sujet qui lui est présenté, lui demandant en retour d'effectuer lui aussi opération mentale de justification en réponse à l'argument qui lui est présenté.

L'illégitimité emportant l'abandon par les parents, cette caractéristique récurrente des personnages vient s'inscrire dans la démonstration que fait Bruant de la genèse d'un destin tracé d'avance :

Sa maman s'appelait Flora,  
A connaissait pas son papa  
(«À Batignolles» : I, 17)

Il avait pas encor' vingt ans,  
l'connaissait pas ses parents  
(«À la Villette» : I, 25)

Son papa s'appelle Abraham,  
Il est l'enfant du macadam,

Tout comm, sa môme en est la fille [...]  
(«À la Bastille» : I, 124)

En effet, pour ces «enfants du macadam» laissés à eux-mêmes, la rue s'est substituée à la cellule familiale, devenant une source d'affectivité ainsi que le seul lieu possible d'apprentissage de la sociabilité, rendant inévitable leur cheminement vers la délinquance, de même que la criminalité endémique du milieu :

J'm'ai jamais connu d'aut' famille  
Que la p'tit'marmail' qui fourmille,  
[...] Dans la rue.  
(«Dans la rue» : II, 13)

En somme, par son insistance sur l'abandon en tant que facteur déterminant quant au destin d'un individu, Bruant use d'un discours qui innocente et victimise l'univers marginal délinquant. En présentant des personnages donnés comme étant représentatifs de cet espace social et en jouant sur le pathétique de leur situation, il vise à démontrer que ses personnages et le monde qu'ils représentent ne sont pas fautifs, qu'ils n'ont pas mérité ou fabriqué leur propre malheur, mais que celui-ci découle d'une conjoncture présidant à leur naissance même. Il tente de faire voir que ses personnages sont avant tout des êtres humains happés, avant même leur venue au monde, par une dynamique incontournable, d'où cette «pensée triste et consolante à la fois, que le vice et le crime connaissent la souffrance et que les monstres sont à plaindre», que nous avons retrouvée chez François Coppée et qui se présente à l'esprit du lecteur de Bruant. En ce sens, les textes réunis dans le recueil *Dans la rue* témoignent d'un idéal d'intégration sociale du monde prostitutionnel entretenu par Bruant, qui prend la forme

d'un réquisitoire réclamant pitié pour les misérables et les exclus présentés comme étant les enfants abandonnés par leur famille et par la société.

#### UNE «PAROLE PAMPHLÉTAIRE»?

On observe donc chez Bruant une certaine cohérence entre le projet qu'il dit s'être donné, son œuvre et le personnage qu'il incarne sur scène. Conviant son public et son lecteur à pénétrer et à vivre dans l'intimité d'un univers sombre et violent, il plaide la cause des misérables et des exclus en usant d'une rhétorique visant exclusivement à faire porter le regard sur les causes de la délinquance endémique du milieu dont il parle, l'idée centrale de son discours étant que la misère pousse au crime. En montrant le milieu délinquant de l'intérieur, il offre une contrepartie au discours communément admis sur «l'armée du crime» qui hante la ville et sa périphérie ; il donne une voix, une réalité, et une âme à un univers généralement inquiétant par son côté caché. Mais surtout, il différencie ses personnages d'une masse considérée comme étant dangereuse pour singulariser chaque situation et en signaler l'individualité, ce qui a pour effet de désamorcer les idées préconçues et d'aménager la réception qui sera accordée au propos, dans une stratégie discursive de persuasion axée sur l'exemple et la répétition. Ainsi, Bruant cherche à convaincre en montrant une réalité plus qu'il ne la démontre par un système argumentatif qui, par ailleurs, serait difficilement intégrable à la chanson ou à l'œuvre poétique.

L'originalité de Bruant, ou plutôt ce qui compose la particularité, la «griffe», du personnage et sa légende, vient de ce qu'il ait donné, avec succès, son mépris en spectacle. Évoquant, par le personnage qu'il s'est composé, l'imaginaire du justicier, il pose l'indignation devant les injustices sociales comme point de départ à un ressentiment qui tourne au mépris, à l'injure et à l'invective, ce qui confère une certaine autorité et une certaine authenticité à son propos. Par son incarnation de la figure du «Bourru bienfaisant», dont la virilité du propos et la force de l'invective imposent une forme d'écoute, Bruant se présente ainsi en toute vraisemblance comme le grand défenseur des faibles et des démunis.

En ce sens, la chanson de Bruant peut être assimilable à une certaine «littérature de combat». Toutefois, il nous faut aussi considérer que cette stratégie de «dévoilement réaliste», comme le dit Marc Angenot, par le biais du mépris, engendre, au-delà du discours sur la misère, la pauvreté et la criminalité, certains effets pervers, particulièrement en raison du caractère transgressif et de la perspective esthétisante qu'elle implique<sup>87</sup> : Bruant transgresse les conventions sociales tout en traçant un portrait plus vrai que nature de l'univers délinquant, invitant son public et son lecteur à la réciprocité dans un esprit carnavalesque et spectaculaire qui affaiblissent sa dénonciation. Nous le verrons dans les pages qui vont suivre, ses textes empruntent en quelque sorte à la fable et contribuent à forger une représentation dans l'imaginaire collectif qui a pour effet d'ouvrir la voie à un pittoresque urbain, voire à un folklore de la délinquance.

---

87. Voir Luc Boltanski, «La topique esthétique» dans *op.cit.*, p. 175, qui explique : «L'esthétique se définit en effet comme une science du plaisir.»

## CHAPITRE II

### FLEURS DE CANIVEAU : LE FOLKLORE DE LA DÉLINQUANCE

«La littérature emprunte ses matériaux d'élaboration aux constructions mentales environnantes, avant d'apporter à son tour sa propre pierre au chantier de l'imaginaire.» (Nelly Wolf, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*)

La chanson de Bruant évoque tout un folklore des «mauvaises filles et des mauvais garçons», dont les traces remontent, en littérature, au moins jusqu'à Villon et ses «Coquillards». Toutefois, dans le cas de Bruant, il s'agit aussi d'un folklore qui découle d'un imaginaire éminemment moderne dont les cadres se sont fixés en concomitance avec la progression dans le discours social de la «question du peuple», celle-ci se développant en simultanéité avec l'émergence et la diffusion d'une culture journalistique<sup>88</sup> : multiplication des journaux à grand tirage, essor de la presse à sensation, engouement pour le récit de crime, d'enquête et de fait divers. En d'autres termes, même s'il est possible de dire que Bruant révèle la vérité des bas-fonds urbains en prenant parti en faveur des misérables et des démunis, son œuvre reconduit un certain folklore reposant, d'une part, sur une mythologie du peuple déjà constituée sous le Second Empire<sup>89</sup> par la littérature populiste, au sens large du terme, et d'autre part, sur une trame narrative imposée par la presse boulevardière, qu'il retravaille avec le succès qu'on lui connaît.

---

88. Voir Kalifa , p.302 : «Le rôle de la presse est à cet égard décisif. Balisant ses frontières et donnant corps à ses mythes, assurant jour après jour sa reproduction mécanique et standard, le journal gouverne cet imaginaire et lui confère l'autorité et la puissance de la modernité en actes. Affamé de «nouvelles», les yeux rivés sur l'encre fraîche des manchettes, ce premier XX<sup>e</sup> siècle qui s'esquisse apparaît bien comme une *civilisation du journal* [...]».

89. Nelly Wolf explique que, par exemple, Zola et les naturalistes, auteurs nés dans la première moitié du siècle, sont des auteurs du Second Empire qui ont institué un mode de représentation du peuple : «[...] ils ont créé des figures populaires auxquelles les romanciers de la III<sup>e</sup> République devront se référer, que ce soit pour les imiter, les récuser, ou s'en détacher.[...] Des codes représentatifs sont forgés au XIX<sup>e</sup> siècle par le romantisme puis par le naturalisme. L'époque, dominée par l'idée d'une équivalence entre les classes laborieuses et les classes dangereuses, repousse pour un temps durable le peuple dans l'extériorité sociale. Les textes assimilent les représentants des classes populaires aux différentes figures de l'altérité : animaux, enfants sauvages, délinquants, poètes ou génies. (p. 15 et p.18)



Ainsi, la représentation du milieu prostitutionnel que donne Bruant se profile sur l'arrière-fond d'une culture et d'un imaginaire journalistiques fascinés par le récit de crime et de fait divers dont le héros, plus que le policier ou le détective, serait le reporter, et le nœud, la question identitaire. Nous verrons dans cette partie de notre travail comment Bruant, tout en présentant une chronique des bas-fonds inspirée de la formule journalistique, apporte sa contribution à l'élaboration d'un folklore de la délinquance qui donne lieu, en fait, à une restitution symbolique d'appartenance populaire.

### 1) BRUANT POÈTE-REPORTER : DU RÉEL À LA FICTION POÉTIQUE

En effet, avec l'essor du journal au XIX<sup>e</sup>, la nouvelle *fait* la rumeur publique. Dans une industrie où la compétition est féroce, les journaux se doivent de surenchérir en «coups d'éclat». Véritable «déversoir» social propice à un argumentaire fécond et à des sensations fortes, la question de la criminalité devient une matrice de production journalistique<sup>90</sup>. De la simple chronique de fait divers, le journalisme évolue vers la littérature d'enquête dont le héros sera désormais le reporter transmué en «aventurier des temps modernes<sup>91</sup>». S'élabore alors, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le mythe du grand reporter, «franc-tireur du reportage<sup>92</sup>», bénéficiant d'une liberté et d'une indépendance totales. Héritier de l'imaginaire du «Vengeur» ou du «Justicier» à la Féval ou à la Sue, le reporter, grand explorateur de la cité, est prêt à affronter tous les périls et toutes les fatigues pour rapporter la vérité<sup>93</sup>. C'est ainsi que, du fait divers à l'enquête, la littérature, populaire surtout, tendra vers un mimétisme qui assimilera ces nouvelles formes narratives dont l'imaginaire empreint de secret, ainsi que du suspens de la traque, de la poursuite, et de la recherche d'indices est tout à fait adapté à la cité et au monde moderne<sup>94</sup>.

---

90. Voir Kalifa, p.302.

91. *Ibid.*, p.82 : «Plus que le policier, toujours un peu ridicule, plus que le détective, vulgaire mercanti du renseignement, c'est le reporter que propulse sur le devant de la scène cette fièvre conquérante de l'enquête. [...] Figure jeune et dynamique, le reporter incarnera bientôt l'aventurier moderne, dont la geste s'écrit au quotidien dans les pages des journaux.»

92. *Ibid.*, p.103.

93. *Ibid.*, p.78.

94. *Ibid.*, p.77 et p.79 : «Univers de signes, la société est envisagée dans ces romans comme une sorte de cryptogramme qu'un esprit fort et positif peut toujours décoder. [...] [L'enquête à] sa manière un peu naïve. [...] dit également ce bouleversement des modes et des figures du savoir dont toute l'époque est porteuse.»

Il n'y a donc qu'un petit pas à franchir pour voir que Bruant s'imprègne de cet imaginaire en gestation en s'imposant comme une figure de justicier au franc-parler impitoyable. N'oublions pas que lui-même précise s'être adonné à un véritable travail d'enquête avant de livrer à son auditoire une suite de témoignages prétendument réalistes et plus vrais que nature. Nous croyons donc que les textes de Bruant sont fortement inspirés de la logique formelle et discursive imposée par la presse, tout en lui faisant subir un travestissement par sa vision du bas et du dedans de l'univers délinquant.

### 1.1) La chronique des bas-fonds

Suite de croquis composant une vision panoramique de la société que le poète-chansonnier voit évoluer dans les rues des quartiers excentriques de Paris, les textes du recueil *Dans la Rue* se présentent comme une chronique interne<sup>95</sup> du monde interlope des faubourgs, comme les annales de la pègre et des milieux prostitutionnels. La rue de Bruant est ainsi peuplée d'individus qui ont tous une histoire à raconter, et que l'auteur présente sous la forme de «tranches de vie», découpées dans le quotidien de ses personnages, créant une série de portraits et de témoignages dont plusieurs aspects rappellent la forme narrative instituée par le récit de fait divers. Une analogie peut, d'une part, être établie entre l'esthétique redondante véhiculée par la chanson de Bruant et la forme quasi figée qu'emprunte le récit de crime ou de fait divers au tournant du siècle. D'autre part, le recueil lui-même se présente comme un reportage illustré sur la misère des bas-fonds de Paris. Toutefois, y figure le contexte premier de l'énonciation de l'œuvre, c'est-à-dire «Aristide Bruant dans son cabaret<sup>96</sup>», inscrivant ainsi l'auteur et ses personnages dans l'univers du médiatique de même que dans le registre de l'imaginaire et du folklore urbains.

---

95. La chronique se situant à la croisée de la narration et de l'information. Voir, par exemple, les acceptions du terme dans le *Petit Robert* (1990) : recueil de faits historiques rapportés dans l'ordre de leur succession. (histoire, annales, mémoires, récits) (1213) : L'ensemble des nouvelles qui circulent (Les bruits qui courent, défrayer la chronique) (1690) : Partie d'un journal consacrée à un sujet particulier (article, courrier, nouvelle) (1829).

96. Titre d'une affiche publicitaire commandée par Bruant à Toulouse-Lautrec en 1893.

### 1.1.1) Une esthétique redondante

Destinées avant tout au public des cafés-concerts et des cabarets artistiques, les chansons de Bruant suivent le courant musical en vogue dans ces établissements, sur le plan de la forme et des arrangements musicaux, et s'apparentent beaucoup à la chansonnette de «style» café-concert<sup>97</sup>. En effet les textes, presque invariablement construits sous une forme de type couplet-refrain, sont accompagnés par une mélodie qui repose généralement sur la répétition à chaque vers d'un motif musical, généralement en mode mineur pour soutenir le pathétisme de la narration, qui subit une légère variation au refrain. De même, les paroles sont rythmées par une musique marquant les syllabes, procédé dont il résulte une chanson très scandée imitant le langage parlé. Il faut d'ailleurs se demander si Bruant accordait une grande importance à l'originalité de ses arrangements musicaux, car on constate à l'écoute que les mélodies et l'instrumentation de «À la Villette» et de «À Batignolles» sont identiques<sup>98</sup>.

Du point de vue de la réception, comme l'indique Diane Geoffrion, cette formule reposant sur la répétition et la prévisibilité s'avère un moyen efficace de satisfaire un large public : «Le public, pour sa part, pouvait trouver une grande satisfaction à cette répétition prévisible de structures musicales attendues [...] Cette sensation de connu et de reconnu permet aux auditeurs une satisfaction spécifique, il constitue le principe de base de toute musique commerciale destinée à la consommation massive.<sup>99</sup>» Une telle codification musicale entraîne donc un réflexe d'écoute, chez l'auditeur à l'oreille exercée, qui s'activera dès les premières mesures, tout comme elle contribue à donner une connotation familière à l'univers mis en scène par le chansonnier.

Cette prévisibilité est aussi inhérente à la lecture des textes, en raison de leur forme, comme nous l'avons indiqué, mais aussi parce que chaque chanson ou monologue, à quelques

---

97. Voir le chapitre consacré à l'aspect musical de la chanson de café-concert dans Marc Angenot, en collaboration avec Diane Geoffrion, *Le café-concert. Archéologie d'une industrie culturelle*, op. cit., p. 67 et p. 83.

98. Voir, par exemple, les enregistrements de 1910 dans la compilation *On chante à Montmartre. Aristide Bruant, Yvette Guilbert*, SACEM-Pharaon, 1995.

99. Diane Geoffrion, dans Marc Angenot, op.cit., p. 71 et p. 80. Ou encore, comme le précise Marc Angenot : «[...] l'esthétique du café-concert s'institue comme *réitération du prévisible* [...] c'est là le caractère axiomatique des esthétiques «commerciales» dès l'orée de la production de masse.» *Le cru et le faisandé*, op. cit., p. 83.

exceptions près, suit le même schéma que nous avons décrit dans la deuxième partie de ce travail : la narration est présentée comme une tranche de vie, découpée dans une vie quotidienne plutôt sordide et fait part de l'impasse dans laquelle se retrouve un personnage qui n'entrevoit aucune possibilité de sortir de sa condition. Par l'accumulation et la répétition de détails et de motifs semblables créant une attente chez son destinataire, Bruant structure la lecture du recueil et en codifie la réception.

En somme, l'esthétique redondante de la chanson de Bruant facilite la mémorisation des paroles et favorise la captation rapide des informations contenues dans le texte. En ce sens, l'analogie est déjà toute faite avec le fait divers, triomphant à l'époque, «carnet du jour terre à terre et cancanier». Comme l'explique Dominique Kalifa : «[...] nul besoin de déjouer les systèmes d'attente», car le récit de crime est certes une anomalie, mais une «anomalie désormais régulière, le fait divers [pouvant] s'accommoder d'événements insignifiants qui trouvent leur raison d'être dans l'accumulation et la répétition.<sup>100</sup>». L'analogie est d'autant plus forte que la structure et le détail de la narration, particulièrement dans le premier volume du recueil, semblent parfois directement récupérer ceux du fait divers, malgré le filtre que pose la narration subjective. À titre d'exemple, comparons quelques textes avec la description donnée par Dominique Kalifa du récit criminel type au tournant du siècle :

En rubrique, la relation du crime se réduit à quelques lignes, jamais plus d'une douzaine, toujours sèches et condensées. Rarement dotée de titres (on se contente, surtout pour la banlieue ou les «départements», du nom de la localité où s'est déroulé l'événement), elle demeure essentiellement factuelle. On rappelle brièvement le fait, vol ou escroquerie, cambriolage ou agression, en accumulant les renseignements concrets : nom et prénom des personnes, âge, profession, adresse. L'entrefilet se termine sur l'annonce de l'arrestation ou de l'ouverture d'une enquête. Ici le récit est clos, la transgression relatée n'étant jamais matière à enquête ou à rebondissement<sup>101</sup>.

Ceci fait évidemment songer aux nombreux titres de chanson de Bruant qui évoquent les lieux ou le quartier où se déroule le récit<sup>102</sup>, mais aussi nous renvoie à un texte comme «À la Villette», dont nous avons déjà cité quelques extraits, où, en plus de sa détermination spatiale, la biographie du protagoniste, agrémentée de descriptions physiques, est présentée sous une

---

100. Kalifa, p. 28.

101. *Ibid.*, p. 54.

102. Par exemple, «À Batignolles», «À Montrouge» (I, 97), «À La Bastille» (I,123), «À la Goutte-d'Or» (II, 189), «À Saint-Ouen» (II, 197).

forme à la fois factuelle et condensée, présentant les lieux du crime et la trajectoire ayant mené à l'arrestation puis à l'exécution :

Il avait pas encor' vingt ans  
 [...] De son métier i' f'sait rien  
 [...] I'dégringolait les pochards  
 [...] À la Villette [...]  
 La dernièr' fois que je l'ai vu  
 Il avait [...] le cou pris dans la lunette,  
 À la Roquette.  
 (I, 25, 27, 29-30)

Il en va de même pour «l'oraison funèbre» de cette prostituée de Montparnasse qui, cependant, révèle le motif du crime plutôt que d'en rappeler les conséquences légales :

Alle avait pu ses dix huit ans [...]  
 Mais a faisait encore la place,  
 À Montpermasse [...]  
 A travaillait sans aucun goût ; [...]  
 En vieillissant a gobait l'vin [...]  
 Pour boire a m'trichait su' l'gâteau,  
 C'est pour ça qu'j'y cardais la peau  
 Et que j'yai crevé la paillasse,  
 À Montpermasse.  
 («À Montpermasse»: I, 39-41)

Par contre, dans le monologue «Sonneur», la correspondance est frappante entre la description sanglante, technique et caricaturale que fait le «pègre» de son métier et la reconstitution du crime qu'on retrouve dans les journaux<sup>103</sup> :

[...] quand i' veut gueuler je l'scionne..  
 J'y crèv' la peau, je l'fous en bas ; [...]  
 J'attrap'les deux oreill's du gonce  
 Et pis j'y cogn' la têt' su' l'grès,  
 Pas su' l'pavé d'bois...ça s'enfonce.[...]  
 Après quat' cinq coups on est sûr  
 Que l'sang y sort par les esgourdes.  
 (I, 94)

Ici encore, les faits, si macabres soient-ils, sont résumés. Il n'est nullement question de sentiments ou d'impressions ; ce sont justement les silences du récit de crime qui troublent, fascinent et laissent place à une prise en charge par l'imagination et la mémoire collective, tant

dans la presse que dans toute entreprise littéraire<sup>104</sup>. Toutefois, par sa vision du bas et du dedans de l'univers délinquant, Bruant travestit le récit de fait divers et lui donne une fonction de justification plutôt que d'accusation, bien que la reprise d'une forme établie, dans un cas comme dans l'autre, permette au lecteur d'aller chercher une réponse rapide aux questions «Où?», «Quand?», «Comment?» et «Pourquoi?» et de provoquer un commentaire qui pourra se fondre dans la rumeur publique. Cette facture textuelle analogue au récit de fait divers se prolonge d'ailleurs sur le plan iconographique.

### 1.1.2) Le reportage illustré

En effet, à la représentation topographique de l'espace poétique et narratif du recueil, dont nous avons fait mention dans la partie précédente de ce travail, s'ajoutent les illustrations de Steinlen qui mettent la société du texte en images tout en apportant une opacité à la ville que les paroles de Bruant ne rendent pas toujours. Les boulevards, les bistrotts, les cafés, la mansarde délabrée et malsaine sont ainsi habités par des personnages croqués sur le vif : prostituée comptant la recette de la journée sous l'œil vigilant de son homme, règlement de comptes sanglant dans l'ombre d'une encoignure, ivrogne titubant sur les boulevards en quête d'amour vénal ou d'un débit de boissons, vagabond à la recherche d'un abri ou de mégots<sup>105</sup>. Le recueil prend alors la forme d'un reportage illustré dont les images à la facture crue et réaliste donnent une épaisseur et une plus grande lisibilité aux textes, de sorte qu'une bonne part de la charge émotive du recueil vient de la juxtaposition d'images sordides et de la verve populaire des personnages.

---

103. Par ailleurs, suivant une pratique courante du café-concert, Bruant donne dans la chanson d'actualité, comme dans «Géomay» qui rappelle l'exécution de l'assassin de la Veuve Roux en mai 1889. Voir 1889. *Un état du discours social*, p. 612.

104. Inachevée, son écriture [ du récit de crime] est tissée de silences et de blancs dont la fonction est d'être remplis par la prise de parole. [...] Lire un récit de crime, de vol ou d'agression engage en effet le plus souvent à se l'approprier, puis à le reproduire à la première occasion. Travaillé en amont par la mémoire - il peut intégrer des fragments de récits relevant de l'histoire collective -, en aval par la rumeur, le récit de crime se fond dans un large processus où l'événement tend à disparaître par-dessous son commentaire.» Kalifa, p. 283.

105. Voir annexe B.

### 1.1.3) Un théâtre-vérité

Chaque texte est ainsi illustré par plusieurs dessins qui résument l'essentiel du drame qui se joue, à la manière des suppléments illustrés de l'époque<sup>106</sup>. Détail significatif toutefois, qui marque par ailleurs la rupture avec l'analogie journalistique et intègre le monde bruantien dans la légende et le folklore populaires, l'espace implicite qui encadre le recueil est non pas la rue, thème porteur de l'œuvre, mais le cabaret.

En effet, déjà en ouvrant le premier volume, à la table des matières, le lecteur est sollicité par une image représentant la page titre du *Mirliton*<sup>107</sup> avec à l'arrière plan trois verres de vin bien remplis, un lampadaire et, au loin, les contours à peine esquissés de Notre-Dame-de-Paris. Le volume s'achève aussi sur une évocation de la fin d'une soirée par l'illustration montrant une bougie encore fumante et un manuscrit portant la mention «Fin», signalant à la fois le labeur de l'artiste en spectacle et le travail d'écriture de l'auteur<sup>108</sup>. De même, dans le deuxième volume, dès la notice de présentation, le lecteur est placé dans le contexte d'une soirée dans un cabaret qui pourrait être n'importe lequel si on ne reconnaissait pas le fameux mirliton pendu au plafond de l'établissement de Bruant<sup>109</sup>.

Cependant, c'est l'illustration au monologue «Fins de siècles»<sup>110</sup>, précédemment cité, qui est la plus significative parce que c'est la seule qui évoque avec autant de précision cet espace implicite et pourtant prédominant du recueil : on y reconnaît sans équivoque la silhouette de Bruant hissé sur un banc pour haranguer la foule massée à ses pieds. Ce dessin, en identifiant à la fois Bruant et son cabaret, le *Mirliton*, renvoie directement au contexte initial de diffusion et de représentation de l'œuvre et, de ce fait, inclut le lieu du spectacle dans l'univers du texte, annonçant par là une intention de mettre en texte et en mémoire le contexte d'énonciation de l'œuvre.

---

106. Voir Kalifa, pp. 56-59.

107. Publication d'abord mensuelle, puis bi-mensuelle, puis hebdomadaire, dirigée par Aristide Bruant et portant le nom de son cabaret, de 1884 à 1894.

108. Voir annexe C.

109. Par ailleurs, on ne peut s'empêcher de voir dans ces allusions les marques d'une stratégie publicitaire bien orchestrée.

110. Voir annexe C.

De plus, l'incidence particulière de cette illustration vient de ce que l'image dévoile la perspective, sous-jacente dans le texte, par laquelle le lecteur est appelé à aborder l'œuvre comme si elle allait être l'objet d'une représentation sur scène, comme si elle était à la fois fiction poétique et théâtre-vérité. Dans cette optique, les repères topographiques, de même que les dessins de Steinlen qui montrent les personnages en action, sont purement indicatifs : le texte ne suggère jamais que le personnage est sur les lieux dont il parle. C'est plutôt à travers la personne de Bruant, qui a lui-même « cambriolé » la vérité la plus intime de ce « milieu », que les personnages s'adressent à un auditoire précis qui se trouve à être le public de son cabaret, auquel est assimilé le lecteur, toujours dans le but de créer un effet de vraisemblance<sup>111</sup>. Cette abolition relative de la distinction auteur/narrateur renforce le réalisme, la véracité du tableau, mais, du même coup, fait de Bruant un personnage équivoque : en projetant sur papier son image de poète-justicier-reporter, il se construit lui-même dans son œuvre comme personnage médiatique et comme figure légendaire poétique.

Par ce curieux paradoxe, le discours de Bruant et la peinture qu'il fait de la misère urbaine, qui se donnent comme étant puissamment réalistes, se fondent dans la fiction, affaiblissant ainsi la portée idéologique de l'œuvre. En effet, c'est par un personnage qui s'inscrit lui-même dans la fiction et la légende que s'exprime une voix, celle du peuple des bas-fonds, donnée pour vraie, mais qui, de par la virtualité de son intermédiaire, devient dès lors toute aussi fictive. Ce phénomène peut être partiellement expliqué par le fait que la chanson de Bruant résulte d'une triple médiation : d'abord filtré par les influences d'une culture journalistique prédominante, le réel est ensuite travesti et transposé sur la scène d'un cabaret, lui-même lieu de médiation et d'échange de vues<sup>112</sup>, pour être finalement cristallisé dans une publication illustrée faisant état des deux premières médiations. Ce triple filtrage fait de l'univers bruantien une représentation qui, bien que réaliste, car fondée sur des éléments réels et observables, relève de l'ordre du « précipité », de la concrétion de l'imagination, et qui

111. Par exemple, les textes « À Saint-Lazare » (I, 61), « À la Roquette » (I, 67) et « À Mazas » (II, 25) sont des lettres écrites de l'endroit où se trouve le personnage, mais ces lettres peuvent très bien être lues ou chantées devant un public ou tomber entre les mains d'un lecteur une fois colligées. De même, les autres textes constituent, dans la plupart des cas, des témoignages, des cas « vécus », pouvant être lus ou joués sur scène en toute crédibilité étant donné leur construction à la première ou à la troisième personne du singulier.

112. L'analogie est déjà présente entre la fonction première du café-concert et celle de la presse : les analyses montrent que le café-concert n'est pas considéré comme un lieu de médiocre standing intellectuel. Au contraire, « il prétendait au statut de média avant le terme, d'institution permettant, comme le journal, une manifestation d'opinions et d'échange de vues. » Eva Kimminich, « Chansons étouffées » dans *Politix*, n° 15, 1991, p. 24.



est dès lors appelée à se déployer dans un registre qui est celui de l'imaginaire. Ainsi, l'image que donne Bruant des milieux interlopes parisiens participe, à l'instar du fait divers, du feuilleton et du roman policier, d'une mythologie en formation qui est constituée par les mythes de la modernité, de la ville, de la violence et...dans une certaine mesure, du peuple<sup>113</sup>.»

## 2) DU PEUPLE AU POPULAIRE

En effet, l'écriture du crime et de la délinquance, peu importe l'angle sous lequel le sujet est abordé, constitue en quelque sorte une histoire du peuple, cet «Autre» en quête d'identité, éternel absent, exclu de l'histoire. Elle inscrit le quotidien, c'est-à-dire des lieux et des personnes autrement «ordinaires», dans la légende. Bien que la fascination pour le criminel, et plus particulièrement pour le marginal relève de la nature même du romanesque, comme l'a fait remarquer Roger Caillois<sup>114</sup>, elle traduit aussi une attirance, ambiguë mais fondamentale, pour la transgression. Le récit criminel, le fait divers ou la chanson de pègre à la Bruant constituent ainsi une «histoire racontée du peuple et de ses transgressions quotidiennes<sup>115</sup>.» La transgression criminelle, en perturbant l'ordre social et le quotidien, devient cet événement par lequel le peuple anonyme se met tout à coup à produire de l'histoire, des récits qui, mis bout à bout, forment une «longue "geste des obscurs".<sup>116</sup>» Cette tradition mémorielle, récupérée par le journal, le feuilleton et la chanson populaire, entre autres, laisse sous-entendre que le quotidien, le peuple, réserve de mystères et de vérité, vaut la peine d'être raconté, que le «banal n'est jamais que de l'extraordinaire en puissance<sup>117</sup>», que le vrai dépasse même l'imaginable. Le récit de crime ou des bas-fonds, avec ses héros, ses victimes et son théâtre urbain, instaure ainsi un «savoir et une culture de l'ordinaire». Porteur d'une grande charge symbolique, véritable «accumulateur» de mémoire collective, il s'inscrit dans une longue chaîne de représentations qui constitue en quelque sorte une «autre» histoire

113. Alain Pessin, *Le mythe du peuple et la société française du 19e siècle*, Paris, P.U.F., 1992., p. 47. Les références subséquentes à cet ouvrage donneront, le nom de l'auteur, s'il y a lieu, suivi de la page où se trouve l'information

114. Roger Caillois, «Puissance du roman» dans *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 227-228, cité par Kalifa, p. 9.

115. Kalifa, p. 274.

116. *Ibid.*, p. 272, citant M. Perrot, «Fait divers et histoire au XIX<sup>e</sup> siècle», dans *Annales E.S.C.*, n° 4, juillet-août 1983, pp. 911-919. D. Kalifa rappelle d'ailleurs : N'est-ce pas au reste par le crime, le crime suprême du régicide, que le peuple est entré symboliquement dans l'Histoire?» p. 272. Voir aussi à ce sujet Victor Nguyen, *Aux origines de l'Action Française. Intelligence et politique à l'aube du 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1991, pp. 78-80.

117. Kalifa, p. 272.

de France associant à la transgression individuelle l'expression de la protestation populaire, invoquant en cela la mémoire du peuple et les grands motifs de la culture populaire. Conséquemment, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, le fait divers et le crime contribuent à instituer une culture commune rassembleuse en cette période d'instabilité sociale et politique<sup>118</sup>, c'est-à-dire un espace particulièrement propice à la prise de parole au sein duquel se discutent et s'élaborent des normes sociales, des valeurs communes, des repères dont le moteur sera le journal qui tient sa légitimité de sa fonction de régulation de la conscience sociale.

Avec les textes du recueil *Dans la rue*, Bruant active cette mémoire et attise d'autant plus la fascination du grand public pour la transgression et l'altérité en dévoilant la face cachée de l'univers délinquant, en montrant à la fois le crime et la vie quotidienne du milieu criminel et prostitutionnel dont la dimension érotique, ou pornographique, ne fait qu'accentuer l'attrait en raison de la multiplicité des fonctions qu'occupe la symbolique sexuelle dans le discours social de l'époque<sup>119</sup>. Il fait jouer et théâtralise des mythes populaires dont il recrute, à l'instar de ses prédécesseurs romantiques ou naturalistes, les représentants dans les marges les plus éloignées de l'horizon social et linguistique. Bruant compose ainsi une image du peuple amalgamant l'imaginaire criminel et journalistique dominant au XIX<sup>e</sup> siècle avec la représentation d'un peuple-populace véhiculée depuis le deuxième tiers du siècle. Par la réunion de ces éléments hautement symboliques, la chanson de Bruant s'inscrit dans un processus d'élaboration d'une culture commune, de masse, et donc populaire. Il récupère l'imaginaire du crime et de la prostitution pour héroïciser la délinquance en montrant un peuple criminel et misérable, mais sain et travaillant, respectueux de la morale traditionnelle et d'autant plus valeureux que son combat est sans issue. Ses textes activent ainsi toute une mythologie moderne du peuple souverain, mais exclu de l'histoire et, par l'image pittoresque et séduisante du peuple urbain qu'ils véhiculent, ils s'inscrivent dans un folklore de restitution symbolique d'appartenance. L'auteur présente ainsi un milieu fortement caractérisé, typifié et

---

118. Voir *Ibid.*, pp. 283-84.

119. «[La littérature sur la prostitution] domine parce qu'elle remplit à la fois toutes les fonctions, qu'elle satisfait synchrétiquement à tous les réquisits de la *doxa* et de l'esthétique, constituant ainsi un compendium, un magna idéologique inanalysable, la représentation synthétique de toutes les contradictions à la fois. [...] [On] rencontre ici [...] un lacs si inextricable d'idéologèmes en tension et de fonctionnalités diverses que le sociogramme [de la prostituée] ne produit plus que de la *fascination*, c'est-à-dire la renonciation euphorique à l'analyse et à la compréhension [...]» Marc Angenot, *Le cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, op. cit., p. 190

donne tout son attrait à une population de gens beaux, forts, fiers et héroïques distincte du monde bourgeois présenté comme avili et décadent.

## 2.1) Le peuple de Bruant

Le peuple de Bruant appartient aux bords imaginaires de cette classe en marge du monde bourgeois et ouvrier qui forme ce qui est désigné, depuis Marx et Engels, comme le *lumpenprolétariat*, c'est-à-dire le sous-prolétariat urbain. On y retrouve le rôdeur professionnel à l'affût d'une victime à détrousser<sup>120</sup>, le vieux vagabond impotent<sup>121</sup>, le souteneur attentif à son profit<sup>122</sup>, la vieille prostituée qui a connu d'autres temps<sup>123</sup>, la jeune prostituée<sup>124</sup> ou la jeune fille en passe de le devenir<sup>125</sup>. Dans le monde bruantien, les femmes se prostituent et les hommes, rôdeurs ou souteneurs, généralement les deux à la fois, volent et tuent, quand ils ne sont pas expédiés dans les bataillons d'Afrique. Ainsi, la ville de Bruant s'anime essentiellement dans la rue, comme en témoigne déjà le titre du recueil. Formant une société prostitutionnelle éminemment reconnaissable dans le paysage urbain, le monde bruantien constitue en fait une sorte d'interface littéraire, de pivot, entre la bourgeoisie et le bas-peuple, de par sa position spatiale et sociale dans la ville qui lui confère une connaissance, un savoir, de l'un et de l'autre milieu.

## 2.2) Typologie du peuple bruantien

Il est d'ailleurs frappant de voir à quel point les protagonistes de la narration sont facilement reconnaissables dans les illustrations de Steinlen. Presque sans exception, il fait porter la moustache aux hommes, les coiffe d'une casquette haute et les habille d'un veston et d'un foulard noué autour du cou, reproduisant par là une image du «marlou» ayant déjà fait date<sup>126</sup>. De plus, les textes eux-mêmes fournissent des précisions à cet égard, par exemple «Les Petits Joyeux» qui clament :

---

120. «À Montrouge» (I, 97)

121. «Pilon» (II, 19)

122. «Conasse» (II, 115)

123. «À Montpernasse» (I, 39)

124. «À Batignolles» (I, 17)

125. «À la Bastille» (I, 123)

126. Nous pourrions reprendre pour notre compte cette description tirée de *Paris qui danse*, citée par Louis Chevalier dans *Montmartre du plaisir et du crime*, *op.cit.*, p. 131 : [On reconnaît les souteneurs] à la façon identique dont ils s'habillent, qu'ils semblent avoir en uniforme. C'est le veston comme on le coupe dans les fabriques de confection, le pantalon à pied d'éléphant, le col à la Collin avec la cravate en soie rouge ou bleue - cheveux coupés courts, rasés sur le cou et ramenés en roulaquettes sur les tempes. Avec cela, de petites moustaches coupées en brosse [...] Enfin, l'éternelle cigarette aux lèvres et les mains dans les poches, avec l'air flâneux et indifférent.

C'est nous qu'on voit passer avec des nœuds de cravate,  
des bleus, des blancs, des roug' et des couleur cocu [...].  
(II, 40)

Ou encore, cette description du personnage de Toto Laripette :

[Il] était pas c'qu'y a d'mieux mis  
Il avait pas des beaux habits,  
I' s' rattrapait su' sa casquette,  
[...] Il avait deux p'tits favoris  
Surmontés d'eun' fin' rouflaquette [...]  
(«À La Villette» : 25-26)

Quant à la femme, du fait des exigences de son métier qui lui demandent de se parer pour plaire, celle-ci porte plus de soin à son habillement, parfois au plus grand dépit de son homme :

Quand on veut qu'une marmott' turbine,  
Faut pas qu'elle ay' l'air d'un torchon  
[...] Et faut qu'Madame aye un jersey,  
et des peign' en celunoïde  
Pour mett' su' son casque! [...]  
(«Coquette» : II, 98-99)

Ainsi, Bruant caractérise et définit le groupe social dont il parle en lui attribuant une apparence extérieure qui le rend clairement et rapidement identifiable, signant et scellant son appartenance sociale, lui attribuant un type social. Par ailleurs, il faut ajouter que, malgré une rhétorique axée sur la démonstration par l'exemple, Bruant présente dans ses textes des types, des «espèces sociales», plutôt que des individus singularisés, comme le démontre un grand nombre de titres de chansons marqués par la forme plurielle ou l'absence de déterminants : «Les marcheuses», «Les Vrais Dos», «Pilon», «Connasse», «Fossoyeur», «Soulaud».

C'est ainsi que l'homme de ce monde coloré, espèce distincte, ressemble beaucoup à l'animal ; le milieu sécrète une faune. L'animalisation du comportement et du physique humains est une figure de prédilection chez Bruant. L'homme se définit par son rôle de mâle, c'est sa vigueur physique qui compte, et la femme, dans ses rapports avec le sexe opposé, possède tous les attributs comportementaux de la femelle :

Leur fallait pas un mari pâle,  
Mais un garçon d'lavoir ... un mâle ...  
Bien râblé ... même un peu butor  
(«À la Goutte-d'Or» : II, 191)

Toute une sémiologie animalisante découle de cette perspective : la coiffure «à la chien<sup>127</sup>» de la jeune fille de «À Batignolles», les «p'tits yeux d'souris» de Toto Laripette<sup>128</sup>, le poil roux et la tête de chien de Rosa<sup>129</sup>, sans oublier qu'à Saint-Ouen «Comme un' bête,/ On s'r'produit dans un racoin<sup>130</sup>», en assimilant l'homme à l'animal, le ramènent à l'état de nature, à un état primitif sauvage et inconnu. Il s'agit ainsi d'une réintégration de toutes les spéculations sur l'homme de nature : nature-effroi et nature-promesse<sup>131</sup>, mais aussi d'un code de représentation de ce qui apparaît comme étant «autre» dans l'imaginaire social<sup>132</sup>. Cette surqualification de l'apparence et du comportement du monde prostitutionnel marque sa différence, mais a aussi pour fonction de l'appivoiser en la rendant identifiable, contribuant à consolider, par des emprunts à une imagerie déjà véhiculée par la culture populaire, les schèmes mentaux encadrant les figures du crime, de la prostitution, de la marginalité et du peuple.

### 2.3) Érotisation de la délinquance

À la récupération d'une imagerie bien établie se greffe toute une stéréotypie<sup>133</sup> du peuple auquel Bruant confère un charme séducteur. Ainsi ce peuple de déclassés, de déchus<sup>134</sup>, d'exclus qui a érigé le crime en mode de vie est essentiellement montré comme beau et attirant. Alors que les commentaires sur la beauté masculine se résument généralement à des formules succinctes, valorisant la force physique, du type : «C'était l'pus beau, c'était l'pus gros» («À la Glacière» : I, 110), ou encore : «V'la les dos, viv'nt les dos/ C'est les dos les gros,/ Les beaux [...]» («Marche des Dos» : I, 46), les charmes du sexe féminin sont vantés avec plus d'éloquence :

---

127. (I, 18)

128. «À la Villette» (I, 26)

129. «À Montrouge» (I, 100)

130. (II, 200)

131. Pessin, p. 231.

132. L'animal, l'enfant et le sauvage étant des figures classiques de l'altérité dans l'imaginaire social. Voir Wolf, p. 18.

133. Pour Ruth Amossy, le stéréotype, «[à] la croisée des sciences sociales et de études littéraires [...] se définit comme une représentation sociale, un schème collectif figé qui correspond à un modèle culturel daté» que le lecteur active, partant de sa capacité d'abstraction, de ses connaissances, de sa *doxa* et de son horizon culturel, en «rassemblant autour d'un thème [...] un ensemble de prédicats qui lui sont traditionnellement attribués.» Voir Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Nathan, 1997, pp. 64, 73-74.

134. Bruant emploie lui-même le terme dans la «Marche des 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.» (I, 48)

Alle avait des magnièr's très bien, [...]  
 Quand a s' balladait, sous l'ciel bleu,  
 Avec ses cheveux couleur de feu,  
 On croyait voir eune auréole, [...]  
 Alle avait encor' tout' s ses dents,  
 Son p'tit nez, oùsqui pleuvait d'dans,  
 Était rond comme eun' croquignolle [...]  
 («À Batignolles» : I, 18)

Ou encore de manière plus aguicheuse :

La Noire est fille du canon [...]  
 Elle a deux sourcils et deux yeux  
 qui sont plus noirs que ses cheveux,  
 dans ses yeux brille un éclair blanc  
 Qui vous fait pétiller le sang!  
 [...] Son haleine, comme sa peau,  
 a des senteurs de fruit nouveau.  
 Quand on aspire, entre ses dents,  
 On croit respirer du printemps.  
 («La Noire» : 137-138)

On devine aisément par de tels portraits, souvent appuyés par les illustrations de Steinlen, que la population active dans le monde de Bruant est généralement jeune ou dans la force de l'âge. Les nombreuses descriptions de ce genre laissent aussi voir que la jeunesse et la vigueur sont des atouts majeurs. Il en résulte une érotisation du peuple de la rue insistant sur l'attrait d'une surabondance de vitalité qui vient se superposer à la répulsion provoquée par l'étalage de conditions de vie misérables, la prostituée incarnant à cet égard «l'anti-héroïne de la grande ville antiphysique<sup>135</sup>». Mais aussi, par la valorisation de la prostituée, inséparable d'un certain fétichisme patriotique dans «La Noire» particulièrement<sup>136</sup>, Bruant active le mythe populaire révolutionnaire de la «femme-liberté», chaude, énergique, forte et érotique, nourricière du peuple en marche.<sup>137</sup>

---

135. «La Putain est muée en *synecdoque de la société moderne* en même temps qu'elle concrétise l'esthétique moderniste comme exaltation paradoxale du bas et de l'ignoble. Elle permet une esthétisation totalement disjointe d'une impossible idéalisation. [...] Elle permet d'inventer une esthétique de l'*actualité* urbaine, de la foule, de l'anonymat, des «Mystères de Paris» sans exaltation ethico-sentimentale.» Marc Angenot, *Le cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, op. cit., p. 191.

136 Voir aussi «À Grenelle» où il est écrit : «Fantassins, officiers, colons/ Montaient à l'assaut d'mes maml'ons,/ I's m'prenaient pour eun' citadelle [...] (I, 145)

137. Voir Pessin, pp. 205-208.

## 2.4) L'esprit gaulois

Juxtaposant mythes modernes et anciens, Bruant dote le milieu prostitutionnel d'un esprit typiquement populaire. Ses personnages savent aimer sans réserve, rire sans retenue et en venir aux coups au moment opportun. «On a du cœur chez les petites gens», note Francis Carco au sujet du personnel bruantien<sup>138</sup>. Ainsi, bien que leurs horizons soient fermés, les personnages de Bruant sont loin de subir passivement leur sort : ils volent, ils tuent, ils aiment, font des enfants et savent s'amuser, ce sont des «joyeux»<sup>139</sup>.

En effet, loin de s'adonner à de grandes élaborations didactiques, d'inciter à la révolte ou de se complaire dans un plaidoyer larmoyant en faveur de leur cause, les personnages racontent leurs malheurs sur un ton drolatique<sup>140</sup>, teintant à l'occasion le propos d'un humour scatologique qui pavoise dans des monologues tels «Soulaud», «Jaloux», «Trempe» ou «Exploité», lequel laisse présager tout autre chose que la plainte d'un usager obligé de payer une redevance exorbitante pour utiliser les urinoirs publics de Paris. Surtout, nous le verrons plus loin, ils sont partiellement affranchis des conventions sociales et libres de vivre comme bon leur semble, ce qui, dans les textes, leur confère une certaine supériorité par rapport au commun des mortels. En somme, Bruant insuffle à ses personnages un esprit typiquement «gaulois» qui renvoie à un imaginaire de l'authentique «peuple» français, tel que décrit dans les manuels scolaires Républicains<sup>141</sup>. et encore vivant de nos jours, mais qui reproduit essentiellement l'idée véhiculée par la droite nationaliste d'un antagonisme entre le peuple français et la bourgeoisie usurpatrice du pouvoir et de l'argent<sup>142</sup>.

---

138. Francis Carco, *op.cit.*, p. 79.

139. Comme le note Michel Crouzet : «est "peuple" le vivant, le généreux, le naïf, l'innocent, l'irrationnel, une nature-culture spontanée et collective.» «Pour commencer et pour finir», dans *Romantisme, le Peuple*, n° 9, 1975, p. 3.

140. Les personnages tiennent des propos qui donnent régulièrement dans le calembour, typique de la chanson populaire, par exemple : «Mais j'suis jaloux [...] V'là pourquoi qu' j'ai Polyt dans l' nez» («Jaloux» : I, 175)), ou encore : «en v'la/ Un' marmite qui fait sa soupière» («Crâneuse» : II, 109)

141. «Enraciné dans son origine celtique (nos ancêtres les Gaulois) le peuple français est présenté dans les manuels sous des traits immuables à travers les siècles : querelleur, batailleur, intelligent, industriel, spirituel, gai et franc [...].» Voir Wolf, p. 30.

142. «[Pour la droite nationaliste, l'] opposition entre les classes pauvres et les possédants résulte d'une scission malheureuse à l'intérieur du peuple même, dont la faute revient à la Révolution française et aux doctrinaires bourgeois[...] L'antagonisme entre le peuple français et la bourgeoisie française n'est qu'un mauvais tour de l'histoire [...] on sait que c'est la bourgeoisie républicaine paresseuse et ramollie qui a livré la France à l'argent, donc aux Juifs.» *Ibid.*, p. 31.

## 2.5) Dénigrement du monde bourgeois

En effet, cet humour bon enfant qui imprègne tout le recueil et l'insistance sur le naturel féroce et débridé des personnages font que le peuple bruantien est une population qui se définit continuellement par opposition à un monde bourgeois perçu comme méprisable, coincé dans ses conventions, ses interdits, sa décadence, comme illégitime. Cet antagonisme est particulièrement remarquable dans les évocations de groupes, narrées à la première personne du pluriel, telles la «Marche des Dos», la «Ronde des Marmites», «Les Vrais Dos», les «Petits Joyeux» et la «Chanson des Michetons» où l'effet du «nous» collectif renforce le commentaire et sépare clairement la société bourgeoise du monde interlope des faubourgs :

Le riche a ses titres en caisse,  
 Nous avons nos valeurs en jupon,  
 [...] Le pante a beau fair' des largesses,  
 Il ne peut pas être aimé comme nous,  
 Il a beau fader nos gonzesses,

Il n'sait pas leur foutre des coups.  
 («Marche des Dos» : I, 47)

Ainsi, le confort matériel des riches est certes attrayant, mais il demeure que, pour les personnages de Bruant, le bourgeois reste un gibier de choix :

Ça s'appelle des gens's à son aise,  
 Mais c'est pas eux qu'est les malins ;  
 Si c'est toujours' eux qu'a la braise,  
 C'est toujours' eux qui s'ra les daims.  
 («Les Vrais Dos» : I, 117)

Ce profond mépris pour la classe aisée, dont l'extrême raffinement vient prouver l'avilissement, culmine dans le monologue «Fins de siècles» dont nous avons déjà fait mention, mais qui mérite d'être longuement cité :

I's sont com'ça des tas d'crevés,  
 Des outils, des fiott's, des jacquettes  
 Des mal foutus, des énervés  
 Montés su' des flût' en cliquettes ;  
 I's touss' i's crach' i's font du foin!  
 I's étenu'nt : -Dieu vous bénisse,  
 Minc' que vous en avez besoin,  
 Allez donc dir' qu'on vous finisse!  
 Tas d'inachevés, tas d'avortons  
 Fabriqués avec des viand's veules,  
 Vos mër' avaient donc pas d' tétions  
 Qu'a' s' ont pas pu vous fair' des gueules?  
 (II, 137-138)



Cette figure du bourgeois respectueux des conventions sociales mais laid, maladif et dégénéré, récurrente dans tout le recueil, contraste brutalement avec la vision d'une population foncièrement criminelle mais dont les représentants sont beaux, attirants, débordants de vitalité, et qui, de surcroît, transgressent sans vergogne l'idéal bourgeois du travail régulier et du mariage. En fait, le texte bruantien présente une contre-société rebelle et vigoureuse. Bruant active ainsi le lieu commun de la «dégénérescence de la race» qui traverse la rumeur doxique de la fin du siècle et reprend une partie du discours populiste sur la vitalité et la vertu du peuple, qui sera alimenté par le socialisme, voulant que «dans une civilisation «pourrie, gangrenée», seul le peuple est encore *sain*<sup>143</sup> .»

## 2.6) Un monde à l'envers : moralisme et banalisation de la délinquance

En ce sens, même si les personnages de Bruant transgressent les normes institutionnelles et se définissent en opposition au monde bourgeois, ils sont présentés comme des gens honnêtes dans l'âme et profondément attachés aux valeurs familiales traditionnelles : ils disent la difficulté qu'ils éprouvent à gagner leur pain et sont pourvus d'un sens de l'amour et du devoir filial qui les rendraient irréprochables aux yeux du moraliste le plus intransigeant<sup>144</sup> :

Faut pas laisser les vieux dans la misère,  
Car à leur âge on doit rin s'emmerder.  
(«Aux Bat. d' Af.» : II, 50)

Alle a qu' son père et sa maman,  
C'est ell' qui soutient sa famille [...]  
(«À la Bastille» : I, 127)

Alle a pus d' daron, pus d' daronne,  
Alle a pus personne,  
Alle a qu' moi.  
Au lieu d' soutenir ses père et mère,  
A soutient son frère [...]  
(«Lézard» : I, 200)

143. 1889. *Un état du discours social*, p. 349.

144. Par ailleurs, il se dégage parfois des textes une morale paternaliste derrière laquelle on devine l'auteur : «La moral' de c'tte oraison-là/ C'est qu'les p'tit's fill's qu'a pas d'papa/ Doiv'nt jamais aller à l'école./ À Batignolles» («À Batignolles» : I, 21)

En fait, partout dans le recueil, l'élévation des sentiments moraux tranche avec la déchéance sociale des personnages et la marginalité de leur condition. Les textes laissent entrevoir des gens aspirant à un idéal de vie digne de tout ouvrier ou petit-bourgeois qui se respecte. Dans le poème «Belleville-Ménilmontant», par exemple, cette perversion des conventions sociales est frappante. Véritable entreprise familiale, la prostitution assure à chacun un niveau de vie acceptable : depuis la mort du père, le narrateur est le souteneur de sa sœur, Thérèse, qui vit avec un dénommé Éloi dont la sœur, Cécile, travaillant pour son frère, est avec lui. Éloi et le narrateur tirent profit de cet arrangement, car ils se sont distribué le territoire afin de ne pas se faire concurrence. Cécile fait le boulevard à Belleville et Thérèse racole ses clients à Ménilmontant. Entre-temps, on chante, on danse, on prend congé le dimanche et on emmène la marmaille «au poulailler,/ voir jouer l'drame ou l'vaudeville». La morale de cette histoire : «C'est comm'ç qu'c'est l'vrai moyen/ D'dev'nir un bon citoyen [...]»<sup>145</sup>

En somme, les textes du recueil *Dans la rue* présentent une contre-image séduisante axée sur l'attrait de l'exotisme de la marginalité urbaine qui intègre le bas-peuple (et le petit peuple) dans la sphère mythique de la «ville des antithèses et du fantastique quotidien<sup>146</sup>». En ce sens, Bruant banalise la misère, la criminalité et l'illégalité et, en bout de ligne, projette dans sa représentation du monde prostitutionnel une image pittoresque de l'idéal conservateur : «travail, famille patrie», dont il tire, en quelque sorte, un portrait en négatif : naviguant à la frontière de l'honnêteté et de l'illégalité, ses personnages sont des petits entrepreneurs qui travaillent dur pour assurer la subsistance de leur famille, mais qui sont relativement libres de leur temps et affranchis des contraintes sociales traditionnelles.

---

145. (I, 90). Comme ils se considèrent honnêtes citoyens, les personnages de Bruant n'hésitent pas à étaler une certaine fierté de leur état. La «Chanson de Michetons» (II, 141) fait montre d'une bonne dose d'ironie à l'égard de la clientèle aisée des bordels qui, bien qu'étant souvent de meilleure compagnie que l'amant en titre des prostituées, doit payer pour leurs faveurs. Parmi les cas singuliers, relevons ceux des poèmes «Sonneur» (I, 93) et «À la Glacière» (I, 109), dans lesquels le sentiment de fierté est fondé sur la notoriété du personnage qui fait honneur au métier et à la tradition familiale, ainsi que celui du prisonnier de «À la Roquette» qui, devant sa mort prochaine sur l'échafaud, se promet de ne pas se laisser émouvoir car, dit-il : «J'veux pas qu'on dis'que j'ai eu l'trac/ De la lunette./ Avant d'éternuer dans l'sac [...]» (I, 69).

146. Dietmar Rieger, ««Ce qu'on voit dans les rues de Paris» : marginalités sociales et regards bourgeois», dans *Annales E.S.C.*, n° 5, septembre-octobre 1987, p. 25.

De plus, Bruant récupère tout un imaginaire de l'altérité qui est celui du crime et du peuple; l'histoire du crime étant, en quelque sorte, une histoire du peuple, l'imaginaire du crime, représentant l'altérité absolue et la transgression ultime des normes de sociabilité, étant étroitement liée à celui du peuple, entité insaisissable, indéfinissable, égarée dans la cité tentaculaire et malsaine, mais auquel on reconnaît une culture et des valeurs définies. Il en tire un amalgame séduisant, car il présente une population excentrique et pleine de vitalité, transgressive, mais attachée à des valeurs fondamentales et dont la probité morale lui permet de remettre en question l'ordre établi. Héros sorti de l'ombre, le peuple de Bruant est une «fleur de caniveau» dont la beauté compense les travers, car elle parvient, étrangement, à prendre racine et à pousser, malgré le milieu inhospitalier de la grande ville.

### 3) UNE RESTITUTION SYMBOLIQUE D'APPARTENANCE

Bruant reconstruit en fait une image mythique et folklorique du «peuple authentique» libre, fort, fier de lui-même et de ses traditions, résistant à l'envahisseur envers et contre tout. Au-dessus des lois et fier de l'être, le peuple de Bruant occupe ainsi l'ensemble de l'espace urbain et évolue dans un univers décloisonné : contrairement aux cafés, aux Salons et à l'intimité du logement qui réunissent la «bonne société», c'est la rue, dans l'œuvre de Bruant, qui rassemble et réunit les marginaux. Conviviale, elle est un refuge et un repaire ; le peuple est partout chez lui dans la ville : «T'es dans la ru', va, t'es chez toi<sup>147</sup>», dit le «Philosophe». En ce sens, la rue de Bruant, familière, fraternelle, se distingue, par exemple, de la rue de Baudelaire, bruyante, agressive, étrangère, extérieure au poète, lieu perclus de bruits et de laideur : «la rue assourdissante autour de moi hurlait» disent ces vers dédiés «à une passante<sup>148</sup>.»

Malgré son exclusion physique et politique de la cité, le peuple bruantien possède donc intimement la ville. Bruant projette dans ses personnages ce qu'il considère comme étant l'essence et l'âme de la ville qui est leur territoire. Par exemple, dans la «Ronde des Marmites», les femmes prennent littéralement possession de la ville et clament leur supériorité

---

147. (I, 12)

148. «À une passante», dans *Les fleurs du mal*, Paris, Librairie générale française, 1972, p. 223. (Le Livre de Poche)

sur les bourgeoises en raison de leur accès à l'intimité de leurs époux, ainsi qu'à celle des plus grands de ce monde, ce qui les place hors la loi et même au-dessus des lois :

Nous endormons, sur nos seins,  
 Les sergents et les roussins.  
 [...] Nous nous foutons bien des lois,  
 [...] Les ducs, les princes, les rois  
 Se réchauffent sous nos toits!  
 [...] Paris est à nous!  
 (I, 55-56)

De même, les chansons de groupe comme la «Marche des Dos» et «Les Petits Joyeux» sont un hommage au sang-froid et à la débrouillardise de ces voyous qui dominent et terrorisent Paris<sup>149</sup>. Ceux-ci appartiennent à la ville, et la ville leur appartient. Aussi, «Les Quat'pattes», monologue sur les mœurs des chiens errants de Paris, ne peut être lu sans établir une analogie entre ces chiens sans race, sans maître, et le monde des «marlous» qui font la loi dans la ville. Ce texte allégorique met encore une fois en évidence la supériorité des voyous, «les cleb's ed' barrière», qui sont tout le contraire des «toutous d'Agnès» et des «cabots d'propriétaires». Libres et insouciantes, – «I's sont lib's comm' Mossieu Barrès<sup>150</sup>» –, ils vivent et s'ébattent dans la rue avec leur «putain», non loin des «bons sergots aux abois» auxquels ils réussissent toujours à échapper. Les chiens de Paris, métaphore et métonymie des voyous des faubourgs, sont de la race de «[c]eux qui va pas à la fourrière<sup>151</sup>», c'est-à-dire en prison et, comme tout le personnel bruantien, malgré leurs mœurs irrégulières, ils sont profondément bons :

I'sont d'la ru', c'est des joyeux...  
 Oui...mais c'est des joyeux honnêtes,  
 Et malgré qu'ça soy' que des bêtes  
 I's ont d'la bonté plein les yeux.  
 (II, 131)

En outre, nous pouvons constater que les textes conservent des relents de l'imagerie populaire de la Commune, moment déjà mythologique où le peuple insurgé, devenu soudainement beau et héroïque, prit possession de la rue, de la ville entière. L'illustration de la

---

149. Par exemple : «C'est nous les joyeux, / Les Petits Joyeux, / Les petits marlous qui n'ont pas froid aux yeux.» («Les Petits Joyeux» : II, 40), ou encore : «Marlous, nos marmites sont belles, / Le bourgeois les adore, à genoux, / Et Paris, qui compte avec elles, / Est forcé d'compter avec nous.» («Marche des Dos» : I, 46).

150. Allusion à «Un homme libre» de Maurice Barrès, paru en 1889.

151. (II, 134)

«Ronde des Marmites»<sup>152</sup> est à cet égard tout à fait éloquente : on y voit au premier plan une Liberté en miniature roulant sur une pièce de monnaie, symbolisant la République bourgeoise, qui est bousculée par le déferlement d'une foule composite en liesse sortant de toiles d'araignées. Cette image caricaturale<sup>153</sup> et carnavalesque du peuple piétinant joyeusement l'ordre établi met en lumière la tradition émeutière parisienne et en fait un trait caractéristique du populaire et de l'urbanité. Ceci est d'ailleurs bien signalé dans le texte de la chanson : «[...] tant que Paris sera, la marmite bouillira<sup>154</sup>» qui rappelle que la ville ne va pas sans le peuple et les manifestations de sa présence, de sa joie ou de ses protestations<sup>155</sup>.

En montrant le lien intrinsèque ville-peuple, en activant l'imagerie révolutionnaire du peuple prenant possession de la capitale, et en donnant une représentation conviviale et effervescente de la rue où le peuple, même pauvre, exclu et criminel, est partout chez lui, Bruant procède à une restitution d'appartenance symbolique. Vu sous cet angle, son propos se résume encore une fois à un discours intégrateur<sup>156</sup> participant à une forme de conscience identitaire populaire, mais qui cette fois dépasse et même l'emporte sur son but avoué de dénonciation des iniquités sociales, car la fonction identificatoire de la représentation qu'il donne du peuple inscrit ses textes dans le folklore, dans l'imaginaire collectif de la grande ville et de la modernité.

## UN FOLKLORE DE LA DÉLINQUANCE

Cette lecture des textes du recueil *Dans la rue. Chansons et monologues*, révèle que Bruant s'inspire de thèmes et de formules prescrits par les journaux et la presse à sensation. Il active ainsi un imaginaire éminemment moderne pour donner une image du milieu

---

152. Voir annexe D.

153. L'illustration évoque sans doute le célèbre tableau de Delacroix, peint en 1830, *La Liberté guidant le peuple*.

154. (I, 56)

155. Par ailleurs, le thème de la prostituée est porteur d'une grande symbolique révolutionnaire. Comme l'indique Alain Pessin : «Si l'image de la prostituée est précieuse à la révolution, c'est qu'elle va symboliser [la] rupture, et donc s'imposer comme une expression de la révolution accomplie. Si la fille publique symbolise à la fois l'exubérance humaine, la vitalité des passions, le gouffre de la nature et la chute du peuple, ce que la révolution développe à travers son image, ce n'est pas sa réhabilitation [...], mais sa clôture.» (p. 210.)

156. Comme l'explique Nelly Wolf : «Plusieurs discours peuvent être présents dans une même œuvre et y commander tour à tour les modes de représentation du peuple. Par exemple, la référence au peuple peut relever du discours d'intégration, tandis que sa description relève du discours de l'altérité.» (p. 33)

prostitutionnel qui rejoint une mythologie du peuple dont nous savons que les grands motifs sont fixés depuis le Second Empire. Poète-reporter, Bruant explore les bas-fonds de la ville pour en rapporter portraits et témoignages, à l'instar des journaux, des feuilletons et des revues illustrées, qu'il livre à un public déjà friand de récits de crimes et de faits divers en raison de leur caractère transgressif qui fait passer l'ordinaire à l'histoire ainsi que de leur fonction rassembleuse, car ils suscitent une véritable prolifération de discours permettant de discuter des normes et des valeurs fondamentales d'une société en voie de restructuration. Les textes de Bruant s'inscrivent donc dans le processus de construction de l'imaginaire collectif entourant la grande ville moderne et la modernité, vues comme étant à la fois fascinante et inquiétante.

Du point de vue formel, Bruant reproduit l'esthétique redondante du récit de crime et de fait divers, ayant recours à une facture textuelle qui se trouve à être en continuité avec le style imposé par la grande presse, activant un réflexe de lecture ou d'écoute qui prolonge le réel dans la fiction, tout comme l'auteur se constitue lui-même dans son œuvre comme personnage légendaire poétique dont le propos, aussi vraisemblable soit-il, trouvera surtout une résonance dans le registre de l'imaginaire. En d'autres termes, les textes de Bruant sont la résultante d'une médiation qui condense le réel dans une représentation figée, typifiée de l'univers délinquant dont le modèle est déjà fourni par la presse ; ils puisent donc dans des schèmes mentaux bien implantés dans la culture populaire. Bruant active ainsi une mémoire populaire centrée d'une part sur le crime en tant que transgression ultime des normes de sociabilité, mais aussi en tant qu'expression de la protestation populaire. Il récupère cet imaginaire de l'altérité, non pas pour en faire un régulateur de la conscience sociale comme le font les médias journalistiques, mais plutôt pour mettre en cause le discours normatif de la morale bourgeoise et idéaliser la délinquance en faisant d'un peuple misérable et criminel un héros sorti de l'ombre, encore pur malgré la vie corruptrice de la grande ville. Les textes de Bruant rejoignent dès lors toute une mythologie du peuple, représenté sous les traits de l'enfant, du sauvage, de l'orphelin, de l'animal, bref, toujours autre et un peu étrange, mais toujours pur et sain, car il reste malgré tout vierge de toute faute originelle<sup>157</sup>. Le peuple de

---

157. Voir Pessin, pp. 230-233.

Bruant est donc cette «fleur de caniveau» égarée dans les marges de la grande ville qui conserve son essence malgré les revers de fortune.

C'est ainsi que les textes de Bruant mettent en place une sorte de monde à l'envers, en partie du moins : ses personnages opposent le travail irrégulier et illégal, voire l'oisiveté, au travail régulier et légal. À la morale institutionnelle, ils opposent une morale «naturelle», instinctive, où seules prévalent la famille et la patrie. Il se dégage ainsi des textes une certaine vision rousseauiste d'un idéal social prônant la liberté et l'état de nature à l'encontre de la civilisation et de la culture. Pourtant, les chansons de Bruant reconstruisent essentiellement l'ordre social dominant articulé autour des idées de profit, de hiérarchie, d'ordre et de reconnaissance du pouvoir du plus fort. La cohésion sociale est assurée par les valeurs affectives d'amour, d'amitié, d'humour et d'esprit communautaire. Bruant insuffle aussi à ses personnages une vitalité, un caractère subversif et un sens de la liberté qui se trouvent à être le prolongement de l'image mythique du «vrai» peuple parisien en révolution, procédant de cette manière à ce que nous avons nommé une restitution symbolique d'appartenance populaire.

En ce sens, puisque l'aspect sordide du milieu dans lequel évoluent les personnages est occulté, la société du texte bruantien représente, en quelque sorte, la concrétisation du rêve bourgeois, car malgré la criminalité et la misère matérielle dans laquelle elle se débat, elle brandit fièrement les trois fleurons de l'idéal social révolutionnaire : liberté, égalité, fraternité. Le lecteur de Bruant, au cours d'un voyage exotique et pittoresque dans les bas-fonds de la ville, parmi les dangereux criminels qui sévissent la nuit, découvre ainsi un monde peu différent du sien, peuplé de gens fondamentalement bons et honnêtes qui, somme toute, ont intégré à leur code de valeurs un certain traditionalisme, même si par leur comportement ils semblent défier l'ordre social. C'est pourquoi, nous constatons, en dernière analyse, que l'œuvre de Bruant contribue à instituer un folklore urbain de la délinquance et de la marge et ainsi à forger des repères dans l'imaginaire collectif.

Cette vision de la marginalité sociale de la grande ville tient évidemment à la perspective de celui qui regarde. Vu de l'extérieur, comme chez Bruant, ce monde incompréhensible, donc troublant et facilement menaçant se prête à de multiples

représentations. En maintenant les frontières de la marginalité dans la rue, là où elle est observable de loin, Bruant rassure et, par une déformation folklorique de la réalité qui, jusqu'à un certain point, met la marginalité au service de l'idéologie bourgeoise, il transforme la misère sociale urbaine en mythologie de l'authenticité du peuple. Cependant, cette célébration de la marginalité et de la délinquance trahit, de par sa fonction intégratrice même, le malaise ressenti envers les dysfonctionnements sociaux de l'époque, et qui traverse tout le discours social du temps<sup>158</sup>. Les chansons de Bruant, écrites dans un contexte social trouble et désenchanté, portent en elles le reflet du climat social du Paris de la fin du siècle dernier : elles disent en quelque sorte le désabusement d'une collectivité devant des rêves et des promesses de liberté et de fraternité jamais réalisées au terme d'un siècle d'émeutes et de révolutions.

---

158. Ainsi, Max Milner explique en d'autres termes : «Qu'elle soit idéalisée comme source d'exotisme et de pittoresque ou comme «réserve» de vie primitive au sein d'un monde implacablement utilitaire, ou bien au contraire (et c'est le cas le plus fréquent) érigée en mythe négatif où se projette l'insécurité de la conscience bourgeoise, elle [la marginalité] donne lieu à des élaborations dont le prétendu «réalisme» cache l'impuissance à admettre l'altérité en tant que telle.» Max Milner, «En marge», dans *Romantisme*, n° 59, 1988, pp. 3-4.



### CHAPITRE III

#### UNE VISION CRÉPUSCULAIRE DU MONDE : ANGOISSE ET DÉTERRITORIALISATION

Le sentiment de la décadence n'est pas propre à la France durant le siècle dernier, pas plus qu'il n'y est nouveau. C'est un thème littéraire ou philosophique classique depuis la Renaissance, mais qui retrouve toute sa vigueur, et plus encore un mythe un peu partout en Occident [...] Pourtant, nulle part comme en France, le mythe ne prend une telle importance et ne revêt une pareille cohérence. (Victor Nguyen, *Aux origines de l'Action française*)

Plaidoyer en faveur des démunis, chronique folklorisante des bas-fonds parisiens, le recueil *Dans la rue* prête une voix et une image ambivalentes à l'univers délinquant. Discours fictif, bien entendu, de la marginalité urbaine sur elle-même et sur l'ensemble de la société, il inscrit une vision du monde qui se donne comme étant celle qui est entretenue par la plèbe des faubourgs du Paris de la «Belle Époque» et semble formuler un contre-discours de l'idéologie dominante alors qu'il en reconduit les valeurs essentielles. Une explication de ce paradoxe qui ne viserait qu'à démontrer l'incohérence de la position de l'auteur nous semblerait insuffisante dans le cadre d'une analyse sociodiscursive<sup>159</sup> : ce serait oublier le climat social dans lequel Bruant écrit – et chante – ses textes et, de ce fait, la fonction sociale de son discours.

En effet, au-delà du rôle de «barde du pavé» qui lui est attribué à tort ou à raison, Bruant se fait aussi le chantre de son époque. Ses textes sont profondément ancrés dans le discours social de la fin du siècle dernier non seulement en raison du fait qu'ils s'insèrent dans l'immense questionnement suscité par la «question sociale», enjeu doxique du moment s'il en est, mais aussi, et surtout, parce qu'ils font écho au regard que la société porte sur elle-même.

---

159. Elle pourrait toutefois être justifiée. Plusieurs ont relevé d'un œil critique le fait que Bruant, après s'être enrichi en chantant les gueux et les misérables, se soit retiré dans un château à Courtenay. Déjà, Jehan Rictus écrivait en 1891: «Ben pis Bruant et pis Zola/ Y z'ont «Plaint les Pauves» dans des livres./ Aussi, c'que ça les aide à vivre/ De l'une à l'autre Saint-Nicolas!... (Extrait de «L'Hiver», tiré des *Soliloques du pauvre*, reproduite par Marcel Mouloudji, le nom de Bruant remplaçant celui de Mirbeau, dans *Aristide Bruant, op. cit.*, p. 31).

En d'autres termes, la pertinence doxique du recueil vient de ce la vision du monde qui s'en dégage semble être en lien symbiotique, pourrions-nous dire, avec l'angoisse crépusculaire qui domine en «basse continue<sup>160</sup>» la rumeur sociale de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Aussi, nous entreprenons cette partie de notre analyse en considérant que les textes du recueil *Dans la rue*, dont la marque esthétique leur vaut le statut de chansons «littéraires», se maintiennent presque au premier degré de la vision crépusculaire du monde produite par la *doxa* fin-de-siècle ; l'art de l'auteur et son succès résultant peut-être de la justesse de sa plume qui, en définitive, décrit l'humeur sociale du moment plus qu'elle ne trace un portrait véridique de la vie dans les bas-fonds parisiens. Les textes ont ainsi pour fonction ou effet premier de forger une équivalence entre la misère de la plèbe et l'angoisse entretenue dans le discours social. Dans cette optique, le dévoilement de la misère sociale urbaine sert alors à confirmer le destinataire dans sa vision décadentiste du monde. Dès lors, même le mépris affiché par l'auteur, qui aurait pu offenser son public, n'est pas reçu comme un affront, comme nous l'avons montré dans notre premier chapitre : tout comme l'ironie qui ponctue le recueil, il produit plutôt de l'autodérision, un peu amère peut-être, en singeant le dégoût que la société, dans son discours, entretient envers elle-même.

Nous viserons donc à montrer, en fouillant les textes, que Bruant transpose et reconduit une *doxa* à dominante anxigène, qu'il reproduit le pessimisme prégnant dans le discours social de la «Belle Époque». Nous verrons que la description que fait l'auteur de l'univers délinquant peut être située dans le registre métaphorique de l'expression d'un malaise devant la modernité vue comme synonyme de décadence. Toutefois, avant de sonder les profondeurs du texte pour y retrouver les traces d'énoncés particuliers parcourant la rumeur doxique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, nous proposons d'examiner les récurrences et les dominantes formelles qui se dégagent de la globalité du recueil et qui inscrivent d'emblée ce dernier dans la mouvance d'une vision crépusculaire du monde.

---

160. 1889. *Un état du discours social*, p.33.

## 1) UN MONDE EN DÉCOMPOSITION

Dans la perspective adoptée dans cette partie de notre travail pour étudier notre corpus, les textes du recueil *Dans la rue* forment en quelque sorte un «discours sur le discours social» qui, loin d'enlever à l'œuvre sa littéranité, est un prolongement esthétisant de la vision du monde produite par la *doxa* du tournant du siècle dernier. En effet, la littérature «est à concevoir comme un *supplément* du discours social, son moment est un après-coup [...]»<sup>161</sup> Elle «inscrit du discours social et le travaille<sup>162</sup>», son mandat étant d'être à l'écoute de l'ensemble des discours composant la rumeur publique, «d'en répercuter l'écho et de les interroger en les confrontant<sup>163</sup>.» Ainsi, elle se fait le miroir des tensions, des enjeux et des idéologies qui fabriquent et régulent le discours social : «[le] travail de la littérature ne consiste jamais à *démontrer faux*, pas plus qu'à donner raison, mais à attirer l'attention sur de l'«étrangeté», du sens en surcroît, des inconséquences, des contradictions dissimulées<sup>164</sup>.»

C'est précisément ce que Bruant fait : au-delà du discours misérabiliste et folklorisant qu'on y retrouve, les textes de *Dans la rue* ont pour effet de faire porter l'attention sur le *sens* qui se dégage de l'ensemble du discours social de son époque. La représentation que donne l'auteur de l'univers délinquant est une expression de la vision du monde se dégageant des multiples discours qui constituent la *doxa* dans laquelle sont immergés l'auteur et ses destinataires immédiats. Sa perception de la vie du vagabond, de la prostituée, du rôdeur et les propos qu'ils leur prêtent sont ainsi autant d'échos de la vision crépusculaire du monde qui émane de la production discursive de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Précisons toutefois que le discours qui se tient dans le recueil est à distinguer de la réalité factuelle : tous deux sont à considérer comme des faits historiques, mais ne doivent pas être confondus. En effet, il n'y a pas nécessairement de coïncidence effective entre le regard que porte une société sur elle-même et son parcours historique. C'est même presque l'inverse qui se produit autour de 1889, alors que l'écart est net entre la *doxa* anxiogène qui prédomine

---

161. *Ibid.*, p. 12.

162. Marc Angenot. «Que peut la littérature» dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 16. (Problématiques)

163. *Ibid.*, p. 17.

164. *Ibid.*, p. 22.

et le cours des événements<sup>165</sup>. Il nous faut donc rappeler que la société dans laquelle évolue Bruant est, depuis la Révolution de 1789, en rupture avec l'histoire, ayant fait table rase de l'Ancien Régime, et est mue par un éclatement et une redéfinition des systèmes de référence et des valeurs, par une instabilité sociale et politique, la classe dirigeante étant divisée sur la conception du pouvoir et la bourgeoisie dominante éprouvant des difficultés à asseoir sa légitimité :

Comment alors surmonter la hantise de la désagrégation qui surgit du dérapage successif des événements, répétés à des intervalles si réguliers qu'ils paraissent les symptômes d'un mal rongeur de l'organisme social? Et devant cette impossibilité à enraciner une nouvelle légitimité, selon quels repères orienter les données fondamentales de la conscience nationale?<sup>166</sup>

La société française du XIX<sup>e</sup> siècle, en phase de dérive institutionnelle, est ainsi en quête de consensus et d'unité nationale. C'est toutefois la défaite de 1871 face à l'Allemagne qui, en abolissant toute possibilité d'identification française en fonction de l'idéal révolutionnaire et en soulevant la menace de la mort de la France, aiguise le questionnement identitaire alors qu'au même moment la Commune cristallise les interrogations quant au consensus national :

Aussi voit-on remonter à la surface de cette angoisse, par la faille sanglante qui vient d'être ouverte, aussi bien les craintes collectives engendrées par le changement que la faim de sacré provenant du recul des croyances traditionnelles, les vieilles fidélités provinciales déjà muées en régionalismes et l'exaspération d'une identité nationale déchirée, bref toutes les forces paniques que la société révolutionnaire n'avait canalisées qu'en les polarisant sur les transformations politiques. Au contraire, la répression sanglante de la Commune, en exorcisant la violence populaire chez les républicains, renvoyait l'interrogation au consensus français et à ses fondements culturels<sup>167</sup>.

Cette prise de conscience de la précarité et de la fragilité nationales exacerbe la volonté de redressement d'une France affaiblie et force les factions divergentes de la collectivité à constater l'existence de prérogatives et de valeurs communes qui, sous le poids des menaces pesant sur la nation, se manifesteront par l'exaltation de l'héritage proprement français et par un discours qui, centré sur la préservation d'une culture nationale, sera dominé par l'obsession de la décadence : «[c]ar la décadence impli[que] en contrecoup une quête valorisant les origines

165. Ainsi, comme l'explique Marc Angenot : «Vers 1889, le consensus lettré est en plein dans une phase de «dépression» idéologique et d'angoisses crépusculaires alors que l'historien constate que, - malgré la crise économique de 1885-1890 -, ce pessimisme décadentiste correspond bien peu à des catastrophes réelles ou à une crise générale.» 1889. *Un état du discours social*, p. 37.

166. Victor Nguyen. *op. cit.*, p. 55.

167. *Ibid.*, p. 101.

de la grandeur nationale. Procédure à rebours qui conf[ère] à l'histoire le soin de déceler les lieux où souffle l'esprit et les institutions qui en conservent l'empreinte<sup>168</sup>.»

La crainte d'une décadence nationale provoque ainsi un ralliement autour de valeurs placées au-dessus de toute possibilité de division telles le français légitime, la Patrie, le Drapeau et l'Armée. De même, elle amènera le déploiement d'un discours alarmiste visant à exorciser de l'imaginaire social les éléments perturbateurs de l'ordre social, tels la pauvreté, la criminalité ou la déviance sexuelle ou morale, «[l']angoisse [pouvant] être propédeutique, un moyen partiellement adéquat d'adaptation au changement<sup>169</sup>.» Le discours social alarmiste et pessimiste de l'époque, que nous retrouvons dans l'œuvre de Bruant, intervient ainsi en réaction aux changements sociaux entraînés par l'éclatement de l'idéal révolutionnaire et moderniste jusque-là imposé par le rationalisme de la philosophie des Lumières.

En effet, la problématique de l'identité nationale se lit en continuité avec les retentissements de l'éclatement de la modernité, de l'épuisement de l'idéologie moderniste classique ayant voulu établir une unité entre individu, société, économie et existence nationale<sup>170</sup>. La force libératrice qui portait le rationalisme des Lumières s'étiolé devant l'intensification et l'accélération du mouvement d'ouverture au monde qu'elle a induit, l'esprit rationnel et scientifique conduisant à une fragmentation du réel en champs distincts et apparemment disloqués, à une «décomposition» de la modernité qu'aucun autre principe unificateur ne remplacera : «[l]e long siècle qui va du milieu du 19<sup>e</sup> au milieu du 20<sup>e</sup>, et même au-delà, [étant] celui de l'éclatement du monde rationaliste, mais non de son remplacement par un autre principe unificateur ou par un nouveau modèle plus complexe<sup>171</sup>.»

Tout le discours décadentiste s'articule ainsi autour de la question de l'unité perdue des champs culturel et social. Les forces dominantes de la société semblant toutes aller dans des directions différentes, il se crée une distance grandissante entre l'individuel et le collectif, entre l'économie et la culture, la rationalité et la modernité étant désormais vues comme étant

---

168. *Ibid.*, p. 102.

169. 1889. *Un état du discours social*, p. 34.

170. Voir Alain Touraine, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992, p. 121.

171 *Ibid.*, pp. 119-120.

au service de l'utilitarisme et du fonctionnalisme<sup>172</sup>, comme un «instrument de contrôle, d'intégration et de répression<sup>173</sup> ». Cet éclatement de la modernité, qui appelle une redéfinition des rapports entre l'individu et la civilisation, ouvre la voie à l'inquiétude et au pessimisme, «[l]'épuisement de la modernité se transform[ant] vite en sentiment angoissant du non-sens d'une action qui n'accepte plus d'autres critères que ceux de la rationalité instrumentale<sup>174</sup>.»

L'impression de déréliction du monde qui ressort à la lecture de *Dans la rue* situe ainsi le recueil dans la veine d'un discours critique sur la modernité qui s'organise dans une double corrélation isotopique que Marc Angenot identifie comme «paradigme de la déterritorialisation et vision crépusculaire du monde» dont les grands axes peuvent se résumer ainsi : «dissolution du moi, fin d'une race, fin d'un monde, fin d'un sexe (féminin), invasion des barbares et aussi fin du sens, fin du vrai, fin du stable...<sup>175</sup>». Nous verrons donc que le texte narre le sentiment de dérive ressenti envers un monde perçu comme étant en décomposition, qu'il intègre et produit cette vision crépusculaire du monde, créée et entretenue par la *doxa*, en se faisant écriture du ressentiment et du déclassement obsédée par l'idée de la mort.

### 1.1) Une ambiance de déréliction : le climat et le temps du récit

Un premier constat qui s'impose à la lecture des textes est que l'ensemble du recueil baigne dans un climat inhospitalier. Les illustrations de Steinlen n'ont cessé de montrer la grisaille de la ville, une nature dénudée balayée par le vent et la pluie<sup>176</sup>, alors que les textes font de nombreuses allusions à la lutte contre le froid, le vent, la pluie et le verglas<sup>177</sup> :

Quand les heur' a tomb'nt comm' des glas,  
La nuit quand i' fait du verglas,  
Ou quand la neige a' s'amoncelle,  
À la Chapelle,  
On a frio, du haut en bas  
(«À La Chapelle» : I, 179-180)

172. C'est pourquoi l'idéologie du «Progrès triomphant» est la première à être mise en cause dans le discours social et cède le pas, dans les esprits, à une idéologie du progrès «négatif» voulant que la conjoncture de l'époque ne permette d'évolution que vers la décadence. Voir 1889. *Un état du discours social*, pp. 315 ss.

173. Alain Touraine, *op. cit.*, p. 115.

174. *Ibid.*, p. 113.

175. *Ibid.*, p. 33.

176. Voir annexe E.

177. Voir aussi, entre autres, les textes «Grelotteux» (I, 205) au titre éloquent, «Aux Arts Libéraux» (II, 65) et «Heureux» (II, 205) qui exploitent explicitement le sujet.

C'est toutefois le poème «Fantaisie triste», dans lequel le narrateur commente un cortège funèbre du mois de décembre, qui résume le mieux le climat qui imprègne le recueil en entier :

I' bruinait ... L'temps était gris,  
On n'voyait pus l'ciel ... L'atmosphère,  
Semblant suer au-d'sus d'Paris,  
Tombait en bué' su' la terre.  
I' soufflait quéqu'chose ... on n'sait d'ou  
C'était ni du vent, ni d'la bise,  
Ça glissait entre l'col et l'cou  
Et ça glaçait sous not'chemise.  
(I, 81)

Ces exemples suggèrent l'inconfort d'une ville engluée dans une brume opaque, d'un climat froid et oppressant : la ville suinte la noirceur et la misère. Cette image est d'autant plus appuyée que l'univers de Bruant est essentiellement crépusculaire ou nocturne. En effet, si tous les moments de la journée défilent dans les textes, les personnages vivent surtout la nuit, prenant à contre-pied l'activité régulière, normalement diurne, de la vie urbaine :

Faut trotter tout'la nuit  
(À Saint-Ouen» : II, 200)  
Pendant que l'soir ej' fais ma frappe  
Ma sœur fait la r'tape  
(«Lézard» : I, 200)

Pierreuses,  
Trotteuses,  
A's marchent l' soir  
Quand il fait noir  
(«Les Marcheuses» : II, 82)

Ainsi, le monde bruantien s'éveille «à l'heure des assassins<sup>178</sup>» pour prendre possession de la ville et, pendant que les hommes rôdent à l'affût d'une bourse bien garnie, les femmes s'affairent avec leurs clients :

Et pis l'soir [...],  
Nous chauffons les morlingu' aux bons passants en riolle,  
Pendant qu'nos p'tit's marmit's vid'nt les bourses des michés.  
(«Les Petits Joyeux» : II, 41)

En fait, la tombée de la nuit donne le signal du début des activités ; elle appelle et rassemble les marginaux en tous genres :

Puis la nuit tapiss' tout en noir [...]  
Alors c'est l'heur' du rendez-vous  
Des purotins et des filous,  
Et des escarp' et des marlous [...]  
(«Au bois de Boulogne» : II, 155)

178. («Ronde des Marmites» : I, 55)

Les illustrations de Steinlen campent aussi l'action décrite par le texte dans «l'ombre épaisse des boulevards extérieurs, d'une noirceur d'encre, striée de pluie, parsemée de becs de gaz<sup>179</sup>», parfois trouée d'une lune brillante et pleine qui éclaire les meurtres, bagarres, amours et autres faits divers dont la nuit bruantienne est féconde.

C'est l'aube qui dévoile le fruit de ces activités : au matin on recueille le nourrisson abandonné, le cadavre refroidi<sup>180</sup> et on exécute le condamné à mort :

En t'écrivant ces mots j'frémis,  
 Par tout mon être  
 Quand tu les liras j'aurai mis  
 L'nez à la f'nêtre  
 [...] Là-haut, l'soleil blanchit les cieux,  
 La nuit s'achève,  
 I's vont arriver, ces messieurs,  
 V'là l'jour qui s'lève.  
 («À la Roquette» : I, 68)

Le reste de la journée s'écoule dans une oisiveté tranquille. On peut, «dans l'jour, quand on est couché<sup>181</sup>», bavarder sans négliger le «travail», ou tout simplement dormir :

Ainsi, moi, j'aim' ben roupiller  
 J'peux pas travailler,  
 Ça m'emmerde [...]

dit le jeune «Léopard» qui fait pourtant, nous l'avons vu, sa «frappe» le soir. Ainsi, les jours s'écoulaient sous une apparente tranquillité, troublée pourtant par la découverte d'indices témoignant de l'animation de la nuit. De cette activité essentiellement nocturne ressort à nouveau l'idée d'un monde à l'envers, mais qui cette fois se fait inquiétant, car peuplé d'êtres porteurs d'une certaine morbidité rôdant dans les profondeurs de la nuit.

En somme, le recueil, cadré dans un décor froid, pluvieux et nocturne, met en place un univers opaque et malsain qui dévoile une humeur sociale plutôt morose. Cette impression

179. Louis Chevalier, *Montmartre du plaisir et du crime*, op. cit., p. 187.

180. Voir, par exemple, les poèmes «Dans la rue» (II, 11), dans lequel le narrateur raconte avoir été trouvé au matin dans la rue, et «À Montrouge» : «Quand a' tient l' michet dan' un coin/ Moi j'suis à côté...pas ben loin.../ Et l'lend'main l' sergot trouv' du rouge/ À Montrouge» (I, 100).

181. Voir le monologue «Bavarde» (II, 92), dans lequel il est question d'une prostituée qui néglige sa tâche pour faire la conversation.



d'opacité du réel expose en fait l'envers angoissant de la société moderne<sup>182</sup> et signale un malaise qui se dégage aussi du propos des personnages, lequel se traduit par un sentiment d'égarement, d'absence de repères et de racines, l'appartenance étant diluée dans l'anonymat de la grande ville.

## 1.2) Errance et dérive identitaire

En effet, la rue de Bruant est peuplée de déclassés, d'errants, de déracinés<sup>183</sup>. Malgré la présence d'un certain chauvinisme de quartier<sup>184</sup>, la ville est arpentée sans être appropriée par le mendiant, la prostituée ou le rôdeur; tout le monde y est chez soi et, jusqu'à un certain point, tout le monde y est étranger : «Su' l' boulv'ard on est pus chez soi [...]»<sup>185</sup>, dit le narrateur du monologue «Bonne Année». La vie se déroule de déracinements en déambulations sans but : «Va ' cor' falloir trotter pus loin,/ J'étais pourtant ben...là...dans c'coin!..»<sup>186</sup>, dit le mendiant dans «Pilon».

Sur ce fond d'errance, les personnages sont en quête d'appartenance, de racines, d'un «chez-soi» qui serait autre que les ponts ou «les tuyaux oùsque l'on couche»<sup>187</sup> :

Vrai, si j'étais propriétaire  
J'irais ben m'coucher un moment...  
Mais je n'suis même pas locataire...  
V'l'a porquoi que j'cherche un log'ment!  
Un coin d'chambe, eun' soupente, eun' niche,  
Eun' machine oùsqu'on est chez soi [...]  
(«Récidiviste» : I, 103)

Il n'est donc pas étonnant de constater que, dans cette atmosphère de dérive, l'identité personnelle se perde dans l'anonymat de la foule des semblables :

---

182. En effet, le sentiment d'opacité du réel allant de pair avec l'idée de perte d'unité du monde, de décadence associée à la modernité et au progrès. Victor Ngyuen explique : « [c]ar, sémantiquement, la décadence s'identifie par quelques côtés au progrès dont elle n'est peut-être que l'histoire en creux, son *néгатif* presque. » *Op. cit.*, p. 40.

183. Certains le sont parfois même depuis leur venue au monde, comme le narrateur dans «Aux Arts Libéraux» : «Moi, que j'couch' dehors ed' naissance [...]» (II, 65).

184. Voir, entre autres textes, «Concurrence» dans lequel il est dit : Faut-i' qu'nous soyons été gnolles/ D'laisser marcher aux Batignolles/ Un' féboss' qu'est pas du quartier.» (II, 110).

185. (I, 34)

186. (II, 21)

187. («Heureux») : II, 206)

J'm'appell' pas Pierre et je l'sais bien  
 Quand j'étais p'tit j'm'app'lais Émile,  
 À présent on m'appelle Éloi  
 («Philosophe» : I, 12)

À quinze ans a s'appl'ait Nini, [...]  
 Quand alle eût seize ans révolus,  
 A s'applait...je n'me l'rappell' pus [...]  
 («A la Bastille» : I, 125)

Alors que l'identité de l'individu est relativement diluée, en ce qu'elle est mouvante et surtout déterminée par le titre de la narration, qu'il s'agisse de l'évocation d'un lieu ou d'un type social<sup>188</sup>, l'appartenance territoriale et l'origine sociale de l'individu est aussi marquée par l'indétermination :

Moi je n'sais pas si j'suis d'Grenelle,  
 De Montmartre ou de la Chapelle,  
 D'ici d'ailleurs ou de là-bas;  
 Mais j'sais ben qu'la foule accourue.  
 Un matin m'a trouvé su' l'tas  
 Dans la rue  
 («Dans la rue» : II, 12).

C'est Rosa<sup>189</sup> ....j'sais pas d'où qu'à' vient  
 («À Montrouge» : I, 100)

En fait, il faut voir dans ces identités aux contours indéfinis une écriture du déclassé et du désenchantement, alliant à la fois perte des origines et, nous y reviendrons plus loin, nostalgie d'un «ailleurs» où tout était autrement, dont le support linguistique, l'argot<sup>190</sup>, «idiome analogique de la misère<sup>191</sup> » renforce le contexte d'énonciation de la narration en mettant l'accent sur le statut d'exclus, de déclassés, de déçus des personnages. Ainsi, par ce flottement quant aux origines des individus peuplant les rues de la ville bruantienne, monde d'errance et de dérive, on reconnaît l'expression d'un malaise identitaire

188. Ainsi, les noms propres se font rares dans le corps du texte. L'individu est annoncé et présenté par des énoncés du type «C'était un...», «Elle a...», «Moi je pense...» où seul le pronom, voire le surnom (Toto Laripette, Bibi), définit le sujet de la narration.

189. Par ailleurs, ce prénom récurrent sert presque de qualificatif affectueux pour la femme. On retrouve ainsi «la p'tite Rose» de «Géomay» et «ma p'tit'Rose» dans «A Mazas».

190. Précisons toutefois que le recours à l'argot et au langage parlé de la rue, dans la chanson et la poésie populaires, est un trait propre au genre : «La caractéristique la plus évidente de cette poésie populaire est de vouloir reproduire le langage parlé parisien et faubourien, au moyen de termes issus du vocabulaire des métiers et de divers lexiques argotiques [...], ainsi que d'apostrophes, d'élision, d'ellipses censées épouser le rythme et les tournures de l'oralité urbaine.» Pierre Popovic, «Jehan Rictus et Jean Narrache : au nom des fils de Cain», dans *Montréal 1642-1992. Le grand passage, op. cit.*, p. 77. (Théorie et littérature).

191. Wolf, p. 19.

généralement associé, dans la *doxa*, aux inquiétudes générées par les transformations sociales issues de l'avènement de la modernité et de l'industrie<sup>192</sup>.

### 1.3) La thématique du ressentiment

Ce malaise social, prégnant dans la rumeur doxique de la «Belle Époque», dont nous avons constaté jusqu'ici qu'il se traduit dans les textes du recueil sous les paradigmes de l'opacité du réel et de la dérive identitaire, est chapeauté par ce que nous pouvons nommer une *topique* du ressentiment qui donne le ton à l'ensemble des textes. Le ressentiment se traduit aussi bien envers les classes aisées, la loi et l'ordre social répressifs :

Ça s'appelle des gens à son aise [...]  
Et pis ça nous appell' les dos...  
Ah! nom de Dieu! j' suis pas bégueule!  
Mais si y avait pas tant de sergots  
Minc'! que j'leur-z-y cass'rais la gueule!  
(«Les Vrais Dos» : I, 119)

que par rapport à certaines absurdités du capitalisme, comme dans le monologue «Exploité», dans lequel le narrateur enrage, comme nous l'avons déjà dit, d'avoir dû payer pour faire ses «besoins légitimes». Il s'applique en fait aux conditions de vie générales, et la situation semble si inextricable qu'on remarque une certaine impuissance à désigner un coupable qui, en fin de compte, sera personnifié par la Providence :

Et tu profites que t'es l'bon Dieu  
Pour pisser su' la gueule du monde.  
(«Trempe» : II, 171)

Cette grogne perpétuelle envers la vie quotidienne qui transparaît dans le recueil est en quelque sorte le reflet littéraire du ressentiment étalé sur la scène doxique contre ce qui est perçu comme étant le «nauffrage» de la société française, contre l'impression d'assister impuissant à la dégradation et à la fin d'un monde. D'ailleurs, nous pouvons déjà le déduire

---

192. De même, il rappelle les grandes mutations du champ artistique auquel tentent d'accéder nombre de provinciaux instruits venus à Paris dans l'espoir de faire carrière dans le monde des lettres et du journalisme ; l'époque connaissant alors l'éclosion d'une bohème littéraire de déracinés en quête de légitimité artistique, dont Bruant lui-même fait partie. Voir, par exemple, à ce sujet, l'étude de Christophe Charles, *Paris fin de siècle. Culture et politique* (Paris Seuil, 1998. (L'univers historique)), qui démontre, entre autres, par une analyse de la répartition géographique dans Paris des artistes de circuit moyen, restreint et élargi, la difficulté d'intégration que connaissent ceux venus de l'extérieur et leur cloisonnement quasi-obligé dans des secteurs à faible capital symbolique.

intuitivement, l'ensemble des textes est empreint de l'idée d'une agonie. Celle-ci se manifeste de manière très concrète par la présence d'une imagerie de la mort qui se fait telle qu'on pourrait lui attribuer la fonction de «ciment idéologique» du recueil.

#### 1.4) Un environnement délétère : le thème de la mort

De tout le recueil suinte une atmosphère morbide : le climat, le temps, la nature morte, l'errance, le ressentiment, mais il est également frappant de voir le nombre de cadavres qui s'accumulent au fil des pages : sur les soixante et un textes qui composent le recueil, vingt-huit font explicitement allusion à la mort. Quatorze font mention de décès qui auront eu pour causes, la maladie, la fatigue ou l'alcool ; huit parlent de meurtre et six de la peine capitale. Il ne s'agit donc pas de morts naturelles, mais plutôt d'une hécatombe résultant directement de la dégradation morale et sociale engendrée par un milieu et un environnement délétères.

C'est ainsi que, dans cette société moribonde mise en place par l'auteur, seul celui qui aime la mort, qui éprouve du plaisir à se vautrer dans la bassesse, tire profit de la situation, l'individu trouvant un répit dans l'obnubilation et la perversion, comme le suggère l'équivoque «Fossoyeur» :

– Fossoyeur! l'dernier des métiers! [...]  
 [...] Eh ben! j'm'en fous!  
 Mon métier m'donne d'la jouissance  
 Assez pour que j'soye pas jaloux  
 D'ceux qu'a la braise et la puissance.[...]  
 Moi j'trouv' que ça sent bon, la morte.  
 J'les prends dans mes bras, à mon tour,  
 Et pis j'les berce...Et pis j'les couche,  
 En r'niflant la goulé' d'amour  
 Qui s'échappe encor' de leur bouche...  
 (II, 87)

L'auteur pousse ici le ressentiment jusqu'à l'ironie perverse en laissant entendre que seul l'individu adapté au pourrissement du monde, voire assimilé par celui-ci, peut espérer tirer son épingle du jeu. Dans un prolongement du discours sur la déréliction du monde moderne, cette image du fossoyeur dépravé illustre l'idée d'une société faisandée, gangrenée, jouant avec sa propre mort qui parcourt une *doxa* obsédée par l'idée de la disparition de la

nation ; l'ensemble du monologue, rappelons-le, visant à montrer que tous sont égaux devant la mort, le fossoyeur ayant tous les droits et pouvoirs sur les corps qui lui sont confiés.

En somme, l'ensemble du recueil est jalonné par des images signalant un discours sur la désagrégation et la dissolution du monde. Les personnages de Bruant évoluent sur une trame de fond sinistre marquée par la noirceur, le froid, le brouillard, le ressentiment et la mort; ils semblent errer dans un monde en décomposition. Ainsi, dans le même temps qu'il contribue à la produire, le personnel bruantien se profile sur la toile d'une vision crépusculaire du monde.

## 2) ANGOISSE ET DÉSENCHANTEMENT

De toute évidence, l'écriture de la pègre, de la misère et de la prostitution se prête à la récupération et à la production d'une *doxa* anxiogène. Aussi, plusieurs autres ont traité du même sujet à peu près au même moment que Bruant, que l'on songe encore une fois à Zola et aux naturalistes, ou aux autres Jehan Rictus, Jean Richepin, Charles-Louis Philippe et Francis Carco. D'ailleurs, le crime et la prostitution font l'objet d'une fixation quasi obsessionnelle dans la culture urbaine de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>193</sup>. Cependant, le fait demeure que, outre le pittoresque accolé au sujet et au-delà de la «question sociale» que soulèvent la criminalité urbaine et les conditions de vie des «classes laborieuses», la prostituée, le marginal, le délinquant sont des figures populaires parfaitement adaptées à l'expression du pessimisme ambiant, à l'allégorisation du sentiment de dégradation morale et sociale qui domine le discours de l'époque<sup>194</sup>. Dans la perspective où la représentation du crime et de la pègre coïncide avec la représentation du drame social qui se joue dans l'esprit des gens, la marginalité sociale, les milieux de la pègre et de la prostitution, figures à la fois complexes et banales de la réalité urbaine, contiennent tous les ingrédients pour actualiser et incorporer à leur mise en écriture les prédicats d'une *doxa* anxiogène et répondre, d'une manière comme d'une autre, aux inquiétudes et aux goûts du public. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la pertinence doxique de l'art de Bruant qui, comme le note Marc Angenot, auquel nous référons abondamment dans cette partie de notre travail, «combine la vieille chanson populaire (à

193. Voir aussi *infra*, note 59, sur le rôle joué par la censure et les thématiques autorisées.

194. Voir Marc Angenot, «Le sociogramme de la prostituée» dans *Le cru et le faisandé*, op. cit., pp. 190-192.

thème immuable et ritournelle), le tableau naturaliste, la transgression du français légitime par l'argot et l'accent traînard du faubourien, le romantisme neuf de la traînée, de la gouape et de l'apache qui font courir un frisson nouveau<sup>195</sup>» traduisant de la sorte l'attitude générale d'ambiguïté adoptée par la littérature devant la complexité d'une modernité éclatée porteuse à la fois de progrès et de destruction<sup>196</sup>.

Ainsi, profondément enracinés dans un discours social anxiogène qu'ils recomposent et reconduisent, les textes de Bruant, par le biais de la représentation de la marginalité sociale urbaine, produisent un discours du désenchantement. Ils passent en revue une pléthore d'objets d'inquiétude dont le présupposé doxique, malgré l'ambivalence provoquée par une certaine idéalisation du monde prostitutionnel, demeure l'idée de la décadence et de la déperdition du monde moderne, c'est-à-dire le paradigme de l'angoisse et de la déterritorialisation qui se matérialise plus précisément dans les textes sous la forme d'une réitération du lieu commun de la «ville maudite». En effet, le discours sur la menace de déréliction qui pèse sur le monde moderne trouve chez Bruant son incarnation première dans une représentation sordide de la grande ville, l'univers de *Dans la rue* étant, à quelques détails près, exclusivement urbain. La ville, ralliant exclus, marginaux et déclassés en tous genres, lieu générique de la pauvreté et de la criminalité, apparaît dès lors comme étant la cause première de la dégradation sociale : ce sont les fléaux de l'urbanité, de la société industrielle, de la ville moderne et tentaculaire qui tuent l'homme, le corrompent, le ramènent au rang de l'animal luttant pour sa survie au détriment même de sa famille et de sa race.

## 2.1) La ville maléfique

L'intitulé du recueil n'est donc pas un fruit innocent glané au hasard d'une heureuse inspiration, comme en témoignent par ailleurs son originalité limitée et sa concision. En groupant ses textes sous la dénomination « Dans la rue », Bruant semble dire : voilà ce qu'on voit dans la rue! voyez le progrès et la modernité! En fait, d'abord métonymie de la misère et

---

195. Marc Angenot et Diane Geoffrion, *Le café-concert. Archéologie d'une industrie culturelle*, op.cit., p. 94.

196. Voir Alain Touraine qui résume: «[c]haque des fragments éclatés de la modernité porte en lui à la fois la marque de la modernité et celle de sa crise. [...] Tout dans notre culture et notre société est marqué par cette ambiguïté. [...] La modernité est autocritique et autodestructrice [...]» *Op. cit.*, p. 122.

de la déchéance sociale urbaine, la ville de Bruant, sa rue, se compare aussi à une ville-tombeau humain, comme le dit ce vers du poème «Fantaisie triste» qui décrit Paris en décembre : «Le long des pierr' i coulait d' l'eau, et ces pierr's-là...c'était sa tombe<sup>197</sup>..»

Symbole de mort et de pourriture physique et morale, la ville engendre la déchéance et ses habitants pataugent dans la «purée»; ce sont des «purotins<sup>198</sup>». Elle produit des ordures<sup>199</sup> et reçoit des déchets humains considérés par Bruant comme une vermine pitoyable : prostituées, vagabonds, mendiants, enfants abandonnés, «tous comparses plus ou moins dangereux du lamentable troupeau qui naît, pullule, grouille et crève dans les taudis malsains, les bouges sordides, les ruelles noires et les cités maudites<sup>200</sup>». La ville, c'est la «merde» au sens littéral du terme, malgré la véracité historique du propos et l'humour scatologique qui s'en dégage<sup>201</sup>. Sous les ponts, «[o]n y trouve eun' merde à chaque pas<sup>202</sup>»; dans la rue, on dépose des excréments un peu n'importe où :

Va, va mon vieux, va, pouss'ta chique,  
T'es dans la ru', va, t'es chez toi.  
(«Philosophe<sup>203</sup>»)

Déversoir d'ordures, de rebuts et de résidus en tous genres, Paris est, somme toute, une vaste fosse d'aisance dans laquelle se débattent avec indignation ses habitants :

Allons bon!...v'là l'bon Dieu qui r'pisse...[...]  
Fais donc attention, vieux sabot,  
Nom de Dieu!...ya du mond' dans l'pot,  
Quand tu prends Paris pour ton vase.  
(«Trempe» : II, 170)

---

197. (I, 82)

198. Par exemple, on retrouve les «purotins qui rouscaillent» («À la place Maubert» : II, 61), la prostituée qui «[bat son] quart et la purée,/au coin du faubourg Saint-Martin» («Concurrence» : II, 104), ainsi que le lieu de rendez-vous «des purotins et des filous» («Au bois de Boulogne» : II, 155).

199. Par exemple, dans «À Vincennes», Bruant décrit l'état des lieux après le départ des ouvriers : «On trouv' des cous d'poulet rôtis/ Des restes d'desserts assortis/ Et d'porcelaine;/ Des boît' à sardin's, des litrons/ Vid' ou cassés, des bouts d'citrons/ Des p'tits jornals et des étrons» dans lesquels d'autres vont plus tard «Dans les p'tits coins s'asseoir dedans [...]» (II, 163-164).

200. Aristide Bruant par lui-même, dans Marcel Mouloudji. *op. cit.*, p.48.

201. Il serait d'ailleurs intéressant d'étudier les nombreuses occurrences où le narrateur se préoccupe du confort de son postérieur.

202. («Récidiviste» : I, 105)

203. Voir aussi le monologue «Exploité» dans lequel le narrateur explique : «Quand ça m'arriv' dans la banlieue./ j'pos' ça n'importe où, ça n'fait rien / Mais dans Paris faut faire eun' lieue...(II, 182).

Sous cette vision miasmatique de la ville, perce aussi la peur. La ville, la rue, le quartier sont menaçants pour qui n'y est pas à sa place, pour l'étranger, c'est-à-dire pour tous ; le promeneur attardé risque de se faire suriner sans qu'on lui demande son reste :

À coups d'lingue, au coin d'une impasse ...  
 Qu'i soy' jeune ou qu'i soy' barbon!  
 Tant pis pour el' premier qui passe ...  
 C'est Monsieur l'bon<sup>204</sup>.  
 («Monsieur l'bon » : II, 76)

La nuit, gare aux laqu'reauxmuches  
 De la plac' Maubert.  
 («À la Place Maubert» : II, 62)

La rue de Bruant, qui recycle ici tout un vieux fonds de roman populaire à la Féval et à la Sue, est ainsi le lieu de tous les dangers où le sang gicle dans la nuit :

J'ai l'foi' chaud, dans ma peau l'sang bout,  
 Quand j' vois rouge dans l'noir ej' crèv' tout!»  
 («À Montrouge» : I, 99)

Nocturne et sanglante, peinte en rouge et en noir, couleurs annonçant la violence et l'inconnu, voire l'obnubilation de la conscience, la ville de Bruant évoque une fois de plus la mort, l'angoisse et la peur devant l'étrangeté. La cité bruantienne, putride, violente, morbide et aliénante se fait, en quelque sorte, synecdoque de la société moderne, vue comme étant dégradée et corrompue.

Cette représentation d'un monde en perdition, où la survie de l'individu semble plus qu'aléatoire, procède en fait d'une transposition de la pensée évolutionniste passée, au XIX<sup>e</sup> siècle, du discours scientifique à la rumeur doxique. L'idée, inspirée de Darwin, entre autres, voulant que tout objet en progression tende vers son obsolescence<sup>205</sup>, sera appliquée à l'ensemble du corps social et constituera une des matrices de la production d'une vision crépusculaire du monde. C'est ainsi que la grande ville, la dégradation des conditions de vie, des mœurs, et la corruption du tissu social sont perçues comme étant l'aboutissement

204. Voir aussi les illustrations de Steinlen pour les textes «Sonneur» et «À Montrouge» (annexe F).

205. Ainsi, «[...] derrière le paradigme évolutionniste revient constamment agir un modèle idéologique plus archaïque, celui du *vitalisme anthropomorphique* : tout ordre de choses connaît une naissance : il a son enfance, sa jeunesse, sa force de l'âge et enfin sa décrépitude. Il y a des sociétés [...] qui, ayant atteint la perfection de la maturité, n'ont pour perspective que les premiers signes du déclin, de la désorganisation des «forces vitales.» 1889. *Un état du discours social*, p. 879.



inévitables et fatals du progrès technique; l'industrialisation, moteur principal de la modernité et de ses méfaits, n'ayant engendré qu'un espace social hostile dans lequel chacun lutte pour sa survie dans un monde en désagrégation.

## 2.2) Le «Struggle for life»

En effet, combinée au *topos* de la «ville maléfique» qui l'a générée, l'idée d'une «lutte pour la vie» acharnée imprègne l'ensemble des champs du discours social de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, traduisant la difficulté d'adaptation à un monde désarticulé. Elle est «un de ces clichés, de ces «lieux communs» qui, à la fin du siècle passé, ont la plus large diffusion, sont réassertés dans les contextes les plus inattendus [...]»<sup>206</sup> Cet idéologème, popularisé sous sa forme anglaise de «struggle for life»<sup>207</sup>, migre ainsi de la science vers la chronique et entre dans le registre métaphorique du commentaire catastrophiste sur la sauvagerie de la société moderne, urbaine par définition, et l'inéluctable effet dissolutif engendré par le progrès, comme l'indique Marc Angenot : «La "lutte pour la vie" stigmatise la brutalité croissante de la société moderne et sert de contre-image à l'idéologie optimiste du Progrès. Le progrès technique est perçu comme inversement proportionnel au progrès ou à l'harmonie des mœurs»<sup>208</sup>.» Bruant n'échappe pas à cette influence discursive et cela se traduit dans les textes en ce que, sans nécessairement employer l'expression consacrée, les énergies de ses personnages sont entièrement consacrées à assurer leur subsistance.

On le devine aisément, l'argent, «la braise», est le moteur premier de ce monde prostitutionnel dans lequel chacun cherche à retirer son profit tout en essayant de garder, au sens propre, la tête sur les épaules. On vole, on tue, on mendie, on se prostitue, bref on «truque» pour la «braise», tout comme on meurt faute d'en avoir, malade, assassiné, affamé ou décapité. Dans l'univers bruantien, l'argent mène le monde, même les rapports humains.

---

206. *Ibid.*, p. 893.

207. «*Le Temps* constate en novembre [1889] que «tout ce qui se pique de suivre la mode [...] s'étudie à prononcer *struggle for life*». Cité dans *Ibid.*, p. 901.

208. *Ibid.*, p. 897.

En effet, les textes du recueil présentent des relations humaines et amoureuses forgées au gré du hasard des rencontres dans la rue et subordonnées surtout à des impératifs économiques. On retrouve ainsi des exemples de relations amoureuses notamment dans «À La Villette», «À Batignolles» et «À Saint-Lazare»<sup>209</sup>, chansons où règne à son meilleur ce mélange de tendresse, de pragmatisme et de dureté typique de la sentimentalité bruantienne, mais chaque fois il est question d'argent, comme dans «À Mazas», texte qui reproduit la lettre d'un prisonnier à sa maîtresse :

Envoy'-moi donc un peu d'oseille,  
 [...] Tu dois ben ça à ton p'tit homme  
 Qu'a p't'êt' été méchant pour toi,  
 Mais qui t'aimais ben, car, en somme,  
 Si j'te flaupais, tu sais pourquoi.  
 À présent qu'me v'la dans les planques  
 Et qu'je n'peux pus t'coller des tas,  
 Tu n'te figur's pas c'que tu m'manques.  
 (II, 27)

Dans ce milieu où l'amour est foncièrement un bien de consommation et une source de profit<sup>210</sup>, la femme fait l'amour par métier, et l'homme, qui trouve quelques à-côtés pour boucler le budget, empoche une partie de l'argent. Le couple devient alors une entreprise qui se doit d'être rentable pour justifier son existence. La série de monologues «Bavarde», «Coquette», et «Conasse»<sup>211</sup> illustre très bien ce rapport à l'argent. On y voit l'homme déplorer un trait de caractère de sa femme qu'il considère comme étant nuisible à sa contribution aux revenus du ménage pour ensuite, comme dans le monologue «Coquette», se faire menaçant :

Si a veut pas s'faire eun'raison,  
 Un matin j'y jambonne le blaire  
 Et pis après je m'fais la paire  
 Et j'prend eun' gonzesse en maison  
 (II, 99)

209. (I, 25), (I, 17) et (I, 61).

210. Voir la dernière illustration de la «Ronde de marmites» qui est particulièrement éloquente à ce sujet. On y voit une femme couronnée d'une pièce de 20 francs escortée joyeusement par son amant et par un client aisé (annexe G).

211. (II, 91), (II, 97) et (II, 115).

De même, l'auteur fait valoir le point de vue féminin sur les implications économiques du concubinage, en même temps que l'expédient à y apporter :

Sûr que j'en ai soupé du mac!  
 J'en ai plein l'dos, j'en ai mon sac! ...  
 On fout pus qu'nib à la Courtille,  
 Et faudrait que j'me r'paye un mec,  
 Que je l'fringu', que j'y empâte l'bec[...]  
 J'en veux pus d'marlou, ça m'bassine ;  
 Et pis quand ej' me f'rai chopper,  
 J'aurai personne à m'occuper  
 Si j'me faisais foute à Lourcine.<sup>212</sup>  
 («Soupé du mac» : II, 123, 125)

Ainsi, même dans ce qui devrait constituer l'intimité conjugale, règne le principe du «chacun pour soi». Carco a bien vu qu' «[...] on a voulu voir dans les chansons de Bruant un code de la chevalerie du trottoir [Or s'] il est question d'honneur, de règlements de comptes ou d'exécutions capitales, il s'agit d'abord et toujours de retirer son épingle ou plutôt sa tête du jeu»<sup>213</sup>. Dans cette forme de communauté instaurée par l'auteur, chacun connaît les prouesses et les derniers exploits accomplis par ses pairs, et la réussite est évaluée au mérite selon des critères qui tiennent compte pas tant de l'exercice ou du danger d'une profession que de la force physique qui rend redoutable. Dans les textes, les meilleurs sont les plus beaux et les plus gros. Les personnalités dominantes font figure de chefs, de héros qui, suivant un des motifs de la tradition aristocratique et chevaleresque, quoi qu'en dise Carco, sont consacrés par leur mort au champ d'honneur, comme celui-ci, auquel sa renommée vaut cette oraison princière :

I' vient d'tomber comme un César,  
 Comme un princ' du sang, comme un czar [...]  
 C'était [...]  
 Comm' qui dirait l'Empereur des dos,  
 I' gouvernait la barrière,  
 À la Glacière.  
 («À la Glacière» : I, 113)

212. Lourcine : hôpital créé en 1836 pour les femmes atteintes de maladies vénériennes. En 1893, il prend le nom de Broca. Les prostituées y étaient envoyées si, lors d'un examen médical obligatoire, on détectait une maladie chez elles.

213. Francis Carco, *op. cit.*, p.101.

Pourtant, même si dans la société de Bruant les structures internes qui se sont développées en marge des institutions traditionnelles permettent une certaine ascension sociale, celle-ci reste limitée au microcosme du milieu. La structure sociale générale n'est donc pas fondamentalement remise en question, malgré une certaine rancœur envers les figures de la loi et de l'ordre. Au contraire, les personnages, loin de se révolter, semblent s'incliner devant une condition immuable, comme le disent, entre autres, les narrateurs des textes «Dans la rue» et «À Mazas»:

Et pis zut! et viv`nt les aminches! [...]  
 Un jour faudra que j`passe aussi  
 D`vant la foule encore accourue  
 Pour voir ma gueule en raccourci [...]  
 (II, 15)

Mais un jour, dans la ru` d`Provence,  
 J`me suis fait fair` marron su` l`tas,  
 Et maint`nant j`tire d`la prévence  
 À Mazas [...]  
 Faut y passer, quoi! c`est not` rente, [...]  
 (II, 26-27)

La «lutte pour la vie», chez Bruant, est ainsi soumise à un déterminisme sans issue, que nous avons décrit précédemment, qui expliquerait cet immobilisme social : les personnages étant issus d'un milieu pathogène, c'est-à-dire de pères alcooliques et de mères prostituées vivant dans la misère et le crime de génération en génération, il paraît dès lors normal, presque «naturel», que la descendance suive la même voie, ce qui explique la résignation du personnel bruantien. En somme, le présupposé de «la misère pousse au crime», qui constitue la trame de fond du discours de Bruant, est tributaire de celui de la «lutte pour la vie» qui domine le discours social de l'époque<sup>214</sup>. Le motif du texte bruantien – naissance, abandon, crime et misère, mort – peut alors être compris comme étant un processus évolutif normal, bien que déplorable, contre lequel on ne peut rien, sinon survivre en attendant l'inéluctable<sup>215</sup>. L'auteur reprend ainsi l'idée d'une lutte pour la conservation de l'individu dans un monde inhospitalier,

214. Ainsi, «la «lutte pour la vie» loin d'être prise pour une loi universelle, valable dans tous les temps, est donnée comme une *loi* (?) d'application particulière à la société moderne, à cette fin-de-siècle «détraquée», «décadente», «dégénéréscente». *Un état du discours social*, pp. 896-897.

215. Par ailleurs, cet immobilisme sur fond de dérive identitaire, que la structure des chansons recompose et reconstruit *ad libitum*, n'est sans rappeler un des motifs du «mythe» du peuple en France au XIX<sup>e</sup> siècle tel que défini par Alain Pessin qui reconnaît deux destins possibles aux figures de l'errance : «d'un côté l'enfoncement et virtuellement la disparition, un trajet qui pousse l'égarément jusqu'à l'annihilation; de l'autre côté le piétinement et l'exaspération [...] (p. 250).

signalant par là le choc provoqué par les transformations rapides apportées au tissu social par l'avènement du capitalisme industriel de même que la résistance qui en découle<sup>216</sup>.

Cette vision d'un monde littéralement transfiguré dans lequel chacun cherche à s'adapter et à conserver son intégrité explique d'ailleurs pourquoi, chez Bruant, la vieillesse et la déchéance physique équivalent à une condamnation et n'ont pour horizon que celui d'un dénuement extrême et de la misère absolue, de la mort :

J'ai pus d'dents, pus d'cheveux, pus d'yeux,  
 J'peux pus marcher, j'suis un pauv'vieux :  
 Ej'train' mes pieds dans mes savates,  
 Ej'tiens pus d'bout su' mes deux pattes[...]  
 Ej'pilonne, ej'demand' des sous [...]  
 («Pilon» : II, 19-20).

Le sort réservé à ces «Marcheuses» n'est guère plus enviable :

A's sont des tas  
 Qu'ont pus d'appas  
 Et qui n'ont pas  
 L'sou dans leur bas.  
 [...] A's vont comm' ça,  
 Par-ci, par-là,  
 En app'lant l'a-  
 -mour qui s'en va ...  
 [...] A's ont pus d'pain,  
 [...] A's ont pus d'feu [...]  
 Christ aux yeux doux,  
 Qu'est mort pour nous,  
 Chauff' la terre ous-  
 qu'on fait leurs trous.  
 (II, 82-83)

En effet, il faut entendre dans ces propos que le combat est perdu d'avance pour qui voit venir la vieillesse et la décrépitude, c'est-à-dire la perte, l'épuisement des forces et de la vitalité qui permettent de résister aux assauts de la vie moderne. Dans cette perspective, les nombreux parallèles que Bruant établit avec le monde animal ne résultent pas simplement de la recherche d'un effet de style. En associant l'animal à la misère humaine, Bruant, dans sa conception déterministe du monde, laisse entendre que la vie moderne ramène les gens au niveau de la bête luttant pour sa survie jusqu'à ce l'impotence et la mort mettent un terme à ce

216. Comme l'explique Marc Angenot : «[la] «lutte» est surtout dans les contextes où elle est évoquée, une lutte pour le statu quo, où l'espèce sociale semble chercher à persévérer dans son «essence.» 1889, p. 898.

combat sans issue. Ainsi, dans un texte comme «Côtier», l'analogie entre l'homme et l'animal alimente le programme habituel de la chanson bruantienne : tant qu'ils seront valides, l'homme et le cheval pourront assurer leur pitance, mais viendra le jour où leurs forces déclineront et où ils seront incapables de gagner leur vie. Alors, le cheval prendra assurément le chemin de l'abattoir, et l'homme sera réduit à l'errance, à la mendicité, ou finira tout simplement à la morgue. S'adressant à un de ses chevaux qui refuse de se faire atteler à l'omnibus, le narrateur lui explique :

T'es trop vieux, va pour dérailler,  
 D'ailleurs, c'est pour ça qu'on t'embauche :  
 Tu n'es pas bon qu'à travailler.  
 Ça t'étonn' ? ... ben vrai, tu m'épates :  
 C'est la vi' ... faut porter l'licou  
 Tant qu'on tient un peu su' ses pattes  
 Et tant qu'on peut en foute un coup.  
 Et pis après, c'est la grand' sorgue,  
 Toi tu t'en iras chez Maquart,  
 Moi, j'irai p't'ê't' ben à la morgue,  
 Ou ben ailleurs ... ou ben aut'part.  
 (I, 153)

Dans cette expression du tragique de la notion de *survival of the fittest*, l'amointrissement physique n'emporte que perte de productivité et perte de valeur marchande : l'individu est réduit à sa valeur d'usage. Ce constat, que Bruant n'est évidemment pas le seul à faire, explique en partie la fascination des littérateurs du XIX<sup>e</sup> siècle pour la figure de la prostituée, celle-ci étant, entre autres, le symbole par excellence de la consommation, «l'allégorie de la valeur d'échange<sup>217</sup>», comme le chansonnier l'écrit lui-même, probablement sans arrière-pensées allant en ce sens :

Le riche a ses titres en caisse,  
 Nous avons nos valeurs en jupons  
 Et malgré la hausse ou la baisse,  
 Chaque soir on touche un coupon.  
 («Marche des dos» : I, 47)

Les personnages du recueil sont donc doublement des «struggleforlifers<sup>218</sup>». D'une part ils participent et dépendent, pour leur survie, d'une société qui consomme littéralement

217. Marc Angenot. *Le cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, op. cit., p. 191.

218. «[E]xpression à grand succès de mode en 1889». 1889. *Un état du discours social*, p. 894.

l'individu, soit par vénalité soit en le tuant au travail <sup>219</sup>. D'autre part, dans une application littéraire de la loi de la sélection naturelle qui se situe très exactement dans la mouvance du regard inquiet et critique que la société fin-de-siècle porte sur elle-même, ils sont condamnés à l'immobilisme social et consacrent leur vie à se préoccuper sans répit de leur subsistance; seuls les plus forts pouvant s'adapter à la brutalité du monde moderne, les faibles et les vieux étant voués à l'abêtissement, à la décrépitude enfin, à l'obsolescence sociale. La trajectoire de l'existence des personnages de Bruant peut ainsi être perçue comme une modélisation romanesque d'un parcours déjà bien implanté dans la rumeur publique de l'époque.

### 2.3) Nostalgies

Cette «brutalité des temps nouveaux» présentée dans les textes, qui puisent dans un discours institutionnalisé par la *doxa*, éveille la nostalgie d'un passé lointain et révolu, un désir de retourner vers l'enfance. L'homme de la rue, errant et déraciné, rêve de la chaleur du giron maternel :

Quand j'étais p'tit ej' me rappelle  
Que c'était comm'ça chez moman [...]  
(«Récidiviste» : I, 104)

Il a souvenir d'un «avant», d'un «autrefois», et surtout d'un «ailleurs», loin de la rue, où la vie était plus facile, le temps de l'enfance servant de référent comparatif pour qualifier le présent.

Ainsi, la narratrice de «À Saint-Lazare» écrit à son amant :

Ah! j'tador'comme  
J'adorais l'bon Dieu comm'papa,  
Quand j'étais p'tite,  
Et qu'j'allais communier, à  
Saint'-Marguerite [...]  
(I, 63)

---

219. En plus du monologue «Côtier», voir, entre autres textes, «Gréviste» dans lequel les propos acerbes du narrateur introduisant une critique gauchisante du machinisme et du travail industriel vu comme étant aliénant et mortel : Tenez, ya quéqu' chos' qui m'dépasse ./ C'est les travail à la vapeur [...]/ Des gens qui n'est mém' pas malade!/ L'matin i's lèv'nt, les v'la partis.../ El'soir i's sont en marmelade[...] (I, 188)

Il est d'ailleurs intéressant de voir comment, malgré l'anticléricisme de bon ton généralement proclamé par l'auteur, la figure du «bon Dieu» est associée au réconfort<sup>220</sup> et évoque la mémoire des jours heureux. Ces propos mis dans la bouche des personnages marquent le regret d'un ancien monde révolu et témoignent d'une quête de la matrice originelle<sup>221</sup>. Ils parlent du temps de la douceur du berceau où, sous le regard bienveillant de la figure paternelle du bon Dieu, il faisait bon vivre sans subir les agressions du monde extérieur. Ces retours dans le passé, qui appellent la sécurité, le temps du bonheur, de l'enfance où candidement il était possible de s'en remettre à la protection maternelle et divine, sont donc l'énoncé d'une conscience régressive cherchant à retrouver des origines perdues, indiquant de la sorte une résistance ultime au changement et à ce qui est éprouvé et, surtout, cultivé dans la rumeur publique comme étant la dépravation des temps présents.

### 2.3)angoisses en vrac

Ainsi, la pertinence doxique du recueil vient justement de ce que, par son discours qui se résout dans l'opposition ultime entre civilisation et décadence, Bruant transpose et entretient dans ses textes les grands schèmes discursifs d'une *doxa* déterritorialisante se faisant à la fois commentaire décrivant la dégradation du corps social, vu comme étant réduit à lutter pour sa conservation, et éloge quasi-mystique de l'ordre ancien au détriment des structures émergentes. En outre, l'auteur se fait, à maints égards, littéralement l'écho du discours social fin-de-siècle. Happant au passage des séquences entières de ce qui constitue le champ de l'opérable dans le discours social du moment, il jette pêle-mêle des énoncés ponctuant le texte comme autant de slogans – et de poncifs –criants de hargne et d'angoisse crépusculaire. Seul, évidemment, à échapper à cette véritable «litanie du ressentiment et de l'inquiétude<sup>222</sup>», le

220. Voir aussi les derniers vers du monologue «Heureux» (II, 207), de même que les derniers vers du texte «Au bois de Vincennes» dans lequel «les pauvres gueux, sans feu ni lieu/ [...] trouv'nt de quoi s'faire un bon pieu./ Sous l'œil caressant du bon Dieu»[...] (II, 165).

221. Il est ainsi significatif que cette matrice semble avoir été perdue aux alentours de 1870, au moment de la Défaite et de l'écrasement de la Commune sonnante la fin des espoirs populistes ; la construction de la basilique du Sacré-Cœur (1876-1910) étant éprouvée comme une injure rappelant ces échecs cuisants. Voir le texte «À Montmartre » : en «[l'] an mil-huit-cent-soixante et dix», le père du narrateur meurt et trois ans plus tard sa mère suit. Il connaît la famine, le froid, mais, dit-il : [...] on était chouette, en c'temps-là./ On n'sacrécœurtrait pas sur la/ Butt' déserte [...] (I, 169).

222. 1889. *Un état du discours social*, p. 339.



culte du drapeau, de l'armée, symboles de l'unité et de la grandeur de la Patrie<sup>223</sup>, n'est néanmoins pas soustrait au discours revancharde :

Frères, jurons sur ses appas,  
que Bismarck n'y touchera pas.  
Pour elle, à l'ombre du drapeau,  
Nous nous ferons crever la peau.  
(«La Noire» : I, 140)

Parmi les nombreux textes du recueil qui intègrent des objets d'inquiétude, c'est toutefois la chanson « V'la l'Choléra qu'arrive » qui révèle à quel point l'imaginaire bruantien travaille l'ensemble du discours social et qui résume spectaculairement la vision crépusculaire du monde véhiculée dans la rumeur doxique. D'une part, en prophétisant un fléau comparable aux épidémies de choléra ayant frappé la population au cours de la première moitié du siècle, le texte exprime symboliquement la certitude de l'immanence de la catastrophe annoncée qui anéantira la société toute entière :

Paraît qu'on attend l'choléra,  
La chose est positive.  
On n'sait pas quand il arriv'ra,  
Mais on sait qu'il arrive.  
[...] Tout le monde en crèv'ra  
(«V'la l'Choléra qu'arrive» : I, 74)

D'autre part, cette anticipation tourne rapidement à la critique sociale ironique et acerbe, par une dénonciation de l'opportunisme et de la société de consommation engendrés par le matérialisme bourgeois, le narrateur énumérant tous ceux, pharmaciens, fabricants de cercueils, administrateurs de cimetières, qui sauront tirer profit de la situation :

Les pharmaciens vont, répétant :  
Il vient!...la chose est sûre;  
Ach'tez-nous du désinfectant...[...]  
On rassemble des capitaux  
Pour fabriquer des bières.  
On vendra des cercueils, en gros  
À la port` des cim'tières.  
(I, 75-76)

---

223. «Identifié à la Patrie, «relique sacrée», le drapeau est désormais aussi identifié à l'armée. Symbole unique au milieu de tous les symptômes de division, il est la synecdoque de cette armée unie «au-dessus de nos querelles.» *Ibid.* p. 229.

Se joignant ainsi au chœur des voix s'affligeant de la disparition des valeurs morales et spirituelles au profit de valeurs matérielles<sup>224</sup>, l'auteur égratigne au passage les «sacristains et les abbés/ [qui] Répètent des cantiques/ Pour attirer les machabé's/ Dans leurs sacré's boutiques [...] », ainsi que «L'bon Dieu, [qui] du haut du Sacré-Cœur,/ Chante, avec tout'sa clique [...]»<sup>225</sup>

Ce regard pessimiste sur le monde est d'ailleurs annoncé dès le début du premier recueil alors que le «Philosophe» conseille à son interlocuteur de se laisser porter par les événements, toute initiative étant inutile devant un futur déterminé d'avance<sup>226</sup>, tout espoir étant donc voué à la déception :

Va, mon vieux, va comme j'te pousse,  
A gauche, à doit', ça fait rien, [...]  
(I, 11)

Le même marasme est appliqué à tous les domaines de la vie sociale, en lesquels Bruant ne semble voir que dissolution, perte de substance et d'authenticité. Ainsi, reprenant la thèse de l'affaiblissement de l'esprit de famille comme facteur de dégénérescence<sup>227</sup>, l'auteur constate l'hypocrisie des rapports familiaux contemporains :

Du p'tit môme à la trisaïeule,  
Les générations s'lichent la gueule...  
En d'dans ça s'dit : Crèv' donc, chameau!  
(«Bonne Année» : I, 34)

Il commente de même la détérioration de l'essence féminine<sup>228</sup> :

Quand on cherche un' femme à Paris,  
Maint'nant, même en y mettant l'prix,  
On n'rencontre plus qu'des débris  
Ou d'la charogne [...]  
(«Au bois de Boulogne» : II, 151)

224. Ainsi, «[l]e lexique est riche pour désigner ce qui est menacé de disparaître, les traditions, les «idéaux», le «spirituel» (qui le cède à une société «matérialiste») [...]» *Ibid.*, p. 343.

225. (I, 75, 77)

226. Bien entendu, le narrateur annonce ainsi le motif central du recueil, le déterminisme biographique, mais reprend aussi pour son compte le lieu commun voulant qu'«il n'y a pas de raison que ça finisse» particulier à une doxa décadentiste aux prises avec l'idée d'une désagrégation irréversible de la société. Voir *1889. Un état du discours social*, p. 340.

227. *Ibid.*, p. 459.

228. *Ibid.*, p. 484 ss.

Celle-ci est attribuée au désir du luxe et à un manque de modestie de la jeune femme moderne qui portent ombrage aux valeurs morales autrefois attribuées à l'idéal féminin<sup>229</sup> :

Elle était encor' demoiselle  
 Grand'maman, la belle Isabelle,  
 Quand elle épousa l'grand Nestor, [...]  
 À c'tte époqu'-là tout's les fillettes [...]  
 S'mariaient avec leur trésor, [...]  
 Aujourd'hui faut à ces demoiselles  
 Des machins avec des dentelles  
 Et des vrais bijoux en vrai or, [...]  
 Et v'la pourquoi tout's les fillettes [...]

S'marient pus avec leur trésor [...]  
 («À la Goutte d'Or» : II, 190-193)

D'où l'émergence d'une société prostitutionnelle et la hantise du péril vénérien, grand sujet d'angoisse de l'heure<sup>230</sup> :

C'est des maladi's qui s'voient pas  
 Quand ça s'déclare [...]  
 («À Saint-Lazare» : I, 62)

Évidemment, les facteurs environnementaux contribuant à la dissolution des mœurs sont au fondement même de l'argumentation de Bruant, mais, comme nous le constatons, l'auteur n'est pas imperméable aux préoccupations et aux préjugés de l'opinion publique et intègre à son portrait de société, qui s'y prête fort bien au reste, certaines mentions obligées de la rumeur doxique. Ainsi, dans la catégorie des lieux communs criés sur toutes les tribunes, nombreuses sont les références aux ravages de l'alcool<sup>231</sup>, par exemple :

Mon papa qu'adorait l'trois six  
 Et la verte,  
 Est mort à quarante et sept ans [...]  
 («À Montmètre<sup>232</sup>» : I, 169)

De même, il contribue à entretenir le frisson d'épouvante éprouvé à l'idée d'une armée de criminels endurcis rôdant dans Paris :

C'est mon blot, moi, v'là mon pépin:  
 J'saigne un goncier comme un lapin...  
 Ya pas gras les nuits qu'bibi bouge,  
 À Montrouge.  
 («À Montrouge» : I, 98)

229. Bruant travaille encore une fois un lieu commun du discours de l'époque : «Le luxe excite chez l'ouvrière des «désirs malsains». Voir *Ibid.*, p. 459.

230. *Ibid.*, p. 560.

231. *Ibid.*, p. 361.

232. Voir aussi, entre autres, le texte «Belleville-Ménilmontant» dans lequel le narrateur raconte aussi au sujet de son père : «l'buvait si peu qu'un soir/ on l'a r'trouvé su' l'trottoir./ Il'tait crevé ben tranquille [...]» (I, 88)

Bruant se fait aussi l'écho du ras-le-bol général suscité dans l'opinion publique par la politique : le parlementarisme mène à la ruine, les politiciens sont improductifs, corrompus, et les mesures politiques, ruineuses et dérisoires<sup>233</sup>. Ainsi, le vagabond, narrateur du monologue «Aux Arts Libéraux», ironise sur les mesures palliatives et les bonnes intentions de politiciens corrompus avides de capital politique :

Ej' demeure aux Arts Libéraux. [...]  
 Et pis on en r'çoit des visites:  
 Des Présidents, des Généraux,  
 Des miniss's qui pay'nt les marmites![...]  
 Quand i's ont vu que l'thermomètre  
 Était à quinze au-d'ssous d'zéro,  
 I's s'ont dit : «On va leur z-y mettre  
 Un' soup dans l'ventre et un bras'ro [...]  
 Nom de Dieu! c'est vraiment chouetto!  
 On peut dire que la République  
 Est un gouvernement costeau.  
 («Aux Arts Libéraux» : II, 65-67)

Le rapport que les personnages entretiennent à l'égard de la politique oscille entre un profond mépris et un anarchisme bon enfant. En fait, leur discours politique peut, dans la plupart des cas, être ramené à ce constat anarcho-comique :

On grandit sans s'fair' de bile,  
 À Bell'ville,  
 On cri' : Viv' l'Indépendance!  
 On a l'cœur bath et content [...]  
 («Belleville-Ménilmontant» : I, 90)

Ainsi, à une époque où le mouvement ouvrier et les revendications sociales prennent de plus en plus d'ampleur, Bruant, dont le parti pris personnel n'est plus à démontrer<sup>234</sup>, se moque, dans son recueil, de l'endoctrinement des classes populaires. Par exemple, le narrateur de «Pus d'patrons» qui prône l'abolition de toutes les institutions proclame :

J'suis républicain socialisse,  
 Compagnon, radical ultra,  
 Révolutionnaire, anarchisse,  
 Eq'cœtera... Eq'cœtera...  
 Aussi j'vas dans tous les métingues [...]  
 Et j'pass' mon temps chez les mann'zingues  
 Oûsqu'on prêche la révolution [...]

233. 1889. *Un état du discours social*. pp. 384-386.

234. Il s'est d'ailleurs porté candidat aux élections législatives de 1898, s'affichant comme républicain, socialiste et patriote. Voir Henri Marc, *Aristide Bruant. Le maître de la rue*, op. cit., p.110.

Pour justifier son engagement il explique :

C'est vrai que j'comprends pas grand'chose  
À tout c'qu'y disent les orateurs,  
Mais j'sais qu'i's parlent pour la bonn' cause

Puis, dans un ultime effort de réflexion, il conclut par l'absurde :

Oui... mais si n' ya pus d'latronspème,  
Qui qui f'ra la paye l'samedi?  
(II. 175-178)

Cette caricature mettant en relief la naïveté de l'ouvrier puise dans la tradition burlesque du café-concert, l'usage d'un français impropre ajoutant à l'effet comique. Toutefois, il faut voir que Bruant ne condamne pas ici l'idéal socialiste; il caricature le militantisme primaire. À cet égard, parmi les chansons et monologues qui parodient le radicalisme de gauche, nous retrouvons aussi ce «Casseur de gueules» pour qui la solution aux problèmes ouvriers passe par une brutalité sans nuances : «I'faut leur-z y casser la gueule...[aux propriétaires]/ Et pis après... on partag'ra!<sup>235</sup>» Une chanson comme «Gréviste» peut sembler faire exception, mais, en dépit de son titre, il ne s'agit nullement d'une chanson révolutionnaire incitant à l'action collective : le protagoniste refuse de travailler parce qu'il veut se ménager, sans suivre un mouvement de masse avec lequel, au contraire, il prend ses distances :

Au lieu d'gueuler après les mines<sup>236</sup>,  
D'fair' des discours et d'discuter  
Su'les fabriqu' et les usines,  
Moi j'dis qu'on f'rait mieux d'inventer  
Des travaux dont qu'personne n'crève... Jusque-là, vous êt' avertis,  
J'marche pas...J'continu' ma grève...  
Respec' aux abattis.  
(II, 189)

Il nous faut donc constater que les textes à saveur idéologique destinés au grand public ont pour effet d'encadrer le radicalisme politique de gauche et de l'insérer dans un discours satirico-anarchique qui se comprend toutefois dans le contexte de sa représentation dans un lieu de rassemblement populaire hautement contrôlé par les autorités administratives et

235. (II, 195)

236. On ne peut s'empêcher de voir ici une référence au «Germinal» de Zola, paru en 1885, d'autant plus que Bruant fait déjà un clin d'œil à l'univers zolien dans «À Montrouge» lorsqu'il écrit : Mon daron voyait tout en noir./ i'f'sait l'croq'mort dans «L'Assommoir»/ C'est pour ça qu'on l'app'lait Bazouge[...]» (I, 99).

policières voulant s'assurer d'enrayer toute possibilité de subversion. Ainsi, le café-concert est d'emblée suspect, en raison de la mixité des publics et des artistes qui s'y côtoient, des échanges et des contacts qui s'y font, de la facilité avec laquelle une chanson peut se propager et de l'esprit festif et carnavalesque qui règne dans ces lieux de divertissement nocturnes caractérisés par le « brassage » social qu'ils produisent<sup>237</sup>.

Cependant, malgré une dilution apparente de l'engagement politique, ces textes de Bruant reproduisent le sentiment d'insatisfaction quant aux querelles politiques et aux discussions infinies et stériles qui ne débouchent sur aucune solution concrète à des problèmes dont l'importance fait l'unanimité dans toutes les factions de la société<sup>238</sup>. C'est probablement le programme électoral de l'auteur qui rend le mieux compte de cette opinion :

Au lieu de parler tous les jours  
Pour la République ou l'Empire  
Et de faire de longs discours  
Pour ne rien dire [...] <sup>239</sup>

Nous voyons donc que ces fragments du discours bruantien sont tirés presque intégralement du discours dominant dont ils reprennent des pans entiers : patriotisme, désillusion quant au régime politique, ressentiment contre la dégradation des mœurs et des conditions de vie, affliction envers le déclin des valeurs morales. Ils reconduisent la certitude entretenue par la *doxa* d'une société malade embarquée dans une «course à l'abîme<sup>240</sup>» que rien ne pourra arrêter avant sa dissolution dans la pourriture. Les textes du recueil *Dans la rue* ne font donc pas que combiner des éléments formels qui, mis bout à bout, produisent une vision crépusculaire du monde, ils répètent au mot près les grandes lignes du discours anxigène dans lequel baigne l'ensemble des champs de production culturels et scientifiques de l'époque.

---

237. Voir à ce sujet Concetta Condemi, *op.cit.*, pp. 20-57.

238. Comme l'explique Marc Angenot : [...] en effet : la France est «lasse» de ces querelles qui détruisent, qui agitent, qui divisent sans rien construire.» 1889. *Un état du discours social*, p. 386.

239. Reproduit dans Henri Marc, *op. cit.*, p.111.

240. 1889. *Un état du discours social*, p.469.

## UN DISCOURS D'INTÉGRATION

Dans l'idée de conclure succinctement cette partie de notre travail, nous ne soulignerons que quelques éléments qui nous semblent essentiels à la compréhension de la fonction littéraire, et surtout sociale, du texte bruantien ainsi que de la popularité qu'a connue l'œuvre dans toutes les sphères de la société, du monde lettré à celui de l'ouvrier.

D'une part, le recueil est imbibé du discours fin-de-siècle sur la déréliction du monde moderne, voire immergé dans une *doxa* crépusculaire. Il l'est à un point tel qu'au-delà de la forte symbolique des éléments formels quant à l'orientation donnée au texte, l'auteur met dans la bouche de ses personnages les mêmes messages qui fusent de toutes les tribunes. Les textes participent donc fidèlement et intégralement de la représentation que la société de la «Belle Époque» se donne d'elle-même : la dynamique sociale urbaine, malsaine et violente, se confond avec l'idée d'une «lutte pour la survie» dans un monde hostile, instable, où s'est opéré un glissement des repères, un éclatement des systèmes de référence et des valeurs. Ce discours de l'angoisse et de la décadence est ainsi le produit des voix multiples, parfois dissonantes, qui, contemplant un monde en perte de sens, font corps dans un «pacte de résistance nécessaire au chaos<sup>241</sup>» pour communiquer leurs inquiétudes, leurs protestations, dans une tentative de rationalisation du déséquilibre éprouvé. Le discours à la source de l'œuvre de Bruant est donc foncièrement intégrateur, car en produisant une vision crépusculaire du monde, il appelle à l'action restabilisante, à la reterritorialisation, mettant ainsi en place un dispositif d'appropriation et d'apprivoisement de la nouveauté, comme l'explique Marc Angenot : «Ce paradigme décadentiste permet d'absorber et de routiniser la nouveauté [...] La *doxa* doit opérer comme une enzyme chargée de phagocyter le *novum* en le rendant «parlable», commentable, fût-ce avec l'anxiété de devoir le déclarer pathologique<sup>242</sup> .»

D'autre part, la prolifération de propos humoristiques et cinglants qui parsèment le texte contribue à une neutralisation ironique des angoisses véhiculées dans la *doxa*. Tout

---

241. *Ibid.*, p.346.

242. *Ibid.*, p.340.

d'abord, la réception de l'œuvre est fortement influencée par l'effet comique généré par la caricature, par l'usage des tournures insolites et du vocabulaire coloré de l'argot, et par l'exposé des «malheurs du temps» sur un ton drolatique. Ensuite, la vue du bas et du dedans de l'univers délinquant ne va pas sans une certaine ironie : elle établit le constat que même la crapule est en mesure de constater la déliquescence du monde et la dissolution des valeurs morales. Ainsi, *Dans la rue*, en plus de se donner comme le miroir d'une réalité sociale, divertit le public de cette même réalité en tournant l'angoisse en dérision. C'est donc au plein sens du terme que l'ensemble du recueil peut être vu comme un divertissement, ce qui correspond à sa vocation initiale de numéro de café-concert, de partie prenante dans une industrie culturelle dont la dépolitisation même constitue le rôle politique premier<sup>243</sup>. Toutefois, le caractère normatif de l'institution du café-concert à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle repositionne Bruant du côté de l'anarchisme en raison du discours cru, ironique et cynique de l'auteur, qui met en cause le discours normatif de la morale bourgeoise en prolongeant cette morale dans son contraire : la marginalité.

Une telle lecture, si juste soit-elle, ne saurait pourtant occulter la valeur artistique et littéraire de l'œuvre de Bruant. Ce serait nier toute originalité et tout talent à un auteur dont une grande part du succès vient justement de la rupture que son écriture effectue avec l'image du monde prostitutionnel véhiculée par la presse boulevardière et de la surprise qu'occasionne le rehaussement esthétique de la délinquance assaisonné d'un réalisme cru caractéristique de ce «lyrisme de la pègre » qui alimente encore l'imaginaire social urbain et dont Bruant est un des précurseurs.

---

243. Voir Marc Angenot (en collaboration avec Diane Goeffrion), *Le café-concert. Archéologie d'une industrie culturelle.*, op.cit., p. 103.



## CONCLUSION

«La vie c'est ça, un bout de lumière qui finit dans la nuit.» (Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*)

La représentation de la marginalité sociale urbaine et de l'univers délinquant emprunte plusieurs visages dans les textes du recueil *Dans la rue. Chansons et monologues*. Tantôt incarnation du discours misérabiliste sur la «question sociale», tantôt image d'un peuple héroïque sorti de l'ombre, tantôt figure de la déréliction du monde moderne, elle suscite plusieurs lectures.

En effet, nous avons observé, dans un premier temps, une certaine cohérence entre la position idéologique proclamée de Bruant, son œuvre et le personnage, évoquant l'imaginaire du justicier, qu'il incarne sur scène. Conviant son public et son lecteur à appréhender l'univers délinquant de l'intérieur, il plaide la cause des misérables et des exclus en usant d'une stratégie discursive de persuasion axée sur l'exemple et la répétition pour illustrer le lieu commun hérité du romantisme social selon lequel la misère pousse au crime.

Nous avons ensuite constaté que Bruant, sous les traits du poète-reporter, s'inspire de thèmes et de formules prescrits par les journaux et la presse à sensation pour livrer ses textes à un public friand de sensations fortes et de nouveautés en tous genres. Puisant dans des schèmes mentaux déjà implantés dans la culture populaire, il active un imaginaire éminemment moderne pour inscrire la délinquance urbaine dans le processus de construction d'un imaginaire collectif du peuple. C'est ainsi que les textes de Bruant mettent en place une sorte de monde à l'envers dans lequel les personnages, par leur caractère transgressif et leur adhésion à un code de valeurs traditionnel, prolongent l'image mythique de l'authentique peuple français et contribuent à instituer un folklore urbain de la délinquance et de la marge donnant lieu à une restitution symbolique d'appartenance populaire.

Enfin, nous avons étudié les textes en tant que fragments du discours social de la fin du siècle dernier pour en conclure que le discours de Bruant baigne dans la *doxa* crépusculaire de l'époque, voire qu'il se confond avec la critique de la modernité et du progrès et le discours sur

l'éclatement des systèmes de référence et des valeurs qui émane de l'ensemble des champs sociaux, bien que le ton ironique de l'œuvre vienne atténuer la lourdeur du propos. Ainsi, les textes de Bruant, en plus de se donner comme le miroir d'une réalité sociale éprouvée, divertissent le public de cette même réalité en tournant l'angoisse en dérision.

Cette analyse triptyque du recueil de Bruant pourrait sembler désarticulée. Pourtant, sous l'apparente étanchéité qui sépare le barde du pavé plaidant fait et cause en faveur des criminels et des démunis, la constitution d'un folklore des barrières distillant ce «lyrisme de la pègre» auquel le public et la critique ont été sensibles et le discours décandentiste fin-de-siècle, se cache aussi, nous l'avons vu, un discours d'intégration et de neutralisation des angoisses.

En effet, tout le discours de Bruant a une fonction d'intégration et de régulation des nouvelles formes de sociabilité engendrées par la modernité et la grande ville industrielle et participe de la constitution de l'imaginaire social qui se développe sur la société moderne, urbaine par définition, particulièrement sur Paris, «ville-paradigme<sup>244</sup>» du XIX<sup>e</sup> siècle, en raison de sa taille et des soubresauts de son histoire récente, qui s'érige en symbole de la modernité.

D'une part, la rhétorique populiste et misérabiliste de Bruant, montrant le peuple incarné dans la figure de l'altérité et de la marginalité du pauvre criminalisé des milieux prostitutionnels, vise l'intégration sociale et culturelle des laissés-pour-compte de l'histoire et du progrès concentrés dans la grande ville industrielle, tout comme l'avaient fait auparavant Sue et Hugo. Ainsi, l'image folklorique et pittoresque des bas-fonds que donne Bruant actualise des représentations du peuple déjà fixées dans l'imaginaire collectif pour les moderniser, en empruntant à la formule instaurée par la presse à grand tirage et le roman-feuilleton ayant eux-mêmes une fonction d'intégration de la nouveauté et de régulation des valeurs. L'exploration des bas-fonds, l'enquête, la recherche d'indices sont donc constitutives d'une nouvelle configuration d'un imaginaire tourné vers l'appréhension d'un monde nouveau apparemment opaque et participent d'un mode d'apprentissage de la modernité permettant un repérage des limites, du cadre, de ce nouvel état de société. En ce sens, la fascination du XIX<sup>e</sup> siècle pour la criminalité et la délinquance, transgressions ultimes de l'ordre social, qui est marquée dans la presse ou le feuilleton et qui est au cœur même de l'œuvre de Bruant, apparaît comme un lieu de définition de valeurs fondamentales dans une société déstabilisée. De même, l'idéalisation du

---

244. Claude Duchet, *La ville-siècle*, dans *Romantisme*, No 83, juin 1994, p.1.

délinquant ou du criminel, héros sortis de l'ombre évoluant dans un monde à l'envers et opérant un renversement des valeurs qui rejoint en bout de ligne les idéaux au fondement de l'ordre social établi, crée en fait un relais qui redonne une identité symbolique et mythique à un peuple en quête de repères et d'origines. Ainsi, les textes de Bruant s'inscrivent ici aussi dans un discours intégrateur, car ils laissent voir que, malgré une identité diffuse, il existe un peuple français authentique dont la vérité est à rechercher dans ce qu'il y a de plus caché, dans les replis les plus secrets, de la grande ville.

D'autre part, ce discours d'intégration, qui peut être qualifié de positif, se situe dans le contexte plus large d'un discours social, d'une opinion publique hantée par l'idée d'une dissolution possible de la société, donc de la Nation, française ; il traduit en quelque sorte une volonté de reterritorialisation dans un monde considéré comme faisandé, en perte de sens, et se voyant lancé dans une course à l'abîme par la multiplication des menaces attribuées à l'effet dévastateur de l'idéologie progressiste. Le texte bruantien est ainsi immergé dans un discours décadentiste duquel se dégage la vision crépusculaire du monde qui caractérise le regard que la société fin-de-siècle portait sur elle-même. Les textes de *Dans la rue* montrent que la ville, symbolisant la société moderne, est hostile, maléfique, délétère, qu'elle est synonyme de mort, qu'on y lutte pour sa survie dans l'attente de la vieillesse et de la décrépitude qui viendront à bout des dernières énergies des personnages. Il faut bien voir que se dessine ici aussi un mouvement d'intégration, car ce discours alarmiste et pessimiste ne trouve, dans les faits, aucune résonance historique ; il procède plutôt d'une stratégie que nous qualifierons de « conjuration » des malheurs *possibles* devant une situation instable au dénouement imprévisible. Ainsi, par l'exploration et l'exploitation du thème de la marge de la société urbaine, la périphérie de la ville, cette zone grise de l'espace social, en tant que métaphore du climat de dérive identitaire ambiant, Bruant exprime l'angoisse d'une société en mutation, qui tente d'apprivoiser, de digérer, d'intégrer, le changement, tout comme il a fort probablement projeté une part de lui-même dans ses textes, lui qui, tout compte fait, était un terrien déraciné ayant toujours rêvé de rentrer chez lui, ce qu'il fit à la fin de sa vie.

Il s'agit donc, dans cette œuvre de Bruant, d'un discours intégrateur qui reprend les préoccupations traversant la rumeur publique et les grands schèmes de l'imaginaire de la modernité, mais il n'en reste pas moins que Bruant est indiscutablement un précurseur et un poète dont l'art a consisté à retravailler le discours social d'une manière qui a su, à l'époque,

surprendre de par son esthétique à la fois crue et réaliste qui sublime en quelque sorte l'essence d'un moment de l'histoire. Entre Villon et Céline, comme le situe Marcel Mouloudji<sup>245</sup>, en passant par Prévert, Bruant est un des jalons d'une lignée littéraire et artistique qui se poursuit avec Coluche et Renaud, auteurs qui dans un langage cru ont aussi exprimé le « je riz en pleurs<sup>246</sup> » devant la désolation du monde, thème lyrique s'il en est un, du poète de la fontaine de Blois. Du contact de ces deux émotions extrêmes naissent des sentiments qui font la force de l'art de Bruant et fondent un imaginaire de la délinquance urbaine et du « Montmartre du plaisir et du crime » qui lui survivent encore aujourd'hui.

Ainsi, nos lectures du recueil *Dans la rue* visaient à débroussailler un terrain encore mal exploré, à déboulonner un mythe littéraire pour mieux le reconstruire, en mieux saisir la puissance et la portée, car si Bruant n'avait que reformulé un discours, il ne serait pas passé à l'histoire et nous n'aurions pas eu à en parler. Il y a plus que du discours social chez Bruant ; certainement le charisme de l'auteur qui, à l'époque, faisait en sorte qu'on venait entendre Bruant chanter ses chansons, et non pas un interprète ou une doublure, mais aussi ses textes mêmes qui évoquent un espace, un milieu en rupture avec les conventions sociales et la « manière de vivre » établie et qui les inscrivent dans une forme de littérature de contestation.

Car il s'agit bien aussi d'un discours de contestation dans les textes de Bruant. D'une part, en proposant une nouvelle représentation du monde de la pègre et de la marginalité urbaine, Bruant rompt avec les stéréotypes, il innove ; car sa peinture des bas-fonds ne fait pas encore stéréotype à l'époque à laquelle il chante et publie ses textes dont on retient que, criminel ou honnête homme, tous sont humains.

D'autre part, et surtout, les textes du recueil *Dans la rue* contestent, non pas l'ordre social, le capitalisme ou les valeurs traditionnelles, comme l'avons vu, ils ne remettent pas fondamentalement ces éléments en question, bien qu'ils soient critiqués, mais plutôt - et c'est là que nous retrouvons le Bruant anarchiste -, de l'autorité, du pouvoir, de la norme. L'auteur semble plutôt revendiquer la possibilité pour l'individu de se rebeller et d'être hors normes, de se définir autrement que comme citoyen membre d'un corps social qui se voudrait uniforme.

---

245. Marcel Mouloudji. *Aristide Bruant. op.cit.*, p.15.

246. François Villon, «Ballade du concours de Blois», v. 6.

Enfin, le textes de Bruant sont porteurs d'un discours de la modernité sur elle-même dont les composantes anxiogènes ont dominé les deux premiers tiers du XX<sup>e</sup> siècle et dont les effets se font encore sentir aujourd'hui. L'angoisse n'est plus crépusculaire, mais les périls sont là, nombreux, qui nous menacent : les aliments transgéniques, la cause environnementale, le clonage humain, l'avenir de la jeunesse, le cancer, le sida, l'automatisation et la déshumanisation des services, la surcharge démographique de la planète, les changements climatiques, pour n'en nommer, pêle-mêle, que quelques-uns, sans compter les discours inquiets sur les effets de la mondialisation des communications et des échanges sur les économies et les cultures nationales. Pourtant, malgré le lien évident entre le progrès technique et les préoccupations qui précèdent, il semble que ce ne soit plus le progrès qui est remis en question : l'histoire a déjà montré les conséquences d'une lancée incontrôlée, les deux dernières Guerres mondiales contre lesquelles le monde occidental est venu s'écraser étant posées comme des jalons mémoriels à cet effet. Le monde moderne ayant produit des horreurs que l'on ne veut plus répéter, le discours dominant semble aujourd'hui poser une exigence de sécurité devant l'utilisation de nouvelles technologies ou la mise en place de réformes sociales. Qu'il s'agisse de la protection des biens matériels, de mises en garde quant à l'usage fait de certains biens de consommation (aliments, jouets, outils, appareils ménagers), de l'engouement pour tout ce qui concerne la «croissance personnelle» ou de la multiplication des tests pour connaître les effets sur l'être humain des modes d'alimentation, des médicaments, des techniques de pointe, des modifications environnementales, tout converge vers la nécessité d'une garantie de sécurité. L'angoisse n'est plus crépusculaire, mais semble résider dans la conscience de la fragilité d'un équilibre atteint après avoir évité la catastrophe. La nouveauté serait donc gérée, non plus par la critique, mais par une éthique du progrès.

## BIBLIOGRAPHIE

### I) CORPUS PRIMAIRE

BRUANT Aristide, *Dans la rue. Chansons et monologues*, dessins de Steinlen, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1977, vol. I-II. (Les Introuvables).

### II) CORPUS SECONDAIRE

#### A) Ouvrages théoriques et histoire littéraire

ANGENOT, Marc, *Bibliographie de la sociocritique et de la sociologie de la littérature*, avec la collaboration de Janusz PRZYCHODEN, Montréal, CIADEST, 1994. (Cahier de recherche CIADEST n° 17)

ANGENOT, Marc, *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989. (L'univers des discours)

ANGENOT, Marc, *Le cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Labor, 1986. (Archives du futur)

ANGENOT, Marc et Régine ROBIN, «L'inscription du discours social dans le texte littéraire», dans *Sociocriticisme*, n° 1, 1985, pp. 53-82.

ANGENOT, Marc (dir.), *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, Paris, P.U.F., 1989. (P.U.F. Fondamental)

AMOSSY, Ruth et Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Nathan, 1997. (Langue discours, société/128)

AMOSSY, Ruth et Elisheva ROSEN, *Les discours du cliché*, Paris, CDU/SEDES, 1982.

BARTHES, Roland *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970. (Points)

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale de XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, Paris, CERF, 1989. (Passages)

BIRON, Michel et Pierre POPOVIC (dir.), *Écrire la pauvreté : actes du VI<sup>e</sup> Colloque international de sociocritique, Université de Montréal, septembre 1993*, Toronto, GREF, 1996.

- BOLTANSKI, Luc, *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Métailié, 1993.
- BORIE, Jean, *Mythologies de l'hérédité au 19<sup>e</sup> siècle*, Paris Galilée, 1981. (Débats)
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- CHARLE Christophe, *Paris fin de siècle. Culture et politique*, Paris Seuil, 1998.  
(L'univers historique)
- CITRON, Pierre, *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*,  
Tome II, Paris, Minuit, 1961.
- CORBIN, Alain, *L'avènement des loisirs, 1850-1960*, Paris, Aubier, 1995.
- CROS, Edmond, *Propositions pour une sociocritique*, Montpellier, C.E.R.S., 1982.  
(Études sociocritiques)
- CROS, Edmond, *Théorie et pratique sociocritiques*, Montpellier, C.E.R.S./ Éditions sociales,  
1983.
- DUCHET, Claude et Stéphane VACHON (dir.), *La recherche littéraire. Objets et méthodes*,  
Montréal, XYZ, 1993. (Théorie et littérature)
- DUCHET, Claude (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio et Catherine POUPENEY-HART (éds.), *Parole exclusive,  
parole exclue, parole transgressive. Marginalisation et marginalité dans les pratiques  
discursives*, Longueuil, Le Préambule, 1990. (L'Univers des discours)
- GRIGNON, Claude et Jean-Claude PASSERON, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et  
populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Seuil, 1989. (Hautes études)
- HAREL, Simon (dir.), *L'étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, Montréal,  
XYZ, 1992. (Théorie et littérature)
- KALIFA, Dominique, *L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris,  
Fayard, 1995.
- MELANÇON, Benoît et Pierre POPOVIC (dir.), *Montréal 1642-1992. Le grand passage*,  
Montréal, XYZ, 1994. (Théorie et littérature)
- NEEFS, Jacques et Marie-Claire ROPARS (dir.), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques.  
Pour Claude Duchet*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992. (Problématiques)

- PESSIN, Alain, *Le mythe du peuple et la société française du 19<sup>e</sup> siècle*, Paris, P.U.F., 1992.  
(Sociologie d'aujourd'hui)
- PLACE, Jean-Michel, *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éditions de la Chronique des lettres françaises, 1973.
- POPOVIC, Pierre, *De la ville à sa littérature. Préliminaires et bibliographie*, Document du groupe de recherche « Montréal imaginaire », Université de Montréal, Département d'études françaises, 1988.
- RICHARD, Noël, *À l'aube du symbolisme. Hydropathes, fumistes et décadents*, Paris, Nizet, 1961.
- TADIE, Jean-Yves, *Introduction à la vie littéraire du 19<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bordas, 1970. (Études supérieures n° 34. Série rouge)
- TOURAINÉ, Alain, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992.
- WOLF, Nelly, *Le peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, P.U.F., 1990.  
(Pratiques théoriques)
- ZIMA, Pierre, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985.

### **Numéros spéciaux de revues**

- Discours social/Social Discourse*, Régine ROBIN (dir.), «Le sociogramme en question», vol. 5, n° 1-2, 1993.
- Études françaises*, Michel BIRON et Pierre POPOVIC (dir.), «Sociocritique de la poésie», vol. 27, n° 1, 1991.
- Politix*, «Le populaire et le politique : les usages populaires du politique», n° 15, 1991.
- Politix*, «Le populaire et le politique : les usages politiques du populaire», n° 16, 1991.
- Politix*, «Représentations de Paris», n° 21, 1993.
- Politix*, «L'exclusion», n° 34, 1996.
- Romantisme*, «Le peuple», n° 9, 1975.
- Romantisme*, «Poésie et société en France», n° 39, 1983.
- Romantisme*, «La ville et son paysage», n° 83, 1994.



*Romantisme*, «Le fait divers», n° 97, 1997.

*Spirale*, dossier «Conditions de la pauvreté», n° 126, pp. 9-16.

## B) Ouvrages généraux-contexte historique et social

ARON, Jean-Paul, *La bourgeoisie, le sexe et l'honneur*, Bruxelles, Complexes, 1984.  
(Historiques)

BARROWS, Susanna, *Miroirs déformants. Réflexions sur la foule en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier, 1990. (Aubier histoire)

BILLY, André, *L'époque 1900 : 1885-1905*, Paris, Tallandier, 1951. (Histoire de la vie littéraire)

BOURASSA, Paul, *Toulouse-Lautrec s'affiche au Musée du Québec*, Musée du Québec, Québec, 1992. (Publication réalisée lors de l'exposition *Toulouse-Lautrec. La collection Balwin M. Baldwin du San Diego Museum of art* présentée au Musée du Québec à l'hiver 1992-1993)

BRUNET, Jean-Paul (dir.), *Immigration, vie politique et populisme en banlieue parisienne (fin XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, L'Harmattan, 1995.

CHEVALIER, Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1984. (Pluriel).

CHEVALIER, Louis, *Montmartre du plaisir et du crime*, Paris, Laffont, 1980. (Les Hommes et l'histoire)

DAUBIER, Julie-Victoire, *La femme pauvre au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1971.

CHARLE, Christophe, *Histoire sociale de la France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 1991.  
(Points/Histoire)

DUROSELLE, Jean-Baptiste, *La France de la «Belle Époque»*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1992. (Références n° 31)

GIRAUD, Robert, *L'argot du bistrot*, Paris, Marval, 1989.

GUERRAND, Roger-Henri, *Mœurs citadines. Histoire de la culture urbaine XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Quai Voltaire, 1992.

GUICHETEAU, Gérard, *Histoire anecdotique de la Belle Époque*, Paris, Le Pré aux Clercs, 1984.

HEYWOOD, Colin, *Childhood in nineteenth-century France. Work, health, and education among the 'classes populaires'*, New-York, Cambridge University Press, 1988.

LANGLE, Henri de, *Le petit monde des cafés et des débits parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle. Évolution de la sociabilité citadine*, Paris, P.U.F., 1990.

LEDROUT, Raymond, *Les images de la ville*, Paris, Anthropos, 1973

LEFEBVRE, Henri, *Le droit à la ville*, suivi de *Espace et politique*, Paris, Anthropos, 1972. (Points/Civilisation)

LÉONARD, Jacques, *Archives du corps. La santé au 19<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Ouest-France, 1986. (De mémoire d'homme)

LÉVESQUE, Jean-Jacques, *Les années de la Belle Époque, 1890-1914*, Paris, ACR, 1991.

MARCHAND, Bernard, *Paris, histoire d'une ville (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Seuil, 1993. (Points/Histoire)

NOURISSON, Didier, *Le buveur du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1990. (Aventure humaine)

SEIGEL, Jerrold, *Paris bohème. 1830-1930*, Paris, Gallimard, 1991. (Bibliothèque des histoires)

SASSIER, Philippe, *Du bon usage des pauvres. Histoire d'un thème politique (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Fayard, 1990.

WEBER, Eugen, *France, fin de siècle*, Cambridge (Mass.), Belknap Press, 1986.

### **C) Ouvrages généraux - chanson française et cafés-concerts**

ANGENOT, Marc et Diane GEOFFRION (en coll.), *Le Café-concert. Archéologie d'une industrie culturelle*, Montréal, CIADEST, 1991. (Cahier de recherche CIADEST n° 7)

BRUNSWIG, Chantal, Louis-Jean CALVET, Jean-Claude KLEIN, *Cent ans de chanson française*, Paris, Seuil, 1981.

CALVET, Louis-Jean, *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981.

CONDEMI, Concetta, *Les cafés-concerts. Histoire d'un divertissement, 1849-1914*, Paris, Quai Voltaire, 1992.

DILLAZ, Serge, *La chanson sous la III<sup>e</sup> République (1870-1940)*, Paris, Tallandier, 1991.

ERISMAN, Guy, *Histoire de la chanson*, Paris, Waleffe, 1967.

RICHARD, Lionel, *Cabaret, cabarets. Origines et décadence*, Paris, Plon, 1991.

RIEGER, Dietmar (éd.), *La chanson française et son histoire*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988. (Études littéraires n° 39)

SAKA, Pierre, *La chanson française*, Paris, Nathan, 1980.

SALLÉE, André, *Music-hall et café-concert*, Paris, Bordas, 1985.

VERNILLAT, France et Jacques CHARPENTREAU, *La chanson française*, Paris, P.U.F., 1983. (Que sais-je?)

#### D) Études spéciales

##### Biographies

LANDRE, Jeanne, *Aristide Bruant*, Paris, Nouvelle société d'éditions, 1930.

MARC, Henri, *Aristide Bruant. Le maître de la rue*, Paris, France-Empire, 1989.

MÉTENIER, Oscar, *Le chansonnier populaire : Aristide Bruant*, Paris, Au Mirliton, 1893.

MOULOUDJI, Marcel, *Aristide Bruant suivi de Aristide Bruant par lui-même*, Paris, Seghers, 1972. (Poésie et chansons)

ZÉVAËS, Alexandre, *Aristide Bruant*, Paris, La nouvelle revue critique, 1943.

##### Témoignages et mémoires

CARCO, Francis, *La Belle époque au temps de Bruant*, Paris, Gallimard, 1954.

DONNAY, Maurice Charles, *Autour du Chat Noir*, Paris, Grasset, 1926.

DORGELES, Roland, *Au beau temps de la Butte*, Paris, Michel, 1963.

GUILBERT, Yvette, *Autres temps, autres chants*, Paris, Laffont, 1940.

## **ANNEXES**



TABLE

		Pages
I	Dans la rue . . . . .	11
II	Pilon . . . . .	19
III	A Mazas. . . . .	25
IV	Géomay . . . . .	33
V	Les Petits Joyeux. . . . .	39
VI	Aux Bat. d'Alf. . . . .	47
VII	A Biribi . . . . .	53
VIII	A la place Maubert. . . . .	59
IX	Aux Arts Libéraux . . . . .	65
X	Foies blancs . . . . .	71
XI	Monsieur l'bon. . . . .	75
XII	Les Marcheuses . . . . .	81
XIII	Fossoyeur. . . . .	87

Et pis j' sens la sueur qui m' coule,  
 A fait rigol' dans l' creux d' mon dos,  
 J' vas crever, j'ai la chair de poule,  
 C'est fini... tirez les rideaux.  
 Bonsoir la soc'..., mon vieux Alphonse,  
 l' vaut p't' ét' mieux qu' ça soy' la fin;  
 Ici-bas, quoi qu' j'étais ? un goncé...  
 Là-haut j' s'rai p't' ét' un séraphin.



LA RUE: LA VIE, LA MISÈRE, LA MORT.

I' P'sait l'lit qu' i' défaisait pas,  
Mais l'soir, quand je r'tirais mon bas,  
C'est lui qui comptait la galette,  
A la Villette.



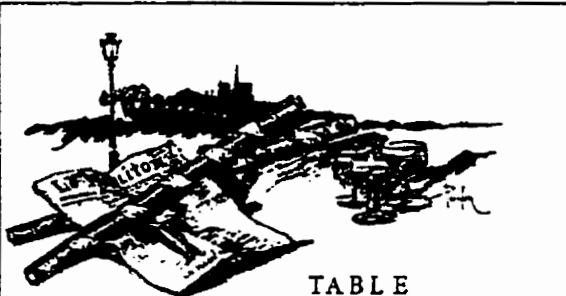
Quéqu'fois, quand j'faisais les bou'l'vards,  
I' dégringolait les pochards,  
Avec le p'tit homme à Toinette,  
A la Villette.



Ej' pilonne. ej'demand' des sous  
A ceux qu'en a : les ceux qu'est saouls  
D'boire et d'manger. les ceux qui rotent  
Dans l'nez des vieux comm' moi qui s'frottent  
El' vente au lieu ed'boulotter.  
Merd'!... V'là un sergot.... Faut m'trotter. ...  
Pourtant j'fais du tort à personne :  
Ej' pilonne.

Ben oui... j'sais ben, c'est défendu,  
Ça déplaît à ces Messieurs du  
Coin du quai ; à cause? Ej'm'en doute  
Mém' pas. Quéqu' ça peut ben leur foute  
Qu'un vieux comm' moi i'tend' la main  
A ceux qu'i' rencont' su' son ch'min ?  
Pourtant j'fais du tort à personne :  
Ej' pilonne.

## ANNEXE C



TABLE

	Page.
I Philosephe . . . . .	11
II A Batignolles . . . . .	17
III A la Villette . . . . .	25
IV Bonne année . . . . .	33
V A Montpernasse . . . . .	39
VI Marche des Dos . . . . .	44
VII Ronde des Marmites . . . . .	52
VIII A Saint-Lazare . . . . .	61
IX A la Roquette . . . . .	67
X V'là l'Choléra qu'arrive . . . . .	73
XI Fantaisie Triste . . . . .	81
XII Belleville-Ménilmontant . . . . .	87
XIII Sonneur . . . . .	93
XIV A Montrouge . . . . .	97
XV Récidiviste . . . . .	103
XVI A la Glacière . . . . .	109



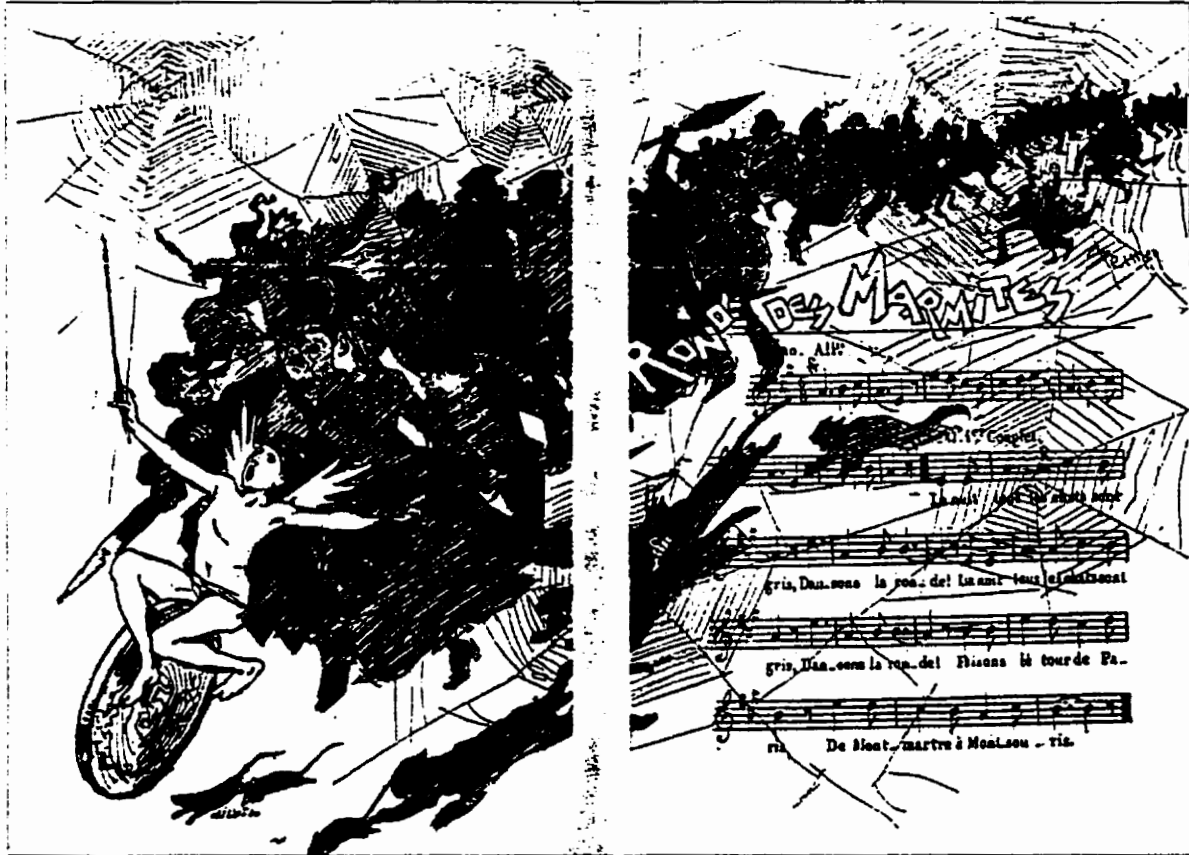
**L'espace  
implicite:  
l'artiste  
dans son  
cabaret**



### *FINS DE SIÈCLE*

I's sont comm' ça des tas d'crevés,  
Des outils, des fiott's, des jacquettes,  
Des mal foutus, des énervés  
Montés su' des flût' en cliquettes;

ANNEXE D



Une restitution (ironique) d'appartenance populaire



*La liberté guidant le peuple* (E. Delacroix)

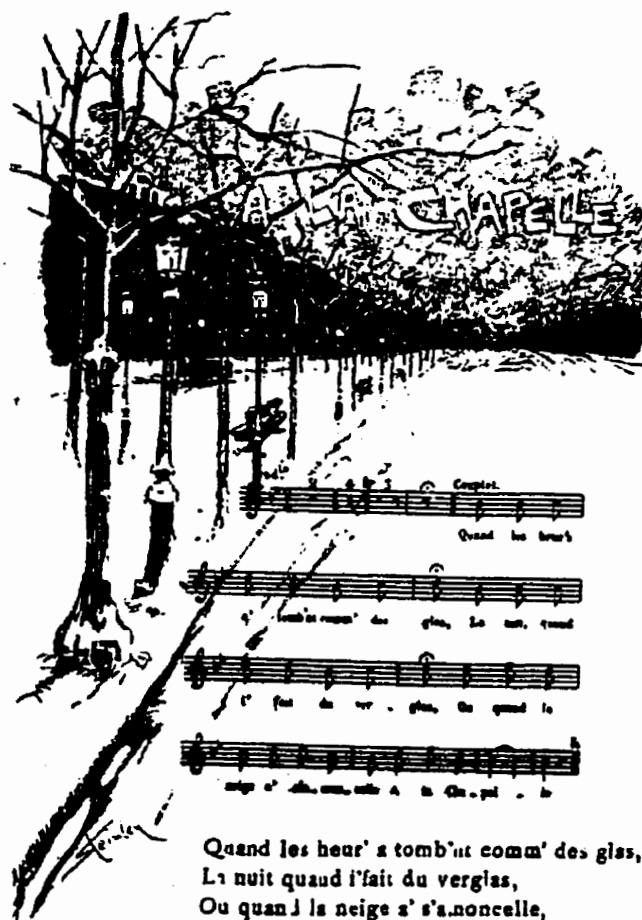


ANNEXE E



Elle avait pus res dix huit ans,  
 All' 'ta't pus jeune d'puis longtemps,  
 Mais a faisait encor' la place,  
 A Montpernasse.

En la voyant on savait pas  
 Si c'était d'la viande ou du gras  
 Qui ballottait su' sa surface,  
 A Montpernasse.



Quand les heur' a tomb'nt comm' des glas,  
 La nuit quaud i'fait du verglas,  
 Ou quand la neige s' s'a.noncelle,  
 A la Chapelle,

Le climat et le temps du récit

Et quand i' veut r'piquer au tas  
 Ou quand i' veut gueuler je l' scionne ..  
 J'y crèv' la peau, je l' fous en bas ;  
 Des fois, pour m'amuser, je l' sonne...

Ben oui, je l' sonne ! Et pis après ?  
 J'attrap' les deux oreill's du gonce  
 Et pis j'y cogn' la têt' su' l' grès,  
 Pas su' l' pavé d' bois... ça s'enfonce.

Tandis que l' pavé d'grès, c'est dur...  
 Mém' quand on n'a pas les mains lourdes,  
 Après quat' cinq coups on est sûr  
 Que l' sang y sort par les esgourdes.



J'ai l'foi' chaud, dans ma peau l' sarg' bout,  
 Quand j'vois roug' dans l'noir e, j' crèv' tout !  
 Gare au pant' qui vent suiv' ma gouge,  
 A Montrouge ;