

# Le traitement des rimes féminines dans la chanson :

## le cas d'Aristide Bruant<sup>1</sup>

Dominique Billy

La chanson chez Aristide Bruant se trouve le plus souvent au carrefour de trois systèmes distincts dont les exigences spécifiques peuvent entrer en contradiction : d'une part la versification traditionnelle qui met en œuvre une codification rigoureuse distinguant cadences masculines et cadences féminines ; d'autre part la musique et ses besoins rythmiques particuliers ; enfin la langue parlée, souvent populaire, qui tend à supprimer tous les *e* caducs (les schwas) qui ne servent qu'à alléger des agglomérats de consonnes. C'est ainsi que trois voix se font entendre dans ce répertoire, voix collectives qui relèvent de pratiques codifiées, construites par des générations de poètes, de musiciens et de personnes ordinaires dont la chanson tente de donner chaque fois un aperçu en mettant en scène une expérience particulière de la vie.

Dans l'étude qui suit, nous nous basons sur la notation des partitions, non sur l'interprétation pour laquelle les enregistrements laissés par Bruant témoignent d'écarts destinés en particulier à résoudre les problèmes posés par la prise en compte de la respiration. Si certaines indications de partition revêtent un caractère fictif, il apparaît que, de façon générale, la notation signale des pratiques différenciées selon ce qu'on peut appeler des formats musicaux que Bruant associait à des types strophiques déterminés, souvent liés à des registres linguistiques précis, dont la spécificité ressort de différents marqueurs parmi lesquels le traitement mélodique des féminines constitue un trait privilégié.

### **1. Le plan poétique**

#### 1.1. L'érosion des schwas dans le vers

C'est naturellement dans l'utilisation de la langue quotidienne, parlée par conséquent, et surtout de la langue populaire et de l'argot dont lui-même a pu donner un inventaire, que Bruant fait apparaître une contradiction fondamentale entre la convention poétique et les exigences prosodiques de ces variétés du français qui n'ont aucun ménagement pour l'*e* caduc, à commencer par les fins de mots, procédant autant que faire se peut à l'apocope et à la syncope de ce phonème résiduel :

---

<sup>1</sup> Texte avant mise en page par l'imprimeur.

apocope dans les monosyllabes à schwa (*c'que peut rapporter, qu'i' s'dit, j'vas m'engager, l'nom d'sa mère*) ou dans les polysyllabes, tant grammaticaux (*eun' nuit*) que lexicaux (*eun' vieill' marchand' de vins*); syncope au sein des mots (*r'levait, r'filant, d'avant lui, ça f'sait, malheureus'ment*), avec dans les groupes compacts l'effacement des consonnes liquides (*l'aut' matin, p'î'êt'gravé*). Bruant résiste du reste parfois à cette érosion naturelle dans un mouvement qui témoigne aussi du caractère implacable de la mécanique du vers, mais ces licences sont nettement plus rares dans les textes en langue populaire : des vers tels que « Des hauteurs de la Courtille » (*Belleville Ménilmontant*), « Là oùsque le pierrot au printemps fait son nid » (*Les petits Joyeux*), « J'suis un notable commerçant » (*J'suis dans l'Bottin*), tous trois en langue populaire, ou « La belle se met à rire » (*La Légende du Chinois*), ou encore « Faux ch'veux, fausse tournure » (*En r'montant*) ou « On parle d'une source » (*Je me porte bien*), deux textes en langue standard parlée plus ou moins familière, témoignent éloquemment du caractère artificiel de ces accommodements avec le code linguistique.<sup>2</sup> Le maintien du *e* dans la préposition *de* ou l'article *le* sont certainement moins remarquables que celui des schwas posttoniques. L'articulation du schwa après l'accent tonique devient beaucoup plus artificielle encore devant une pause, comme dans « Quoi qu'on fasse, quoi qu'on écrive » (*J'suis d'l'avis du gouvernement*) ; ou encore lorsqu'il est suivi d'un *s* (de pluriel ou non), devant un mot commençant par une voyelle, contexte où la convention poétique impose l'articulation du schwa rendue possible par la liaison de l'*s*, comme dans « Nous sommes au quartier » (*En r'montant*) ou « Les passages et les carr'fours » (*Hélène*), textes également en langue standard parlée, que l'on peut comparer avec le beaucoup plus naturel « Su' les fabriqu' et les usines » de *Gréville*.

## 1.2. Les trois schwas de l'héritage poétique

Pour être conventionnelle, la question des féminines ne se ramène pas à une pure question de norme écrite en dépit des apparences. Le schwa posttonique résiduel est en effet présent dans trois types de terminaisons qui se différencient par la diversité de leurs traitements dans la versification traditionnelle :

1°) il est fonctionnel après consonne ou semi-consonne : le schwa compte alors à l'intérieur du vers à moins d'être en position d'être éliidé ;

2°) il est non fonctionnel (fossile) après voyelle dans les terminaisons de la 3<sup>e</sup> personne du pluriel de l'imparfait et du conditionnel, ainsi que dans celles du subjonctif des verbes *être* et *avoir* (*soient, aies, aie, aient*) : ces formes ne constituent par conséquent pas même des rimes féminines, mais une variété de masculines ;<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Il ne faut se méprendre sur un cas tel que le *e* de *place* dans « Place d'la Roquette y a cou/-pé la tête. » (*Géomay*) ou « A's marchent l'soir. » (*Les Marcheuses*) : il s'agit en effet de cas qui auraient aussi bien pu être notés au moyen des allomorphes notés *ed'* et *el'* dans d'autres textes de Bruant : « Les jours ed'beau, j'ai bien la r'ssource/ Ed'me faire un lit su' un banc, » (*Récidiviste*), « Et qu'a [pronom fém. sujet] caus' qu'avec el' [article masculin] miché. » (*Bavarde*).

<sup>3</sup> Du fait de son isolement, *soient* est en fait dans l'incapacité de rimer, au contraire de *voient* qui relève des féminines.

3°) il est faussement fonctionnel dans tous les autres cas après voyelle (*vie, croient* etc.) : si elles constituent bien des rimes féminines, ces formes ne sont acceptées à l'intérieur du vers que sous couvert d'élision (*croient* est d'emblée exclu) ; ce traitement singulier qui leur évite toute réalisation effective relève d'un compromis hérité du Grand Siècle entre la norme orale pour laquelle le schwa est amuï et la norme écrite qui invite à l'articuler devant consonne.

C'est ainsi que Bruant signale par l'apostrophe tout *e* caduc fonctionnel qu'il entend ne pas prononcer dans un contexte où la convention poétique imposerait son articulation :

– dans les proclitiques : *l' soir, eun' robe, je m' dis, quèqu's cheveux*

– dans les syllabes protoniques : *s' melles, mon pal' tot, ça dur' ra, en r' montant, cur' -dents*

– dans les posttoniques : *vous êt's, y dis' nt, ma vieill' branche, des figu' et du pain blanc, malgré qu' j' ay' mes soixant' -sept ans*

C'est le statut ambigu du schwa de la troisième catégorie qui explique pourquoi Bruant qui en use librement dans ces textes en langue parlée signale toujours la chute du schwa après voyelle tonique au moyen de l'apostrophe,<sup>4</sup> contrairement au schwa fossile de la terminaison verbale en *-aient* et autres formes de la seconde catégorie : « C'est la grand' Juli' monte au chasse/ Qui fait des queu' à son mecton... » (*Bavarde*) ; « V'là qu' i' tu' la vieill' d'un coup d' scion... » (*Géomay*). Dans « On la r'jou'ra l'anné' prochaine » (*Hélène*), il y a même une hypercorrection, le schwa interne de *rejouera* ne posant plus de problème à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle où l'ancien usage aurait du reste privilégié l'accent circonflexe (*rejoûra*).

En fin de vers, Bruant recourt de façon exceptionnelle à cet artifice pour ôter à ces formes leur caractère féminin et en faire des formes masculines parmi d'autres, rimant *tortu'* à *cocu, vertu, connu* etc. (*Tondeur de Poils de Tortu'* ; voir infra), ou *machabé's* à *abbés* (*V'là l'Choléra qu'arrive*). Voir aussi le refrain d'*Hélène* où Bruant use d'ailleurs de l'apostrophe dans la partition :<sup>5</sup>

Ohé ! oh ! Hélène !

Dis-moi donc c'que t'es d'venu',

Es-tu dans la plaine,

Es-tu perdu' dans la ru' ?

Ah ! réponds, ah ! réponds,

réponds-moi qu'tu m'aimes,

Ah ! réponds, ah ! réponds,

ah ! réponds-moi donc !

Il est cependant certain que, de façon générale, Bruant considère globalement ces formes

---

<sup>4</sup> Apostrophe qui lui sert également à signaler les apocopes ou syncopes caractéristiques de la langue populaire.

<sup>5</sup> Notre texte est un compromis entre celui de la partition et celui du texte seul donné dans l'édition citée.

comme féminines en dépit de l'absence de consonne d'appui qui en rendrait plus naturelle l'articulation pour un chanteur : voir ainsi les rimes en *-ée* (*parfumée* : *embaumée, soirée, éplorée*) et en *-ie* (*prairie* : *rêverie*) d'*Ursule !*, chantées sur deux notes.

Le respect de la convention poétique ne s'arrête du reste pas chez Bruant à la règle désuète de l'alternance des genres : il fait en effet preuve d'un respect indubitable à l'égard du nombre de la rime<sup>6</sup>, allant jusqu'à rimer *des Batigneule* avec *la gueule*.<sup>7</sup>

### 1.3. L'alternance des genres

La question des cadences féminines dans le chansonnier d'Aristide Bruant ne peut par conséquent pas faire abstraction des règles de la versification classique. Les mots à schwa final résiduel se prêtent systématiquement à deux interprétations que distingue le recours éventuel à l'apostrophe : au féminin *rue* (deux syllabes) correspond ainsi un masculin *ru*'. Les textes de Bruant n'en obéissent pas moins scrupuleusement à la convention poétique de l'alternance des genres dans la très grande majorité des cas, sans pour autant, nous le verrons, toujours trouver dans la musique une réalisation différenciée des deux types de cadences. Les exceptions se présentent significativement dans divers refrains, plus sujets aux exigences de la musique, mais aussi dans quelques couplets, soit, pour ce qui est de notre corpus<sup>8</sup>, dans *Tondeur de Poils de Tortu*' (voir infra), *L'Écopée* et *Le Refrain de Maigriou*.<sup>9</sup> L'utilisation d'airs préexistants a au moins joué dans le cas de *L'Écopée*, explicitement « composé sur l'air de : *En r'venant de la R'vue* ».

Le choix de la langue parlée, populaire ou non, rend particulièrement contradictoire le recours à la règle de l'alternance qui relève d'un code poétique dont le caractère obsolète avait déjà fait l'objet de maintes remarques, et dont Remy de Gourmont ne tardera pas (1902) à dénoncer l'usage dans la poésie littéraire victime selon lui des "chimères de l'orthographe". Dans ce recours à la langue parlée, on devrait en effet s'attendre à ce que, en fin de vers, masculines et féminines soient indifféremment employées, sans égard aux propriétés prosodiques que la convention poétique reconnaît aux secondes en souvenir d'une époque depuis longtemps révolue. Mais Bruant n'emprunte pas la voie que suivra Jehan Rictus dans ses poèmes, écrits il est vrai dans une variété populaire nettement plus marquée que chez Bruant dont le public bourgeois voulait seulement en goûter le pittoresque et le piquant. Il respecte presque toujours, comme nous l'avons dit, l'alternance des genres, et il se conforme dans l'ensemble des couplets à la distribution choisie dans le premier. Nous avons néanmoins trouvé dans notre corpus un unique cas, très localisé, de substitution, dans *Tondeur de Poils de Tortu*', l'une de ses rares chansons à ne pas respecter

---

<sup>6</sup> Les formes en *s, x* ou *z* (en principe muets) ne riment qu'entre elles.

<sup>7</sup> Dans *Gréviste*. On trouve par contre quelques cas de licences, mais ces infractions sont marginales : *Batignolles* rime avec *cabriole, folle* etc. (À *Batignolles*), *grave* avec *aux Graves* (*Du Picolo*), *midi* et *refroidis* (*V'là l'Choléra qu'arrive*), *premier* et *lanciers* (*Le Trompette*).

<sup>8</sup> Aristide Bruant, *Chansons et monologues*, Paris : H. Geffroy, s.d., vol. 1 (76 chansons).

<sup>9</sup> Nous mettons de côté la transition du couplet au refrain où la règle ne s'imposait pas dans la chanson.

l'alternance des genres (voir la succession *rien – cocu, cœur – vertu* etc.), pour laquelle Bruant propose une simple déclamation accompagnée au piano :<sup>10</sup>

gens	là	matin	Président	élections	dégoûtant
affaires	ritournelle	accoste	correctionnelle	politique	misère
blancs	et coetera	ch'min	souvent	professions	enfant
propriétaires	fidèle	poste	bagatelle	République	faire
viens	honneur	métier	vouloir	<i>pommes</i>	soldat
rien	cœur	brigadier	voir	<i>hommes</i>	avocat
cocu	vertu	connu	v'nu	vécu	vu
tortu'	–	–	–	–	–

Le huitain d'octosyllabes adopté est rimé en ab'ab'ccdD, avec rupture de l'alternance entre les rimes c/d ; et le cinquième couplet introduit une féminine là où une masculine est attendue (rime c).

Si elle est contradictoire de l'utilisation de la langue parlée, il va de soi que l'expansion syllabique des féminines peut par contre trouver dans le chant sa raison d'être : tous les chansonniers de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui recourent à la langue parlée en usent d'ailleurs ainsi. Aussi, ce qui attire notre attention est davantage le choix de rimes féminines lorsque celles-ci ne trouvent aucune réalisation musicale, car dans ce cas, ce choix n'a même plus la caution de la musique : sans raison linguistique, sans exploitation musicale, les rimes féminines renvoient alors uniquement au code poétique de la versification savante.

## 2. Le plan musical

L'aspect textuel n'est en effet qu'une partie du problème dans le cadre d'une chanson. La question cruciale concerne le traitement mélodique du genre : les terminaisons féminines sont-elles ou non différenciées des masculines, et si oui, de quelle façon ? La réponse à la première question n'est déjà pas simple, car la raison pour laquelle une féminine ne se différencie pas d'une masculine n'est pas nécessairement l'apocope : il peut tout aussi bien s'agir d'élision devant un vers à initiale vocalique. La réponse à la seconde question impose de distinguer le cas de l'alignement des féminines sur les masculines, sur une base rythmique identique, la différence portant alors sur le nombre de syllabes chantées, et celui de la conduite mélodique, où Bruant se contente en général de chanter la posttonique sur la même note que la tonique. Une différence plus fondamentale permet de distinguer les pièces où Bruant adopte un traitement homogène des féminines et les autres, où il

---

<sup>10</sup> L'instrument n'est pas précisé : nous renvoyons à l'usage habituel des cabarets. Il n'y a aucune correspondance entre le nombre de notes et le nombre de syllabes, d'où il résulte que l'articulation des schwas en fin de vers est hypothétique (dans ses partitions, au contraire du texte intégral, Bruant use de l'apocope pour signaler l'apocope).

assigne une fonction distincte aux deux membres de la rime, allant jusqu'à nier la spécificité prosodique de l'un d'eux qu'il traite alors comme une cadence masculine. La notation des mélodies laisse rarement la place au souffle, les syllabes et les vers se succédant souvent sans discontinuité. Nous laisserons de côté cet aspect qui relève du mode d'exécution, et donc d'une dimension stylistique pour laquelle nous ne pourrions nous livrer qu'à des spéculations en ce qui concerne les performances de Bruant, si ce n'est que Bruant délimite nettement les vers dans les versions offertes par le site de P. Dubé et J. Marchioro. On peut remarquer que Bruant apocope systématiquement les féminines dans ses interprétations de *Belleville-Ménilmontant* et des *P'tits joyeux*, alors qu'il les articule systématiquement dans *Nini Peau d'Chien*.

### 2.1. Fausses féminines

Bruant donne généralement une pleine réalisation mélodique aux rimes féminines, mais avec des textes en langue populaire, il opte une fois sur deux pour un traitement indifférencié des cadences en faisant abstraction de la posttonique terminale, conformément au code parlé. En pratique, cela concerne essentiellement le huitain d'octosyllabes à rimes alternées et vers impairs féminins employé par tous les chansonniers au XIX<sup>e</sup> siècle, le dernier vers servant éventuellement de refrain.<sup>11</sup> Dans *Les quat' Pattes*, il s'agit également d'un huitain d'octosyllabes, mais à rimes alternées puis embrassées dont les rimes 'b' et 'd' sont féminines : 8 ab'ab'cd'd'c.

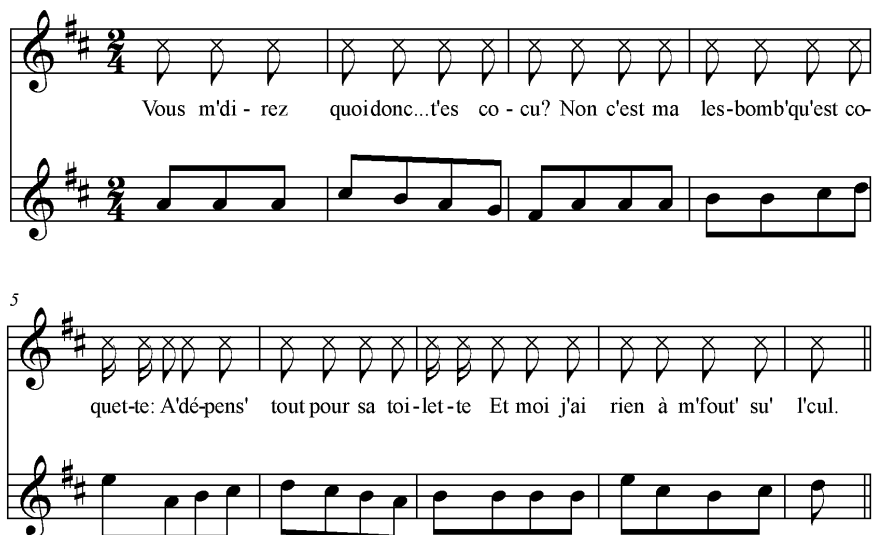
Le cas de *Coquette* est particulièrement intéressant, car la partition indique clairement la pleine articulation des féminines. Il s'agit d'une partition étagée sur trois portées, l'inférieure donnant les accords (non figurée dans notre exemple), les paroles ayant leur ligne propre où seul est donnée la durée des syllabes, sans indication de hauteur, suggérant une diction parlée isochrone, structure que l'on retrouve dans diverses autres chansons utilisant le même huitain, ainsi que dans *Les quat' Pattes*, avec dans toutes une autre caractéristique commune qui consiste en la quadruple ou quintuple reprise des trois premières syllabes, en tête de couplet.<sup>12</sup> Chaque syllabe est chantée sur une croche, aussi bien la dernière syllabe tonique qui clôt les vers masculins que les syllabes internes, les cadences féminines étant déclinées dans le même temps, sur deux demi-croches (vv. 5-8) :

---

<sup>11</sup> Sans refrain : *Côtier*, *Exploité*, *Bavarde* ; à refrain : *Philosophe*, *Récidiviste* ; avec refrain : *Ursule*. Dans les couplets de *Pus d'Patrons*, *Conseillers municipaux* (mais le cas du v. 7 n'est pas clair), *Gréviste* et *L'Impôt sur le revenu*, la syllabe posttonique est chantée.

<sup>12</sup> Quatre fois dans *Philosophe*, *Côtier*, *Exploité*, *Bavarde* ; cinq fois dans *Récidiviste* et *Les quat' Pattes*.

Ex. 1 : *Coquette* (vv. 5-8)



Vous m'di - rez quoidonc...t'es co - cu? Non c'est ma les-bomb'qu'est co-  
 5  
 quet-te: A'dé-pens' tout pour sa toi-let-te Et moi j'ai rien à m'fout' su' l'cul.

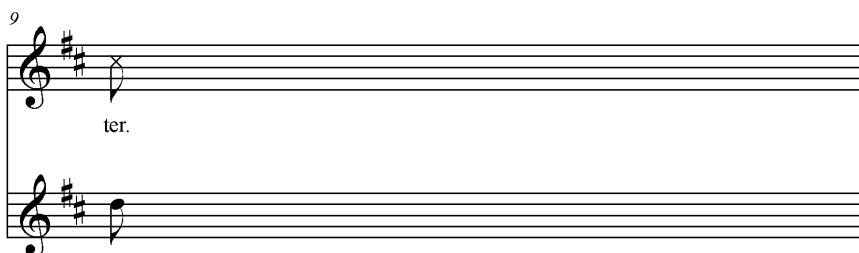
Néanmoins, la partition de *Bavarde* qui repose sur la même mélodie (à quelques détails près) ne décline pas les cadences féminines qui affectent cette fois les vers impairs (a'ba'b au lieu de ab'b'a), et à la séquence tonique plus posttonique de *ménesse*, *gonzesse*, *gueule* et *seule* ne correspond chaque fois qu'une seule croche, ce qui suggère des formes apocopées ou élidées en dépit de l'absence d'apostrophe :<sup>13</sup>

Ex. 2 : *Bavarde* (vv. 5-8)



Ya pas - moy - en qu'a tais' sa gueule C'est tou-jours - à elle à jac-  
 5  
 ter - A'caus' mêm' quand all' est tout' seule Et v'là pour - quoi qu'a m'fait tar-

<sup>13</sup> Apocope dans le cas de *gueule* uniquement, où le vers suivant commence par une consonne (*C'est*), *ménesse*, *gonzesse* et *seule* étant suivis d'un vers commençant respectivement par *Alle*, *Aussi* et *Et* qui établissent un contexte assurant l'élision que les conventions graphiques ne prennent pas en compte.



Les vraies féminines de *Coquette* apparaissent ainsi comme une fiction typographique plutôt que comme une variante d'interprétation qui se heurterait au problème du souffle dont la reprise se verrait ainsi sérieusement compromise. Signalons en outre que, dans la partition de *Bavarde*, la division des vers se trouve soulignée par l'absence de ligature entre la note correspondant à la rime et les trois suivantes qui partagent la même mesure, ce qui pourrait éventuellement être interprété comme un signe de reprise du souffle,<sup>14</sup> mais dont la coïncidence avec la fin de vers ne signale peut-être rien de plus qu'un artifice de notation.<sup>15</sup>

Le type strophique de *Coquette*, avec la seconde partie à rimes embrassées est au demeurant rare. On le retrouve avec l'hexasyllabe et la même répartition des genres dans *En r'montant* et *Le Boulevard des Étudiants* qui sont chantées sur un même air, avec le même refrain, mais qui ont par contre recours à la langue parlée standard. Le rythme en est cependant différent, en 6/8, et les féminines y sont pleinement réalisées, chantées sur deux notes avec un intervalle d'une seconde ou d'une tierce (sauf au v. 7), les masculines venant se calquer sur ces terminaisons en se déployant sur une noire pointée plus une noire de degré identique :

---

<sup>14</sup> Ces caractéristiques (apocope/ élision et absence de ligature) se retrouvent dans *Philosophe* dont la mélodie, différente, obéit à la même structure d'ensemble, avec la même ritournelle initiale des trois premières syllabes (ici « Va, mon vieux »), à répéter quatre fois en début de couplet, mais la rupture de la ligature y affecte également les rimes masculines, ce que *Bavarde* ne fait qu'à la césure strophique (vers 4 : croche isolée terminant « nom de Dieu ! »).

<sup>15</sup> L'examen des partitions d'*Exploité* (ligature rompue à la fin des vers 5 à 8) et de *Philosophe* (ligature rompue partout, sauf aux vers 3 et 7) qui utilisent également une même mélodie tend à aller dans ce sens, la variabilité indiquant l'absence d'un système véritablement établi. Dans celle de *Récidiviste*, la ligature est même rompue au sein du vers 6, en plus de la fin des vers 5, 6 et 8.



Ex. 3 : *En r'montant* (couplet)

Moderato.

Nous som - mes au quar - tier — Cinq ou six jo - li's  
 5 fil - les, Nous trô-nons à Bul - lier — Au mi-lieu des qua - dril - les, A  
 10 mi - di nous par - tons — Fu - mer des ci - ga - ret - tes, fai - sant des ri -  
 15 set - tes Et le soir nous chan - tons:

La différence de traitement est naturellement en partie liée aux servitudes de la carrure qui offre des possibilités différentes selon l'indication de mesure, en 2/4 ou en 6/8, et la distribution temporelle des syllabes, mais on retiendra que, pour une structure strophique affine, le changement d'indication correspond à un changement de registre linguistique et de mètre.

2.2. Vraies féminines à traitement homogène

Lorsqu'il choisit le parti de chanter les féminines sur leurs deux syllabes, c'est presque toujours dans un autre registre linguistique, dont la langue parlée standard. Bruant le fait généralement sur une même note et dans le même temps que les masculines comme dans *Le 113<sup>ème</sup> de Ligne* (vv. 1-4) :

Ex. 4 : *Le 113<sup>ème</sup> de Ligne* (vv. 1-4)

MARCHE  
 Chantée pendant les grandes manoeuvres (1880).

Au pa - ys des An - guil - les Ya - vait-zun ré - gi - ment — Qui  
 6 cour - ti - sait les fil - les A - vec a - char - ne - ment, —

Cette solution est également adoptée pour *Pus d'Patrons*, texte en langue populaire donné

comme devant être réalisé parlé, avec une indication explicite du déploiement des féminines (*so-cia-lis-se, a-nar-chis-se, mé-tin-gues, man'-zin-gues, etc.*) : les deux syllabes qui les constituent sont dites sur la valeur d'une croche chacune, de même que toutes les autres syllabes, à l'exclusion des cadences masculines, chantées sur le temps d'une noire.

Cet alignement des féminines sur le format rythmique des masculines se retrouve au demeurant dans des textes en langue standard plus littéraires à versification régulière comme *Serrez vos Rangs* (une noire plus une croche à degrés conjoints contre une noire pointée)<sup>16</sup> ou *J'ai du bon Tabac* (deux noires à degrés conjoints contre une blanche, avec une variante en fin de quatrain : une noire suivie d'un soupir). Le cas de *L'Almanach de Murger*, l'un des rares textes en langue poétique conventionnelle, est plus étonnant, car ce sont les masculines qui se voient, par allongement, calquées sur les terminaisons féminines qui, elles, sont déclinées sur deux notes distinctes (une noire plus une croche dans les couplets ; une blanche plus une noire contre une blanche pointée dans le refrain) (vv. 1-4) :

Ex. 5 : *L'Almanach de Murger* (vv. 1-4)

En collaboration avec Jules Jouy.

Vers les pre - miers froids en Dé - cem - bre, Quand re - vien -  
 4 nent les vi - lains jours, — Tu quit - tas la pe - ti - te  
 7 cham - bre Où nous a - bri - tions nos - a - mours. —

Le phénomène se retrouve dans *En r'montant*, analysé plus haut.

### 2.3. Vraies féminines à traitement différencié

Il peut arriver que, pour être chantée, la posttonique ne remplisse pas un même et unique rôle. Le cas de *Belleville-Ménilmontant* est particulièrement intéressant en ce que des deux vers féminins de la première moitié de la strophe, le premier, un heptasyllabe, a simplement un rôle démarcatif, devant l'initiale consonantique du refrain, tandis que le second, un trisyllabe, remplit une fonction conclusive avec un allongement significatif, la rime féminine étant chantée sur six unités de temps

<sup>16</sup> Une noire seulement au dernier vers.

contre deux pour la première :<sup>17</sup>

Ex. 6 : *Belleville-Ménilmontant* (vv. 1-4)

Allegro.

Pa - pa c'é - tait un la - pin Qui s'ap - p'lait J. B. Cho -  
 pin Et qu'a - vait son do - mi - ci - le A Bell' - vil - le,

On peut donner ainsi une analyse temps par temps du déploiement temporel du texte (F : temps fort) :<sup>18</sup>

	F		F		F		F						
	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3
	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
	1-2												
	Pa-	pa	c'é-	tait	un	la-	pin	*	Qui	s'ap-	p'lait	J.	B.
	Cho-	pin											
	Et	qu'a-	vait	son	do-	mi-	ci-	le,	A	Bell'-	vil-	*	*
												*	lle,

On aura noté la virgule suspensive qui détache le refrain « A Bell'ville », indiquant ainsi le caractère démarcatif que Bruant assigne à la cadence féminine.<sup>19</sup>

#### 2.4. Vraies féminines et fausses féminines

Dans deux pièces de notre corpus, et il s'agit dans les deux cas de textes en langue standard parlée, Bruant ignore la spécificité prosodique d'une rime féminine tandis qu'il la prend (plus ou moins) en compte dans une autre. Il s'agit dans les deux cas d'un huitain de rimes alternées, aux vers impairs féminins, avec des octosyllabes dans *Ça s'arrondit*, pièce pourvue d'un refrain autonome,<sup>20</sup> des hexasyllabes dans *Je me porte bien* dont le dernier vers sert de refrain. Dans la partition comme dans le premier couplet donné à la suite *in extenso*, l'apocope de la première rime se trouve signalée par l'apostrophe : *débonnair' : terr'* (*Ça s'arrondit*), *naiss'nt : engrais'snt* (*Je me porte bien*). Le phénomène est absent du 113<sup>ème</sup> de *Ligne* (voir supra ex. 4) comme de *La Cantinière du 113<sup>ème</sup>* qui utilisent pourtant la même strophe et la même mélodie. Le traitement de la seconde

<sup>17</sup> Dans la seconde partie de la strophe, la féminine est également déclinée sur deux croches, y compris devant un vers à initiale vocalique, comme c'est du reste le cas du second refrain, « A Ménilmontant » : a<sup>7</sup>a<sup>7</sup>b<sup>7</sup>B<sup>3</sup>c<sup>7</sup>d<sup>7</sup>c<sup>7</sup>D<sup>5</sup>.

<sup>18</sup> L'astérisque indique que la syllabe précédente est chantée sur deux temps ou davantage.

<sup>19</sup> Également devant le second refrain, « A Ménilmontant ». La virgule se retrouve cependant dans des situations analogues, dans des pièces où la posttonique est pourtant apocopée, comme *A la Chapelle* (cf. § 5).

<sup>20</sup> Un quatrain de rimes embrassées ; éd. cit., p. 463 sq.

rime féminine est identique dans les deux membres de *Ça s'arrondit*, y compris devant le vers 8 qui commence par une voyelle ; là où toutes les autres syllabes sont chantées sur une croche, y compris les cadences masculines, les féminines sont décomposées en deux demi-croches, avec un intervalle de seconde dans le second cas :

Ex. 7 : *Ça s'arrondit* (1<sup>er</sup> couplet)

Allegro.

Je suis un hom-me - dé - bon - nair', Je vou - drais  
voir tout l'monde heu - reux, On est si peu d'temps sur la  
terr', Qu'on n'de - vrait pas s'y fair' des ch'veux, Moi j'ai - quinze  
ou vingt mill' francs d'ren - te Qui me font vi-vre lar-ge - ment, Ca me suf-  
fit je m'en con - ten - te Et quant à mon tem-pé - ra - ment:

	F		F		F		F
2	3	4	1	2	3	4	1
Je suis un hom-me dé- bon- nair', Je vou-drais voir tout l'monde heu-reux,							
On est si peu d'temps sur la terr', Qu'on n'de-vrait pas s'y fair' des ch'veux,							
	F		F		F		F
2	3	4	1	2	3	4	1a 1b
Moi, j'ai quinze ou vingt mill' francs d'ren-te Qui me font vi- vre lar- ge- ment,							
Ça me suf- fit je m'en con- ten- te Et quant à mon tem- pé- ra- ment :							

Il n'en va pas de même dans *Je me porte bien* où le schwa terminal du second membre est systématiquement élidé devant l'initiale vocalique du refrain, et où les valeurs temporelles sont diversement réparties :

Ex. 8 : *Je me porte bien* (vv. 5-8)

Moi, mon dès plus jeune â - ge, Je ne pos - sé - dais

rien, J'n'en ai pas da - van - tage Et je me por - te bien.

F F F F

4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1-2

Ya des per-sonn's qui naiss'nt A-vec beau-coup \* d'ar- \* gent,  
 Tout' leur vie ell's en-graiss'nt Ell's ont l'air im- \* po- \* tent.

F F F F

4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1-2

Moi, dès mon plus jeune â- \* ge, Je ne pos- sé- dais rien,  
 J'n'en ai pas da- van- tag(e) Et je me por- \* te \* bien.

Cette pièce présente donc un traitement avec une fausse rime féminine et ce qui n'est pas exactement une vraie féminine, mais une féminine ambivalente, le premier membre remplissant une fonction démarcative du vers au terme d'une série ininterrompue de croches, tandis que le second enchaîne directement et rapidement avec le refrain.

2.5. Féminines ambivalentes (1)

Il arrive en effet à Bruant de traiter de façon différenciée les deux membres d'une rime féminine, la posttonique étant prise en considération dans un des membres, mais pas dans l'autre, constituant ainsi au niveau musical de véritables rimes mixtes. L'élosion semble se présenter à peu près systématiquement dans un quatrain d'octosyllabes à clausule, avec des rimes plates, dont le dernier vers, un tétrasyllabe, sert de refrain : a<sup>8</sup>a<sup>8</sup>b<sup>8</sup>B<sup>4</sup>. Ce refrain est un syntagme nominal prépositionnel à fonction de complément circonstanciel de lieu introduit par la préposition *à*, syntagme qui sert également de titre. Ainsi, dans *À la Chapelle*, le schwa posttonique de *s'amoncelle* (puis *flanelle*, *semelle*, *zèle*, *chancelle*, *Grenelle*) s'élide devant l'initiale vocalique du refrain, alors que celui de *Chapelle* est bel et bien chanté :

Ex. 9 : *À la Chapelle* (vv. 3-4)



Ou quand la neige a' s'a-mon - celle A la Cha - pel - le.

F                      F                      F                      F

2   3   4   1   2   3   4   1   2   3   4   1   2   3   4   1-2

Ou quand la nei- g(e) à s'a- mon- cell(e), A la Cha- pe- \* \* \* lle.

Du point de vue rythmique, il n'est pas accordé plus d'importance à la voyelle tonique du troisième vers qu'à celle des vers masculins, soit une croche, comme du reste les autres syllabes : il y a ainsi un fort contraste entre les deux membres de la rime, le premier étant chanté sur une croche, le second se trouvant décliné sur deux syllabes avec une noire redoublée suivie d'une noire pour la posttonique. On ne manquera pas d'opposer ce traitement de la première terminaison féminine à celui de *Belleville-Ménilmontant* dont la féminine est, comme nous l'avons vu plus haut (Ex. 6), au contraire chantée devant le refrain analogue « à Bell'ville » ; le phénomène est naturellement lié au style métrique de la mélodie et à l'accourcissement du refrain, la posttonique permettant d'assurer la carrure (toutes les deux en 2/4) :

F                      F                      F                      F

3   4   1   2   3   4   1   2   3   4   1   2   3   4   1   2

Et qu'a- vait son do- mi- ci- le, A Bell'- vi- \* \* \* \* lle ;

La même asymétrie que dans *A la Chapelle* se retrouve dans *À Batignolles* où Bruant recourt à un autre rythme, en 6/8 :

Ex. 10 : *À Batignolles* (vv. 3-4)



Tout' jeune on la mit à l'é - cole A Ba - ti- gno - les.

F                      F                      F                      F

3   4-5   6   1-2   3   4-5   6   1-2   3   4-5   6   1-3   4-6   1-2

Tout' jeune on la mit à l'é- col(e), A Ba- ti- gno- \* lles.

Le dernier couplet de *À la Chapelle* montre cependant à quel point la solution de l'apocope n'est pas très éloignée de l'élision, car le refrain y connaît une variation qui le fait commencer par

une consonne : « I' fait moins froid à la Nouvelle/ Qu'à la Chapelle. » Cette solution permettait à la fois de préserver l'intégrité du CC de lieu dans le refrain et le style spécifique de la prosodie naturelle jusqu'au terme du couplet livré seul aux exigences du rythme musical.

La fonction conclusive du dernier vers se retrouve dans une pièce en langue populaire isométrique partagée en deux parties parallèles, où les deux cadences féminines de la rime assurent la même fonction :

Ex. 11 : *À la Madeleine* (1<sup>er</sup> couplet)

Musical score for "À la Madeleine" (1<sup>er</sup> couplet). The score is in 2/4 time, marked "Moderato". It consists of three staves of music. The lyrics are: "Moi, je n'gob' pas El' son du glas D'lé - glis' du Mai - ne, J'aim' cent fois mieux Les chants jo - yeux Ed' la Ma - d'lei - ne." The score ends with a double bar line and a repeat sign.

## 2.6. Féminines ambivalentes (2)

Ce traitement disparate des deux membres d'une même rime se retrouve d'ailleurs avec l'apocope, éventuellement l'éliision qui ne semble pas spécialement recherchée, dans un tout autre type strophique auquel Bruant recourt à plusieurs reprises. Cette strophe de quatre modules de trois vers qui incorporent un refrain non rimé de trois ou quatre syllabes à la suite d'un couple rimé d'octosyllabes féminins chantés sur une même phrase mélodique.<sup>21</sup> C'est ce refrain qui, comme dans le quatrain de *À la Chapelle*, sert systématiquement de titre aux pièces.<sup>22</sup> La strophe connaît du reste une variante avec des octosyllabes masculins et un refrain féminin de deux ou trois syllabes seulement qui ne pose par contre pas de difficulté du fait de son isolement du point de vue de la rime :

<sup>21</sup> Trois dans 183, 287, 319 et 583 ; quatre dans 487.

<sup>22</sup> Il existe aussi deux variantes avec octosyllabes masculins et un refrain de genre opposé, de deux (47, 103, 247) ou trois syllabes (591).

a	a	B	c	c	B	d	d	B	e	e	B	
8'	8'	3	8'	8'	3	8'	8'	3	8'	8'	3	<i>Sur l'Boulevard, Sur l'Pavé, C'est pas vrai, Dans l'Faubourg</i>
8'	8'	4	8'	8'	4	8'	8'	4	8'	8'	4	<i>C'est l'Parisien</i>
8	8	2'	8	8	2'	8	8	2'	8	8	2'	<i>D'la Braise, Le Peuple, La Femme</i>
8	8	3'	8	8	3'	8	8	3'	8	8	3'	<i>Comm(e) les autres</i>

Ce type strophique est systématiquement associé à une langue parlée pratiquement dépouillée de traits populaires,<sup>23</sup> dans un registre moyen, tout au plus familier. L'apocope affecte le schwa terminal du premier octosyllabe, non celui du second qui est articulé devant l'initiale consonantique du refrain qui en constitue une sorte de prolongement, dans une situation syntaxique qui est par ailleurs comparable aux deux derniers vers du quatrain de *À la Chapelle*, avec un complément circonstanciel de lieu ; voici pour comparaison le schéma temporel de *Sur l'Boulevard* et de *C'est l'Parisien* :

Ex. 12 : *Sur l'Boulevard* (vv. 1-3)

Allegro vivace

Un soir que j'bail - lais aux cor - neill's, Ou - vrant les  
yeux et les o - reil - les, Sur l'boul' - vard, \_\_\_\_\_

	F			F			F			F					
2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1

Un soir que j'bail-lais aux cor-neill's,  
Ou-vrant les yeux et les o-reil-les, Sur \* l'boul' \* vard \* \*,

<sup>23</sup> Nous ne relevons guère que *je vas / j'vas* dans *Comme les autres* qui n'a de féminin que le refrain.



Ex. 13 : *C'est l'Parisien* (vv. 1-3)

Moderato. En collaboration avec Aupto.

S'il est un ci - ta - din d'é - lit' Dont on doit

4  
chan - ter le mé - ri - te C'est l'Pa - ri - sien!

F                      F                      F                      F

2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1

S'il est un ci- ta- din d'é- lit'

Dont on doit chan- ter le mé- ri- \* te C'est l'Pa- \* ri- \* sien !

Au niveau musical, la posttonique de *Sur l'Boulevard* apparaît comme la simple répétition de la note correspondant à la tonique ; celle de *C'est l'Parisien*, est par contre identique à l'attaque du refrain qu'elle prépare. Dans chaque couple d'octosyllabes, la posttonique du premier tombe, quelle que soit la façon dont commence le second vers, par une consonne (*corneill's, en quêt', à ma conv'nanc', un' chansonnett'*)<sup>24</sup> ou une voyelle (il y a alors apocope ou élision :<sup>25</sup> *abonde* devant *Un* ; *modeste* devant *Et*). Cette articulation du schwa devant le refrain a un caractère liant car elle s'effectue devant consonne, comme il est de règle à l'intérieur des vers métriquement définis avec ce registre linguistique, là où son effacement au premier vers marque bien la fin de vers.

## Conclusion

La raison d'être des féminines chez Aristide Bruant est le plus souvent subordonnée à une exigence supérieure qui est celle de l'alternance des genres imposée par la convention poétique : elles se trouvent souvent neutralisées par l'apocope devant les exigences rythmiques, les posttoniques ne jouant alors aucun rôle au niveau musical. Cette exigence est moindre dans les refrains où la musique tend à prendre le pas sur la convention poétique.<sup>26</sup> Le traitement musical des

<sup>24</sup> L'apocope est bien marquée dans la partition, mais pas dans le texte repris après sans la musique.

<sup>25</sup> L'interprétation par l'apocope est parfaitement possible, la différence résidant dans la réalisation (élision) ou non (apocope) de l'enchaînement ; élision : [a-bɔ̃-dœ], [mɔ̃-dɛs-tɛ] ; apocope : [a-bɔ̃d-œ], [mɔ̃-dɛst-e].

<sup>26</sup> C'est la raison pour laquelle plusieurs refrains font place à l'onomatopée dont l'intégration métrique est problématique, et qu'on y relève cette structure répétitive à variation très particulière avec un vers féminin non rimé Ax'Aa, sur un schéma musical ABAB', que l'on a dans *Il n'peut pas* ou dans *Marche des bicyclistes* :

Il n'peut pas, il n'peut pas

Les v'là là-bas qui fil'nt dessus,

féminines est varié : la musique tire ou non parti des ressources offertes par les syllabes posttoniques en fin de vers. Ceci dit, la réalisation musicale des féminines affecte moins les rimes que les cadences qui les constituent, la question étant moins de renforcer par une sorte de rime musicale la relation structurale introduite au niveau phonétique, que de résoudre localement la question du schwa, ce qui peut amener à un traitement différencié de la cadence des vers que la rime apparie quand il n'est pas subordonné aux exigences de la carrure.

Leur traitement musical se montre sensible à la nature de la variante linguistique utilisée, Bruant recourant tantôt à une langue populaire plus ou moins mâtinée d'argot, tantôt à la langue standard, ici parlée, là traitée selon les règles de la versification traditionnelle, quand ce n'est pas une forme hybride comme dans les couplets d'*Ursule* : c'est en effet dans les variantes populaires ou non de la langue parlée que Bruant se permet d'ignorer la spécificité des cadences féminines. S'il recourt souvent à des formes plus communes telles que le huitain d'octosyllabes de rimes alternées qu'on retrouve avec les autres variétés linguistiques qu'il utilise, Bruant associe de façon frappante des types strophiques précis à deux variantes langagières, le quatrain de *À la Chapelle* à la langue populaire, le douzain de *Sur l'Boulevard* à la langue standard parlée, dans lesquels le traitement des cadences féminines pleinement chantées remplit une fonction rythmique différente, conclusive dans le quatrain, transitive ou suspensive dans le douzain où il permet d'amener le refrain.

---

Lâcher la colonne!  
Il n'peut pas, il n'peut pas  
Sauter jusqu'en bas!...

V'là qu'on n'les voit plus guère,  
Les v'là là-bas qui fil'nt dessus,  
On n'les voit déjà plus,