

Voix et oralité dans l'écrit : la représentation graphique de la parole populaire dans des textes chansonniers

Voice and orality within written text: the graphic representation of working-class speech in the work of the French chansonnier Aristide Bruant

Jeanne-Marie Barbéris



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/944>

DOI : 10.4000/praxematique.944

ISSN : 2111-5044

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Édition imprimée

Date de publication : 2 décembre 2007

Pagination : 207-232

ISBN : 978-2-84269-863-8.

ISSN : 0765-4944

Référence électronique

Jeanne-Marie Barbéris, « Voix et oralité dans l'écrit : la représentation graphique de la parole populaire dans des textes chansonniers », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 49 | 2007, document 8, mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/944> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/praxematique.944>

Tous droits réservés

Jeanne-Marie Barbéris
Praxiling, UMR 5267, CNRS et Montpellier III

Voix et oralité dans l'écrit : la représentation graphique de la parole populaire dans des textes chansonniers

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

Jean Bellemin-Noël, *Biographies du désir* ¹.

C'est à travers la question de l'oralité dans l'écrit, que cet article propose d'aborder la notion de voix. Une voix de nature dialogique. Or — la précision doit être apportée d'emblée —, dans bien des cas, une voix expressive, une voix insistante se fait entendre dans un écrit, sans que cette voix entre pour autant dans un dispositif hétérogène, dans un dédoublement énonciatif. On peut en particulier reconnaître dans tout texte un ethos émanant de l'instance du scripteur : cet ethos ne manifeste pas une voix étrangère, mais résulte d'un travail d'écriture destiné à donner à l'œuvre un ton qui lui soit propre². Ceci soit dit pour éviter le risque de confondre, dans le principe, texte vocalisé en général, et texte à insertions dialogiques de nature vocale³.

Comment est-il possible de travailler sur des « voix écrites » ? Comment le sens se « rallume-t-il à la demande », selon la formule de Bellemin-Noël (phrase en exergue) ? Et dans une voix de nature dialogique ? Voilà en somme notre questionnement de départ.

L'article choisit d'aborder l'oralité dialogique en prenant appui sur un corpus d'étude. Il s'agit de textes chansonniers d'Aristide Bruant, produits depuis la fin du XIX^e siècle (années 1880) jusqu'au début

1. Cité par Léon (1993 : 29).

2. C'est ainsi que Maingueneau (1993) traite de l'ethos dans l'écrit littéraire.

3. Il faut éviter de les confondre dans le principe, mais dans les faits, on peut rencontrer de nombreuses sources de perplexité.

du xx^e siècle. Ce choix entraîne des conséquences d'ordre méthodologique : qui dit corpus dit mise en situation, contextualisation de la voix.

Les trois volumes du recueil *Dans la rue* d'Aristide Bruant font parler clochards, prostituées, souteneurs et « pègres » assassins, dans des *Chansons et monologues* (sous-titre des volumes). Les illustrations de Steinlen (puis de Poulbot, pour le volume 3) viennent apporter aux discours représentés leurs scansions, et complètent la dimension scénographique des paroles¹. Les locuteurs populaires dans ces textes sont toujours montrés « en action », et en action de langage : gesticulations, postures, mimiques éloquentes. Preuve intuitive qui nous est fournie au premier coup d'œil que ces textes veulent rendre présents leurs locuteurs pour le lecteur placé face à la page. Il s'agit de faire signifier le langage prêté aux personnages, non seulement par ce qu'il dit (récit d'activités délictueuses et stigmatisantes), mais par ce qu'il montre : l'ethos populaire parisien.

On ne se posera pas ici la question de savoir quel est le degré d'authenticité de cette mimésis de langue populaire². L'étude tentera d'explorer plus précisément le mode d'énonciation en cause, et ses effets pragmatiques.

I. Exploration préliminaire : des concepts aux discours

Avant d'étudier la version dialogisée de la voix écrite, nous commencerons par explorer la question plus générale de la vocalité dans l'écrit. On sera conduite à réexaminer, pour ce faire, la nature des opérations en cause dans les processus qui sous-tendent le passage de langue au discours (concept d'actualisation). On tentera alors de situer, au sein de l'actualisation, les dispositifs qui organisent le dédoublement énonciatif de nature dialogique. Cette réflexion préliminaire sera aussi l'oc-

1. Les textes dans leur édition d'époque peuvent être consultés et importés sur l'internet. Voir l'adresse en annexe.

2. Pour une tentative de caractérisation plus précise de la langue prêtée aux locuteurs par les textes chansonniers, et sur le rapport entre représentation graphique des sons, et prononciation des mêmes variables par les interprètes, dans les enregistrements qui nous sont parvenus, cf. Barbéris (à paraître). Pour une distinction entre langue populaire générale, et langue populaire proprement parisienne, cf. Carton (*in* Antoine et Martin 1995). Sur le vernaculaire parisien et son évolution historique : Lodge (2004).

casion de mettre en perspective et en contexte les données à étudier par la suite.

I.1. Oralité dans l'écrit, vocalité, actualisation

(1) Nous définissons l'oralité, suite à Meschonnic (1983 : 280), comme « le rapport nécessaire, dans un discours, du primat rythmique et prosodique de son mode de signifier à ce que dit ce discours. » Cette conception inclut dans sa visée les pratiques propres à la communication orale, mais elle inclut également le discours écrit, où on peut déceler la présence d'une voix.

La question de l'oralité dans l'écrit a été explorée au cours des années 1990 dans des articles et dans un numéro de revue (Luzzati 1991). Pierre Léon (1993), dans son *Précis de phonostylistique*, aborde à plusieurs reprises des aspects de cette question. Plus généralement, on est redevable aux travaux importants de Fónagy (1983) sur *La Vive voix*, et parmi les pionniers, il convient de citer bien entendu Charles Bally, que son intérêt pour les phénomènes expressifs a conduit maintes fois à aborder la dimension vocale des messages (ainsi que la dimension gestuelle).

L'idée d'attribuer une voix à l'écrit peut paraître séduisante. Elle répond à une intuition : le sentiment, que chacun éprouve, d'être doté d'une voix de lecture, d'une voix muette pour l'oreille, mais qui en notre for intérieur déchiffre, rythme, ponctue, organise et intone le texte au fur et à mesure du déroulement de l'activité lectoriale.

Mais l'idée se heurte à des objections évidentes. Dans une première esquisse de cette réflexion ¹, nous reconnaissons la difficulté d'avancer sur un terrain où on manque d'observables. Deux pistes d'exploration étaient proposées : le phénomène de discours intérieur, tel qu'étudié par Vygotski, et la notion d'ethos comme mode d'approche de l'oralité dans l'écrit.

C'est dans cette deuxième direction que nous développerons nos réflexions. L'ethos locutoire de l'énonciateur et celui du co-énonciateur sollicitent selon nous des phénomènes d'identification-différenciation à travers une « résonance » motrice et affective. Cette résonance transite par l'interaction verbale qui relie, y compris en communication

1. Entrée « Oralité » in Détrie *et al.* (2001).

écrite, deux positions énonciatives : celle du scripteur, et celle du lecteur¹.

(2) La praxématique propose le concept d'actualisation, en concurrence avec celui d'énonciation, afin de rendre compte de la dynamique des processus permettant de passer des virtualités de la langue à l'effectivité du discours. Ces processus sont envisagés dans leur dimension concrète, intersubjective, et incarnée (Barbérís, Bres et Siblot 1998)². *À dire* (programmation du message), *dire* (élocution ou scription) et *dit* (mise en mémoire) désignent les trois niveaux corrélés où s'inscrivent les opérations d'actualisation. Nous reprenons la description qu'en proposent Bres et Verine (1999 : 163), en la modulant quelque peu, sur la question du locuteur.

Est nommée *locuteur* (L) l'instance qui prend en charge l'actualisation locutoire du message³, sur le plan phonique et graphique. L'*énonciateur* (E) assume pour sa part l'actualisation modale et déictique. Les auteurs situent l'intervention du locuteur uniquement dans le *dire*, dans les performances phoniques ou graphiques, et c'est là-dessus qu'on proposera une reformulation. En effet, l'incarnation vocale du message se montre et s'accomplit toujours dans le *hic et nunc*. Mais la préparation motrice, phonique et intentionnelle-affective est déjà dans l'à dire ; elle participe à la préparation du message, dans ce qu'elle a de conflictuel et de « différenciateur » — processus différenciateur à la source des hétérogénéités qui vont ensuite se manifester dans le discours. La voix s'inscrit aussi dans la mémoire du dit, mémoire qui porte trace des affects et des investissements dont la production vocale est le siège. Par la voix transitent des nuances modales importantes, dont doit essayer de rendre compte le modèle explicatif.

Si le locuteur s'inscrit dans la totalité du parcours d'actualisation, cela complexifie la question du *modus*. Celui-ci, du coup, n'est plus seulement l'affaire de l'énonciateur, mais aussi du locuteur.

1. Sur l'ethos locutoire dans un texte littéraire, cf. également Barbérís et Bres (2002).

2. Cf. aussi les diverses entrées consacrées à l'actualisation in Détrie *et al.* (2001).

3. Cette conception du locuteur peut être rapprochée de la notion d'*animateur* chez Goffman (1981/1987), dans le chapitre sur la position (*footing*), où le sociologue propose sa propre conception de l'énonciation. L'idée que le locuteur *anime* les paroles est une formulation assez heureuse, compte tenu de la démarche adoptée dans cet article.

On dira donc que les termes d'énonciateur et de locuteur recouvrent deux niveaux de l'actualisation modale : celui qui correspond à l'inscription incarnée et affective de la production de sens, selon une dialectique consensus-dissensus — le locuteur —, et celui qui prend en charge une négociation plus explicite des modalités (de type véridicatoire) — l'énonciateur.

Fónagy (1983 : 9-25 et 228-229) propose un modèle d'actualisation sous forme de *double codage*, qui permet de donner un cadre à cette proposition¹. L'opposition entre *montrer* et *dire*, proposée par la pragmatique, permet également de rendre compte de la différence entre les deux types de modus. Ce point sera repris de manière plus précise dans la section 2.5.

Sur le plan fonctionnel, énonciateur et locuteur sont deux faces du processus d'actualisation qui ne peuvent être dissociées, car tout énonciateur d'un message est locuteur (y compris à l'écrit). C'est un truisme : E doit en passer par la réalisation locutoire de L pour extérioriser son message. Si on prend en compte la construction du sens à travers le niveau locutoire, la question se pose différemment : il s'agit de savoir comment les ressources vocales sont rendues apparentes, significatives, comment elles s'organisent, et par quels indices elles construisent un sens particulier. Ce n'est donc que dans le cas où l'énonciateur donne des indices de son identité et de sa « voix » de locuteur, qu'il est utile de lui attribuer un double étiquetage E/L, et au niveau enchâssé, [e/l].

Il convient aussi de considérer les deux faces de la construction du sens : la production, et la réception, mais non comme deux faces séparées. En effet, les discours, dans leur organisation dialogique, se caractérisent par leur aspect éminemment adressé, formaté selon le *recipient-design* (point de vue du destinataire).

(3) Le dialogisme repose selon l'approche praxématique sur un phénomène de double énonciation : une énonciation principale reliant l'énonciateur E_1 à son énonciataire E_2 (pouvant s'incarner comme locuteur, sous la forme : E_1/L_1 ou E_2/L_2 ²) enchâsse un discours

1. Lafont (1994) de son côté a proposé de concevoir l'actualisation comme polyorganique, en distinguant deux niveaux qu'il nomme thème et endothème. Cf. l'entrée « actualisation polyorganique » in Détrie *et al.* (2001).

2. Nous espérons montrer par la suite en quoi il est légitime de doubler l'instance E_2 d'un possible locuteur L_2 , étiquetage *a priori* surprenant.

autre [$e_1 \Rightarrow e_2$] — où peut également se construire une figure de locuteur [I]. La spécificité du corpus est que la position enchâssante E_1/L_1 et E_2/L_2 ne s'exprime que par « diffraction » sur le texte chansonnier, car le seul discours dont le lecteur dispose est — si l'on excepte le paratexte (titre du recueil, titres des différents textes) et l'organisation du recueil, dont le responsable est E_1 —, le discours des personnages, qui constituent les instances enchâssées de niveau [e].

Donnons une brève illustration du dispositif énonciatif sous-tendant la bivocalité dialogique. Soit la phrase suivante, extraite du monologue *Sonneur* :

(1) Moi, j' fous nib ed' nib (« Moi, je fous rien de rien »).

(i) L'énonciation enchâssante $E_1 \Rightarrow E_2$ se limite à insérer la parole du personnage dans le recueil, et à la positionner sous un titre qui catégorise le sujet narré : *Sonneur*. Compte tenu de ce mutisme presque total du message enchâssant, E_1 ne s'actualise ni sur le plan déictique, ni sur le plan modal, et on n'a pas trace d'adresse en direction de E_2 . En revanche, le niveau $L_1 \Rightarrow L_2$ est opérant. Il s'articule, en tant que fictionnalisation « critique », aux façons de parler et à l'ethos populaire attribués à l'énonciation de niveau [I]. Les deux animateurs enchâssants L_1 et L_2 , assortissent leur profération muette d'un modus distanciateur, portant sur la performance locutoire de [I], qui constitue le dictum, l'objet de ce modus. Nous reviendrons de manière plus précise sur cette stylisation parodique en 1.2.4.

(ii) Dans le discours enchâssé, l'énoncé s'actualise à la fois au niveau [e] (actualisation déictique : emploi de la première personne ; actualisation modale : énoncé déclaratif négatif), et au niveau [I] : le locuteur représenté déploie son activité locutoire spécifique (usage de l'argot, prononciation particulière) en l'assortissant d'un modus approbatif, autosatisfait.

1.2. L'articulation oral/écrit : la surface et la profondeur

1.2.1. Oralité, écriture

Le locuteur prend en charge l'actualisation à la fois phonétique et graphique : établir fermement une liaison entre le graphique et le vocal, dans l'instance du locuteur, ouvre la voie à des explications fécondes,

concernant l'articulation dynamique qui relie le mode oral, et le mode écrit d'actualisation de la parole.

L'actualisation locutoire implique l'inscription de l'énoncé dans un des deux modes sémiotiques, oral ou écrit. Mais là ne se limitent pas ses implications, et ses modalités de construction du sens. Les cultures dotées de l'écriture ont construit des pratiques complexes et imbriquées autour de ces deux pôles : oral, écrit.

En tant que modes sémiotiques, écrit et oral sont faciles à distinguer (mode graphique/mode phonétique et gestuel). Mais il est impossible de s'en tenir à leur *dimension de surface*, de rester en dehors de leurs conditions pratiques de réalisation, et des représentations sociales et culturelles qui y sont attachées.

On distinguera donc le couple *écrit* et *oral* d'une part (les deux modes sémiotiques), et d'autre part *écriture* et *oralité*, qui correspondent à la dimension praxéologique et sociale de leur usage, et aux représentations associées. Les deux praxis sociales – échanger des paroles en face à face, et écrire/lire — s'insèrent en effet dans des *configurations* : des ensembles stabilisés, et modelés par l'usage. Ces configurations comprennent par exemple le type d'acteurs sociaux impliqués, les types de situations, les langages appariés usuellement à tout cela, et les évaluations positives ou négatives afférentes. Il s'avère que, vues sous cet angle, les pratiques mêlent, associent profondément, ce qui paraissait dans le principe bien distinct. Ce qui a des retombées sur la question que nous traitons : l'oralité dans l'écrit.

Dans les sociétés à écriture, particulièrement dans la société française, très sensible à la question de l'orthographe et de la diction lettrée, l'identité d'un mot repose sur une articulation entre profil sonore et profil graphique. La prononciation de la chaîne parlée révèle fréquemment l'influence d'une diction apprise à travers la lecture.

1.2.2. *Le parlé comme source de vocalité*

Il a été remarqué souvent (voir par ex. Gadet 1999, 2003, Armstrong 2001) que la variation diastratique (qui donne lieu aux niveaux de langue, avec par exemple ce qu'on nomme le *français populaire*) et la variation diaphasique (variation selon les registres de langue, dite aussi variation stylistique, avec par exemple le *français familier*, ou

relâché) étaient mal distinguées par les dictionnaires¹, car elles sont également délicates à distinguer dans les pratiques langagières. Historiquement, les faits diaphasiques dérivent-ils de la variation diastratique ? Par exemple, on peut supposer que le lexique du français familier ou vulgaire (de nature diaphasique) a été massivement enrichi par des apports du français populaire (et particulièrement du vernaculaire parisien, c'est-à-dire de formes provenant d'un niveau de langue, d'une variété parlée par une classe sociale). Ce changement linguistique se serait produit à la transition entre XIX^e et XX^e siècle, c'est-à-dire juste au moment où fleurissait la mode des cabarets, avec leur langage spécial. Mais d'autres linguistes argumentent en faveur du trajet inverse : le diastratique se nourrirait de variations émergeant au départ dans les usages, au niveau diaphasique.

Nous reviendrons en conclusion sur cette articulation problématique, pour la mettre en relation avec l'organisation énonciative des discours étudiés.

La source des hésitations et du « brouillage » entre les deux types de variation provient du fait que le français populaire parisien, en tant que pratique linguistique dominée, n'a pas accès à la consécration de l'écrit et de l'institution (littérature, dictionnaires, enseignement à l'école). C'est une variété *parlée*. Dans le diaphasique, le niveau familier est à nouveau cantonné, pour l'essentiel, à l'échange parlé, en famille, entre amis. Ce cantonnement prévaut également dans la pratique des dialectes régionaux, qui, même s'ils connaissent une littérature, se trouvent actualisés bien plus souvent dans les échanges ordinaires : encore du parlé. Ces trois types de variation sont donc facilement confondus entre eux, à travers un statut qui leur est commun : l'oralité².

L'échange parlé véhicule avec lui des configurations de nature praxéologique, et aussi des jugements de valeur, où dominant : la familiarité, la spontanéité, l'expressivité, voire la créativité, mais aussi l'idée de vulgarité, de relâchement, de violation par rapport à la norme... *Et inversement*, les formes expressives font émerger des effets

1. Les dictionnaires ont en effet du mal à s'accorder pour dire si tel mot est *familier*, ou *populaire*, ou *vulgaire* — et la « valse des étiquettes » concerne aussi la liste des catégories, plus ou moins fournie.

2. Pour une vue historique du parler parisien à cette époque (rapport entre diatopique, diastratique et diaphasique), voir les références dans la note 3.

de parlé et de vocalité dans les discours. L'écriture se réserve la représentation des échanges formels, l'idée de pouvoir (sur la langue et sur la société), de norme et de prestige... C'est pourquoi la norme est toujours — c'est presque tautologique — une norme écrite. C'est pourquoi le français écrit, en tant que lieu de fixation d'une norme, semble avoir pour rôle de « dompter le vernaculaire », selon la formule de Cheshire et Stein (1997).

La dimension configurationnelle des pratiques explique pourquoi les écrits véhiculant une syntaxe dite expressive (ordre des mots non canonique, importance des marqueurs affectifs et relationnels, recours à la contextualisation) et un lexique familier ou « populaire » appellent aussitôt l'idée du parlé.

Il y a là un réservoir important d'effets de voix. Ces effets sont ressentis et actualisés à la lecture : c'est le phénomène de réception qui rend saillante la voix et lui redonne vie, à partir des indices d'oralité que l'énonciateur-scripteur y a disséminés, afin de faire surgir des lignes du texte une subjectivité énonçante. Le lecteur en retrouve trace intuitivement et l'actualise dans le temps second de l'interprétation.

Une étude linguistique cherche à reconstituer plus précisément la nature des processus en cause : ceux-ci gagnent selon nous à être replacés dans un modèle de l'actualisation physiquement, temporellement, et affectivement instancié.

1.2.3. *L'écrit dans l'oral, et l'oral dans l'écrit*

Deux ou trois observations de plus, en vue de comprendre l'articulation entre écriture et oralité, en gardant toujours en ligne de mire le corpus à étudier.

Armstrong (2001 : 114-115), dans une étude comparative de la variation socio-stylistique en français et en anglais, note que la norme internalisée par les élèves en France est fortement influencée par les pratiques d'oralisation de l'écrit dans la classe, et en particulier par la norme de diction du texte versifié. Cela influe entre autres sur la prononciation d'un phonème très instable : le schwa [ə]. L'aptitude à la diction poétique a été travaillée, on peut en être persuadé, de manière attentive à la fin du XIX^e siècle, à une époque où le mètre traditionnel prévalait encore en poésie, malgré les tentatives vers-libristes en cours à cette époque.

On constate aussi que, sous l'influence de la scolarisation massive qui a caractérisé le XIX^e siècle, se sont produits des croisements entre prononciation et écriture. De nombreux *orthographismes* se sont introduits dans la prononciation, c'est-à-dire des prononciations influencées par la graphie des mots¹. Par exemple, le [t] final de *sept* qui avait disparu de la prononciation est à nouveau articulé, ainsi que le [k] de *exprès*, alors que le mot avait connu auparavant une simplification de la prononciation en *esprès*.

Mais on constate aussi des « passages » nombreux dans l'autre sens, entre pratiques orales et textes écrits : ceux-ci reproduisent de diverses manières des mots et des usages parlés, y compris la littérature, et l'émergence de l'oralité dans l'histoire de la langue se poursuit et s'amplifie encore au XX^e siècle (Saint-Gérand 1999, Gadet 1999). Il faut mentionner la passion qu'a éprouvée le XIX^e français pour la « langue du peuple », le « parigot », la « langue des faubourgs », ainsi que pour les tournures familières, qu'on voit s'introduire dans la langue légitime de l'écrit littéraire.

Ces facteurs tendent à prouver que la conscience linguistique des locuteurs, à la transition entre XIX^e et XX^e siècle, était traversée par un conflit entre deux tendances contraires : le culte de l'écriture et de la diction lettrée, et la « poussée » de l'oralité quotidienne y compris à l'intérieur de l'écrit de niveau recherché.

Nous suivrons donc encore Meschonnic (1983 : 280) lorsqu'il souligne que « L'oralité est collectivité et historicité ».

Terminons par un fait majeur : l'imbrication étroite, le va et vient constant, au XIX^e siècle et jusqu'à l'entre-deux guerres, entre forme écrite des chansons et monologues, et mise en voix des textes chansonniers. Leur vocation à être interprétés sur scène est évidente, mais il faut se reporter à des formes de socialité aujourd'hui disparues, pour saisir la portée beaucoup plus grande de leur circulation. Une culture orale vivace et diversifiée se propage à travers la voix parlante et chantante. Ces textes étaient destinés à être dits, chantés, repris, relayés, par les amateurs dans les sociétés chantantes de Paris ou de province, ou dans les réunions privées, et dans diverses autres activités collectives de chant (ateliers d'ouvriers et d'ouvrières, occasions festives).

1. Cf. N. Catach, chapitre « L'Orthographe » (*in* Antoine et Martin 1995 : 80), Gadet (1999 : 603).

1.2.4. Stigmatisation du corps parlant, opacification, stylisation

Comme on le voit, les discours à l'étude se détachent sur un « fond » sociolinguistique qui leur donne sens. Ils se prêtent particulièrement bien à une approche à partir de la notion de *stylisation parodique*, que propose Bakhtine, dans son étude du plurilinguisme dans le roman :

- (2) L'éclairage mutuel, intérieurement dialogisé, des systèmes linguistiques dans leur ensemble, se distingue de l'hybridation au sens propre. Ici il n'y a déjà plus de fusion directe de deux langages à l'intérieur d'un seul énoncé, ici c'est un seul langage qui est actualisé et énoncé, mais présenté à la lumière de l'autre. Ce second langage demeure en dehors de l'énoncé, il ne s'actualise point (Bakhtine 1975/1978 : 179).

La *stylisation parodique* correspond au cas où

- (3) [...] les intentions du langage qui représente ne s'accordent pas avec celles du langage représenté, lui résistent, figurent le monde objectal véritable, non à l'aide du langage représenté, comme point de vue productif, mais en le dénonçant, en le détruisant.

[...]

Pour être substantielle et productive, la parodie doit [...] être une *stylisation parodique* : elle doit recréer le langage parodié comme un tout substantiel, possédant sa logique interne, révélant un monde singulier, indissolublement lié au langage parodié (Bakhtine 1975/1978 : 180-181).

(1) La stylisation procède par typisation, par sélection de « certains éléments » seulement, destinés à caractériser l'objet à décrire : le langage populaire, qui révèle « un monde singulier, indissolublement lié au langage parodié ». Ce tout substantiel dispose d'une « logique interne ». La notion de configuration, que nous avons utilisée pour rendre compte de l'oralité comme représentation globale de pratiques et d'attitudes, demeure opérante ici, puisque la stylisation parodique n'est qu'une autre manière d'aborder les mêmes faits. Le point de départ de la construction de la configuration est l'élément le plus saillant : la voix typisée des locuteurs.

Les voix populaires renvoient à des êtres sociaux « complets ». Et les sujets stigmatisés sont aussitôt rattachés à leur espace de vie, celui des faubourgs dont les noms riment, aux yeux des lecteurs du XIX^e siècle, avec pauvreté, situation aux marges de Paris et milieu criminogène. La

stéréotypisation des locuteurs s'inscrit donc dans le mécanisme configurationnel dégagé ci-dessus.

(2) D'autre part, la forte vocalité des discours cités montre un corps parlant : monstration qui constitue en soi un procédé de stigmatisation¹. L'oralité des discours produit en effet une opacification des discours représentés. Celle-ci prend selon nous appui sur la représentation mimétique de la vocalité enchâssée, celle du locuteur [I] — le personnage — au sein du parcours d'actualisation du système enchâssant. Celui-ci implique le scripteur L₁, puis, dans un second temps, le lecteur L₂, en tant que locuteurs.

Il ne suffit pas de dire que l'énonciateur-locuteur enchâssé « a une voix », puisque cette voix ne peut s'actualiser qu'« en acte », dans le *nunc* de l'énonciation. Ce sont L₁ et L₂ qui incorporent la vocalité autre pour la mimer et l'animer de manière ironique ou hostile. La voix de [I] doit en passer, chez les deux protagonistes du système enchâssant, par les images motrices et les investissements affectifs associés à la phonation, même si celle-ci demeure muette. C'est grâce à sa « voix de lecture » que E₂ peut être un L₂.

Lorsque la voix de lecture doit investir un rôle vocal résolument autre, comme dans le cas d'enchâssement qui nous occupe, on voit se produire un mécanisme *bivocal*, au sens littéral, qui constitue la base du mécanisme dialogique. La parodie passe par une actualisation de la part de L₁ et de L₂ des traits phonatoires et prosodiques stigmatisés de [I]. Cela implique une intériorisation mimétique des traits phonatoires stigmatisants². Cette incorporation s'accompagne d'un dissensus à l'égard des voix intériorisées, où se place le modus que nous avons attribué au locuteur L. Le discours enchâssé est énoncé de

1. Dans les discours rapportés, la monstration d'une prononciation, mais aussi d'une syntaxe marquée d'oralité, ou d'un lexique hautement typisant, comme l'argot, a pour résultat de stigmatiser ou tout au moins de particulariser l'énonciateur-locuteur cité.

2. Pour une étude des fonctionnements mimétiques, et des phénomènes de transmission par modélisation mimétique, cf. Schæffer (1999). La mimesis permet de transmettre des modèles d'expérience à travers une immersion mimétique dans l'action (de nature procédurale, diraient les psychologues). Elle construit des modèles organisés et hiérarchisés, et ne se contente pas d'une imitation de surface des actions servant de modèle. Ceci est en rapport avec ce que nous avons appelé, à propos de l'oralité, ou de la stylisation des locuteurs, configuration. On trouve une réflexion critique sur les propositions des neurosciences à propos des phénomènes d'échoïsation corporelle et d'empathie (« systèmes résonnants ») in Petit 2005 et 2006.

manière « indirecte », relayé par le système enchâssant, et le coût de cette opération, où voix de niveau L_1/L_2 , et voix de niveau [I], entrent en contact et en conflit, est assez important pour produire en lui-même des effets de sens de nature affective. Car les voix que nous investissons à la lecture sont attirantes ou repoussantes.

Voilà donc la reformulation que nous proposons, au niveau énonciatif, de la stylisation parodique identifiée par Bakhtine. Nous ne suivons pas l'auteur jusqu'au bout, puisque celui-ci nomme *bivocaux* les discours où apparaissent, au niveau des mots, deux styles, deux langages. Comme le montre la citation (2) reproduite ci-dessus, dans le cas où un langage est montré « à la lumière de l'autre¹ », il considère qu'il n'y a pas bivocalité. Mais l'enchâssement crée selon nous au contraire la bivocalité « radicale » que nous avons essayé d'analyser, à travers la modalisation de la voix de [I] par la voix de L_1 et celle de L_2 . L'intonation dépréciative de niveau L vient investir, de l'intérieur, les discours montrés, et inverse le modus appréciatif de [I].

La notion de stylisation nous conduit de plus à penser que les phénomènes d'oralité que nous observons sont affaire de textualisation : ils impliquent la constitution d'un style de parole consistant et unifié au niveau de la totalité textuelle, par « émaillage » des discours représentés à l'aide de caractéristiques phonostylistiques (Léon 1993 : 231) : celles-ci diffusent le style parodié sur l'entourage textuel. On en aura une illustration dans l'analyse de l'exemple (5), en 2.3.

2. Parole chansonnière et vocalité dialogique

2.1. Organisation énonciative du corpus

Les paroles enchâssées de [e/I] sont dotées de nombreuses marques d'oralité, mais elles sont *non adressées* — comme l'annonce la catégorie enchâssante du *monologue*. Les chansons sont également monologiques. L'énonciateur-locuteur [e_1/l_1] « parle » sans avoir d'énonciataire-interlocuteur [e_2/l_2] : on se contentera donc de le noter sous la forme [e/I] — ou simplement [I], lorsque c'est le rôle de locuteur qui entre spécifiquement en jeu.

1. Si la traduction est fidèle à l'image qu'a choisie l'auteur dans l'original, on voit que celui-ci situe dans ce passage le phénomène dans une problématique de « point de vue » (sous quel éclairage voit-on le langage parodié ? qui regarde ?) et non dans une problématique de voix.

La fiction d'énonciation/profération orale de la langue populaire qui est prêtée à [l] s'incarne à travers les protagonistes du système enchâssant L_1 et L_2 . Ceux-ci importent, à travers cette fictionnalisation, une « extériorité » dans le discours : elle provient de la connaissance mondaine qu'ont L_1 et L_2 de la voix typique du locuteur parisien, connaissance qu'ils ont intériorisée sous forme de schématisations phonatoires. Elle provient aussi des stéréotypes circulant déjà sur la manière de parler des gens du peuple. C'est donc là une combinaison de connaissances expérientielles (en particulier sur les façons de parler et de prononcer), et de connaissances déjà mises en mots ou en images parodiques diverses.

Les lecteurs du XXI^e siècle que nous sommes, même s'ils sont encore capables de fictionnaliser l'oralité de [l], sont des animateurs moins compétents de cette parole, que les lecteurs contemporains des textes. Ils sont aussi des animateurs moins directement impliqués.

Le niveau enchâssant, et le niveau enchâssé, en première analyse, feignent donc de s'ignorer. Mais en réalité, la dialogisation très forte de l'ensemble de ces pièces, sous la forme d'une stylisation parodique des discours cités, repose précisément sur un « conflit » lié à la contextualisation de ces discours à l'intérieur de la situation de plurilinguisme (au sens de Bakhtine) qui régnait à la fin du XIX^e siècle à Paris, et dont nous avons essayé d'analyser le fonctionnement énonciatif.

D'autre part, les discours enchâssés lancent fréquemment des allusions, accomplissent des actes perlocutoires (menace surtout) : les personnages semblent ainsi s'adresser, implicitement, aux *michets*, aux *pantrios*, à ces bourgeois inoffensifs qui constituent potentiellement leurs victimes, et qui composent majoritairement le public accédant à ces textes. La limite qui sépare conventionnellement l'univers fictionnel et l'univers du public est assez poreuse.

Les genres enchâssés, mis en scène par les discours de niveau [e/l], imitent les genres premiers de la parole¹, et renvoient aux pratiques des marginaux qui peuplent ces textes : récits de vie ou portraits des « gens du quartier », des « hommes », des « pègres » et de leurs « gouges », des figures de la rue. Pratiques étayées sur un système de valeurs endogroupales qui constituent l'exact contre-pied de la morale bourgeoise. Les valeurs attribuées aux prononciations et aux façons

1. L'opposition genres premiers/genres seconds est due à Bakhtine (cf. l'entrée *genre du discours* in Détrie et al. 2001).

de parler sont aussi opposées : le *modus* appliqué par le niveau enchâssant L, et par le niveau enchâssé [I], à la vocalité populaire parisienne, sont d'orientation opposées : [I] est censé se complaire dans son identité vocale et l'actualiser de manière positive, tandis que L₁, et L₂ l'incarnent de manière distanciée et ironique.

Trois caractéristiques constantes concourent à construire la voix stylisée des locuteurs enchâssés : une syntaxe expressive, un lexique argotique, et l'utilisation d'artifices graphiques destinés à mimer la prononciation des personnages.

2.2. Quelques caractéristiques saillantes

Voici l'entrée en matière du monologue *Gréviste* :

- (4) Parigo, quoi! ... des Batigneul',
 Toujours prêt à coller un paing,
 Mais j' comprends pas qu'on s' casse la gueule¹
 Pour gagner d' quoi s'y fout' du pain.

Le stéréotype du sujet populaire fainéant, bagarreur, fier de son identité de « gars du quartier » (Batignolles), se déclare d'emblée. L'autoportrait est à la fois dans le dit (les prédicats qui s'appliquent au locuteur : *être parigot, être des Batignolles, être toujours prêt à coller un paing*) et dans le dire : l'énonciation du message « populaire » dont la profération est mimée par l'écrit. C'est sur ce deuxième niveau (ce que les façons de parler de [I] *manifestent*) que se greffe la double appréciation conflictuelle, le double *modus* que nous avons posé au principe du dialogisme vocal de ces textes.

(1) *Non-complétude du tour de parole et de la séquence conversationnelle*

Le texte nous introduit dans le discours d'un locuteur qui est déjà en train de parler : *Parigo, quoi! ... des Batigneul'* fait apparaître un ponctuant *quoi* à valeur déjà résumptive, conclusive. L'identité déclarée par le locuteur semble elle-même faire suite à des propos déjà tenus, en être l'appréciation finale. La dimension adressée, interlocutive, est suggérée, mais non explicitée. Le découpage opéré par la mise en texte

1. Au sens de « se crever, se fatiguer jusqu'à mettre sa vie en danger. »

dote ainsi le discours cité d'un coefficient d'oralité fort, car il est présenté comme un flux de paroles en cours, et marqué ainsi d'axiologie négative. Ces sont là propos de comptoir, dont il importe peu de considérer la complétude, puisqu'ils sont destinés à signifier un style. Tel est le modus vocal imposé par L₁ et par L₂ sur la voix de [l], ainsi transformée en échantillon typisant.

(2) *Syntaxe expressive*

La phrase des vers 1-2 se présente sans verbe. Elle est rythmée par le ponctuant et par les points de suspension, notant une pause, suivie d'un rajout (ou peut-être cette ponctuation laisse-t-elle ouvertes les riches potentialités du sens de *Parigo*, impliquant un appel à la compétence du destinataire). Rappelons que la syntaxe expressive est vocale parce qu'elle est incluse dans la représentation de l'oralité.

(3) *Mimésis graphique de la prononciation attribuée au personnage*

Ici se manifeste de manière particulièrement insistante l'interface qui unit la face graphique, et la face sonore et articulatoire de ce texte, mais aussi, le contact qui s'établit, *via* la représentation du corps parlant, entre parlé et populaire.

Batigneule' signale dans sa syllabe finale¹ une antériorisation du [ɔ] ouvert en [œ], phénomène considéré comme trait du français parisien². Le phonème est bien sûr utilisé comme emblème identitaire (nom du lieu prononcé avec l'accent du lieu). Le retour du son [œ] à la rime, au vers 3, dans le mot *gueule*, où le [œ] fait partie du standard de prononciation, met en valeur la « personnalité » du son. Pourtant, chez le même chansonnier, on trouve aussi la graphie *Batignolles*³. On a ici une illustration de la nature non systématique du marquage de la phonologie populaire et parisienne des locuteurs, selon le procédé de typification et d'émaillage, déjà décrit plus haut, au chapitre de la stylisation parodique. Il suffit de quelques traits significatifs, qui se diffusent sur l'identité vocale du locuteur et lui imposent le stéréotypage.

De nombreuses apostrophes marquent dans les textes chansonniers la non prononciation d'un schwa, ou l'omission d'un autre phonème.

1. La dernière syllabe prononcée est celle qui s'appuie sur la voyelle [ø], car le schwa final, placé en fin de vers, n'est pas prononcé, conformément aux règles de la diction poétique (cf. le point (4)).

2. Martinet (1969 : 193), Carton (*in* Antoine et Martin 1995 : 32-33).

3. Dans la chanson intitulée précisément *À Batignolles*.

C'est le phénomène le plus apparent et le plus constant dans la mimésis de prononciation. Cette accumulation d'apostrophes semble signaler un « manque » ou un écart à la fois dans l'orthographe, et dans la prononciation, par rapport au standard.

En réalité, la non prononciation des schwas est un usage répandu chez tous les locuteurs de la langue parlée, quelle que soit leur classe sociale, selon des règles décrites par les phonéticiens. L'oralité de la syntaxe expressive, et de la graphie mimant le parlé, sont pourtant imputées au caractère « relâché », censé fautif, du langage populaire. Il y a confusion entre diaphasique et diastratique, au profit de l'effet de stéréotypisation global du parigot.

(4) *Dialogisation des genres*

Les aspects de la graphie notés ci-dessus concernent la stylisation de la voix du personnage. Mais d'autre part, ce monologue s'appuie clairement sur une tradition à la fois poétique et chansonnière, genres qui concernent le niveau enchâssant. Le texte est poétique par l'usage d'un mètre (l'octosyllabe), de la rime, et par le respect de certaines règles. Par exemple, l'élision du *-s* à la finale du mot *Batigneule'* (*/vs/Batigneules*) en fin de vers, ne résulte pas d'une mimésis de prononciation du personnage populaire, mais constitue un artifice en vue de conserver une « rime pour l'œil » entre le vers 1 et le vers 3, qui comporte à la rime le nom *gueule*. En effet, il n'est pas permis selon la tradition de faire rimer une terminaison féminine au singulier, avec une autre au pluriel, ce qui serait le cas avec *-eules/-eule*. Le phénomène, de nature graphique et poétique, est une intervention du scripteur, en tant que L_1 , en direction d'un L_2 « lettré », et initié aux finesses des règles. Pour un lecteur moins lettré ou plus pressé, cela ne fera qu'une apostrophe de plus à mettre au compte du style relâché imputé à [I].

Le genre reste cependant « chansonnier » par le mode général de décompte des syllabes, et les facilités qu'il offre par rapport à la diction poétique (celle-ci impliquant la prononciation constante du schwa, sauf devant voyelle et en fin de vers). Les nombreuses élisions dont nous avons parlé ci-dessus sont donc finalement à l'interface entre voix du genre enchâssant (chanson permettant certaines licences, *i.e.* genre paralittéraire) et voix du genre enchâssé (représentation de la diction « négligée » du personnage).

(5) *Lexique*

Le lexique non conventionnel est-il argotique ou seulement vulgaire et/ou familier, dans ces chansons et monologues ? Là encore, les frontières entre diaphasique et diastratique ne sont pas commodes à tracer. On relève bien sûr, comme non standard, *Parigo, coller un paing, se casser la gueule, fout'*. La stylisation parodique impute tout le lexique à un argot plus ou moins fantasmé, mais c'est l'effet qui compte. L'oralité et la dimension censée populaire de tous ces aspects du langage prêté au personnage forment un tout. Comme on le voit, il y a une étroite solidarité entre dire (et manière de dire, de prononcer), et dire quelque chose. Pour nous, le lexique non standard fait donc partie, dans le cas à l'étude, de la « voix » du personnage. Non que nous attachions systématiquement la notion de voix au fait que des mots sont attribués en propre au locuteur enchâssé. Mais puisque les mots de l'argot sont étroitement associés au phénomène de leur prononciation par un locuteur autre, ils sont incorporés et colorés d'une vocalité populaire. Dans un autre texte, des mots attribués à un locuteur pourront demeurer non marqués sur le plan vocal, et rester relativement transparents, à la réception, pour L₂.

2.3. Un phonostylème populaire

Dans deux monologues : *Sonneur*, et *Casseur de gueules* (deux auto-portraits d'hommes violents), Bruant use d'un procédé graphique original : une coupure instaurée en fin de vers crée un rejet en milieu de mot, souligné par un tiret.

(5) SONNEUR

Y en a des tas qui sont des sa –
 – lauds : Grands, moyens, p'tits, gros, gras, maigre' ;
 I's font des métiers... j' fous pas d' ça,
 Moi, j' fous nib ed' nib ¹, ej' suis pègre ².

(6) CASSEUR DE GUEULES

[...] Bon Dieu d' sang
 Dieu! [...]

1. Rien de rien.

2. *Pègre* : en argot, peut signifier, comme ici, homme de la pègre.

Le texte mime ainsi, selon nous, un patron accentuel caractéristique du parler populaire parisien. Citons Fernand Carton¹ :

- (7) Le parler des faubourgs et des quartiers réputés populaires de Paris [...] baigne dans l'affectivité : les écarts mélodiques y sont grands et les A.I. [accents d'intensité] nombreux. Mais son principal trait est un patron accentuel [...]. L'avant-dernière syllabe de groupe est longue, intense et monte souvent « en creux », ce qui ressemble au « phonostyle du doute² » : « I s'est bârré!... La vache!... **V**endredi, tu t'**r**ends compte!... » L'allongement peut tomber sur E caduc dans des monosyllabes normalement non accentués : « **D**e quoi? — C'est comme j'**t**e dis! »

Si le lecteur est suffisamment parisien (de naissance ou d'adoption) pour saisir le code graphique, il se trouve inscrit plaisamment dans le patron accentuel. Véritable gymnastique vocale qui lui fait endosser, pour un moment, l'habit phonatoire de l'autre, mais avec distance.

Y en a des tas qui sont des sa-lauds. L'allusion est assez claire. L'adresse indirecte touche le public E₂/L₂, à travers la désignation globale des ennemis de classe de [e/l].

Dans *Casseur de gueules*, le juron s'appuie sur le même patron accentuel pour augmenter l'impact de la violence verbale.

Les nombreuses élisions de voyelles, les accents rapprochés et les décrochements mélodiques, tout cela concourt à créer un phonostyle d'agressivité masculine, assorti des signes de la colère ou de la haine.

2.4. Double enchâssement et voix

Dans le monologue *Sonneur*, la première occurrence du patron accentuel parigot inscrit dans le texte un rythme et une intonation qui se « diffusent » par stylisation et colorent plus largement le texte. C'est pourquoi on serait tenté d'entendre par la suite, au vers 4, *I's font des mé-tiers...* avec le même profil accentuant la pénultième. On y est encouragé non seulement par le voisinage avec la première occurrence, mais aussi par le mot *métier*. Celui-ci se signale comme totalement étranger à l'univers du sonneur, qui parle pour sa part en professionnel du crime qui *fou[t] nib ed' nib*. Les points de suspension constituent un soulignement des implicites du sens inscrits par le locuteur

1. Chapitre « La Prononciation du français », in Antoine et Martin (1995 : 55).

2. Léon 1993, p. 204.

enchâssé [I]. *Métier* comporte une modalisation autonymique¹, et une sorte d'adresse ironique à l'auditoire, ou aux lecteurs E_2/L_2 , représentés sous forme enchâssée : c'est là leur monde, et leur vocabulaire. C'est donc là aussi leur *voix*, qui s'enchâsse dans le discours déjà enchâssé de [I], sous la forme [[I']], le double parenthésage indiquant le niveau d'enchâssement. Le texte mime une mimesis : celle de la prononciation par le personnage du mot autre, doté d'un accent étranger.

2.5. Ambivalences dans la position modale enchâssante : le dit et le montré

(1) Le mot autre, *métier*, est attribué surtout à la figure de l'auditoire. Car l'instance énonçante E_1/L_1 , pour sa part, se tient relativement à l'abri des attaques de ses personnages. Nous avons donc simplifié ci-dessus la représentation du mécanisme énonciatif, en posant en quelque sorte « en miroir » l'actualisation du message au niveau E_1/L_1 , et E_2/L_2 . C'était faire peu de cas de l'ironie dont fait preuve le texte de Bruant, à l'égard du public, qu'il tend à traiter brutalement, un peu à la manière dont ses locuteurs enchâssés agressent les *pantrios*. La maltraitance se limite cependant, en ce qui concerne E_1/L_1 , au maniement du style chansonnier. Il investit les voix de ses personnages de manière ambivalente : tout en les stéréotypisant, il s'identifie à eux pour rudoyer le bourgeois. Ce dernier est traité (1) dans le discours enchâssé, comme un intrus, extérieur au milieu local, et comme une victime désignée ; (2) au niveau enchâssant, comme un « cave », un étranger au langage du cabaret, destiné à subir les vanes des initiés. L'intonation ironique de l'instance chansonniers L_1 — le modus de L_1 — se superpose donc ici de manière consensuelle à l'intonation ironique de [I] — modus de [I] — dans la citation du mot des adversaires de classe, *métiers*. Le chansonnier, en tant qu'artiste, est un être hors norme, il ne fait pas à proprement parler un « métier », ce qui le rapproche de ses personnages.

L'attitude du public est elle-même à analyser plus finement, puisque les membres de la classe dominante viennent au cabaret, ou entrent

1. Sur la modalisation autonymique, cf. Authier-Revuz (1992, 1993). Cette modalisation est non marquée graphiquement, mais la stylisation du passage construite par L_1 invite L_2 à la marquer vocalement. Dans ce cas, la voix lectrice apporte un modus sur le mot, et la modalisation est marquée.

dans le monde du recueil, pour se confronter à leur mise à mort symbolique. Ils s'« encanailent », terme qui dit bien le sentiment d'attraction-répulsion dont ils sont animés. Le parigot exerce à cette époque une intense séduction, assortie d'une aura de transgression. C'est le langage des bas-fonds, mais c'est aussi un langage crypté auquel il est bon de s'initier, un réservoir de mots, de formules qui, une fois transportés ailleurs, dans les salons et les cafés, vont permettre aux beaux esprits de se distinguer par leur langage « affranchi ».

(2) Ces remarques nous ramènent à la distinction entre dire et montrer, signalée, mais non exploitée au début de l'article. La voix de [I] est montrée, avons-nous dit, à travers la vocalisation parodique de L_1 et de L_2 . Cette « critique », mise en jeu dans une parodie *hic et nunc*, ne peut donner prise à un débat contradictoire ouvert, comme le ferait en revanche un modus du ressort de l'énonciateur :

(i) Imaginons les phrases évaluatives suivantes, qui seraient assertées par l'énonciateur E_1 en commentaire du style locutoire populaire de [I]. Ces phrases sont assorties d'un modus déclaratif, type de modus pris en charge par E_1 :

(8a) Ces gens-là parlent de manière effrayante (grossière, incorrecte etc.)

(8b) C'est là le langage de la pègre

Elles peuvent donner lieu à contradiction de la part d'un autre énonciateur (à commencer par E_2 , l'énonciataire, s'il réplique à cette assertion) : « Non, c'est faux, ce sont là des préjugés contre le peuple parisien » Cette métacommunication « ouverte » sur les qualités attribuables à des façons de parler n'est d'ailleurs pas chose aisément développable, au-delà des étiquetages stéréotypants comme ceux que produisent 8a et 8b — contrairement aux énonciations dialogiques stylisantes.

(ii) Ces déclarations explicites sont à comparer avec la qualification négative de l'ethos populaire de [I] dans les exemples (4), (5) et (6), par le biais des voix citantes de L_1 et de L_2 , grâce à la performance actualisatrice des voix, et aux deux modus locutoires adverses qui s'y rencontrent. Cette qualification de niveau $L/[I]$ reste étroitement attachée au dire où elle s'inscrit, et ne peut être soumise directement à contradiction.

Le modus propre au niveau montré présente de plus un avantage : il ménage une certaine indétermination du sens. Nous rejoignons les

remarques faites en (1). Ce langage parodié est-il en définitive objet d'horreur, ou d'attraction? Le résultat du conflit modal est indécis, et balance entre deux positions axiologiques opposées, à propos du langage montré à travers la vocalisation parodique. Un tel flottement productif a joué selon nous dans le positionnement sociolinguistique des voix populaires à cette époque¹.

Cette indétermination est liée au fait que le modus de niveau locutoire, mettant aux prises L avec [l], correspond à un niveau d'actualisation moins clairement dessiné, moins faiblement inscrit « en réalité », que la prise en charge de niveau E et [e], où se situe la prise en charge modale explicite des énoncés. Les implicites axiologiques d'une vocalisation parodique ne sont pas falsifiables, pas plus qu'une interjection vocale « ah ! » émise à propos de la situation présente.

Contrairement aux commentaires ouverts sur les façons de parler, le fait de montrer l'ethos locutoire autre à l'aide de réalisations bivocales est une pratique à la fois courante et développée à l'oral². Cet article a essayé d'argumenter en faveur de la reconnaissance de phénomènes non identiques, mais comparables, à l'écrit : phénomènes également très répandus.

Conclusion

Les approches énonciative et pragmatique, au sein desquelles se situe la problématique dialogique, rencontrent dans ces textes chansonniers la dimension historique et sociale des voix représentées, ainsi que leur dimension textuelle (à travers leur stylisation parodique).

Le projet de cette étude était en particulier d'essayer de mieux définir le statut et le rôle du locuteur dans le mécanisme dialogique. Il nous a semblé que le corpus Bruant se prêtait à une exploration des va et vient entre la lettre et la voix, l'écriture et l'oralité, les deux attributions du locuteur dans le modèle proposé.

Nous avons essayé d'identifier plus précisément les phénomènes en cause en les situant à l'intérieur d'un dispositif énonciatif : une orga-

1. Pour une approche de l'ironie comme jeu sur une indétermination du sens, cf. Berrendonner (2002). Le modèle explicatif de l'auteur prend en compte le sens produit non seulement au niveau verbal, mais au niveau du comportement locutoire, y compris à l'écrit, conformément à l'approche polylectale qu'il défend.

2. Cf. dans ce même numéro les articles portant sur corpus oral.

nisation bivocale, non au sens large (deux voix dans une double énonciation dialogique — la notion de voix restant alors à définir plus précisément), mais au sens particulier qui lui a été donné dans cet article. La voix s'insère dans une configuration, celle de l'oralité (avec les attributs qui s'y attachent). Par le biais de l'ethos locutoire, la voix est ainsi conduite à définir la personne totale, mais une personne qui « apparaît » toujours par le chemin du corps parlant, et son identité sonore.

L'ambivalence qui caractérise ces textes, à l'égard de la vocalité populaire parisienne, est propre au *modus* attaché aux niveaux L et [I], de nature affective. Puisque ce sont L₁ et L₂ qui incarnent [I], le *modus* de niveau L construit une *hybridisation vocale conflictuelle* avec celui qui caractérise le niveau [I]¹.

C'est évidemment le niveau enchâssant, parodique, qui exerce la position dominante sur le plan hiérarchique. Mais ce rapport demeure dans l'implicite de ce qui est montré et mis en jeu dans le dire. L'engagement expérientiel et affectif des sujets comme dispositifs énonçants permet un échange de connaissances concernant les modes de prononciation et les dispositions corporelles transitant par une mimesis de niveau phonatoire et « éthique ». En endossant, même ironiquement, l'ethos populaire, on s'y acclimate quelque peu.

Si l'analyse est exacte, le *modus* vocal permettrait de situer, au niveau énonciatif, une des sources des jugements subjectifs sur les « manières de parler », et un lieu de leur possible évolution. Ces jugements interviennent dans les mécanismes du changement linguistique, tels que la sociolinguistique les aborde depuis les travaux de Labov (1972/1976).

L'ambivalence modale qui a été constatée est reliée au statut instable et évolutif du système linguistique du français parisien, à la transition entre le XIX^e et le XX^e siècle. Il en est à la fois la manifestation, et le « moteur » susceptible de participer au changement en cours. La voix a ceci de particulier, qu'elle signifie sur les événements, et en même temps fait partie des événements, puisqu'elle participe du langage en acte.

La fixation par l'écrit de quelques traits en nombre réduit, offrant une vue extrêmement simplifiée et stylisée de la voix populaire, a sans

1. Cette hybridisation vocale conflictuelle n'est pas sans rapport avec celle qui caractérise les phénomènes de reprise immédiate en écho du propos de L₁ par L₂, dans la conversation (Barbériis 2005).

doute contribué à un changement de niveau dans les représentations linguistiques. Risquons une hypothèse : ce changement ne serait-il pas en rapport avec les hiérarchies énonciatives que nous avons étudiées ?

On nous permettra de terminer sur cette hypothèse, et sur la perspective de poursuivre cette réflexion dans le cadre d'un travail en préparation ¹.

Références bibliographiques

- Antoine, G., Martin, R.
1995, *Histoire de la langue française (1914-1945)*, Paris, CNRS-Éditions.
- Armstrong, N. 2001, *Social and Stylistic Variation in Spoken French. A Comparative Approach*, Amsterdam, Philadelphie : J. Benjamins.
- Authier-Revuz, J.
1992 et 1993, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale* n° 55 (octobre 1992) : 38-42, et n° 56 (juin 1993) : 10-15.
- Bakhtine, M. 1934/1978, chap. III, « Le plurilinguisme dans le roman » et chap. IV, « Le locuteur dans le roman », *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 122-182.
- Barbérés, J.-M. 2001, Articles « Ethos » et « Oralité », in C. Détrie, P. Siblot, B. Verine (éds.), *Termes et concepts pour l'analyse du discours*, Paris : Champion.
- Barbérés J.-M. 2005, « Le processus dialogique dans les phénomènes de reprise en écho », in J. Bres et al. (éd.) *Dialogisme, polyphonie : approches linguistiques*, Louvain-la-Neuve : Duculot, Champs Linguistiques, 157-172.
- Barbérés J.-M. sous presse, « Identité urbanisée, discours sur l'espace, discours dans l'espace : la parole chansonnière à la transition entre XIX^e et XX^e siècle », in T. Bulot, G. Ledegen (éds.), « Normes identitaires et urbanisation », *Cahiers de Sociolinguistique*, université de Rennes.
- Barbérés, J.-M. et Bres, J.
2002, « Analyse textuelle de l'incipit », in E. Roulet, M. Burger (éds.), *Les modèles du discours au défi d'un « dia-*

1. Contribution à soumettre pour les actes du colloque *Modes langagières dans l'histoire* (Montpellier, juin 2008, coord. G. Siouffi, A. Steuckardt, C. Alen Garabato, J.-M. Prieur).

- logue romanesque ». *L'incipit du Libera de Robert Pinget*, Presses universitaires de Nancy, 83-123.
- Berrendonner, A.
2002, « Portrait de l'énonciateur en faux naïf », *Semen* 15
<http://semen.revues.org/document2400.html>.
- Bres, J. Haillet, P. P., Mellet, S., Nølke, H., (éds)
2005, *Dialogisme, polyphonie : approches linguistiques*, Louvain-la-Neuve : Duculot, Champs Linguistiques.
- Bres J., Vérine, B.
2002, « Le bruissement des voix dans le discours : dialogisme et discours rapporté », *Faits de Langues* 19, 159-169.
- Cheshire, J., Stein, D. (éds)
1997, *Taming the Vernacular. From Dialect to Written Standard Language*, Londres et New York : Longman.
- Détrie, C., Siblot, P., Verine, B. (éds.)
2001, *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique*, Paris : Champion.
- Fónagy, I.
1983, *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot.
- Gadet, F.
1999, « La langue française au xx^e siècle. L'émergence de l'oral », in J. Chaurand (éd.), *Nouvelle histoire de la langue française*, Paris : Seuil, 583-671.
- Gadet, F.
2003, *La variation sociale en Français*, Gap, Paris : Ophrys, L'Essentiel.
- Goffman E.
1981/1987, *Forms of talk*, trad. fr., *Façons de parler*, Paris : éd. de Minuit.
- Labov, W.
1972/1976, *Sociolinguistic Patterns*, trad. fr. *Sociolinguistique*, Paris : Ed. de Minuit.
- Lafont, R.
1994, *Il y a quelqu'un. Le langage et le corps*, Langage et Praxis, Montpellier III.
- Léon, P.
1993, *Précis de phonostylistique*, Paris : Nathan Université.
- Lodge, R. A.
2004, *A Sociolinguistic History of Parisian French*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Luzzati D. (éd.) 1991, *Langue Française* 89 (« L'Oral dans l'écrit »).
- Maingueneau, D.
1993, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris : Bordas.
- Martinet, A.
1969, *Le Français sans fard*, Paris : PUF.
- Meschonnic, H. 1982, *Critique du rythme*, Lagrasse : Verdier.

- Petit, J.-L. 2005, « Les systèmes résonnants : bases neurales de la cognition sociale ? », 1^{re} partie, *PSN (Psychiatrie, Sciences humaines, Neurosciences)*, vol. 3, 15, 240-247.
- Petit, J.-L. 2006, « Les systèmes résonnants : bases neurales de la cognition sociale ? », 2^e partie, *PSN (Psychiatrie, Sciences humaines, Neurosciences)*, vol. 4, 16, 16-22.
- Saint-Gérard, J.-P. 1999, « Aspects de l'oralisation et de l'écriture du Français au XIX^e siècle », in J. Chaurand (éd.), *Nouvelle histoire de la langue française*, Paris : Seuil, 389-401.
- Schæffer, J.-M. 1999, *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil, coll. Poétique.

Textes d'étude

- Bruant, A. 1889 et 1895, *Dans la rue. Chansons et monologues*, tomes 1, 2 et 3, Paris, Aristide Bruant, Auteur éditeur. Chez l'auteur, Bd Rochechouart.

Site internet

- Le site *Gallica* de la BNF <http://gallica.bnf.fr> permet d'accéder aux volumes du recueil *Dans la rue* en texte intégral, avec les illustrations de Steinlen et de Poulbot.