

Olivier Bettens

Chantez-vous français ?



Ce volume rassemble, dans un format maniable et imprimable, l'ensemble des chapitres de *Chantez-vous français ?* tels qu'ils sont présentés sur le site <<http://virga.org/cvf/>>. Il ne s'agit pas d'un ouvrage achevé mais plutôt d'un travail en cours qui est régulièrement enrichi, corrigé, remanié. Il est distribué aux mêmes conditions de licence que le contenu du site (Creative commons 2.5, Attribution – Pas d'utilisation commerciale – Partage dans les mêmes conditions).
Le lecteur est invité à télécharger régulièrement la dernière version du fichier.

Illustration de la couverture : BNF, ms. fr. 159, f° 227 v°.

Première partie

Préambule

CHAPITRE 1

POURQUOI PRONONCER À L'ANCIENNE ?

C'est que sous votre nom, [ce livre] se puisse rendre recommandable à ceux de notre temps : et encores à ceux qui viendront après, pour lesquels principalement j'ai écrit : afin que quand notre langue ne sera plus native, ou qu'elle aura pris un changement notable (car les paroles n'ont vie que par l'Ecriture) ils puissent voir comme en un miroir, le portrait du Français de cestui notre siècle, au plus près du naturel.¹

Jacques Peletier, 1550, *Dialogue*, adresse à Jeanne de Navarre.

L'interprétation « historique »

L'esthétique de la seconde moitié du xx^e siècle aura été marquée en profondeur par le courant d'interprétation dite « historique » de la musique ancienne. Reposant sur des recherches musicologiques qui remontent parfois au siècle précédent mais n'ont réellement été mises en pratique qu'à partir des années cinquante, il part du postulat qu'une musique est mieux servie par son interprète, et mieux comprise par son public, lorsqu'elle est replacée dans un contexte proche de celui qui prévalait au moment de sa création.

Cette *remise en contexte* de la musique ancienne, largement appliquée aujourd'hui en dépit de la part de rêve et d'utopie qu'elle comporte, conduit à explorer les particularités techniques des instruments anciens et les principes d'interprétation musicale qui peuvent être dégagés des documents d'époque. Mais surtout, elle sonne le glas d'un cliché qui voudrait que la musique soit un langage universel, immédiatement compréhensible à tous. Elle implique au contraire, pour chaque répertoire, l'apprentissage et la culture d'un style d'interprétation particulier. Scellant l'effondrement d'une « tour de Babel » bâtie par les romantiques, elle inaugure l'ère du musicien « polyglotte ». A cet égard, les interprètes comme les mélomanes ont montré, au cours des dernières décennies, qu'ils étaient capables de s'adapter très rapidement à des univers musicaux extrêmement divers.

Le statut du chant

Depuis l'origine du mouvement d'interprétation historique, le chant fait l'objet d'un traitement particulier et semble souvent échapper à des principes qui sont pourtant appliqués sans concession à la musique instrumentale. Quelles peuvent en être les raisons ?

1. Orthographe originale : « C'ët que souz votre nom il se puisse randre recommandable a ceus de notre tans : e encores a ceus qui viendront après, pour lequéz principalemant j'è ecrit : affin que quand notre Langue ne sera plus natiue, ou qu'elle aura pris vn changemant notable (car les parolles n'ont vie que par l'Ecriture) iz puisset voër comme an un miroër le protrèt du François de cetui notre siecle, au plus près du naturel. »

Premièrement, les voix du passé ne sont conservées dans aucun musée. L'iconographie mettant en situation des chanteurs n'informe guère sur la technique vocale employée. En définitive, le musicologue désireux de mener une étude historique sur le chant ne disposera au mieux que de quelques traités lacunaires.

Ensuite, un chanteur ne peut guère changer de voix comme on change d'instrument : la culture d'un organe vocal, qui est l'affaire d'une vie, ne peut que difficilement s'effectuer dans plusieurs directions divergentes. C'est pour cette raison que les écoles de chant actuelles s'emploient le plus souvent à enseigner une technique « passe-partout » qui permet d'interpréter de manière uniforme le grand répertoire baroque, classique ou romantique. Outil bien adapté aux demandes auxquelles est soumis un chanteur d'aujourd'hui, elle tend néanmoins à gommer les différences nationales et les spécificités de style que, probablement, cultivaient les écoles du passé.

Enfin, le chant est le lieu magique où fusionnent deux manières distinctes et parfois opposées de structurer le son : la musique et la langue. Curieusement, un chanteur pourtant acquis aux principes de l'interprétation historique éprouvera souvent de la réticence à voir transposer à la langue la méthode qu'il applique lui-même à la musique. Cette réticence sera d'autant plus marquée que la démarche touchera sa propre langue. Affectivement attaché à son caractère « maternel », il aura tendance à considérer comme une perte d'identité l'abandon d'intonations qui lui sont familières. Souvent, il refusera simplement d'entrer en matière, de crainte que, vêtue à l'ancienne, la langue ne devienne opaque, voire ridicule dans sa bouche. Il craindra par-dessus tout de ne plus être compris de son auditoire.

Le son et le sens

S'il était avéré que, pour qu'un texte ancien soit compris adéquatement, les sonorités modernes de la langue sont seules utilisables, on ne pourrait que souscrire aux réticences des chanteurs. Mais les sonorités du français quotidien de la fin du ^{xx}e siècle sont-elles le moyen le plus approprié de faire comprendre un poème vieux de quatre cents ans ? La couleur du latin pratiqué au Vatican ou dans l'Église française de 1920 favorise-t-elle la compréhension des motets du Grand Siècle ? Je n'hésite pas à répondre par la négative. Je suis intimement persuadé qu'il n'est jamais nécessaire de sacrifier le son au sens, ni d'ailleurs le sens au son.

Loin de nuire à la compréhension d'un texte, une diction à l'ancienne sert en définitive le sens comme elle sert le son. Moyennant un effort d'adaptation, important certes pour le chanteur, mais minime pour l'auditeur, et qui n'est en fait qu'une généralisation du principe du musicien « polyglotte », elle contribue à maintenir un texte dans son contexte : un système de références proche de celui de son auteur. Le sens évolue plus vite que le son. Avec le passage des siècles, les mots se chargent de significations nouvelles qui parasitent leur sens originel. Par le travail de dépoussiérage qu'elle implique, la découverte des sonorités anciennes d'une langue contribue à la mise entre guillemets qui est nécessaire à la compréhension d'un texte litté-

raire et ancien. Elle permet aussi un meilleur éclairage des jeux formels auxquels se livrent les créateurs, ces rimes, allitérations et figures diverses qui, en matière d'art poétique, sont indissociables du sens fondamental d'une œuvre.

Le maillon manquant

Il n'existe pas de musée conservant les voix du passé... Et si cette affirmation était finalement erronée ? La production littéraire ne porte-t-elle pas en elle l'empreinte fossilisée des voix à qui elle était destinée ? C'est le pari que je fais. À mon sens, l'image que donnent les textes des états antérieurs de la langue est à la voix ce que l'iconographie est aux instruments : un maillon indispensable dans la quête d'un foisonnement sonore oublié.

C'est une des raisons pour lesquelles je m'efforce ici de ne considérer le chant qu'à travers le prisme de la langue, ou plutôt du discours ; c'est pourquoi, plutôt que de *chant français*, je préfère parler de *français chanté* : ce n'est pas l'art vocal d'une nation qui m'intéresse, mais le chant en tant que forme de discours.

CHAPITRE 2

LE VERBE, LE RYTHME ET LA VOIX

*C'est vne des plusbelles vertus qui soit requise a vng honneſte
homme & bon orateur, que bien prononcer.*

Geoffrey Tory, *Champfleury*, à propos de la lettre L.

Le verbe et la prononciation

Dans l'acte qui consiste à donner une existence sonore à quelques signes graphiques, le lecteur (ou le chanteur) novice, en plus de transmettre un texte brut, le charge inconsciemment de connotations sans rapport avec son contenu. C'est l'origine de celui qui lit, son appartenance sociale, voire sa personnalité qui sont révélées et non le texte lui-même. L'apprentissage de la *belle prononciation* n'est pas celui d'un verbe aseptisé et inexpressif, c'est au contraire l'acquisition d'un code, riche palette articulatoire dont le contrôle conscient permet au lecteur habile, faisant oublier qu'il est, de servir et d'orner un texte. Je me propose de montrer que ce code, même s'il évolue quelque peu au cours du temps, est néanmoins d'une cohérence et d'une stabilité qui dépassent de loin celles de la langue naturelle dont il est issu, car la tradition y joue un rôle capital.

La *belle prononciation* constitue en quelque sorte l'armature du chant, le squelette articulatoire sans lequel il ne serait qu'une suite de sons peut-être mélodieuse mais en tous les cas informe. Elle est une composante essentielle du « style », la première des clefs du chant : primordiale car la plus proche de la langue.

Le rythme et la déclamation

Toute langue naturelle possède, dit-on, son rythme propre, souvent décrit comme le retour périodique de l'accent. Le français semble se dérober à cette analyse : il serait vain de chercher, dans la littérature contemporaine ou ancienne, une théorie de l'accent ou du rythme qui fasse l'unanimité. Le rythme du français n'en existe pas moins, confusément ressenti et inconsciemment reproduit par les locuteurs, souvent caricaturé, volontairement ou non, par ceux dont le français n'est pas la langue maternelle.

La déclamation se conforme-t-elle au rythme naturel de la langue ? Il serait plus juste de dire qu'elle en est une « stylisation ». Elle en reprend des éléments fondamentaux qu'elle amplifie en les incluant au besoin dans un mètre déterminé, quitte à en négliger d'autres. En fait, la déclamation représente une « vue orientée » du rythme de la langue et non une reproduction fidèle, « objective ». De même, dans le passage au chant, le rythme de la déclamation n'est pas simplement copié : il est une nouvelle fois stylisé. Là aussi, la représentation est susceptible de s'écarter de son modèle, voire de s'y opposer. Si le rapport du rythme de la langue naturelle à

celui du chant est si difficile à appréhender et à décrire, c'est donc qu'à l'image de ces gravures qui copient des tableaux illustres, il comporte deux stylisations successives.

Considéré d'un point de vue historique, le rythme du chant prend des aspects extrêmement divers : il n'y a guère de points communs entre un lai monodique de Machaut et un récitatif de Lully. Comment comprendre alors que les traités de versification n'aient souvent aucun égard à l'histoire de la langue et semblent mettre sur le même pied la *Chanson de Roland* et le vers libre du ^{xx}^e siècle ? C'est qu'au travers d'exemples chronologiquement disparates, ils cherchent à dégager les principes fondamentaux et « éternels » du rythme déclamatoire français. Mais, soustraits à tout contexte précis, de tels principes courent le risque de rester dans le domaine de l'abstrait. Pour acquérir corps et substance, le rythme doit s'incarner dans un verbe lui-même ancré dans la « matière » sonore et dans l'histoire de la langue. Selon le caractère particulier du squelette articulatoire qu'elle rencontre, la même « idée » rythmique peut conduire à des productions d'aspect incroyablement différent : quelle que puisse être leur parenté rythmique, un vers du ^{xii}^e siècle ne peut sonner de la même manière qu'un alexandrin romantique. Dans le chant, le rythme est fondamental, mais il n'est pas autonome. Il résulte d'un savant compromis entre le rythme de la langue, celui du vers et celui de la musique. Il est la deuxième des clés du chant.

La voix et le chant

Il n'y a pas d'instrument plus mal approprié que l'écrit pour rendre compte de la voix. Inévitablement métaphorique, le discours sur la voix est aussi et surtout inopérant. Ce n'est pas par la lecture, mais par l'interaction avec un professeur qu'on pratique la culture vocale.

On confond d'ailleurs trop souvent, de nos jours, l'étude du chant avec celle de la voix. La culture vocale est bien sûr indispensable au beau chant, mais elle ne suffit pas. Il n'est pas rare d'entendre des voix sublimes dont on se prend à regretter qu'elles aient à s'encombrer d'un texte ! C'est qu'on tend à quitter l'art du chant pour celui d'une « voix instrumentale » qui voudrait faire oublier que le chant est d'abord un discours.

Mais comment pourrait-on négliger cet aspect, dès lors qu'on adopte une perspective historique ? Les rares documents disponibles ne permettent le plus souvent pas de dégager une image positive de l'esthétique vocale en un lieu et une époque donnés. Au contraire, la voix du passé nous apparaît toujours en négatif, par ce qu'elle n'était pas ou ne pouvait être : comment savoir à quel degré les chanteurs franco-flamands pratiquaient le vibrato ? Il est néanmoins logique d'admettre qu'un vibrato ample au point de compromettre la lisibilité des lignes polyphoniques ne pouvait avoir cours dans cette musique. De même, l'approche historique de la langue découpe une image en négatif de la voix : à partir d'une analyse historique des voyelles du français soigné, il est par exemple permis de penser que les résonances nasales qui caractérisent certains chants ethniques n'ont jamais eu cours dans le chant savant français.

D'une manière générale, une bonne connaissance de la langue et de son histoire devrait permettre aux professeurs de chant et aux chanteurs de mieux dompter la voix travaillée, troisième des clés du chant — et la plus proche de la musique — pour la mettre au service de l'art du chant au lieu qu'elle lui impose sa loi.

Deuxième partie

Le français chanté

CHAPITRE 3

SOURCES DE CONNAISSANCE

Aborder l'histoire de la langue, c'est tout d'abord poser la question des sources et des méthodes : à partir de quels documents et de quelle manière est-il possible de connaître précisément la prononciation du français d'il y a plusieurs siècles ? Les sources dont disposent aujourd'hui les phonéticiens sont de trois ordres : la *production écrite* dans son ensemble, qui permet de dégager les grandes *lois phonétiques* auxquelles est soumise l'évolution de la langue, les *ouvrages pédagogiques* destinés aux étrangers et les *écrits des grammairiens* sur la langue. À cela, il faut ajouter les *écrits consacrés au chant*.

La production écrite comme objet d'étude

Depuis l'Antiquité, l'Europe n'a jamais cessé de produire des écrits. Ce sont eux qui rendent compte, dès le début de notre ère, de l'existence d'un latin vulgaire fort différent du latin classique, de l'apparition progressive du roman et de sa différenciation en diverses langues vernaculaires. C'est par l'étude des variantes orthographiques, des lapsus des scribes, corrigés ou non, des *gloses*, espèces de « dictionnaires » latin-roman, des emprunts d'une langue à une autre, qu'il est possible de reconstituer la longue gestation du français. Dans les textes en vers, les rimes et les assonances fournissent des renseignements capitaux sur la manière dont le même son peut être rendu par des graphies différentes ou, au contraire, la même graphie peut rendre des sons distincts.

Paradoxalement, plus on va vers le passé et plus ces témoignages indirects semblent fiables : au début de l'existence du français écrit¹, les scribes s'efforcent apparemment de noter, sur la seule base de leur pratique du latin, les sons du français tels qu'ils les perçoivent. Cependant, dès les premières œuvres littéraires, la graphie entreprend la conquête de son autonomie : des traditions se constituent, des usages étrangers à la phonétique apparaissent et l'orthographe acquiert progressivement une logique, une esthétique et une cohérence propres, qui ne sont plus forcément calquées sur les sons de la parole. À la Renaissance, l'orthographe usuelle, avec ses lettres « étymologiques » héritées de sept siècles de tradition écrite, ne nous renseigne que très imparfaitement sur la prononciation. Mais le xvi^e siècle est aussi celui des réformateurs, humanistes qui proposent des orthographes nouvelles et des alphabets visionnaires qu'ils veulent calqués sur la phonétique. Souvent incompris et rarements suivis, ces utopistes de la graphie sont pour nous des témoins irremplaçables de la langue de leur temps.

1. Les *Serments de Strasbourg* (842) sont considérés comme l'« acte de naissance officiel » du français écrit.

Les lois phonétiques

Dépendant des interactions innombrables d'une myriade de locuteurs qui ne sont généralement pas conscients du rôle qu'ils y jouent, l'évolution des langues évoque de prime abord le chaos. C'est aux linguistes du XIX^e siècle que revient le mérite d'avoir su dégager de ce foisonnement apparemment anarchique les lois générales sans lesquelles l'étude des variantes graphiques d'une langue ancienne aurait ressemblé à la description individuelle des molécules d'eau de l'océan. Affirmant qu'à un moment donné, toutes les réalisations du même son dans un contexte donné subissent le même changement, ces lois phonétiques permettent, à partir d'un nombre restreint d'exemples types, de résumer l'évolution de l'entier du lexique. Une compréhension plus synthétique de l'histoire de la langue est ainsi possible.

C'est donc sur l'examen des sources écrites à la lumière des lois qu'elles permettent de formuler que s'est constituée la phonétique historique. Discipline universitaire et, avant tout, écrite, elle a l'aspect rébarbatif de l'algèbre. Elle favorise une vision diachronique de la langue, c'est-à-dire qu'elle envisage non pas tellement l'état de la langue dans son ensemble à un instant donné, mais plutôt l'évolution au cours du temps de ses éléments constitutifs pris séparément. Malgré les réserves qu'elle peut susciter, elle est un passage obligé dans la recherche des sonorités du français ancien. Mais la tâche du chanteur ne peut se limiter à l'étude des traités existants. Il devra aussi s'efforcer d'acquérir une vision synchronique, c'est-à-dire recomposer l'« instantané » de la langue correspondant au contexte de l'œuvre qu'il interprète, tenter de dégager les particularités de la langue déclamée ou chantée, dont ne traitent jamais les phonéticiens et, finalement, donner vie et beauté à des signes phonétiques abstraits en travaillant la diction.

Les ouvrages pédagogiques

D'abord strictement vernaculaire, le français a assez précocement acquis le statut de langue enseignée. C'est la colonisation de l'Angleterre au XI^e siècle, par les Normands, qui est responsable de cet état de fait : langue maternelle des seigneurs, le français y est devenu langue du droit, ce qui rendait nécessaire son apprentissage par des anglophones. Les plus anciens traités pédagogiques connus datent du XIII^e siècle². Ils se multiplient aux siècles suivants, abordant occasionnellement des problèmes de prononciation. Leurs auteurs n'étant pas toujours de langue maternelle française et enseignant un usage marqué par la tradition anglo-normande, ils doivent être interprétés avec une certaine prudence.

Dès le XVI^e siècle, les traités destinés aux Anglais, aux Allemands, aux Italiens, etc. sont nombreux. Les exigences de la pédagogie font que, parfois, ils simplifient et déforment pour mieux expliquer. Dans certains domaines, néanmoins, comme celui des phénomènes prosodiques (accent et quantité), ils font parfois montre d'un bon sens qui fait défaut aux grammairiens français de la Renaissance.

2. Lusignan, *Parler vulgairement*, p. 97 et sq.; Kristol, *Début du rayonnement parisien*.

Les écrits des grammairiens

Au Moyen Âge, l'entier de la pensée grammaticale porte sur le latin et, très accessoirement, le grec : *connaître la grammaire* est synonyme de *savoir le latin*. Dans ce contexte où l'idée même que le français pourrait être soumis à une grammaire apparaît comme saugrenue, il n'est pas étonnant que la réflexion grammaticale sur la langue vulgaire soit restée embryonnaire.

Avec l'apparition de l'humanisme de la Renaissance se développe l'idée que le français pourrait acquérir un statut équivalent à celui des langues antiques, réputées « parfaitement réglées ». C'est ainsi que le xvi^e siècle voit le développement d'une authentique pensée grammaticale à propos du français. Contrairement à celui des pédagogues, le discours des grammairiens ne s'adresse pas aux étrangers, mais aux Français instruits. Il ne vise pas à leur apprendre à parler, à lire ou à écrire, mais à les convaincre que le français est digne de se hisser au rang de langue savante. Les questions d'orthographe et de prononciation y prennent dès l'origine une part importante.

Alors que les pédagogues déforment par simplification, les premiers grammairiens tendent à déformer par idéologie : revendiquant la compétence de forger la langue, ou en tout cas sa grammaire et sa graphie, ils brossent le portrait du français tel qu'ils le rêvent. Ce n'est que bien plus tard, au xvii^e siècle, que leurs descendants se rangeront à la tyrannie de l'*usage commun* (en fait le beau parler de la Cour). Renonçant au statut de « démiurges » que revendiquaient les humanistes, ils se contenteront de celui de « greffiers » du *bon usage*, et le discours grammatical prendra un tour plus descriptif.

Les écrits consacrés au chant

Il faut attendre le xvii^e siècle pour voir apparaître des ouvrages spécifiquement consacrés au chant et à sa technique. Marin Mersenne est probablement le premier auteur à consacrer de longs développements à la prononciation et à la prosodie du français chanté, mais c'est Bacilly qui, dans ses *Remarques curieuses*, parvient à la compréhension la plus subtile qui puisse être des rapports entre texte et musique.

Les écrits sur le chant défendent une diction théâtrale, mais aussi traditionnelle, solidement établie et codifiée, résistant aux changements qui naissent dans le parler populaire. Lorsqu'on les confronte avec les écrits des grammairiens, on s'aperçoit en effet qu'ils donnent souvent la préférence à des prononciations apparemment archaïsantes, mais qui sont en fait la marque d'un discours soigné. Parfois, au contraire, ils expérimentent au nom de l'esthétique et se retrouvent donc à l'avant-garde.

Le problème de la datation

Les traités de phonétique historique datent habituellement les changements phonétiques au demi-siècle près. Une précision plus grande n'aurait guère de sens. En

effet, tous les locuteurs ne décident pas d'un jour ou d'une année à l'autre de changer leurs usages. Des décalages peuvent apparaître d'une génération à l'autre, d'une couche sociale à l'autre, d'une région à l'autre. Ainsi, le chanteur soucieux de phonétique historique aura-t-il parfois à choisir entre deux options opposées. Ce qui doit guider son choix n'est pas tellement une date « butoir », mais plutôt la connaissance du contexte dans lequel se produit un changement phonétique, ainsi qu'une bonne compréhension des niveaux du discours et de la manière dont ils interagissent.

Par où commencer ?

La bibliographie contient une liste sélective de références en rapport avec les sujets abordés ici. Pour une première approche de la phonétique historique, les livres de F. Carton, E. et J. Bourciez, G. Zink, ou G. Joly, ainsi que les exercices de phonétique de N. Andrieux-Reix suffisent amplement. On consultera aussi avec profit le *Synopsis* de H. Bonnard ainsi que l'excellent résumé de phonétique qui figure dans l'*Histoire de la langue française* de J. Picoche. Pour une étude plus détaillée de la phonétique historique du français, le traité de P. Fouché demeure indispensable.

En ce qui concerne les ouvrages pédagogiques, J. Palsgrave sort nettement du lot. Pour ce qui est du français des grammairiens, l'imposante monographie de C. Thurot est un point de départ incontournable. En complément, le livre de D. Trudeau offre une vision moderne du rôle des *inventeurs du bon usage*. Enfin, en plus des traités de Mersenne et Bacilly, ceux de Bérard, Blanchet, Raparlier et Lécuyer traitent des problèmes de prononciation spécifiques au chant.

CHAPITRE 4

CHANGEMENTS ET TRADITION

L'étymologie et l'histoire des mots

C'est au latin vulgaire, parlé en Gaule durant l'Empire, ou du moins ce qu'on croit pouvoir en reconstituer, qu'on fait remonter la séquence ininterrompue de changements qui conduit au français moderne. De ce fait, les ouvrages spécialisés accordent une place prépondérante à l'évolution complexe qui marque la langue des huit premiers siècles de notre ère. Ces développements, souvent conjecturaux et toujours ardu, contribuent à décourager le chanteur curieux mais naïf, c'est-à-dire sans bagage linguistique, qui chercherait, dans un but pratique, à acquérir des rudiments d'histoire de la langue. En fait, ils ne le concernent guère : alors que les plus anciens manuscrits liturgiques neumés remontent au ^x^e siècle, il cherchera en vain des poèmes français conservés avec leur musique avant la seconde moitié du ^{xiii}^e siècle. Il lui est donc loisible, sans grand dommage, de ne faire que survoler les développements les plus épineux de la phonétique historique. On ne saurait néanmoins étudier sérieusement l'histoire de la prononciation en évitant tout recours à l'étymologie. Au Moyen Âge et à la Renaissance, c'est souvent elle qui permet, pour une graphie donnée, de trancher entre plusieurs valeurs phonétiques possibles. Un bon dictionnaire de langue, comme le *Petit Robert*, ou mieux, un dictionnaire étymologique, donnent les renseignements nécessaires, mais l'ouvrage le plus précieux (et aussi le plus facile d'accès) dans ce domaine est le magistral *Dictionnaire historique de la langue française*.

Il est de plus important, lorsqu'on cherche à établir la prononciation de textes anciens, d'avoir une idée précise des diverses strates qui constituent notre langue ¹ :

- Le fonds gaulois, plutôt anecdotique qui n'a laissé que quelques mots comme *alose* ou *cervoise*².
- Le vieux fonds latin, celui qui intéresse au premier chef les phonéticiens, car les mots qui le constituent ont parcouru tout le chemin qui conduit du latin vulgaire au français, dont souvent ils sont sortis méconnaissables. Qui se douterait de prime abord que *chaise* dérive de *cathedram*, ou *frêle* de *fragilem* ? Le *Dictionnaire historique de la langue française* marque ces mots par un *L* dans la marge.
- Le fonds germanique, beaucoup plus important qu'on ne l'imagine d'ordinaire, apporté en grande partie par les Francs. Le vocabulaire guerrier, comme les mots *guerre* et *trêve*, mais aussi de nombreux mots d'usage quotidien comme *bleu*, *garder* ou *guérir* appartiennent à ce fonds que le *Dictionnaire historique de la langue française* marque par un *G*.
- Les emprunts tardifs au latin, mots savants, qui apparaissent en grand nombre dans les textes à partir du ^{xiii}^e siècle, et ne passent souvent dans la langue

1. Il existe plusieurs ouvrages de vulgarisation qui traitent de ce sujet. Voir par exemple Walter, *Le Français dans tous les sens*.

2. Malgré de nombreuses incertitudes liées à la quasi-absence de documents écrits proprement gaulois, on peut s'amuser à en dresser la liste, comme ici à l'initiative de Jean-Pierre Lacroux : <http://users.skynet.be/sky37816/Mots_gaulois.html>.

parlée que bien plus tard. N'ayant pas été polis par l'usage, ils restent très proches de leur modèle, ainsi *fragile*, directement calqué sur *fragilis*.

- Les emprunts à d'autres langues, comme l'italien, assez nombreux dès la fin du xv^e siècle : *cavalier*, *soldat*, *madrigal*, *sonate*.

Le travail sur un texte ancien devrait toujours commencer par un examen détaillé de son vocabulaire. L'histoire des mots est fascinante et réserve de nombreuses surprises. Sa connaissance favorise une meilleure perception du style et rend possible une vision plus synthétique des problèmes de prononciation.

Le chant et l'évolution phonétique

C'est donc une conception évolutionniste de la langue qu'affichent les linguistes : comme principe explicatif des changements linguistiques qu'ils décrivent, ils invoquent ordinairement des lois phonétiques qu'ils ont voulues mécaniques et aveugles. Mais les locuteurs, et à plus forte raison les chanteurs, ne sont ni mécaniques ni aveugles : ils sont doués d'une volonté et d'un goût. C'est la raison pour laquelle le chant tend à rejeter les changements phonétiques « naturels », qui ont leur origine dans le parler le plus populaire, et fonctionne souvent comme le musée de prononciations archaïques. À l'inverse, il est, plus que la langue parlée, influencé par des courants esthétiques ou idéologiques, ce qui le rend sensible aux vogues et aux innovations, c'est-à-dire aux changements « artificiels »³. Ceux-ci, tel le mouvement de « restauration » des consonnes qui, dès la Renaissance, change la physionomie du français parlé — ou en tout cas de certains de ses registres — se distinguent des changements « naturels » par leur mode de diffusion : conditionnés par l'écrit, ils naissent chez les lettrés et ne se répandent dans le parler le plus populaire que dans un deuxième temps. De plus, ils touchent en priorité les mots les plus savants. En résumé, le chant, qui est la forme de discours la plus conservatrice face aux changements « naturels », joue un rôle plutôt moteur dans les changements « artificiels ».

La compréhension du subtil rapport de forces s'exerçant entre le moteur des changements linguistiques mécaniques et des vogues langagières d'une part, le frein du conservatisme esthétisant et l'inertie de la masse des locuteurs d'autre part, rapport de forces lui-même à l'origine des traits phonétiques qui distinguent les niveaux du discours, est essentielle à toute approche de la langue chantée. Cet équilibre dynamique, sans cesse menacé mais toujours rétabli, ne transparait clairement des écrits théoriques qu'à partir du xvii^e siècle ; auparavant, il faut le reconstituer sur la base d'indices souvent ténus. C'est pourquoi j'adopte parfois un point de vue rétrospectif plutôt que l'ordre chronologique, c'est-à-dire qu'il m'arrive de traiter d'abord de la période baroque (xvii^e et xviii^e siècle), de la Renaissance (xvi^e siècle) ensuite et finalement du Moyen Âge, chaque période pouvant servir de point de départ pour

3. Un linguiste pourrait, de son point de vue, opposer des forces *internes* (c'est-à-dire résultant de l'activité langagière spontanée du commun des locuteurs) à des forces *externes* (c'est-à-dire résultant de pressions sociales ou institutionnelles étrangères à la langue elle-même) là où j'oppose changements « naturels » et « artificiels ». Cf. Engler, *La Discussion italienne*, p. 207-208.

la discussion de celle qui la précède immédiatement⁴. Même s'il n'est, et de loin, pas possible de tout extrapoler vers le passé, une bonne connaissance du français dit *classique*⁵ facilite l'approche du français de la Renaissance qui, lui-même, éclaire le français médiéval.

Par exemple, il ressort nettement des écrits des grammairiens que, tant à la Renaissance que durant la période baroque, le « bon usage » n'est nullement identique au parler populaire de Paris. En vertu de quoi faudrait-il penser que les choses aient été différentes à la fin du Moyen Âge ? Rien ne permet d'affirmer qu'à un quelconque moment de son histoire le français littéraire, dans sa graphie la plus « neutre » ou la plus « centrale », se soit confondu avec le dialecte parlé dans la région parisienne, que certains veulent nommer « francien », mais pour lequel le terme de « parisien vulgaire » me semble hautement préférable. Avant le XII^e ou le XIII^e siècle, le rayonnement culturel de Paris était trop faible pour qu'une telle influence puisse s'exercer. Au moment où l'étoile de Paris s'est mise à briller, la tradition littéraire était déjà si solidement établie qu'il est peu vraisemblable qu'elle se soit laissée infléchir de manière directe et rapide par le parler des marchands de poisson de l'île de la Cité. Si le français littéraire a été influencé par le parisien vulgaire, cela ne peut s'être fait qu'à travers le filtre du parler des élites, le « bon usage » du temps. Et si, effectivement, le parisien vulgaire et le français littéraire se sont rapprochés entre le XIII^e et le XVI^e siècle, rien ne permet d'affirmer que l'influence se soit exercée en sens unique, du vulgaire vers le littéraire. L'hypothèse d'une influence du « bon usage » sur le parisien vulgaire, phénomène manifeste à partir de la Renaissance, mérite aussi d'être examinée pour les derniers siècles du Moyen Âge. La déclamation et le chant ne sont-ils pas justement le véhicule potentiel, et peut-être injustement négligé par les historiens de la langue, de l'influence précoce que pourrait avoir eue la langue écrite sur le parler de masses analphabètes ?

La tradition du français chanté

À en croire Lecerf de la Viéville⁶, qui donne en quelques lignes sa version de l'histoire du français chanté, « nos Anciens Musiciens prononçoient mal ». Ainsi, le français chanté serait pour ainsi dire sorti du néant par la vertu d'un « Maître de Musique, habile, nommé Bailli », aussi connu sous le nom de Le Bailly, surintendant de la musique de la Chambre du Roy jusqu'en 1625, mort en 1637, qui « commença

4. Les phonéticiens sont en fait coutumiers du raisonnement rétrospectif : l'élaboration des *lois phonétiques* résulte d'un incessant va-et-vient chronologique qui, bien souvent, consiste à induire un état de langue antérieur à partir de la connaissance de celui qui lui succède. La belle organisation diachronique des traités, qui gomme artificiellement la partie rétrospective du raisonnement, est construite après coup, probablement dans un but pédagogique.

5. En dépit de la terminologie, c'est bien le français *classique* qui coïncide avec la musique et le chant dits *baroques*. Pour une analyse de cet apparent paradoxe, voir par exemple l'essai de Beaussant, *Vous avez dit baroque ?*

6. Lecerf, *Comparaison*, II, p. 76 et sq. Dans son *Art du Chant en France* (p. 211 et sq.), Gérold reprend à son compte sans la critiquer l'opinion de Lecerf.

donc à introduire une méthode de chanter nette et raisonnable. Après lui vint Lambert, le meilleur Maître qui ait été depuis plusieurs siècles... Sur quoi, Baciilly (*sic*), homme d'un génie borné, mais exact, donna la dernière main à la propreté de notre chant, pour laquelle il avoit sans contredit un talent singulier ».

Voilà qui a le mérite de la brièveté, mais trahit une mémoire bien courte : citer Le Bailly, c'est remonter à Mersenne — en faisant son éloge dans l'*Harmonie Universelle*⁷, il est pour beaucoup dans sa gloire posthume — et, à travers lui, à son ami le compositeur Jacques Mauduit, lui-même très lié avec Claude Le Jeune, ami de Jean-Antoine de Baïf. Évoquer Baïf, c'est aussi évoquer la Pléiade et Ronsard, c'est donc entrer de plain-pied dans la Renaissance, dont l'esthétique est, à l'extrême, centrée sur le verbe. Comment imaginer que, pétris d'humanisme, les chanteurs du xvi^e siècle aient pu négliger les mots ? Est-il donc si solidement établi que l'essor de la polyphonie ait étouffé le chant du texte, substance de la monodie médiévale ?

Du reste, Baciilly est tout sauf un prophète. Au contraire, le « génie borné mais exact » dont l'affuble Lecerf lui va comme un gant : maître de chant hors pair et phonéticien d'exception, il n'innove guère, mais au contraire rend compte d'une tradition de prononciation qui, dans ses éléments fondamentaux, remonte au Moyen Âge. Ainsi, son système vocalique, voyelles nasales comprises, est-il, pour son temps, profondément archaïque. Comment comprendre alors que, tout au long du xvii^e siècle, il se trouve des auteurs pour affirmer que les musiciens du passé « prononçoient mal » ? De toute éternité, bien sûr, ont sévi des chanteurs dont l'articulation était peu distincte et que les auditeurs avides de mots réprimandaient. Mais cela n'est pas tout : la dynamique de « restauration » des consonnes qui se fait sentir au début du xvi^e, les préceptes auxquels sont soumis les orateurs au xvii^e siècle font qu'à chaque génération l'on s'efforce de les marquer davantage. C'est ce qui explique l'idée tenace d'un « progrès » qualitatif de la prononciation chantée, alors qu'il n'est que quantitatif.

En fait, ce sont les canons qui changent quelque peu : eu égard à ceux de leur propre génération, les chanteurs de 1570 ne prononcent certainement pas « plus mal » que ceux de 1670, mais on exige de ces derniers qu'ils articulent davantage. La prononciation d'un disciple de Baciilly aurait semblé quelque peu outrée à Baïf, et celle d'un émule de Baïf légèrement indolente à Baciilly. En réalité, ces deux grandes figures du français chanté partagent le même souci d'une musique au service du verbe, auquel Baciilly ne fait qu'ajouter une dimension expressive. Entre eux, il n'y a pas de rupture de tradition, ni d'« amélioration » objective de la prononciation chantée, mais seulement une évolution des goûts qui aboutit à une théâtralisation de la diction.

Les chanteurs enseignent aux chanteurs. Apprendre à chanter, c'est un peu réapprendre à parler, ou apprendre à parler mieux, à contrôler son discours jusque dans les mouvements articulatoires les plus fins. L'élève imite le maître, le maître corrige l'élève. Ceci constitue un lien fort, comparable à une filiation et susceptible de s'exercer sur plusieurs « générations ». Il serait probablement possible, si l'on

7. Mersenne, *Embellissement des chants*, p. 356, in *Harmonie universelle*, vol. 2 du fac-similé.

possédait les documents nécessaires, de reconstituer des filiations ininterrompues menant des grands jongleurs ou des grands chantres du XIII^e siècle à Bacilly et à ses successeurs. Ce mode de transmission, qui n'empêche nullement l'évolution des goûts et des styles, est néanmoins le meilleur garant de la continuité et de la stabilité des traditions.

CHAPITRE 5

LES NIVEAUX DU DISCOURS

Je dirai donc qu'il y a de deux sortes de Prononciations en general qui font naître bien des doutes & des difficultez dans le Chant. Il y a vne Prononciation simple, qui est pour faire entendre nettement les Paroles, en sorte que l'Auditeur les puisse comprendre distinctement & sans peine ; mais il y en a vne autre plus forte & plus énergique, qui consiste à donner le poids aux Paroles que l'on recite, & qui a vn grand rapport avec celle qui se fait sur le Theatre & lors qu'il est question de parler en Public, que l'on norme d'ordinaire *Declamation*. [...]

Ces deux especes de Prononciations étant ainsi établies, il est constant que ce n'est pas assez de prononcer les Paroles simplement, mais il leur faut encore donner la force qu'elles doivent avoir, & c'est vne erreur fort grande de pretendre bien louer vn Homme qui chante, en disant *qu'on ne perd pas vne syllabe de ce qu'il dit*, qui est pourtant la maniere ordinaire de parler de ceux qui n'ont pas la connoissance de toutes les circonstances de la Prononciation à l'égard du Chant. Je sçay qu'autrefois on auoit peu d'égard aux Paroles que l'on chantoit, & que la Prononciation estoit presque comptée pour rien : ainsi il semble que l'on a beaucoup fait, lors qu'on l'a introduite dans le Chant, quand ce ne seroit que pour faire entendre distinctement les Paroles.

Mais à present qu'il semble que le Chant est venu au plus haut degré de perfection qu'il puisse jamais être, il ne suffit pas de prononcer simplement, mais il le faut faire avec la force necessaire & c'est vn abus de dire qu'il faut Chanter comme l'on parle, à moins que d'ajouter comme on parle *en public*, & non pas comme l'on parle dans le Langage familier, comme il sera aisé de juger par la suite.¹

Nul mieux que Bacilly ne pouvait introduire la hiérarchie, absolument capitale s'agissant du chant baroque, entre les niveaux du discours. A partir du xvii^e siècle, les grammairiens distinguent en effet très clairement le *discours public* ou *soutenu*, du *discours familier*, lui-même nettement séparé du parler populaire. Il n'est pas possible, pour un chanteur d'aujourd'hui, d'aborder la phonétique historique sans avoir constamment présente à l'esprit cette ordonnance du discours en plusieurs niveaux, trop souvent négligée par les historiens modernes de la langue parlée qui ne veulent traiter que des formes de discours les plus populaires et spontanées.

Afin de préciser la nature de cette distinction, je considérerai successivement trois périodes : la période baroque, la Renaissance et le Moyen Âge, et cela autant pour des raisons esthétiques (elles sont couramment opposées entre elles par les historiens de la musique et les historiens de l'art en général) que pour des raisons méthodologiques (la nature des documents qu'elles nous ont laissés rend nécessaire, pour chacune d'entre elles, une approche différente). Je renonce donc à la subdivision traditionnelle entre « ancien français », « moyen français » et « français classique », chère au linguiste mais assez peu pertinente pour mon propos. J'ai choisi l'ordre chronologique inverse dans l'idée de suivre le plus loin possible deux fils

1. Bacilly, *Remarques*, p. 248-250.

conduçteurs, ceux du *bon usage* et du *bel usage* : aisément discernables en des siècles qui nous sont proches, ils semblent se perdre quelque peu lorsqu'on remonte le cours du temps. Je veux croire qu'il ne s'agit que d'un effet de perspective, et que, pour ténus qu'ils puissent apparaître à celui qui scrute un lointain passé, ces fils ne se rompent pas pour autant. Ils apportent en effet une aide capitale à la compréhension des formes les plus anciennes du français chanté.

La période baroque (xvii^e et xviii^e siècles)

Le parler populaire

Il s'agit du parler naturel des gens du peuple : en un sens, le *mauvais usage* ! Extrêmement variable d'un lieu à un autre, il constitue les différents dialectes du français, qui sont encore très vivants. En principe strictement oral, il contribue à l'identité d'un village, d'une ville ou d'une région et n'est donc soumis à aucune norme externe. Selon la jolie formule de Vaugelas², « le peuple n'est le maître que du mauvais Usage, & le bon Usage est le maître de notre langue ». Il n'a pas cours en littérature, si ce n'est occasionnellement, dans un but parodique et burlesque. Du fait de sa grande variabilité géographique, il est extrêmement difficile à cerner. Contrairement au linguiste dont il est le Saint Graal, le chanteur peut le plus souvent s'en détourner.

Le discours familier

Aussi appelé discours ordinaire, ou conversation, c'est le parler du *bon usage*. Lamy en désigne ainsi les détenteurs :

Or il n'est pas difficile de faire le discernement du bon usage d'avec celui qui est mauvais, des manières de parler basses de la populace d'avec cet air noble des expressions qui sont employées par les personnes sçavantes, que la condition, & le mérite élèvent au dessus du commun.³

Au siècle suivant, Du Marsais reprendra quasiment les mêmes termes pour définir, dans l'*Encyclopédie*, ce qu'il appelle la *construction usuelle* :

Enfin, il y a une *construction usuelle*, où l'on suit la manière ordinaire de parler des honnêtes gens de la nation dont on parle la langue [...] Au reste, *par les honnêtes gens de la nation*, j'entens les personnes que la condition, la fortune ou le mérite élèvent au-dessus du vulgaire, & qui ont l'esprit cultivé par la lecture, par la réflexion, & par le commerce avec d'autres personnes qui ont ces mêmes avantages.⁴

2. Vaugelas, *Remarques*, Préface, p. ii et sq, xvii, xviii, xxix et xxxvii.

3. Lamy, *De l'Art de parler*, p. 43.

4. Du Marsais, article *Construction* de l'*Encyclopédie*, cité en épigraphe par Trudeau, *Les Inventeurs*, p. 7.

Voilà donc posé un discours qui n'est nullement « familier » au sens où l'entendent les dictionnaires modernes, mais bien plutôt « cultivé », fortement influencé par l'écrit et basé sur une norme explicite et socialement connotée : le parler des gens « honnêtes », c'est-à-dire instruits mais ni précieux ni pédants. Le bon usage trouve sa référence ultime à la Cour. Il implique, de la part du locuteur, l'effort conscient de « parler correctement », et donc d'éviter les « fautes » commises par la « populace », en portant une attention constante au vocabulaire, à la syntaxe et à la prononciation, sans toutefois céder à l'affectation.

C'est en principe du bon usage que traitent les grammairiens, c'est de lui qu'ils se considèrent comme les défenseurs et les garants. Toujours selon Vaugelas, « c'est la façon de parler de la plus saine partie de la Cour, conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des Auteurs du temps ». Les « gens sçavans en la langue », c'est-à-dire les grammairiens, se joignent à ces deux autorités pour constituer « les trois tribunaux » de la langue.

Du point de vue phonétique, la maîtrise du discours familier ne va pas sans le respect d'un certain nombre de conventions explicites. Quelques variantes existent en matière de prononciation et font l'objet de débats parfois vifs, mais qui ne remettent sérieusement en cause ni la légitimité ni la cohérence du bon usage. Les traits caractéristiques de la déclamation, et notamment le travail sur le rythme, sont en principe étrangers à ce registre.

Le discours soutenu

Les auteurs du XVII^e siècle opposent *discours soutenu* à *discours ordinaire*, *discours public* à *discours familier* et *déclamation* ou *récitatif* à *conversation*. À l'image de Grimarest, qui, sous le nom de *récitatif*⁵, établit une belle gradation qui va de la simple lecture publique au chant, en passant par l'*action publique* (la chaire et le barreau) et la déclamation (le jeu théâtral), ils distinguent le *bel usage*, qui reprend une partie des règles du bon usage, auxquelles s'ajoute une dimension esthétique et rhétorique : recours à des figures de style, des gestes⁶, mais surtout recherche de l'expression et de la persuasion par le dosage de la voix, de l'intonation, de l'articulation et du rythme. Au XVIII^e siècle, et quoi qu'on puisse dire sur la littérature et les progrès de la lecture silencieuse, la déclamation fait encore partie intégrante de l'expression littéraire, ainsi que le proclame Batteux :

L'étude de cet art ne sert pas seulement aux orateurs, aux acteurs de profession, à tous ceux qui sont obligés de paroître quelquefois en public. Comment, sans lui, qui-conque veut lire les bons auteurs, en pourra-t-il sentir les beautés ? Reprenons notre comparaison du cadavre, toute hideuse qu'elle est. Les livres que nous lisons, ne sont que des ombres vaines, des phantômes vuides de sang que le lecteur doit ranimer, s'il veut en retrouver les traits. Il faut qu'il leur prête sa voix, ses gestes, qu'il voie Œdipe se frappant le front, & heurlant de douleur : qu'il entende les éclats de Démosthène :

5. Grimarest, *Traité du récitatif*.

6. Cf. par exemple Verschaeve, *La Voix du corps* ou seconde partie du *Traité de chant*. Cf. aussi et surtout Chaouche, *L'art du comédien*.

qu'il s'enflamme comme Cicéron contre les Clodius, les Catilina, & qu'il entende autour de lui les auditeurs qui frémissent. Sans cela, les plus beaux écrits ne sont que des figures glacées; des desseins ébauchés, demi-effacés, des traces légères d'un pinceau célèbre.

Et l'auteur qui compose, comment pourra-t-il animer son style, s'il ne s'imagine pas dans son cabinet apostropher le ciel, ouvrir les enfers? Où prendra-t-il la grace, la force, l'énergie, s'il n'essaie, au moins à demi-voix, les tons de la nature?

Puisque l'art de déclamer est également utile à celui qui compose, qui écrit, qui parle en public, il est au moins raisonnable de s'arrêter un moment pour voir ce qu'il contient.

La déclamation, ou, comme parlent les rhéteurs, l'action est une sorte d'éloquence du corps, une expression qui consiste dans les gestes & dans les tons de voix : Est actio, quasi corporis quaedam eloquentia, cum constet motu atque voce.⁷

Le discours soutenu est réservé à des lieux⁸ et des situations bien définis, comme la chaire, le barreau, le théâtre et le chant. Comme le précise encore Vaugelas, il serait « insupportable » et « ridicule » de parler un « langage soutenu » dans la « conversation ordinaire ».

Phonétiquement parlant, le discours soutenu s'appuie sur des conventions plus strictes que le discours familier : de ce fait, la prononciation soutenue peut-elle sur certains points apparaître conservatrice. Elle n'entérine parfois qu'avec retard certains changements pourtant admis dans le bon usage. Le son figuré par les voyelles *oi*, qui passe de [wɛ] à [wa], illustre bien l'efficacité de ce « rempart » protégeant la « forteresse » du bel usage : ce changement, déjà attesté dans le parisien vulgaire de la fin du Moyen Âge, n'est progressivement admis dans le bon usage qu'au cours du XVIII^e siècle, avant de s'imposer définitivement à la scène. Autre exemple d'un tel conservatisme : la persistance, dans le registre soutenu, de l'*r* apical [r], alors que l'*r* dorsal [R] prend le dessus dans le registre familier.

Le français chanté aux XVII^e et XVIII^e siècles

Si le bel usage peut être comparé à une forteresse, la langue chantée en représente le cœur, le donjon, bâti pour résister à toutes les attaques. Chaque son, chaque articulation y sont régis par des critères esthétiques. L'intonation y est réglée de manière extrêmement précise, ce qui n'est pas le cas même dans les formes les plus soutenues du discours parlé. Le débit, en principe plus lent que celui de la déclamation, la pose de voix, l'exercice permettent au chanteur habile de contrôler ses moindres inflexions, et de gommer les quelques traits régionaux ou vulgaires qui auraient pu subsister dans son parler ordinaire. En matière de prononciation, les choix laissés à l'interprète ont trait à la force de l'articulation, qui varie en fonction des émotions à transmettre : ils sont de nature essentiellement rhétorique. La phonétique est, quant à elle, codifiée autant que faire se peut.

7. Batteux, *De la Construction oratoire*, p. 366-367.

8. La notion de « lieu » de la déclamation a notamment été développée par Green.

La période baroque est la première à avoir produit un discours spécifiquement centré sur le chant et son interprétation. Elle est marquée par une théâtralisation progressive du français chanté. En 1636, Mersenne déplore que les chanteurs français « se contentent de flatter l'oreille » avec une « douceur perpétuelle » alors que les Italiens « représentent tant qu'ils peuvent les passions et les affections de l'ame et de l'esprit »⁹. En 1679, Bacilly insiste sur la nécessité de trouver « la force nécessaire à l'expression du sens des paroles »¹⁰ et il donne au chanteur le moyen de parvenir à un tel résultat : la « suspension » des consonnes. Avec Bérard, en 1755, on assiste au déferlement des passions et des émotions. Comme pour Bacilly, l'expression passe chez lui par le « doublement » ou l'« exagération » des consonnes¹¹. Il existe néanmoins une surenchère impressionnante entre la diction de Bacilly, expressive mais encore sobre et retenue, et celle de Bérard, *ampoulée* — le terme n'est pas péjoratif — à l'extrême, où le moindre sentiment est joué de manière exacerbée. Comme il l'explique par ailleurs, il est manifeste que les chanteurs s'efforçaient d'adapter la force de leur articulation à la situation et se montraient plus retenus lorsqu'ils exécutaient un air de cour ou une cantate dans une petite pièce et devant un public restreint que lorsqu'ils jouaient un opéra sur la scène d'un théâtre.

La Renaissance (xvi^e siècle)

Le français, langue unifiée

La distinction entre les différents niveaux du discours n'apparaît de manière absolument nette dans les écrits des grammairiens qu'à partir du xvii^e siècle. Faut-il en conclure qu'elle n'existait pas auparavant ? Faut-il, parce que le débat sur la langue semble s'obscurcir à mesure qu'on remonte le temps, conclure que le français, au xvi^e siècle, était flou ou mal dégrossi ?

Répondre par l'affirmative reviendrait à admettre que c'est aux grammairiens qu'on doit l'unification de la langue, que ce sont eux qui, de la syntaxe à la prononciation, ont patiemment forgé l'usage qui règne sur le xvii^e siècle. Il n'y a rien de plus faux : le français n'a pas attendu les grammairiens pour se constituer en langue « supra-dialectale ». Au début de la Renaissance, la langue écrite est largement unifiée et son rayonnement dépasse de loin les frontières de l'Ile-de-France, et même du domaine d'oïl. À son image, une « norme spontanée »¹² existe pour la conversation soignée, mais elle n'est partagée que par une élite sociale extrêmement restreinte.

9. Mersenne, *Embellissement des chants*, p. 356, in *Harmonie universelle*, vol. 2 du fac-similé.

10. Bacilly, *Remarques*, p. 254.

11. Bérard, *L'art du chant*, p. 92 et sq.

12. D. Trudeau, *Les Inventeurs*, p. 16, définit une « norme spontanée » comme « la conscience qu'ont les locuteurs des valeurs attachées à certains usages, en dehors de toute imposition savante de la hiérarchie des styles : l'ancienneté, le prestige, la prééminence politique et économique d'un groupe ou d'une ville sont généralement les seules justifications de ces normes spontanées qui reconnaissent, sans avoir besoin de le justifier, le déterminisme politico-social de la pratique. »

Ce « club fermé », qui pratique avant la lettre le « bon usage », a depuis longtemps les yeux tournés vers Paris et vers la Cour.

Dans ce contexte, le discours des premiers grammairiens apparaît donc décalé : ceux-ci cultivent l'utopie d'un français « pur », parfaitement codifié, dont ils seraient les créateurs, et qui emprunterait à chaque dialecte ses traits les plus proches d'un mythique « français originel »¹³. Ils feignent de ne pas voir que cette langue, en fait le « bon usage » du temps, existe déjà et qu'ils la pratiquent, eux comme tous les gens instruits, dans leurs écrits et vraisemblablement aussi dans leurs échanges oraux.

Ce discours théorique et idéologique niant la norme établie ne résiste pas au bon sens de Palsgrave qui, soumis à la nécessité très pratique d'enseigner efficacement le français à des anglophones, se réfère explicitement à la langue parlée dans la région parisienne comme à la seule digne d'être (d)écrite et apprise¹⁴. Il est facilement réfuté aussi par la sincérité de témoignages individuels, comme celui de Clément Marot :

A bref parler, c'est Cahors en Quercy,
Que je laissay pour venir querre icy
Mille malheurs, ausquelz ma destinée
M'avoit soumis. Car une matinée,
N'ayant dix ans, en France fuz mené
Là où depuis me suis tant pourmené
Que j'oubliai ma langue maternelle,
Et grossement apprins la paternelle
Langue françoise ès grands courts estimée.
Laquelle en fin quelque peu s'est limée,
Suyvant le Roi François premier du nom,
Dont le sçavoir excède le renom.
C'est le seul bien que j'ay acquis en France
Depuis vingt ans, en labeur et souffrance.¹⁵

Séparé de sa « langue maternelle », le patois du Quercy, il s'est donc vu contraint, du fait de sa position sociale, d'apprendre la « paternelle » langue française.

Quant à Ronsard, s'il préconise parfois, en fonction de critères esthétiques et rationnels, le recours à des mots régionaux :

Tu sauras dextrement choisir & approprier à ton œuvre les mots plus significatifs des dialectes de notre France, quand mesmement tu n'en auras point de si bons ny de si propres en ta nation, & ne se fault soucier si les vocables sont *Gascons, Poitevins, Normans, Manceaux, Lionnois* ou d'autre païs pourveu qu'ilz soyent bons & que proprement ils signifient ce que tu veux dire sans affecter par trop le parler de la court, lequel est quelquefois tresmauvais pour estre le langage de damoiselles & jeunes gentilzhommes qui font plus de profession de bien combattre que de bien parler,

13. Une telle utopie apparaît en particulier chez Tory, *Champfleury*, Dubois, *Isagoge*, ainsi que, quelques décennies plus tard, chez Ramus, *Grammaire*, qui part à la quête d'une « grammaire gauloise ».

14. « In all this worke, I mooſt folowe the Parisyens and the countreys that be conteyned betwene the ryver of Seyne and the ryver of Loyrre, which the Romainys called sometyme Gallia Celtica ». Palsgrave, *Lesclarissement*, p. 34.

15. Clément Marot, *L'Enfer*, in *Œuvres complètes*, tome I, p. 55.

démarche à rapprocher de l'idéologie des grammairiens et, davantage encore, d'un idéal italien de l'« éloquence vulgaire » qui remonte à Dante¹⁶, il tempère aussitôt en faisant allégeance au parler du Roy, et donc à celui de la Cour, avec laquelle il avait d'ailleurs eu maille à partir au moment de la publication de son premier livre d'odes qui recelait, aux yeux de quelques « consciencieux poètes », des formes par trop vendômoises¹⁷ :

Mais aujourd'hui pour ce que nostre France n'obeist qu'à un seul Roy, nous sommes contraincts si nous voulons parvenir à quelque honneur, de parler son langage, autrement nostre labeur, tant fust il honorable & parfait, seroit estimé peu de chose, ou (peult estre) totalement mesprisé.¹⁸

Somme toute, et en dépit de leur approche parfois « fantastique » de la réalité linguistique, les grammairiens humanistes restent, vus du XXI^e siècle, de fort précieux témoins. En effet, quel que soit le degré de pertinence de leurs théories, ils s'imposent comme les plus fins observateurs de l'usage commun de leur temps.

Orthographe et prononciation

Au XVI^e siècle, le débat sur la prononciation est indissolublement lié à celui sur l'orthographe, ce qui n'est pas pour l'éclairer. En effet, contrairement aux pédagogues comme Palsgrave, pour lesquels la description de la prononciation est une nécessité pratique, les grammairiens français n'éprouvent guère le besoin d'expliquer la prononciation pour elle-même, ou « pour servir à la conversation », comme cela sera le cas dès le XVII^e siècle. C'est plutôt lorsqu'ils critiquent l'orthographe usuelle qu'ils se réfèrent à la prononciation, supposée commune à tous leurs lecteurs.

La polémique qui oppose Louis Meigret à Jacques Peletier¹⁹ est à cet égard exemplaire. Prenant comme modèle la limpide simplicité de la graphie latine, ces deux auteurs font le constat de la complexité et de l'incohérence de l'orthographe française traditionnelle, qu'ils vont chercher à réformer dans le sens d'un meilleur rendu des sons. Partant donc d'une intention commune, qui est de « phonétiser » l'orthographe, ils proposent des solutions parfois convergentes, parfois divergentes. Si l'on fait abstraction de tout ce qui, dans leur affrontement, est stérilement polémique ou purement graphique, on voit émerger d'une manière assez précise la prononciation soignée du français des années 1550. D'autres grammairiens, comme Ramus ou, plus marginal, Rambaud, apportent, plus tard dans le siècle, leur contribution à ce débat.

« Bon usage » et « bel usage » à la Renaissance

Le constat de l'existence, dès avant 1500, d'une norme spontanée, langue « distinguée », partagée par les élites sociales et intellectuelles et opposée aux dialectes,

16. Voir Trudeau, *Les Inventeurs*, p. 20 et sq. et Dante, *De Vulgari Eloquentia*, I, xvi.

17. Pierre de Ronsard, *Suravertissement au lecteur*, *Œuvres complètes*, I, p. 57-59.

18. Pierre de Ronsard, *Abregé de l'Art poétique françois*, *Oeuvres complètes*, XIV, p. 10-12.

19. On en trouve un excellent résumé chez Y.Citton et A.Wyss, *Les doctrines orthographiques*.

autorise à appliquer, avant la lettre et entre guillemets, la notion de « bon usage » au français de la Renaissance. Qu'en est-il alors de la distinction, opérée si nettement au XVII^e siècle, entre discours familier et discours public ? Les premiers grammairiens sont peu précis à ce sujet. Il faut noter cependant que le XVI^e siècle est marqué par le renouveau de l'art oratoire antique, et notamment de la rhétorique cicéronienne²⁰, qui, à côté de l'*inventio*, de la *dispositio* et de l'*elocutio*, fait une place non négligeable à la *pronuntiatio* ou *actio*, c'est-à-dire à l'art de bien dire un texte.

Très proche du grammairien Ramus, Fouquelin propose dès 1555 une rhétorique française dont le chapitre sur la *prononciation*, commence ainsi :

Mais disons premièrement de la voix : la bonté de laquelle il nous faut sur toutes choses désirer, et alors telle que nous l'aurons, il la faudra garder et exercer, en sorte que tout ce qui sera proféré, soit proféré d'un ton convenable à ce de quoi on parlera. Parquoi quand la bouche d'un enfant sera formée par le Grammairien, en sorte qu'il prononce tous les sons des lettres rondement et parfaitement, qu'il ne vomisse point les paroles de l'estomac, comme les ivrognes : qu'il ne les étrangle de la gorge, comme les grenouilles : qu'il ne les découpe point dedans le palat, comme les oiseaux : qu'il ne les siffle des lèvres, comme les serpents : qu'il ne les mange, ni compte, mais les prononce clairement et apertement, et les profère avec l'accent requis et convenable : et aussi quand il pourra distinguer les virgules, les membres, les périodes doucement de son haleine entrecoupée, retenue et prise : Quand dis-je, l'enfant aura appris tout cela du Grammairien, alors le Rhéteur lui montrera de quelle variété et inflexion de voix il faudra user en toutes sentences, figures et affections de l'oraison : Car tout ce qui se dit, a quelque son propre et dissemblable des autres : et la voix sonne comme une corde de luth, selon qu'elle a été touchée : quasi par le mouvement des choses, lesquelles doivent être prononcées.²¹

On ne peut qu'être frappé par la ressemblance du tableau que, bien plus tard, brossera Bacilly avec celui-ci, où sont nettement distingués le registre du *Grammairien* et celui du *Rhéteur*. Et si le premier peut être identifié au « bon usage », on n'hésitera guère à qualifier le second de « bel usage ».

Dans le domaine poétique, plus proche du chant, l'œuvre de Jean-Antoine de Baïf, quoique souvent ignorée et parfois méprisée, est d'un apport considérable. S'appuyant sur les travaux des grammairiens « phonétistes », ce brillant humaniste va s'atteler à transcrire phonétiquement non plus le discours ordinaire, mais sa propre poésie. Il fonde ainsi une phonétique qui se distingue de celle des grammairiens — et même de celle d'un grammairien-poète comme Peletier — par le rôle capital qu'y jouent la prosodie et la métrique, extraordinaire mariage d'un français stylisé à l'extrême avec la poésie antique, du « bel usage » avec l'art lyrique.

Le français chanté au XVI^e siècle

Le XVI^e siècle est marqué tout d'abord par la *chanson* polyphonique, avec le développement du *vaudeville*²², de sa forme la plus profane à celle, spirituelle, des

20. Cf. par exemple M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*.

21. Fouquelin, *La Rhétorique française*, in F. Goyet, *Traité de poétique*, p. 434.

22. Aussi appelé *voix de ville*, genre de chanson syllabique et homophone.

psaumes huguenots, puis par celui de l'*air* qui deviendra *de cour*. Il est aussi le lieu de la brève mais brillante floraison d'une *musique mesurée à l'antique*, expression la plus subtile qui soit de l'humanisme musical. Les genres, on le voit, sont variés, comme furent les interprètes et les publics. Il faut donc, dans l'approche de la prononciation et de la déclamation correspondantes, emprunter des voies diverses.

La joyeuse exubérance de la chanson parisienne ou franco-flamande autorise une grande fantaisie. Il faut s'y amuser à trouver des intonations parfois parodiques ou caricaturales, sans oublier toutefois qu'il ne s'agit nullement d'une musique « populaire », mais bien du divertissement d'une haute bourgeoisie et d'une aristocratie qui rivalisent sur le terrain de la distinction, et pour lesquelles le « bon usage » du temps reste la référence. Dès lors que se profilent les hautes statures d'un Marot ou d'un Ronsard, ou que sont perceptibles les idéaux humanistes des *Académies* des années 1570, il y a lieu de rechercher une déclamation moins ludique, mieux maîtrisée et qui tende vers le bel usage du xvii^e siècle.

Bien que les théories de Baïf ne nous soient connues que par la mise en pratique qu'il en a faite dans ses écrits poétiques, je vois, dans la succession Baïf, Mersenne, Bacilly et Bérard, les jalons d'une seule et même tradition, celle d'un chant français au service du verbe. Fut-elle tantôt dominante, tantôt supplantée et marginalisée par un « culte de la voix » qui reléguait le verbe au second plan ? Il est difficile de le savoir avec précision. Il n'en demeure pas moins que c'est cette tradition-là qui, prenant ses racines dans un passé peut-être lointain — qui sait si les trouvères ne s'y rattachent pas d'une manière ou d'une autre ? — mérite seule l'appellation de *français chanté*.

Le Moyen Âge (jusqu'au xv^e siècle)

Lorsqu'on quitte la rassurante Renaissance pour entrer dans la *terra incognita* du Moyen Âge, tout s'estompe, tout se trouble, tout s'inverse.

Le désert : à la recherche de l'« original »

D'abord le silence, le désert : cette période n'a produit presque aucun discours sur l'usage de la langue vulgaire. Il n'est jamais possible de s'appuyer sur la rassurante stabilité d'un texte imprimé, avec un auteur, un imprimeur, un lieu et une date d'édition. Pour se frayer un chemin dans le dédale des bibliothèques, à la recherche de trop rares et inaccessibles manuscrits, il faut suivre les patients artisans de leur mise au jour : les philologues et les linguistes.

Cela amène à reposer sans cesse l'angoissante question de l'adéquation de leur méthode à notre objet. La philologie, comme la linguistique ont leurs racines au xix^e siècle. Contrairement aux écrits théoriques de la Renaissance qui, à défaut de fournir des théories inattaquables, sont néanmoins consubstantiels à la langue qu'ils interrogent et participent pleinement de l'esprit de leur temps, les élaborations des théoriciens modernes sur la langue du Moyen Âge tirent une grande partie de leurs

présupposés de l'union du romantisme et de la science positive, deux courants pour le moins étrangers à la pensée médiévale²³. Or, l'on s'accorde aujourd'hui à penser que les romantiques ont construit du Moyen Âge une image biaisée dont, justement, les musiciens soucieux d'interprétation « historique » devraient chercher à se libérer.

La démarche traditionnelle (où la phonétique historique occupe une grande part) s'applique à décrire une « langue » spontanée et strictement orale, qu'elle place donc *en amont* des écrits qui autorisent sa reconstitution. Quels rapports cette « langue » des linguistes, ordonnée par leurs soins en dialectes, eux aussi reconstitués *en amont* de l'écrit qu'ils ont, dit-on, façonné, entretient-elle avec la « langue » des poètes, la « langue » des chanteurs, dont la réalisation sonore se trouve *en aval* de l'écrit qui la véhicule ? Comment utiliser les acquis d'une philologie qui s'efforce, dans ses savantes éditions, d'approcher *Le* texte original, issu directement de *La* pensée de *L'*auteur, alors qu'on ne sait en fait même pas si, s'agissant de littérature, la notion d'« auteur » ou celle d'« original » avaient, au Moyen Âge, un sens ? Il est nécessaire, même si elles restent sans réponse, de poser ces questions.

Il est certain qu'à Paris, Notre-Dame et la Sainte-Chapelle s'effondreraient d'un coup si, par magie, on annihilait l'apport d'un Viollet-le-Duc, que le visiteur naïf prend d'ailleurs pour de l'art gothique authentique. De la même façon, il n'est pas possible — et il serait déraisonnable — de rayer d'un coup de plume l'immense contribution des « restaurateurs » du français médiéval. Le chanteur doit donc se laisser guider par ces maîtres sans oublier de jeter, parfois, un regard par-dessus leur épaule.

Le foisonnement : dialectes, scriptae et « bon usage »

Ce qui, de loin, semblait désert peut devenir, de près, foisonnement. Il suffit de consulter les notes de l'édition critique d'une œuvre littéraire pour en faire l'expérience. Alors qu'en haut, le *Texte* apparaît, magnifiquement ordonné dans toute sa « pureté », les petits caractères qui occupent le bas des pages font l'inventaire des variantes différenciant les multiples manuscrits qui ont servi de base à l'édition. Et là, le fouillis est indescriptible.

Les variantes sont de toutes sortes : elles peuvent toucher des sections entières de récit, retranchées ou ajoutées d'un manuscrit à l'autre, comme des vers isolés, oubliés ou intervertis, ou alors de simples mots. Elles peuvent affecter la syntaxe, ou seulement la graphie. Certaines d'entre elles ont tout particulièrement retenu l'attention des linguistes : les variantes *dialectales*.

Qu'en est-il en effet des dialectes du français médiéval ? Au XIII^e siècle, Roger Bacon²⁴ mentionne l'existence de quatre dialectes, le « français » proprement dit (*gallicus*), le picard, le normand et le bourguignon. Un tel découpage, quoique grossier, n'aurait été renié ni par les linguistes du siècle passé ni par leurs descendants

23. C'est avec une grande acuité que B. Cerquiglini, *Éloge de la variante*, met ce problème en évidence. La musicologie critique, qui puise aux mêmes sources, devrait susciter les mêmes interrogations.

24. Début du livre III de l'Opus majus, cité par Lusignan, *Parler vulgairement*, p. 68 : « Nam et idiomata ejusdem linguae variantur apud diversos, sicut patet de lingua Gallicana, quae apud Gallicos et Picardos et Normannos et Burgundos multiplici variatur idiomate ». Voir aussi R.A. Lodge, *Le Français*.

actuels. Étudiant les *chartes*, écrits administratifs qui, dès le XIII^e siècle, sont rédigés en langue vulgaire, ils y ont relevé, région par région, des graphies spécifiques qu'ils ont confrontées aux dialectes du français moderne, tels qu'ils fleurissaient encore au début de notre siècle.

Les deux questions suivantes, encore largement discutées à l'heure actuelle, se posent alors :

1. Existe-t-il au Moyen Âge une norme supra-dialectale (ou koinè) régissant le français écrit, à laquelle se conforment ou tentent de se conformer les scribes de toutes les régions ?
2. Si oui, quelles sont la nature et l'origine de cette koinè ?

Dès la première moitié du XX^e siècle, la théorie de la *scripta* est venue répondre à ces questions. Elle est dictée par la constatation que, quelle que soit la provenance des textes examinés, la majorité des formes utilisées ne peuvent être rattachées à aucun dialecte, mais semblent au contraire appartenir à un fonds commun à toutes les régions du domaine d'oïl. Ces « formes communes », additionnées d'une minorité de formes « dialectales » qui révèlent l'origine du scribe, constituent une *scripta*. Ainsi, pour prendre un exemple particulier, la *scripta picarde* doit-elle être considérée non comme une mise par écrit directe du dialecte picard tel qu'il était parlé au Moyen Âge, mais comme une langue écrite « commune » teintée (ou corrompue ?) par un certain nombre de traits picards.

Assez largement admise, l'existence de cette « langue commune » ou koinè avec ses *scriptae* a été remise en question dans les dernières décennies du XX^e par A. Dees, qui veut voir dans l'ancien français écrit une constellation de traditions reproduisant celle des parlers locaux, et qui remet en question l'existence d'une norme supra-dialectale, en considérant que les formes dites « communes » ne le sont que parce qu'elles existent effectivement dans le parler de plusieurs régions, où elles sont d'ailleurs susceptibles de cohabiter avec des formes plus typées²⁵.

D'un côté, on a donc une vision « unifiée » qui considère comme fondamentale l'unité de la tradition écrite et comme accidentelles les variations locales, et de l'autre une vision « diversifiée » qui met l'accent sur l'aspect « éclaté » des traditions écrites en considérant leurs points communs comme secondaires ou fortuits.

Ceux qui défendent l'existence d'une langue écrite commune se heurtent bien évidemment à notre seconde question, qui est celle de sa nature et de son origine. Longtemps a prévalu l'idée que cette koinè correspondait au *francien*²⁶, prestigieux mais chimérique dialecte de l'Île-de-France, qui se serait imposé dès les premiers écrits en langue vulgaire. Selon les tenants de cette doctrine, les « formes communes », c'est-à-dire les graphies qui ne sont caractéristiques d'aucun dialecte, sont des formes « franciennes ». Cela équivaut à soutenir que, dès les premiers textes

25. Dees, *Dialectes et scriptae*.

26. Ce terme a été créé de toutes pièces par Gaston Paris vers 1880. On ne devrait plus, aujourd'hui, l'utiliser autrement qu'entre guillemets. Pour une défense récente de la thèse de l'influence précoce du dialecte central, voir par exemple Hilty, *Les plus anciens textes français*.

littéraires, les scribes de tout le domaine d'oïl se sont efforcés d'écrire en « francien », mais que, par étourderie ou par ignorance, ils ont commis des « fautes », en laissant passer des formes dialectales qui trahissaient leur origine.

Quoique cette thèse soit aujourd'hui considérée comme classique, elle est critiquée par des auteurs comme M. Delbouille et B. Cerquiglini²⁷ qui, tout en défendant une vision « unifiée » du français écrit au Moyen Âge, refusent de voir à l'origine de la langue écrite un dialecte précis qui serait celui de l'Ile-de-France. On aboutit donc au « scénario » suivant :

- Dès le ix^e siècle, le noyau du français écrit est activement constitué par des clercs, non pas sur la base d'un dialecte (parlé) particulier, mais au contraire en vue d'assurer la diffusion la plus large possible des écrits en langue vulgaire et leur compréhension par le plus grand nombre. La démarche implique donc dès l'origine la sélection de formes communes à plusieurs régions, ou même éventuellement la création de formes artificielles « passe-partout » susceptibles de concurrencer dans un second temps les formes dialectales naturelles sur le terrain de la langue parlée. Cette tradition écrite, qui remonte aux Serments de Strasbourg (842) et pourrait avoir été portée par l'influence et le prestige d'un grand scriptorium comme celui de l'abbaye de Saint-Denis²⁸, se présente dès l'origine sous les traits d'une « langue commune », c'est-à-dire d'une sorte de bon usage : caractère « supra-dialectal », conservatisme, règles implicites partagées par ses détenteurs et leur conférant un certain prestige. B. Cerquiglini²⁹ va même jusqu'à considérer la persistance en français médiéval écrit de traces de la déclinaison latine, sous la forme d'un *cas-sujet* et d'un *cas-régime* comme un ornement, une manifestation de ce « bon usage ». Sa présence plus ou moins systématique dans les textes serait donc proportionnelle à la volonté des copistes d'établir un manuscrit soigné et non forcément un reflet de la langue parlée dans une région particulière. On peut imaginer que ce « bon usage » écrit se soit assez vite complété d'une prononciation « officielle », propre à la lecture d'abord, puis qu'une élite aurait adoptée pour la conversation. Selon Cerquiglini³⁰, ce « bon usage » parlé aurait contribué, dès son origine, à stabiliser la langue française, c'est-à-dire à en ralentir l'évolution. On en conclut aussi que le dialecte de Paris ne saurait constituer le noyau de la langue écrite car, au moment où celui-ci se constitue, la ville est d'importance secondaire et est loin d'avoir acquis le rayonnement qui sera le sien plus tard.
- Aux xii^e et xiii^e siècles, les textes littéraires recèlent des traits dialectaux qu'il serait difficile de discerner dans les textes plus anciens. Ces « dialectismes » restent toutefois relativement peu nombreux, si bien que seule une minorité

27. Delbouille, *La Notion de « bon usage » et Comment naquit la langue française*. Cerquiglini, *La Naissance du français*.

28. C'est en tout cas l'hypothèse défendue par Stanovaia, *La Standardisation*.

29. Cerquiglini, *Éloge de la variante*, p. 122.

30. Cerquiglini, *La Naissance du français*, p. 51.

des formes employées peuvent être rattachées sans équivoque à un dialecte particulier et qu'aucun texte n'apparaît comme « pur » du point de vue dialectologique. Ainsi, pour préciser la définition de la *scripta picarde*, celle-ci ne représente donc finalement ni une mise par écrit naïve du *dialecte picard*, ni un « francien » corrompu, mais plutôt un *françois* essentiellement écrit et supra-dialectal, qu'on aurait teinté et, pour ainsi dire, enrichi de traits picards. À cette époque, les dialectes ne détiennent d'ailleurs pas le monopole de l'enrichissement de la langue écrite : des néologismes directement calqués sur le latin y font aussi leur apparition, termes intellectuels et techniques, par essence non dialectaux, qui attestent que le français est en train de se constituer en langue savante.

- Dès la fin du XII^e siècle, alors même que les *scriptae* sont encore florissantes, apparaît dans les textes l'idée que seul le français parlé à Paris est « bon ». Certains auteurs, nés dans des régions périphériques, « s'excusent de leur langage », tel Conon de Béthune :

Ke mon langaige ont blasmé li François
 Et mes cançons, oiant les Champenois
 Et la Contesse encoir, dont plus me poise.
 La Roïne n'a pas fait ke cortoise,
 Ki me reprist, ele et ses fieus, li Rois.
 Encoir ne soit ma parole franchoise,
 Si la puet on bien entendre en franchois ;
 Ne chil ne sont bien apris ne cortois,
 S'il m'ont repris se j'ai dit mos d'Artois,
 Car je ne fui pas norris a Pontoise.³¹

Cependant, loin d'être des manants que trahit leur langue rustique, ces poètes de cour maîtrisent à merveille le français littéraire et, rhétoriquement, se prémunissent (ou jouent à se prémunir) contre les critiques qu'une élite pourrait faire de quelques infimes nuances de leur style littéraire ou de leur parler plus quotidien. Ce n'est pas parce que la limite entre langue vulgaire et langue littéraire est floue que ces poètes « s'excusent », mais bien parce qu'il existe, déjà, un débat sur le « bon » ou le « bel usage » et que le vent souffle alors dans le sens d'un resserrement de sa norme.

Cette distinction entre langue spontanée et langue littéraire est du reste formellement attestée dans un texte comme le Torneiment Anticrist :

Inclineté somunt et point
 Mon quer de dire aucun beau dit
 Mais n'ai de coi Kar tut est dit
 Fors ço que de novel avient.
 Mes al troveur bien avient

31. *Les Chansons de Conon de Béthune*, p 5.

Qui set aventure nouvelle
 E face tant ke la nouvelle
 De l'aventure par tut aille
 E ke sun gros françois detaille
 Pur faire œvre plus deliee.³²

Plus question ici d'influence dialectale : le trouvère est français, et c'est son *gros françois*, et non son picard ou son normand, qu'il doit affiner pour accéder à la langue littéraire. En d'autres termes, il doit prendre ses distances de l'usage populaire pour accéder au bel usage de la poésie.

- À partir du ^{xiv}e siècle, les traits dialectaux disparaissent progressivement de la langue littéraire : le *françois*, en voie d'unification complète, est maintenant identifié à la langue de Paris. Il ne s'agit pas bien sûr de la langue du petit peuple de la Cité, mais de celle de l'élite intellectuelle que des contingences étrangères à la dialectologie ont fait se concentrer dans la capitale. En d'autres termes, le français unifié consiste finalement en la suprématie non d'un dialecte géographique, mais plutôt d'un « dialecte social ». On peut en somme écrire, avec J. Chaurand : « En très gros, l'ancien français a une base géographique, le domaine d'oïl, et une assise sociologique : il est la langue commune d'un milieu dirigeant qui s'est élargi avec le développement de la bourgeoisie urbaine. »³³

À cette conception d'une langue commune écrite, forgée et cultivée des siècles durant par la communauté des scribes avant de venir, bien tardivement, impacter la langue parlée des Parisiens, R. A. Lodge a récemment opposé sa vision de sociolinguiste³⁴. Selon cette hypothèse, c'est la rapide croissance de la ville de Paris, initiée au ^{xii}e siècle, qui, du fait d'un brassage linguistique sans précédent, aurait favorisé l'émergence d'un koinè non pas écrite mais orale, condition nécessaire à l'intercompréhension quotidienne de personnes d'horizons divers mises en interaction du fait de la concentration urbaine. De cette koinè seraient donc issus tant le parisien vulgaire (ou vernaculaire parisien) qu'une norme écrite, qui ne se serait progressivement installée que dans un deuxième temps. Plus besoin, donc, de postuler l'élaboration précoce d'un standard écrit dont l'attestation reste plus que fragile, ni d'imaginer qu'il ait pu, à une date aussi ancienne que le ^{xii}e ou le ^{xiii}e siècle, impacter la langue parlée de milliers de citadins pour la plupart illettrés. Plus besoin, non plus, de faire descendre la langue française d'un dialecte originellement « francien » : la koinè orale, sorte de dialecte urbain hétérogène puisant à diverses sources et ayant incorporé puis recouvert les parlers indigènes d'Île de France, remplit probablement mieux cet office.

32. Huon de Meri, *Le Torneiment Anticrist*, vv. 6-15. Ce passage est cité par Marzys, *De la Scripta au patois littéraire*.

33. J. Chaurand, *Nouvelle Histoire*, p. 39.

34. Voir à ce propos Lodge, *A Sociolinguistic History of Parisian French*, p. 53-102.

Quelle que soit l'hypothèse favorisée, on croit discerner une espèce de « respiration » du français littéraire, qui fait alterner des phases « expiratoires » caractérisées par le resserrement de la norme, la codification, et des phases « inspiratoires » où la langue écrite s'ouvre et puise autour d'elle de quoi s'élargir et s'enrichir.

Il n'est certes pas possible aujourd'hui de trancher dans l'absolu entre une vision « diversifiée » et une vision « unifiée » du français médiéval, car le débat se poursuit. Du reste, considérées chacune dans leur forme la plus radicale et mises dos à dos, elles apparaîtraient toutes deux comme également schématiques et réductrices : si, au cours de l'évolution de notre langue, des forces diversifiantes et des forces unifiantes se sont opposées — ce que chacun devrait pouvoir admettre — elles ne se sont sans doute pas exercées de manière constante et uniforme sur la langue dans son ensemble, mais ont au contraire pu agir de manière fort variable selon l'époque, le lieu, le niveau du discours, et même le vocabulaire.

Il est facile d'admettre que c'est dans les populations villageoises que les forces diversifiantes ont dès l'origine été toutes-puissantes, conduisant à la différenciation d'une multitude de patois locaux, à la limite un pour chaque village. Dans les centres urbains déjà, lieux de rencontre et de commerce, on peut imaginer que la nécessité pour certains de communiquer avec d'autres individus issus de terroirs différents ait assez précocement, et indépendamment de toute tradition écrite ou savante, favorisé la sélection de formes communes, premier pas vers une langue unifiée. L'expression écrite, et en particulier les écrits administratifs, en introduisant une distance supplémentaire entre les interlocuteurs et en formalisant les échanges, n'a pu, de son côté, que favoriser davantage encore l'action des forces unifiantes, même si des particularismes régionaux et locaux ont longtemps persisté. Avec la littérature, d'emblée unique (qui oserait affirmer qu'il existe une littérature picarde ou une littérature champenoise, distinctes d'une littérature « francienne » ?) et la circulation géographique large des textes, mais au sein d'une élite restreinte et consciente de sa distinction sociale, les forces unifiantes sont grandement favorisées et les conditions réunies pour que surgisse, transcendant les terroirs dialectaux, une langue commune.

Ainsi donc, si l'on s'intéresse aux parlers villageois, seule la vision « diversifiée » du français jouit de quelque pertinence, et l'on ne peut que tomber d'accord avec A. Dees lorsqu'il écrit :

Poser le problème de la prononciation de la langue médiévale implique donc dès l'abord qu'il est vain de vouloir reconstituer une espèce d'ancien français commun inexistant : seule est légitime l'ambition de vouloir reconstruire la prononciation d'un parler local particulier ou bien d'un ensemble de parlers locaux.³⁵

En revanche, on a plus de peine à le suivre lorsque, appliquant sa méthode au *Roman de la Rose*, il cherche à reconstituer, derrière l'écrit, la prononciation du « dialecte » de Jean de Meun. Il peut bien sûr être tentant de se servir de la puissance de la statistique et de l'outil informatique pour localiser le plus précisément possible

35. Dees, *La Reconstitution de l'ancien français parlé*, p. 125.

un texte ou un manuscrit sur la base de critères linguistiques. Reste à savoir si, appliquée aux œuvres littéraires, la démarche a un sens³⁶. Si l'on poursuit dans cette logique, il faudra, à l'extrême, se résoudre à changer de prononciation entre les vers 4028 et 4029 dudit roman, soit au milieu d'une phrase ! C'est en effet en ce point précis que, croit-on, Jean de Meun a repris la plume des mains de Guillaume de Lorris. Et comme ces deux auteurs, même si leurs terroirs respectifs sont assez peu éloignés, n'ont vraisemblablement pas mené les brebis de concert, il faut s'attendre à ce qu'ils n'aient pas grandi exactement dans le même « dialecte ». On confine ici à l'absurde... Appliquée individuellement à chacune de ses œuvres, la méthode de localisation de Dees force le pauvre Rutebeuf, poète pourtant réputé parisien, à déménager près de quinze fois durant sa carrière, des Ardennes à la Normandie, en passant par le Berry : on souhaite qu'il n'ait pas possédé trop de mobilier³⁷ !

Mais plutôt que de poser la question on ne peut plus abstraite de la résonance primordiale de telle ou telle rime dans l'intimité du dialecte de son auteur, ne serait-il pas plus adéquat de se demander quelle sonorité pouvait prendre le *Roman de la Rose*, texte orléanais peut-être, mais — situation qui n'est nullement invraisemblable — dit par un jongleur picard devant un auditoire champenois à partir de la copie d'un scribe normand ? Ce sont les questions de ce type qui, me semble-t-il, sont pertinentes aux yeux de l'interprète (diseur ou chanteur) moderne, et ce sont elles qui légitiment la vision du français chanté que je fais mienne : ce n'est ni en « francien », ni en picard qu'il faut chercher à chanter les poètes médiévaux, mais bien en un *françois* qui, s'il est encore foisonnant et protéiforme — le considérer comme « commun », et donc supra-dialectal, n'équivaut pas à en nier la diversité, mais seulement à la relativiser — possède toutefois déjà les principales caractéristiques du beau français de l'époque moderne.

Français chanté et « bel usage » au Moyen Âge

On sait que les chansons de geste furent à l'origine... chantées³⁸. Pourtant, pas une seule note de musique ne figure dans les manuscrits qui nous les ont transmises. Faut-il n'y voir qu'un irréparable mais fortuit oubli des scribes et de l'histoire, ou admettre au contraire que, si les mélodies des chansons de geste n'ont pas été notées, c'est que, justement, elles n'étaient pas notables ? La seconde hypothèse soulève la question de la nature de ce « chant » épique. L'appellerait-on vraiment « chant » si, aujourd'hui, on l'entendait, et pourrait-on facilement le transcrire au moyen de notre notation musicale ? N'aurait-on pas plutôt envie de lui chercher une autre dénomination, plus proche du parler : leçon, récitatif, cantillation ? A l'aube du xv^e siècle,

36. Ce n'est pas le moindre mérite de la méthode rigoureuse suivie par Dees que de montrer, justement, les limites d'une démarche visant à « localiser » des textes littéraires. À cet égard, les distributions lacunaires et souvent incohérentes de l'*Atlas des formes linguistiques des textes littéraires* sont assez éloquentes.

37. de Jong, *La prononciation des consonnes*, p. 16-17.

38. On trouvera un bon résumé de la question dans l'article de Gérard Le Vot, *A propos des jongleurs de geste*.

c'est-à-dire très tardivement, Évrart de Conti, dans ses *Problèmes d'Aristote*, atteste en tout cas la survivance d'une forme de « chant » qui tient plus de la déclamation que du chant lyrique :

Et pour ce dit Aristote que ceste maniere de chanter est convenable a la recitacion des hystoires notables et des faits anciens, de quoy on voit encore en aucunes cytés et en aucuns lieux qu'il y ha chanteurs qui en certaines places lysent devant le people aucuns romans et aucunes hystoires des fais du tans passé, ou par aventure hystoires saintes comme s'elles fussent autre vois avenues de fait, e laquel chose il usent de une maniere legiere de chanter pour les paroles exprimer plus plaisamment et ausi plus atrait. Aucunes fois meismes usent il de vieles en certains pas, ausi comme pour auls deporter et pour lor halainne reprendre, et par aventure ausi pour auls miex aviser de ce qu'il ont a dire ; et se poet estre ausi pour recreer aucunement les auditeurs et pour miex les paroles devant oyes fichier en lor memoire. De ceste maniere de chanter use on ausi aucune fois es eglises en le pronunciacion de aucunes lechons et de aucunes escriptures, a le fin c'on les die plus atrait et plus entendantment. Et pour ce appelle Aristote tels chans « lois » ou « lechons », comme dit est.³⁹

Il n'est bien sûr pas possible, sur la base d'une telle description, de se faire une idée précise de ces formes de déclamation plus ou moins chantées, ni de savoir jusqu'à quel degré elles étaient susceptibles de ressembler à la « leçon grégorienne » telle qu'elle est encore pratiquée de nos jours. Force est cependant de constater qu'elles occupent, tout au moins en partie, l'espace qui sépare le discours strictement parlé du chant sous sa forme la plus lyrique : cet espace ne correspond-il pas *mutatis mutandis* à ce que Grimarest nomme *récitatif* et qui fonde, au XVII^e siècle, la notion de « bel usage » ?

Pour ce qui est du genre lyrique, les trouvères des XII^e et XIII^e siècles nous ont légué le premier corpus de poèmes en langue d'oïl conservés avec une notation musicale. Contrairement à ce qu'avaient imaginé les érudits romantiques qui se penchèrent sur ce répertoire, il ne s'agit nullement d'une poésie orale et populaire, transcrite par Dieu sait quels lointains précurseurs des ethno-musicologues, mais bien d'un art originellement savant, littéraire et courtois. L'apport de traditions orales et populaires à cette poésie a été discuté en détail par des auteurs comme Pierre Bec, qui distingue, dans la lyrique médiévale, deux grands registres : le registre « aristocratisant », représenté par le *grand chant courtois*, et le registre « popularisant », qui regroupe à peu près tous les autres genres, dont par exemple la *chanson de toile*, le *motet* et la *pastourelle*. Il faut cependant constater que cette classification repose avant tout sur la thématique, le vocabulaire et la forme poétique. Examinés du strict point de vue de la phonétique, ces deux registres ne diffèrent guère⁴⁰ et les textes semblent donc dans leur totalité avoir passé par le crible du « bon usage ».

Les manuscrits qui nous sont parvenus, à savoir les *chansonniers*, ne sont pas les brouillons des trouvères eux-mêmes, encore moins les éventuelles copies qui, on

39. Cité par B. Roy, *La Cantillation des romans médiévaux*, p. 153-4.

40. C'est en tout cas l'avis de P. Zumthor, *Essai de Poétique médiévale*, p. 251.

peut l'imaginer⁴¹, circulaient de lieu en lieu, de poète en interprète et servaient à l'apprentissage des chants. Souvent postérieurs de plusieurs décennies à la composition des poèmes et des musiques, ces recueils rédigés avec soin et souvent luxueux résultent de l'initiative d'individus riches qui désiraient conserver pour eux une trace de chansons qu'ils avaient entendues. Ils sont foncièrement hétérogènes : le plus souvent, les premiers trouvères y côtoient des poètes plus tardifs. Ils contiennent de plus des chansons provenant de lieux très divers. Ceci montre bien que ces textes circulaient très au-delà de la région de leur composition et que, en dépit d'une diversité superficielle, ils avaient fini par constituer un seul et unique répertoire. Plus que les intentions d'un compositeur en vue d'exécutions futures, ces chansonniers représentent la trace d'exécutions passées. Ils sont donc, dans l'esprit, plus proches de nos actuels enregistrements sonores que de nos partitions modernes.

Que faire face à de telles sources, forcément divergentes ? Que choisir, face à des variantes dont la logique est tout sauf évidente ? Prenons, pour plus de clarté, un exemple concret : les cinq premiers vers d'une chanson d'Adam de la Halle⁴², natif d'Arras en plein domaine picard :

Le *manuscrit de la Vallière* (W dans la nomenclature conventionnelle des chansonniers français), considéré par l'éditeur comme « le plus exact et le plus correct », en donne la version suivante :

Glorieuse Vierge Marie
Puisque vos serviches m'est biaux
Et je vous ai encoragie
Fais en sera uns chans noviaus
De moi qui chant con chieus qui prie

Les notes de Coussemaker nous apprennent que le *manuscrit 847* (P) donne quant à lui :

Glorieuse Vierge Marie
Puisque vos serviches m'est biaux
Et je vous ai encoragie
Fais en sera uns chans noviaus
De moi qui cant con ciex qui prie

alors que le *manuscrit 1109* (Q) donne :

41. Il n'est bien sûr pas possible de connaître la part respective qu'ont prise à la diffusion des chansons des trouvères les modes de transmission oral et écrit qui, autant qu'on puisse en juger, devaient coexister.

42. Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, p. 108 (Raynaud 1180). La bonne vieille édition de Coussemaker, même si elle contient des erreurs ponctuelles, a l'immense avantage de la naïveté : travaillant sans les présupposés des disciples de Gaston Paris, ce grand musicologue évite sans le vouloir le piège dans lequel sont tombés après lui les philologues du XIX^e et du début du XX^e siècle, et qui rend leurs éditions inutilisables aujourd'hui : la reconstruction d'une hypothétique source originale (ou archétype) dont les manuscrits existants ne seraient que des copies corrompues, en fait la création d'un manuscrit en toc !

Glorieuse Virge pucele
 Puisque vos serviches m'est biax
 Et je vous ai encoragie
 Fais en sera uns cans nouviax
 De moi qui chant con chieus qui prie

Passons sur les variantes purement graphiques où -x se substitue à -us. « Virge pucele » est sans grand intérêt : il s'agit à l'évidence d'un lapsus du scribe, reproduisant peut-être le trou de mémoire d'un chanteur. De telles variantes, pour réelles et nombreuses qu'elles soient, n'en restent pas moins étrangères au « fait littéraire » du poème. Considérons plutôt le substantif « chans » et la forme verbale « chant ». Deux formes semblent ici en concurrence : « chans(t) » et « cans(t) ». La première, dont l'initiale se prononçait déjà, au XIII^e siècle, comme en français moderne [ʃ], est « commune », ou simplement française, la seconde, prononcée [k], est spécifiquement picarde. Laquelle choisir ? On pourrait arguer que, Adam étant picard, c'est la forme picarde qui doit, dans tous les cas, prévaloir. Un tel choix se verrait conforté par l'examen des deux seules rimes du poème : -ie et -iaus. Une francisation systématique des mots ferait éclater ce système. En effet, « encoragie [ʒiə] deviendrait, dans sa forme la plus commune, « encoragiee » [ʒjeə], qui ne saurait rimer avec *Marie*. Cela nous montre que les traits picards ne représentent pas, pour ce poème, qu'un habillage d'origine scribale, mais sont inclus dès l'origine dans le processus d'écriture⁴³.

Mais le manuscrit « le plus sûr » donne les deux formes françaises « chans » et « chant », alors que les deux autres sources donnent, l'une à l'inverse de l'autre, une forme picarde et une forme française. Comment gérer cette apparente inconsistance ?

Prenant le contre-pied de la tradition philologique qui s'efforce de choisir une leçon à l'exclusion de toutes les autres, B. Cerquiglini, refusant de trancher, institue la Variante en principe de vérité du texte médiéval :

la variance de l'œuvre médiévale est son caractère premier, figure d'un écrit pré-moderne, auquel l'édition doit s'attacher prioritairement.⁴⁴

Et, constatant que le papier n'est pas un support idéal pour mettre en valeur la Variante, il rêve d'éditions électroniques où l'écran et l'hypertexte apporteraient la souplesse et les dimensions multiples qui manquent à la surface plane du papier⁴⁵. Aussi vertigineuses que puissent être les perspectives qu'elle ouvre, cette vision laisse toutefois dans l'ombre quelques éléments qui ont, s'agissant du chant, leur importance :

43. Il ne faut pas en déduire qu'Adam écrit « en picard ». Il écrit bel et bien en français, mais les traits picards, assez abondants chez lui, sont constitutifs de son style et ne peuvent donc être considérés comme l'ajout d'un copiste.

44. Cerquiglini, *Éloge de la variante*, p. 105 et sq.

45. Une entreprise comme le projet *Charrette* de Princeton met cette vision en application.
 <<http://www.princeton.edu/~lancelot/ss/>>.

- Au Moyen Âge, les lecteurs ne disposaient en général que d'un manuscrit. Il ne leur serait d'ailleurs jamais venu à l'idée de se livrer à un examen critique de diverses sources. Les seuls intervenants qui disposaient, fugitivement, de deux manuscrits étaient... les copistes. Le plaisir de la lecture n'avait donc rien à voir avec le « balancement » qui va d'une variante à l'autre et que seul le support électronique est à même de simuler adéquatement.
- La lecture, solitaire et silencieuse aujourd'hui, et dont la consultation d'écrans représente le prolongement, avait souvent, au Moyen Âge, un caractère convivial : un lecteur, si possible bon, faisait profiter de son habileté un cercle d'auditeurs buvant activement ses paroles et susceptibles d'y réagir. Cette situation devait seule être de mise s'agissant du chant. Ainsi, si le procédé de l'écriture représente une mise *hors contexte* du discours, la lecture conviviale équivaut quant à elle à sa remise en contexte, mais dans un *contexte second*, que l'auteur ne peut pas connaître et que seul l'interprète, lecteur, chanteur, jongleur, contrôle. C'est dans ce contexte second que les variantes prennent tout leur sens : on peut gager que les auditeurs médiévaux suscitaient, dans l'instant, les variantes que choisissait l'interprète, et dont celles présentes dans les manuscrits ne sont probablement qu'un pâle reflet. Tel auditoire, tel hôte de marque, telle circonstance, tel lieu devaient amener celui qui chantait Adam de la Halle à savamment doser, pour chaque exécution, les traits picards, normands ou champenois dont il ornait sa déclamation. Car il s'agit bien d'ornements : les traits dialectaux, si fréquents chez les trouvères, sont tout le contraire d'un « terroir » qui trahirait les origines d'un poète ou d'un scribe. Manifestations du « bel usage », sujets aux vogues et régis en fin de compte, tout comme les *agréments* du chant, par le bon goût, ils appartiennent de plein droit à la *pronuntiatio* rhétorique. Et c'est la raison pour laquelle les manuscrits paraissent si souvent inconsistants à cet égard : ces variantes ne laissent qu'une trace imprécise dans des sources qui sont incapables de nous transmettre le *contexte second* de l'exécution des œuvres chantées.

Ainsi, alors que les éditeurs sont contraints de faire des choix définitifs et, en fait, tentent de reproduire (ou plutôt de produire) un « original », les chanteurs, par des choix qui peuvent être faits « au vol », et qui doivent être remis en question lors de chaque exécution, produisent, à l'opposé, des variantes nouvelles. Leur liberté équivaut ici à celle dont ils disposent pour les ornements musicaux : elle doit respecter les règles d'un style que seule une pratique assidue permet d'appréhender. Qu'un chanteur désireux d'opposer Adam de la Halle à d'autres trouvères plus centraux se sente donc libre, dans les limites du bon goût, de « picardiser », et qu'il « dépicardise » lorsqu'il veut donner une image plus homogène du corpus des trouvères, par exemple pour l'opposer à celui des troubadours. Dans ce domaine, celui de l'interaction entre un chanteur qui maîtriserait la langue médiévale et un public qui la comprendrait, ou du moins serait sensible à certains de ses traits, tout est à trouver, ou plutôt à retrouver...

CHAPITRE 6

LA NORME PHONÉTIQUE : MYSTIFICATION OU RÉALITÉ ?

L'existence en français d'un *bon usage* qui, dans les faits, pourrait remonter aux origines mêmes de la langue écrite éclaire d'un jour particulier la notion de *norme* linguistique. Implicite au Moyen Âge, la norme se trouve en effet, depuis la Renaissance, au centre d'un débat qui n'est pas près de s'éteindre tant il échauffe les esprits. J'essaie de dégager ici les caractéristiques de la norme en matière de prononciation, tout en gardant en point de mire la pratique du chant.

D'un Robert à l'autre

En 1557, Robert Estienne, l'un des premiers grammairiens du français, désigne les lieux et les détenteurs de la langue « de référence » :

Nous [...]avons fait un recueil, principalement de ce que nous avons veu accorder a ce que nous avons le temps passé apprins des plus scavans en nostre langue, qui avoyent tout le temps de leur vie hanté es Cours de France, tant du Roy que de son Parlement a Paris, aussi sa Chancellerie & Chambre des comptes : esquels lieux le langage sescrit & se prononce en plus grande pureté qu'en tous les autres.¹

Quatre cent dix ans plus tard, un autre Robert, qu'on qualifie de « petit », indique avec soin la prononciation de chaque mot, utilisant les symboles de l'API. Dans l'introduction, les auteurs définissent ainsi leurs « principes généraux de la transcription phonétique » :

D'une manière générale, nous n'avons noté pour chaque forme écrite qu'une seule prononciation. Nous avons pris comme norme la conversation soignée du Parisien cultivé.

Il s'agit donc d'un catalogue de la prononciation réputée « correcte » du français contemporain, établi sur l'avis d'un petit nombre d'« experts », et sur la base d'écrits antérieurs, rien d'autre en fait que le bon usage des grammairiens du Grand siècle, ou celui des *plus savans* d'Estienne.

Un rapide survol permet de se convaincre qu'en effet le *Petit Robert* indique une prononciation unique pour la quasi-totalité des mots. Les seules exceptions qui sautent aux yeux concernent certains e « instables » ([ʒval]-[ʒəval]) dont la prononciation n'est pas constante et quelques consonnes doubles, surtout dans les mots savants ([kɔlɛkte]-[kɔllɛkte]), où le dictionnaire mentionne deux prononciations « correctes ». On note aussi des hésitations quant à la qualité des voyelles ([tɛlyrik]-[tɛlyrik], [kɔdane]-[kɔdane], [ɔtɔn]-[ɔtɔn]), mais elles sont ponctuelles, voire exceptionnelles, et ne remettent pas en cause l'aspect lisse et monolithique que Robert propose de la norme phonétique, et qui semble trancher avec les dissensions multiples affichées par les grammairiens du passé.

1. Robert Estienne, *Traicté de la grammaire françoise*, p. 3.

La norme du passé serait-elle multiple ?

Ceci renforce l'idée, fort répandue aujourd'hui, non seulement dans le public mais aussi chez les historiens de la langue, selon laquelle la norme phonétique, encore très floue à la Renaissance, se serait peu à peu affinée jusqu'à nos jours, en rapport ou non avec les efforts des grammairiens pour codifier la langue. A propos de la situation qui prévalait au xvi^e siècle, et de la querelle entre Meigret et Peletier, Y. Citton et A. Wyss n'écrivent-ils pas :

Il y a au reste une considérable mystification à parler *du* français, comme s'il y avait au xvi^e siècle *une* norme unique et repérable. La situation est en fait beaucoup plus confuse. Chacun parle — et écrit — le français *comme il l'entend*, et on ne l'entend pas de la même oreille suivant qu'on soit né à Paris ou à Lyon. Ce sera là une cause constante de divergences entre réformateurs phonétistes : tous prétendront transcrire par leur système *le* français tel qu'on *le* prononce, sans se rendre compte qu'il y a *un* français parlé à Lyon différent, sur quelques points (distinctions entre *e* plus ou moins ouverts, ouïsmes etc.), d'*un autre* français parlé à Paris. En étudiant les doctrines orthographiques qui se veulent phonétistes, on devra garder en mémoire ces diffractions dialectales notablement plus marquées que celle que nous connaissons aujourd'hui.²

Une mystification, vraiment ? Si c'était le cas, tous les efforts pour retrouver une prononciation vraisemblable du français à telle ou telle époque seraient vains, ou alors devraient aboutir à la reconstitution d'une multitude de normes régionales entre lesquelles les chanteurs auraient bien du mal à se frayer un chemin.

Qu'en est-il au juste ? Peletier (du Mans) et Meigret (de Lyon), en affichant leurs divergences, échangent arguments et invectives qui mettent en valeur leur talent pour la dialectique et la polémique. Mais quelle est l'exacte portée de ces divergences pour ce qui a trait à la prononciation ? Citton et Wyss³ en dressent un inventaire précis dont voici quelques points saillants :

- **E** : Peletier distingue clairement trois *e* ([e], [ɛ] et [ə]) alors que Meigret adopte une autre systématisation, qui fait de l'*e* féminin une sous-classe de l'*e* fermé. Les trois *e* du français n'en transparaissent pas moins assez clairement de son discours comme de sa pratique orthographique. La fréquentation d'autres grammairiens du xvi^e siècle permet au reste de se convaincre que ces trois *e* sont déjà reconnus au xvi^e siècle, même s'il existe des hésitations quant à leur définition et à leur exacte répartition.
- **O** : Le débat sur l'*o* est obscurci par la mode des « ouïsmes »⁴ à laquelle succombe en particulier Meigret. Il est donc bien difficile d'y voir clair, et notamment de savoir si et comment les grammairiens de la Renaissance distinguent entre nos actuels *o* ouvert et fermé ([ɔ] et [o]).

2. Citton et Wyss, *Les Doctrines orthographiques*, p. 23.

3. Citton et Wyss, *Les Doctrines orthographiques*, p. 120 et sq.

4. Elle consiste à prononcer comme *ou* ([u]) certains *o*.

- **AU** : Meigret le note par le digramme *ao* et le considère comme une vraie diphtongue [a_o]. Peletier, et avec lui la plupart de ses contemporains, l'assimile au son de l'*o*, sans qu'il soit possible de savoir s'il s'agit d'un *o* ouvert ou d'un *o* fermé.
- **Voyelles nasales** : Là aussi, le débat est obscur. La norme est en pleine mutation, et je montre ailleurs à quel point l'étude du chant permet de le clarifier.

Ces divergences ne sont bien sûr pas négligeables, mais remettent-elles pour autant en cause la cohérence de la norme au point qu'il faille appeler à la rescousse Parisiens et Lyonnais pour expliquer le désaccord de deux grammairiens ?

Remarquons tout d'abord qu'en 1550 un tanneur de Lyon et un charbonnier du Mans, parlant chacun son patois natal, auraient eu bien du mal à se comprendre⁵. Or, Peletier et Meigret, selon toute évidence, se comprennent fort bien. Ils écrivent (et probablement parlent) tous deux la même langue : un excellent français littéraire. Quant aux objets de leurs litiges phonétiques, il n'est pas besoin de faire appel à la géographie et aux dialectes pour les expliquer. C'est à la Cour même, et parmi des gens qui se reconnaissent entre eux comme des « beaux parleurs » qu'on entend, pour un mot donné, des *e* d'aperture différente. C'est dans cette société très fermée qu'on peut entendre certains archaïsmes, comme les *au* diphtongués, même s'ils sont minoritaires et en voie de disparition. C'est la prononciation de la Cour qui sert, tant à Meigret qu'à Peletier, de référence. Et c'est parmi les courtisans que se trouvent les plus fervents « ouïstes » comme ceux qui résistent à une telle mode.

On peut bien sûr chercher une origine dialectale à des prononciations comme *noutre* pour *notre*, *chouse* pour *chose*, et la trouver, dans le Lyonnais, en Touraine ou ailleurs, mais l'essentiel n'est pas là : l'essentiel est qu'à une époque donnée, ces prononciations figurent parmi celles qu'on entend à la Cour et qui font que les courtisans se reconnaissent entre eux. Comme l'écrit Lodge :

Il faut bien reconnaître que les faits qui nous permettraient d'établir des liens privilégiés entre le parler de la haute société parisienne et le dialecte de quelque autre région de France (par exemple la Touraine) ne sont en définitive guère nombreux. Il est donc plus sage de considérer la norme parlée par les gens « du meilleur monde » comme un choix artificiel de variables empruntées à une multitude de sources (tant parisiennes que régionales), leur principale caractéristique tenant avant tout à ce qu'elles se démarquaient des formes qui avaient cours dans le peuple.⁶

Il est par ailleurs inexact d'affirmer, comme le font Citton et Wyss, que les grammairiens du xvi^e siècle « ne se rendent pas compte » des différences régionales. Ils sont au contraire les premiers à s'accuser mutuellement de « provincialisme », pas forcément à bon escient. Ce qu'ils oublient souvent ou feignent d'oublier, c'est justement que bon nombre de leurs divergences ne sont *pas* dialectalement marquées mais traduisent la coexistence d'un certain nombre de variantes au sein de la *même*

5. Selon un découpage aujourd'hui assez bien admis, le Lyonnais appartient au domaine franco-provençal. Il n'est donc pas interdit d'affirmer que ces deux artisans parlaient deux langues distinctes, et non pas seulement deux dialectes d'une même langue.

6. Lodge, *Le français*, p. 224-225.

norme, c'est-à-dire en un même « lieu », socioculturel plus que géographique, celui de la Cour, des grandes institutions et des « gens honnêtes ».

Les choses ont-elles fondamentalement changé ? Un simple coup d'œil au *Dictionnaire de la prononciation française dans son usage réel* permet de répondre par la négative. Réalisé entre 1968 et 1973 sur la base d'une enquête menée auprès de 17 personnes cultivées ayant séjourné longuement à Paris et jouissant d'une position socioculturelle prestigieuse, cet intéressant ouvrage met en évidence de considérables divergences entre les sujets, en ce qui concerne notamment — comme par hasard — l'aperture des voyelles *e* et *o*, mais aussi la distribution des *a* antérieur ([a]) et postérieur ([ɑ]). Comme l'écrit fort justement M. Grammont qui, plusieurs décennies auparavant, a aussi repéré ces variantes individuelles :

Ces légères divergences n'entraînent pas de différence sémantique, ne sont remarquées que de ceux qui font effort pour les observer, et n'empêchent pas l'unité de l'ensemble.⁷

Il existe donc, dans la prononciation d'aujourd'hui comme dans celle de la Renaissance, des variantes individuelles qui passent à peu près inaperçues et ne trahissent ni une origine géographique ni une extraction sociale peu prestigieuse. Selon A. Martinet et H. Walter, elles toucheraient, à des degrés divers, à peu près un cinquième du lexique. Leur existence ne nuit pas à l'unité de la norme car, à côté des deux, parfois trois prononciations d'un mot qui passent inaperçues, et sont donc tacitement reconnues « correctes », il en est une infinité qui sont exclues. En un mot, l'absence ponctuelle d'*unicité* ne menace en rien l'*unité* du tout.

Variantes « neutres » et traits caractérisants

Ces menues oscillations de la norme phonétique, présentes hier comme aujourd'hui au sein de la communauté la plus restreinte des « beaux parleurs », sont sans signification : personne ne les remarque (hormis une poignée de grammairiens, qui ne peuvent s'empêcher de vouloir les réduire !) et chacun s'en accommode sans le moindre problème.

À côté de ces variantes qu'on peut qualifier de *neutres*, il en existe bien sûr d'autres qui ne le sont pas, soit qu'elles sentent leur terroir, soit qu'au contraire elles marquent le discours soutenu, c'est-à-dire la déclamation ou le chant.

Les premières sont mentionnées à titre d'exemple (ou de contre-exemple) par les grammairiens. En fait, ils sont prompts à qualifier de régionales des prononciations qu'ils désapprouvent pour des raisons théoriques. Le sont-elles toujours autant qu'ils l'affirment ? D'Olivet⁸, par exemple, prétend trouver « dans la bouche de nos villageois » l'origine de la prononciation chantée de l'*e* instable ([ø]), probablement

7. Grammont, *La Prononciation française*, p. 2.

8. D'Olivet, *Remarques*, p. 47. Cette remarque ne figure pas dans l'édition de 1736 de la Prosodie.

parce qu'elle contredit sa conception de la prosodie. Il s'agit en fait d'une articulation recherchée, que Bacilly⁹ se targue d'avoir introduite dans le chant français pour des raisons ayant trait à l'esthétique vocale.

Les secondes doivent retenir toute l'attention des chanteurs. Parfois éloignées de la prononciation la plus ordinaire car le plus souvent archaïsantes, elles tendent à réduire les imprécisions de la norme qui régit le discours familier. F. Carton¹⁰ énumère ces *traits caractérisants* du discours soutenu, parmi lesquels la lenteur du débit¹¹, la netteté des timbres et des articulations, l'abondance des liaisons, le refus des traits d'identification régionale, etc. La plupart d'entre eux sont issus d'une tradition de plusieurs siècles, ainsi la prononciation soutenue des monosyllabes en *-es*, démonstratifs, articles ou possessifs (*des, les, mes, tes, ces...*) : alors que, dans le discours familier, il y a, depuis la Renaissance, oscillation entre *e* ouvert et fermé ([ɛ]-[le]), les orateurs utilisent traditionnellement et invariablement un *e* ouvert et long ([le:]), usage qu'on retrouve dans le chant. La stabilité du *r* apical (roulé) dans la déclamation alors que le *r* dorsal (grasseyé) s'infiltré dans la conversation, la survivance, aux XVII^e et XVIII^e siècles, d'une prononciation archaïque des voyelles nasales dans le chant illustrent aussi ce conservatisme et ce resserrement de la norme phonétique qui régit le discours soutenu.

Quelle mystification ?

En définitive, il est parfaitement légitime de considérer la norme phonétique qui, dès la Renaissance et probablement aussi la fin du Moyen Âge, régit le *bon usage*, et à plus forte raison le *bel usage*, comme unique et cohérente, ce qui n'exclut nullement quelques oscillations ou diffractions. La mystification, si mystification il y a, consiste plutôt à confondre l'histoire de la prononciation avec celle de l'orthographe.

Au XVI^e siècle, l'orthographe fait l'objet de délicats pourparlers entre auteurs et éditeurs. Les grammairiens en disputent avec passion. Les tenants des graphies étymologisantes affrontent les partisans du phonétisme, les conservateurs s'opposent aux réformateurs au nom de doctrines dont les prolongements idéologiques sont considérables. Repris au sein de l'Académie, ce débat aboutira au compromis de l'édition de 1740 du *Dictionnaire*, à partir de laquelle on peut considérer l'orthographe française comme définitivement unifiée. Nous avons là un excellent exemple de pratiques floues et hautement variables qui, peu à peu, se rejoignent en un tout plus cohérent.

Rien de tel en ce qui concerne la prononciation : il n'a jamais existé de « doctrines phonétiques » comparables aux doctrines orthographiques, tout au plus des « modes » superficielles et passagères, que les grammairiens s'empressent d'ailleurs de fustiger ou de railler. Contrairement à l'orthographe, qui est l'affaire des impri-

9. Bacilly, *Remarques*, p. 264 et sq.

10. Carton, *Introduction*, p. 201-202.

11. Il s'agit d'une lenteur relative. Voir, en particulier Clerc, *Le Débit*, qui établit, sur la base de nombreux recoupements, que le débit de la déclamation était en moyenne vif au XVII^e siècle.

meurs et des grammairiens, la prononciation « correcte » fait l'objet d'une négociation continue, implicite et largement inconsciente. Y participent tous ceux qui, par la naissance ou la position sociale, sont admis dans le cercle restreint des « beaux parleurs ». Il n'y a donc pas, au sein de cette élite, de « spécialistes » de la prononciation auxquels on délègue la compétence de l'établir. C'est la subtile balance entre le désir des individus de se distinguer par leur conversation et leur crainte de l'exclusion qui forge la norme phonétique : comme l'a étonnamment bien compris Peletier, elle est une des composantes essentielles du contrôle social :

Tu sés que ce n'êt pas reſon parilhẽ de la Prolacion e dẽ l'Ecriturẽ. Car an l'unẽ [la prononciation], il faut par force ẽtre du commun conſantẽmant, qui ẽt le vrei uſage : e totalemant s'i acommoder [...] Pour a quoẽ parũenir, lẽ ſeul moyen ẽt de hanter les lieux e pẽrſonnes les plus celebres, auẽq lequeles on aprand non ſeulemant lẽ parler (car c'ẽ peu dẽe choſe de ſauoẽr cẽ quẽ plusieurs ont commun auẽques nous) mẽs auſſi la conduĩtẽ, le meritẽ, e euenẽmant des aferes qui apartienet a l'antreg'ant, e qui nous aportet la purite, naĩuete, e abondance dẽ langage.¹²

Ceci admis, il est permis d'imaginer que la norme phonétique, déjà à la Renaissance mais surtout au XVII^e siècle, ait été, en de nombreux points, plus rigide et plus stricte qu'elle ne l'est aujourd'hui. L'ordre social, et notamment le clivage entre les classes, y était solidement établi. Le clivage était aussi beaucoup mieux marqué entre les patois — langues maternelles — et le français — langue paternelle à laquelle seul un petit nombre d'élus avait accès — qu'au XXI^e siècle. De nos jours, l'extinction des dialectes a laissé la place à la multitude des *français régionaux*, qui ne sont quant à eux pas perçus comme réellement distincts du français de référence et dont certains traits sont fortement valorisés dans les régions où ils prévalent. Plus que les patois d'antan, ces actuels régionalismes sont susceptibles d'interférer avec le français du *bon usage*.

Les chanteurs qui se consacrent à la musique ancienne sont chaque jour confrontés aux ellipses de la notation musicale, aux imprécisions des traités d'interprétation et aux lacunes des ouvrages théoriques. Ils parviennent néanmoins à utiliser ces documents fragmentaires pour construire des interprétations historiquement plausibles et musicalement convaincantes. En comparaison, la norme phonétique, telle qu'elle apparaît au travers des écrits de nos anciens grammairiens, devrait leur sembler précise et limpide. En toute logique, ils devraient s'employer à l'inclure dans leur recherche de style. Seuls l'ignorance des sources, les préjugés et la paresse intellectuelle peuvent expliquer qu'ils l'aient si peu fait jusqu'à ce jour.

12. Jacques Peletier, *Dialogue*, p. 26 (éd. 1555).

Troisième partie

Les voyelles orales

CHAPITRE 7

LES SYSTÈMES VOCALIQUES

La représentation sur deux dimensions du système vocalique d'une langue donne une bonne image des rapports de voisinage et d'opposition qu'entretiennent ses voyelles. Elle traduit de plus assez bien la perception kinesthésique que les locuteurs attentifs à leur articulation (les chanteurs en font partie) peuvent avoir de la « place » des voyelles. L'axe vertical représente l'*aperture*, c'est-à-dire non pas l'ouverture de la mâchoire, mais plutôt la position du point le plus bombé de la langue par rapport au palais. L'axe horizontal représente la position, sur l'axe antéro-postérieur, de ce même point de la langue.

Je ne traite ici que des voyelles orales. La difficile question des rapports entre le chant et les voyelles nasales telles qu'elles existent en français parlé est discutée ailleurs.

Français standard

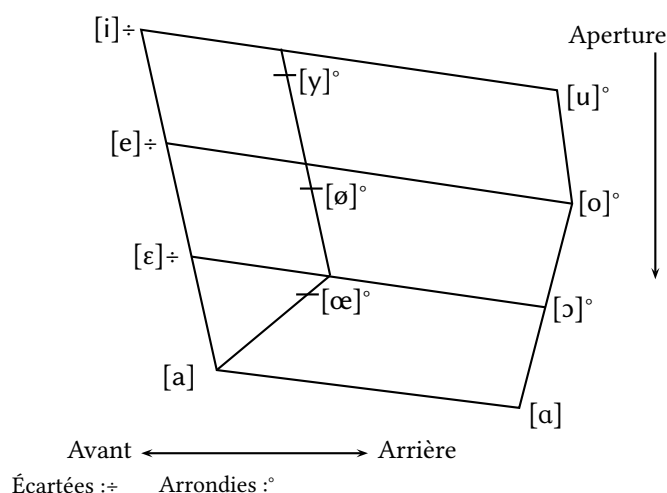


FIGURE 7.1 – Le système vocalique du français standard

Le système vocalique du français standard, qui me sert de référence (fig. 7.1), a l'aspect d'un *trapèzoïde*. Outre les voyelles *antérieures* ou *palatales* (par ordre d'aperture croissante : [i], [e], [ɛ], [a]) et les voyelles *postérieures* ou *vélaires*¹ ([u], [o], [ɔ], [ɑ]), il existe une série intermédiaire ([y], [ø], [œ]), articulée légèrement en arrière de la série antérieure, mais dont elle se distingue surtout par un arrondissement des lèvres qu'elle a en commun avec les voyelles de la série postérieure. Ces voyelles sont donc dites *arrondies* ou *labialisées*. Par opposition, les voyelles antérieures, qui

1. On distingue, antérieurement, le palais proprement dit, ou palais dur, du palais mou, ou voile du palais, qui sépare postérieurement la cavité buccale de la cavité nasale.

s'accompagnent — c'est une des caractéristiques du français — d'un écartement actif des commissures labiales, sont dites *rétractées*. Seuls les *a* semblent échapper à cette opposition *rétractées-arrondies*, car, pour ces voyelles, les lèvres se conforment plus ou moins passivement à la grande ouverture². L'*e* « muet » du français moderne ([*Ē*]), qui est labialisé, vient se placer entre [*ø*] et [*œ*].

Latin classique

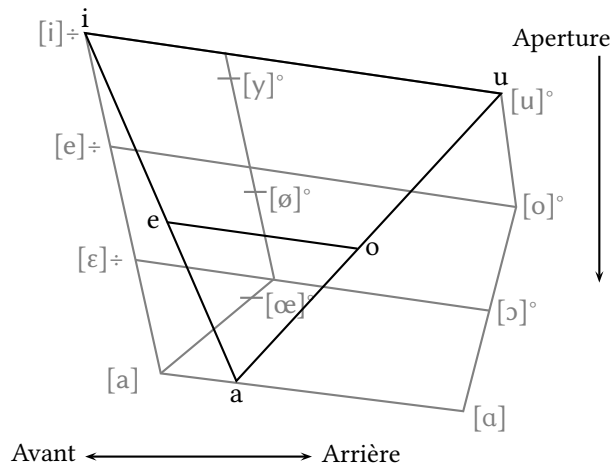


FIGURE 7.2 – Le système vocalique du latin classique

Par comparaison, le système vocalique du latin classique (fig. 7.2), c'est-à-dire celui de Cicéron et de Virgile, a la simplicité d'une épure, avec son aspect triangulaire et sa parfaite symétrie. Alors qu'on admet généralement que l'*i* et l'*u* correspondent à notre [i] et notre [u], j'ai placé arbitrairement l'*a* à mi-chemin entre [a] et [ɑ] (il était probablement assez antérieur), ainsi que l'*e* et l'*o* dans une position moyenne. Chacune des cinq voyelles du latin classique existe sous deux formes, l'une brève et l'autre longue. On a donc, à côté de *ă, ĕ, ĭ, ō et ŭ*, *ā, ē, ī, ō et ū*, mais les deux formes d'une voyelle donnée ont en théorie exactement le même timbre, c'est-à-dire la même place dans le système vocalique. Seule la différence de *quantité* (longueur) les oppose. Le « dogme » de la phonétique historique des langues romanes veut que, en latin vulgaire, suite à un renforcement de l'accent, les oppositions de quantité se soient perdues et aient été remplacées par des oppositions de timbre, les brèves s'ouvrant et les longues se fermant, d'où, par exemple, les oppositions [ɛ]-[e] et [ɔ]-[o].

2. Les phonéticiens, s'ils admettent en général que [a] est plutôt rétracté, ne s'accordent par contre pas quant au caractère arrondi ou non de [a].

Français médiéval

Son système vocalique (fig. 7.3) est nettement plus proche de celui du français moderne que de celui du latin classique. Il s'en distingue par les points suivants :

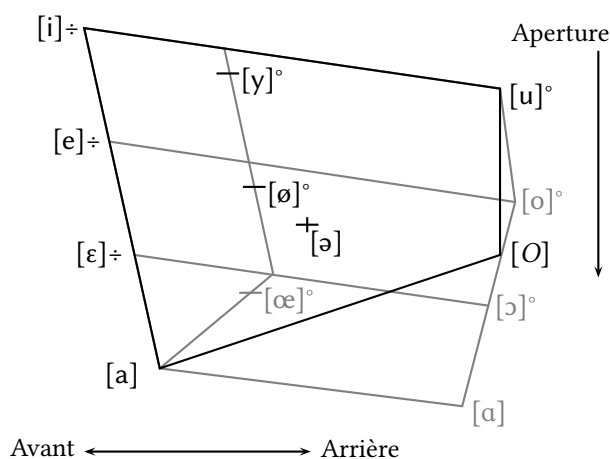


FIGURE 7.3 – Le système vocalique du français médiéval

- L'*a* postérieur en est absent, il n'apparaîtra qu'assez tardivement. Il existe néanmoins une nette opposition entre un *a* bref et un *a* long ([a]-[a:]). C'est l'*a* long qui, peu à peu, deviendra postérieur.
- L'*e* central ([ə]) n'a pas encore été remplacé par l'*e* « muet » labialisé du français moderne ([ɛ̃]). Ce dernier n'apparaît qu'au *xv*^e siècle, et reste probablement longtemps limité à des parlers populaires.
- La série des *arrondies* n'est pas complète : l'*u* français ([y]) a fait son apparition au *viii*^e siècle, alors que l'*eu* ne s'y introduit, dans sa réalisation fermée seulement ([ø]), qu'au *xiii*^e siècle au plus tôt, la voyelle [œ] n'étant pas attestée avant le *xvii*^e siècle.
- La discrimination entre [u], [o] et [ɔ] est assez floue, alors que [e] et [ɛ] se distinguent nettement mieux. Ces oppositions de timbre interfèrent avec des oppositions de quantité. Ainsi, *e* ouvert ([ɛ]) est-il souvent long.

Il est vraisemblable que, durant les premiers siècles de l'évolution du français, son système vocalique ait été moins « tendu » qu'il ne l'est devenu plus tard³. Cette caractéristique des langues dont l'articulation est dite « relâchée » (l'anglais en est un bon exemple), se traduit par une position centripète des voyelles dans le trapèzoïde. Ainsi, il n'est pas exclu que la prononciation de l'*a* du roman, puis du français médiéval, ait été à l'origine plus proche du [æ] anglais (*cat*) que du [a] du français standard (*chat*). De même, l'*i* et l'*ou* ont pu, à une époque reculée, ressembler à ceux

3. La question est discutée en détail par Matte, dans son *Histoire des Modes phonétiques du français*. Voir en particulier les pages 68-9 et 133-5.

des mots anglais *sit* et *should*, qui sont plus proches du centre du trapézoïde que leurs analogues en français standard et font moins appel au travail des lèvres.

Toutefois, dès la fin du xii^e siècle, la tendance s'inverse et l'articulation « tendue » redevient peu à peu la règle (elle l'avait déjà été en latin classique). Dans le cas du discours chanté, la nécessité de soutenir les voyelles, qui apparaît dès que le chant cesse d'être « chantonnerement », appelle pour ainsi dire naturellement une articulation tendue⁴. Il est donc permis de penser que le retour à la tension a été plus précoce dans le chant que dans la langue parlée. Qui sait même si le chant et la déclamation n'ont pas à leur manière contribué à la restauration de l'articulation tendue, dont les effets sur la prononciation des voyelles se font sentir dès le xii^e siècle dans la langue parlée ? Sur la base de telles suppositions, on peut donc considérer que, pour la période qui commence avec les premiers trouvères, le recours à des voyelles tendues (à l'exception bien sûr de l'*e* féminin qui est un cas à part) se justifie d'un point de vue tant phonétique qu'esthétique.

Système vocalique et « vocalité » chez Bacilly

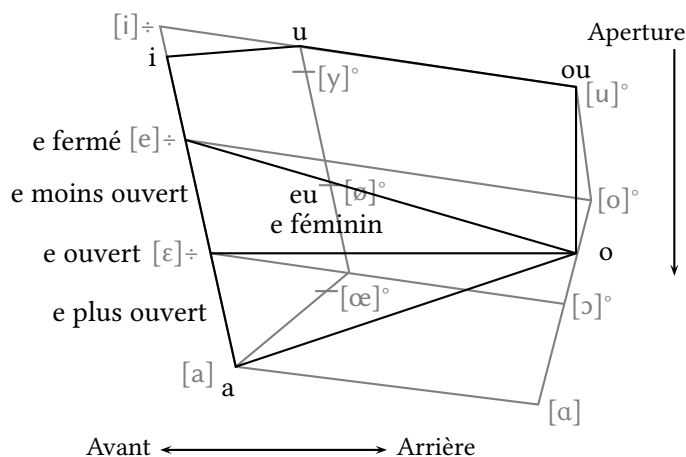


FIGURE 7.4 – Le système vocalique de Bacilly

Le système vocalique du français chanté semble résister à l'usure des siècles : il garde en fait, jusque vers 1750 en tout cas, l'aspect général de celui du français du Moyen Âge tardif, qui se caractérise par l'absence de l'*a* postérieur [ɑ]. La seule

4. Matte semble partager cet avis lorsqu'il analyse la prononciation canadienne, qui est caractérisée entre autres par des voyelles relâchées (*Histoire*, p. 142-3) : « Il n'est donc pas étonnant que la prononciation canadienne arrive à ressembler plus au français standard lorsque le Canadien chante que lorsqu'il parle. Puisque ce sont les voyelles qui portent la mélodie, il est obligé d'ouvrir ses syllabes et de donner plus d'importance aux voyelles pour profiter de leur sonorité. »

La véracité de cette observation m'a été confirmée par plusieurs correspondants québécois.

modification d'importance est le remplacement de l'*e* central [ə] par un *e* arrondi (proche de [ø], et donc de notre [Ē] moderne) dont Bacilly⁵ prétend avoir été l'instigateur. La description que ce phonéticien particulièrement précis donne des voyelles est si cohérente qu'on parvient sans grand effort à reconstituer ce qui devait être « son » système vocalique (fig. 7.4), et qui peut sans réserve être considéré comme une référence pour le chant à la période baroque. Si l'on admet de plus qu'il est issu d'une tradition solidement établie, on pourra à bon droit, moyennant quelques précautions, s'y référer aussi pour le français chanté des siècles précédents.

En fait, Bacilly insiste précisément sur les traits distinctifs les plus marquants de chaque voyelle : pour l'*a*, il faut « ouvrir la bouche », et la refermer graduellement pour les divers *e* sonores ; l'*i* se situe dans la continuité de l'*e* fermé, dont il doit néanmoins être nettement distinct. Voilà posée la série antérieure. L'*o* — Bacilly n'en connaît qu'un seul, que j'ai placé arbitrairement entre [o] et [ɔ] — « est une voyelle tout à fait gutturale », c'est-à-dire postérieure, de même que l'*ou*, qui « se doit prononcer du palais, & non pas du devant de la bouche, comme l'*eu* ». Pour l'*u* il faut tenir la bouche « presque fermée » et, comme pour l'*eu*, il faut « assembler les lèvres », ce qui marque leur appartenance à la série arrondie. À plusieurs reprises, Bacilly insiste sur la nécessité de bien distinguer les voyelles : il tend à l'extrême son système vocalique. La seule concession qu'il fasse touche l'*i*, qu'il ne faut pas « rendre trop aiguë » (c'est-à-dire trop fermée) au point qu'elle « siffle » ou « aille dans le nez ». Par contraste, l'*u* doit être fermé au maximum, ce qui rétablit l'opposition avec l'*i*.

L'esthétique vocale de Bacilly se trouve donc à l'opposé des techniques modernes qui enseignent à « mélanger » les voyelles afin de peaufiner le timbre, par exemple en mettant « de l'*u* dans l'*i* » ou « de l'*o* dans l'*a* »⁶, ce qui nuit bien souvent à la netteté des oppositions vocaliques. Au contraire, Bacilly joue au maximum la carte de l'inhomogénéité des timbres, en insistant sur le caractère « délicat » des voyelles antérieures fermées (*i*, *u* et *eu*) et sur la « force » des voyelles postérieures (*o* et *ou*), les voyelles antérieures ouvertes (*a* et *e*) représentant en quelque sorte un timbre neutre. On est donc très loin de l'image d'Epinal, parfois rapportée⁷, qui voudrait que le chant français privilégie systématiquement les voyelles antérieures et fermées, et évite les voyelles postérieures et ouvertes, ce qui le distinguerait du chant italien. Plus qu'une caractéristique profonde du français chanté, les témoignages en ce sens me semblent traduire les « tics » de certains chanteurs, auxquels Bacilly aurait probablement reproché de « confondre le fade avec le délicat ». Bien sûr, la langue française comporte plus de voyelles antérieures que de postérieures, mais

5. Bacilly, *Remarques*, p. 286.

6. On trouve déjà des conseils en ce sens au XIX^e siècle, notamment chez Garcia, *Traité*, II, p. 3. Il est vrai que, bien qu'enseignant en France, Garcia est issu d'une école italienne.

7. C'est une des thèses que défend Rebecca Stewart, in *Voice types*. Malheureusement, sa tentative de prouver que les premières œuvres de Josquin, qui sont censées avoir un caractère plus « français » que les autres, privilégient les vocalises sur *e* et *i* se heurte à l'imprécision du placement du texte et, de ce fait, est peu convaincante.

les bons chanteurs ne devaient pas pour autant rechigner à chanter ces dernières lorsqu'elles se présentaient.

Ce qui, en revanche, ressort du système vocalique de Bacilly est une discrimination beaucoup plus fine dans la série antérieure, où il ne place pas moins de six voyelles différentes, que dans la série postérieure, où l'on n'en trouve que deux. Il est donc exigé d'un chanteur qu'il sache trouver l'aperture « juste » de ses *e*, alors que la place exacte des *o* n'est pas finement déterminée. Cela ne signifie pas que le chanteur était astreint à articuler tous ses *o* de la même manière, mais plutôt qu'on accordait relativement peu d'attention à l'opposition [o]-[ɔ], le timbre de la voyelle *o* devant simplement être « guttural » et « fort », et l'opposition, quant à elle, se marquant surtout par la quantité ([O]-[O:]).

Bacilly s'intéresse fort peu à l'anatomie et à la mécanique de la phonation. Pour lui, la voix semble être davantage une qualité spirituelle, susceptible d'être développée par l'exercice, qu'un *instrument* de musique. Alors que certaines techniques modernes s'appliquent avant tout à construire un « son » qu'elles adaptent ensuite tant bien que mal aux diverses voyelles, le *timbre vocal* n'est chez lui qu'une émanation et un développement du *timbre vocalique*, c'est-à-dire celui des voyelles, et n'a donc pas d'existence hors du langage. C'est sur chacun des groupes des voyelles du trapézoïde que reposent les composantes de la *vocalité* selon Bacilly, en une opposition qu'aucune force étrangère à la logique du discours ne saurait venir atténuer.

CHAPITRE 8

DE A À Y

Dans l'organisation de ces chapitres, je classe les voyelles en fonction de leur graphie et non de leur sonorité. Cela signifie, par exemple, que le son figuré par le digramme *ai*, même s'il correspond au son [ɛ], n'est pas traité en détail au chapitre *e*, mais à celui des digrammes. J'ai choisi ce découpage parce que le chanteur, ou du moins celui auquel je m'adresse, est tout d'abord un lecteur, censé restituer à un texte une sonorité adéquate, en choisissant parmi diverses prononciations possibles. Sa démarche va donc de l'écrit vers le sonore. Il est cependant clair que des termes comme *voyelle*, *consonne*, *syllabe* sont ambigus puisqu'ils sont susceptibles de référer tantôt au sonore, tantôt au graphique. Je m'en tiens néanmoins à cette terminologie traditionnelle et accessible à chacun en essayant d'éviter les ambiguïtés lorsqu'elles risqueraient de porter à conséquence.

Pour chaque voyelle, je conserve une subdivision en trois « ères » : celle des *scribes*, seuls témoins de la langue du Moyen Âge, celle des *grammairiens*, commençant avec la Renaissance, et celle des *chanteurs*, à laquelle je rattache déjà Baïf, mais qui touche surtout la période baroque. Ces ères ne correspondent pas à des périodes strictement délimitées dans le temps dont chacune se terminerait avec le début de la suivante : l'arrivée des grammairiens ne rend pas caducs les témoignages des scribes, et de leurs descendants imprimeurs ou poètes. Le débat des grammairiens continue à être fort utile quand bien même les chanteurs s'expriment simultanément sur leurs usages spécifiques en matière de prononciation. Cependant, chacune de ces ères produit des documents spécifiques dont l'interprétation peut révéler des divergences. En particulier, il est souvent riche d'opposer le résultat d'une étude des rimes, fondée sur un matériau émanant des scribes et, plus tardivement, des traités de poétique et des dictionnaires de rimes, avec les témoignages des grammairiens sur une langue qui est loin d'être spontanée et populaire puisqu'elle prétend au titre de « bon usage », mais qui, plus utilitaire et moins soutenue que la déclamation poétique, a parfois fait des choix différents.

Chaque chapitre consacré à une voyelle commence en outre par une brève description de la situation en français standard, et se termine par un résumé pratique, à partir duquel un chanteur pressé devrait rapidement pouvoir faire les choix les plus importants.

J'ai souvent recours à la notion de syllabe *accentuée* (ou *tonique*). Le problème de la nature de l'accent du français, et de la manière dont il a pu influencer poètes et musiciens est traité dans la partie consacrée à la prosodie. Pour l'heure, j'entends simplement préciser que, selon une convention assez bien établie, je considère comme accentuée la dernière syllabe *masculine* de chaque mot français, c'est-à-dire la dernière qui contienne une voyelle qui n'est pas un *e* muet ([ə]). Font exception un certain nombre de monosyllabes dits *clitiques*, en fait les articles, les prépositions monosyllabiques, certains pronoms personnels, certaines conjonctions etc., qui sont considérés comme intrinsèquement *inaccentués* (ou *atones*).

Le découpage du français en syllabes obéit aux conventions suivantes¹ (je parle ici des syllabes en tant qu'entités sonores et non graphiques) :

- Chaque son vocalique constitue le noyau d'une syllabe. Contrairement au français médiéval, le français standard ne connaît pas de diphtongues : les voyelles consécutives qui apparaissent dans la graphie sont le plus souvent des digrammes, qui se prononcent comme des voyelles simples (*ai*, *ou*, *eu*), ou alors la succession d'une semi-voyelle (graphiquement une voyelle, mais phonétiquement une consonne) et d'une voyelle (*ie* [je], *oi* [wa], *ui* [ɥi]). Dans de plus rares cas, deux voyelles consécutives peuvent appartenir à deux syllabes différentes (*réalité*). Elles sont alors dites en hiatus.
- Devant voyelle, une consonne finale est resyllabée avec la voyelle qui la suit. *Quelle heure est-il* est donc découpé [kɛ.lœ.rɛ.til]).
- Lorsque, entre deux voyelles, plusieurs consonnes sont prononcées, c'est en principe la plus fermée, ou la plus « serrée » d'entre elles qui constitue le début de la syllabe suivante, en pratique le plus souvent la dernière, à moins qu'elle ne soit un [ʀ], un [l] ou une semi-voyelle ([j], [ɥ], [w]), auquel cas c'est la consonne précédente qui remplit ce rôle (*opter* est syllabé [ɔp.te], mais *sacré* donne [sa.kre]). Dans le cas, assez rare en français, d'une consonne dédoublée, la première consonne appartient à la première syllabe et la seconde consonne à la seconde syllabe. Le double *l* de *parallèle*, s'il est prononcé, donne le découpage suivant : [pa.ral.lɛl]. Un groupe de consonnes qui commence un énoncé est évidemment considéré comme appartenant à sa première syllabe.
- Une syllabe qui se termine par une voyelle est appelée *ouverte*, et sa voyelle est dite *libre*. Une syllabe qui se termine par une consonne (prononcée) est appelée *fermée*, et sa voyelle est dite *entravée*. Il n'est pas toujours possible de déterminer dans l'absolu si une syllabe est ouverte ou fermée. Ainsi, la première syllabe du mot *syllabe* est-elle ouverte lorsqu'on prononce simplement [si.lab], et fermée lorsqu'on prononce, de manière plus pédante, [sil.lab]. Une consonne qui se trouve après le noyau vocalique de la syllabe est dite *implosive*. Une consonne qui se trouve avant ce même noyau est dite *explosive*.

Les voyelles du français portent la trace du grand bouleversement vocalique qui frappe le latin vulgaire dès le début de notre ère et modifie profondément la phonologie de la langue. À l'origine de ce « séisme », on invoque un changement de qualité de l'accent latin, dont le caractère primitivement mélodique s'est progressivement doublé d'une forte composante d'intensité.

Dans un premier temps, les oppositions de quantité que rendait possible l'accent mélodique du latin classique se transforment en oppositions de timbre : les voyelles brèves tendent à s'ouvrir et les voyelles longues à se fermer. Ainsi, alors que *i* et *u* longs ne peuvent se fermer davantage qu'ils ne le sont, *i* et *u* brefs s'ouvrent en [e] et [o] et rejoignent le produit de *e* et *o* longs. *E* et *o* brefs s'ouvrent en [ɛ] et [ɔ] alors que *a* long et *a* bref fusionnent en [a]. Ce premier bouleversement touche toutes les voyelles du latin classique, indépendamment de leur situation (libres ou entravées,

1. Carton, *Introduction*, p. 77-80.

accentuées ou non). Dans un second temps, soit dès le III^e siècle, les voyelles qui sont à la fois accentuées et libres tendent à diphtonguer. Si l'on passe en revue le système vocalique du latin classique, on a donc :

Lat. classique	Lat. vulgaire	Diphtongaison	Siècle	Fr. moderne	Exemple
<i>u</i> long	[u]	-	-	[y]	virtūtem > vertu
<i>u</i> bref	[o]	[ou]	VI ^e	[ø]-[œ]	*gŭlam > gueule
<i>o</i> long					flōrem > fleur
<i>o</i> bref	[ɔ]	[uɔ]	IV ^e		cōr > cœur
<i>i</i> long	[i]	-	-	[i]	venīre > venir
<i>i</i> bref	[e]	[ei]	VI ^e	[wa]	*pīram > poire
<i>e</i> long					mē > moi
<i>e</i> bref	[ɛ]	[iɛ]	III ^e	[(j)é]-[(j)ɛ]	fērū > fier
<i>a</i> long	[a]	[aɛ]	VI ^e	[e]-[ɛ]	cantātū > chanté
<i>a</i> bref					pātrēm > père

Alors que les voyelles accentuées mais entravées tendent en général à conserver le timbre qu'elles ont acquis en latin vulgaire, les voyelles inaccentuées, par contre-coup, tendent à s'amuir.

Pour un exposé plus détaillé de ces phénomènes, qui sont à la base de l'évolution conduisant du latin au français on consultera avec profit les traités de phonétique historique mentionnés dans la bibliographie, et en particulier celui de G. Zink². Le synopsis de H. Bonnard est aussi extrêmement utile pour en avoir une vision superficielle mais globale.

2. Zink, *Phonétique historique*, p. 49 et sq.

CHAPITRE 9



A

La traduction sonore de la lettre *a* ne s'est pas fondamentalement modifiée depuis le latin classique, ce qui ne veut pas dire que tous les *a* du latin aient passé tels quels en français. Au contraire, beaucoup d'*a* latins ont disparu en roman, et en particulier la plupart des *a* accentués qui ont évolué en *e* (par exemple *mare* > *mer*), caractéristique qui distingue le français des autres langues romanes.

Pour les périodes qui nous intéressent, on peut considérer qu'un *a* écrit isolé a en principe le son [A]. Reste à discuter de l'opposition entre *a* antérieur ([a]) et *a* postérieur ou vélaire ([ɑ]) qui existe en français standard, quoiqu'elle ait actuellement tendance à s'estomper.

***a* en français standard**

On admet qu'à l'origine, le français ne connaissait qu'un *a*, plutôt antérieur. Dès le XII^e siècle, certains *a* s'allongent. Ce sont ces *a* longs, ou tout au moins la plupart d'entre eux, qui se vélariseront ensuite, à une date indéterminée mais qui, en parisien vulgaire, pourrait se situer au Moyen Âge déjà, pour donner les *a* postérieurs du français standard..

En syllabe accentuée, les arbitres du français standard reconnaissent classiquement l'*a* postérieur ([ɑ]) dans les contextes suivants¹ (aucune des listes d'exemples n'est exhaustive, et plus d'un point ne fait pas l'unanimité) :

1. Lorsqu'il y a eu contraction vocalique : **aetaticum* > *eage* > *aage* > *âge*, **bataculat* > *baaille* > *baille*.
2. Avant un *s* antéconsonantique amui : *paſtam* > *paſte* > *pâte*, *asinum* > *asne* > *âne*. Et, plus généralement, lorsque l'*a* prend un circonflexe, quelle qu'en soit la raison.

Font exception : les imparfaits du subjonctif en *-ât* (< *-aſt*), les formes du passé simple en *-âmes*, *-âtes* (si tant est qu'on puisse encore parler d'un « usage commun » pour ces formes qui ont pratiquement disparu de la conversation).

3. Avant un *s* final, prononcé ou amui : *hélas*, *mas*, (*bassum*) > *bas*, *gras*, *las*, *pas*.

Font exception : *bras* (< *brachium*), *fracas*, *cervelas*, *embarras* ainsi que les formes verbales en *-as* du présent (*tu as*), du futur (*tu chanteras*) et du passé simple (*tu chantas*), dont l'*a* est antérieur pour Grammont, légèrement postérieur et bref pour Fouché.

4. Dans les mots en *-ase*, sous l'effet allongeant du son [z] : *case*, *extase*, *vase*, *embrase*.

1. D'après Fouché, *Phonétique historique*, p. 243-6 et *Traité de prononciation*, p. 56-63 ; Grammont, *La Prononciation*, p. 25-32.

5. Dans les mots en *-ave*, sous l'effet allongeant du son [v] : *esclave, lave, bave, rave*. L'usage actuel est particulièrement flottant pour ces mots, dont l'*a* est considéré comme postérieur et long par Fouché, comme antérieur et long par Grammont et comme antérieur par le Petit Robert, à l'exception d'*esclave* pour lequel il hésite entre [a] et [ɑ].
6. Dans un grand nombre de mots en *-asse* (en général ceux pour lesquels il existe un analogue en *-as*) : *amasse, basse, lasse, tasse, grasse*, (par analogie avec *amas, bas, las, tas, gras*).

Font exception : les mots en *-asse* qui n'ont pas d'analogue en *-as*, comme *crasse, carcasse, chasse, paille, terrasse*.

7. Dans la plupart des mots en *-aille* : *bataille, caille, Versailles, saille, trouvaille, taille*.

Font exception : les formes verbales qui ont gardé (ou repris) un *a* antérieur par analogie avec un substantif en *-ail* (*il travaille, il émaille*), ainsi que *il tressaille*, les subjonctifs *aille, faille, vaille* et le substantif *médaille*, où l'on a aujourd'hui [a].

8. Dans certains mots isolés (Fouché qualifie d'« expressifs » certains de ces [ɑ] pour lesquels il ne peut fournir une explication phonétique) : *grâce, macabre, glabre, candélabre, accable, miracle, oracle, affres, âcres, hâble, fable, sable*.
9. Dans certains mots en *-an(n)e* ou *-am(m)e* : *âme, flamme, blâme, damne, clame, Jeanne*. Dans cette situation, l'*a*, qui, selon certains théoriciens, avait subi une nasalisation au Moyen Âge, s'est dénasalisé en [ɑ], probablement vers la fin du xvi^e siècle. Pour des raisons mal élucidées, d'autres dénasalisations ont conduit, en français standard, à des [a] : *dame, femme, profane, canne*. Ce cas n'est mentionné ici que pour mémoire et sera discuté au chapitre des voyelles nasales.

En syllabe inaccentuée, la situation est encore plus confuse car l'opposition [a]-[ɑ] est moins nettement et moins constamment marquée. Il est presque impossible de dégager des règles générales. Signalons seulement la présence de l'*a* postérieur dans les contextes suivants :

- a. Dans les mots en *-ation* : *nation, indignation, prononciation*, quoique cet usage tombe aujourd'hui en désuétude. Il a de tout temps été particulièrement flottant.
- b. Dans les mots qui s'écrivent avec *a* circonflexe : *pâté, château, bâton*.
- c. Lorsque des mots de la même famille ont un *a* postérieur en syllabe accentuée : *lasser, envaser, tailleur*.

Il est bien clair que l'usage réel, même si l'on se restreint aux Parisiens instruits, voire aux seuls phonéticiens (!), est sujet à de nombreuses hésitations et que ce tableau des *a* postérieurs doit être interprété avec une certaine prudence.

L'ère des scribes

Les faits d'écriture pouvant témoigner de la présence précoce de l'*a* postérieur en français sont rares et sujets à caution. Fouché² mentionne des graphies *chaustel*, *baustlon* (pour *chastel*, *bastlon*) dans certains textes anglo-normands du XIII^e siècle, qui traduisent peut-être une vélarisation précoce de ces *a* longs.

Dans les chansons de geste, textes souvent anciens (antérieurs au XIII^e siècle), il n'existe pas de distinction entre deux types d'*a*. Ainsi, il n'est pas rare de trouver des *a* destinés à rester brefs en assonance avec des *a* qui deviendront longs³. Cela n'est guère étonnant si l'on se souvient que l'assonance repose sur une tradition qui est largement plus ancienne que les premiers allongements de *a*.

L'étude des rimes est nettement plus instructive : en effet, en prononçant les *a* selon les canons du XX^e siècle, on obtiendrait de nombreuses rencontres d'*a* postérieurs et d'*a* antérieurs, censés rimer ensemble. De telles rimes sont déjà fréquentes à l'époque des trouvères : **Gautier de Coinci** fait rimer *grace* avec *face*⁴ on trouve, chez **Rutebeuf**⁵, *fable* : *aimable*, *cas* : *as* (verbe), *bataille* : *aille*. Plus tard, **Machaut** accumule les rimes de ce type⁶. Elles sont innombrables chez les poètes des XV^e et XVI^e siècles, ainsi que dans les tables de rimes données, dès le XV^e siècle, par les **Arts de seconde rhétorique**⁷.

Les dictionnaires de rimes de la fin du XVI^e siècle, ceux de **Tabourot**, **Le Gaynard** et **La Noue**, les admettent également dans une large mesure. Le Gaynard cite plusieurs rimes « [a]-[ɑ] » prises chez les meilleurs auteurs de son temps (*laqs* : *bras*, *plat* : *degaſt*, *efface* : *surpasse*, *fasche* : *sache*, *eguale* : *masle*, *Royalle* : *masle*, *grate* : *apaſte*, *haſte* : *plate*).

L'apport de La Noue est très éclairant (tabl. 9.1). Alors qu'il marque on ne peut plus nettement l'opposition *a* long - *a* bref, il se montre particulièrement tolérant (beaucoup plus que pour d'autres voyelles) quand il s'agit de faire rimer ces deux *a*, à condition bien sûr que le diseur accorde leur prononciation, le plus souvent en conférant « l'accent long » à celui qui l'a bref. En parcourant le tableau ci-dessous, on se rend compte que l'opposition *a* long - *a* bref qu'il reconnaît recoupe en bonne partie l'opposition [a]-[ɑ] du français standard. C'est notamment le cas chaque fois qu'un *a* postérieur résulte de l'amuïssement d'un *s* implosif. C'est aussi le cas pour *âge* et *baille*, dont l'*a* postérieur résulte de la contraction de deux *a* étymologiques.

On remarque toutefois qu'il associe *voyage* à *âge*, peut-être parce qu'il s'agit d'une rime particulièrement courue, et que dans le cas de *-aille*, tous les mots, y compris

2. Fouché, *Phonétique historique*, p. 243-4.

3. J'ai noté, par exemple, dans le *Charroi de Nîmes*, (laisse LI), *gaſte* (futur *a* long) et *barbe* (très vraisemblablement bref) en assonance.

4. Lais et descorts français, p. 28, in Aubry, *Mélanges de musicologie critique*.

5. Rutebeuf, *Œuvres complètes de Rutebeuf*, I, p. 100-109.

6. J'en ai noté aux pages 11, 13, 22, 166, 193, 195, 247, 260, 267, 268, 296, 359, 373, 421, 477, 561, 562, 573 et 596 des *Poésies lyriques* de Guillaume de Machaut.

7. Langlois, *Recueil d'arts*, p. 483-492.

ceux que le français standard s'est mis à prononcer *a* antérieur, ont l'*a* long, à la seule exception de *baille* qui répond directement à *bâille*.

Pour les finales masculines, La Noue se montre nettement plus discriminant que le français standard. Si l'on retrouve bien l'opposition *bras* - *bas* du français standard (La Noue tend à ne pas prononcer l'*s* du premier au singulier mais à le faire entendre au pluriel), on ne marque plus, aujourd'hui, l'opposition de quantité que La Noue entend entre *succombas* (*a* long) et *combatz* (*a* bref), opposition qui était sans aucun doute réelle dans la langue de La Noue, mais dont on peut douter qu'elle ait été universellement reconnue de son temps. On constate aussi que les formes verbales en *-as* ont cette dernière syllabe longue, alors qu'elle est antérieure en français standard.

Au XVII^e siècle, le dictionnaire de **Fremont d'Ablancourt** n'a rien conservé des annotations qui rendent si précieux le travail de La Noue : lorsqu'existent deux catégories qui pourraient s'opposer par la quantité, aucun renvoi ne vient autoriser, tolérer ou interdire leur appariement. Il y a de plus très peu de références directes à la quantité des *a* :

- *ACE & ASSE qui a l'A bref* s'oppose à *ACE & ASSE dont l'A est long*, catégorie dans laquelle on trouve essentiellement *grâce* et ses composés, *bâsse*, *câsse*, *lâsse*, *pâsse*, *tâsse* et le mot *châsse* (*à mettre reliques*) que La Noue a laissé dans la catégorie en *a* bref.
- *ATRE bref* s'oppose à *ATRE long & ASTRE dont l'S ne se prononce point*, où se côtoient *theatre* (avec ses dérivés), *idolâtre* et les mots dont la pénultième comprend un *s* amuï.
- À la catégorie *ARE & ARRE*, on a la remarque : « la plus-part de ces mots sont tantost longs, et tantost brefs : mais plutoſt longs que brefs » et, sous *AVE*, on a : « La plus-part sont longs ».
- On a quelques catégories *dont l'S ne se prononce pas* dont on devine qu'elles doivent avoir l'*a* long : *ASCHE*, *ASLE*, *ASPE* qui ne comprend aucun mot, *ASPRE*, *ASQUE* et *AST*, seule catégorie masculine dans ce cas.
- De rares mots isolés sont qualifiés de longs : *âge*, *afre*, *acre*.

En revanche, aucune nuance de quantité n'est mentionnée, par exemple, pour *ABLE*, *ACLE*, *AFLE* ainsi que pour *AS*. Les remaniements ultérieurs qu'apportera **Richelet** à ce dictionnaire n'apportent pas d'élément nouveau en ce qui concerne les *a*.

Straka⁸ recense encore un nombre impressionnant de rimes « [a]-[a] » chez les « grands auteurs classiques » (Racine, Corneille, La Fontaine et bien d'autres), comme en témoigne le tableau 9.2.

On retrouve à gauche à peu près tous les contextes où le français standard exige des *a* postérieurs.

Pour Straka, il ne fait pas de doute que tous les *a* des rimes énumérées ici étaient, à l'époque, prononcés longs et postérieurs, y compris ceux des mots dont l'*a* antérieur aujourd'hui, et y compris dans le discours spontané. On voit alors mal quel *a* aurait pu échapper à ce basculement quasi généralisé des *a* en syllabe accentuée...

8. Straka, *Les Rimes classiques*, p. 96-105.

A bref (ou pas d'opposition mentionnée)	A long
a (quelle que soit la consonne précédente) : La Noue associe aux mots en -a les singuliers des mots <i>haras, materas, bras</i> , dont il ne prononce pas l's.	
ac : <i>bac, lac, sac</i>	
arc : <i>arc, marc, parc</i>	
ard, art : <i>brancard, dard, retard, art, escart, part, quart</i> arts : les plur. des noms terminez en <i>art</i> y adiooustant vne s, comme <i>eſtendart, eſtendarts</i> . On peut rimer à ceux en <i>ars</i> . ars : <i>ars, mars, lakmars, espars, gars, lars, pars</i>	
abe : <i>gabe, syllabe</i>	
arbe : <i>barbe, garbe</i>	
ace : une seule catégorie contenant tous les mots en -ace, y compris <i>grâce</i> et ses composés. Ceste terminaison peut rimer avec celle en Asse, qui a la penultiesme breue, veu qu'elle a la mesme nature, hormis grace & ses composez, qui l'a longue & qui se doit apparier a ceux en Asse à la penultiesme longue [...] On n'en fait pourtant point de difficulté, en les lisant seulement, on obserue de bailler l'accent long à ceux qui ne l'ont point. Qu'on en vse donc, mais qu'on sçache que qui s'en peut abstenir fait la rime plus parfaite. aces : <i>graces</i> Item la terminaison en <i>ace</i> & <i>asse</i> y adiooustant vne s.	
asse : <i>chasse, paillasse, masse, crasse, crevasse</i> Encores que ceste terminaizon ayt deux S. elle a pourtant la penultiesme breue, car elles n'y sont que pour euite qu'on luy baille la pronontiation du z que l'vsage a gagné estre donnee à l'S seule entre deux voyelles, aussi les ditz deux S, se doibuent prononcer en la derniere syllabe & non pas separees, ainsi qu'e s'il y auoit un C. Ceste terminaison se peut à bon droit aparier à celle en <i>ACE</i> qui a la penultiesme breue comme à celle dont elle ne difere point en prononciation. Mais à la suiuate que ne luy ressemble point en cela, ains en orthographe seulement. Ce sera bien fait de s'en abstenir. Si on dit que tout le monde le trouue bon. Il est à croire puis qu'ils aprouuent ceste contrainte, que les ver où elle ne sera point leur sembleront encore meilleurs, & c'est chose si facile à obseruer en telle quantité de motz qu'on n'y aura point de peine. La Noue ne connaît pas d'opposition de quantité entre <i>chasse</i> (exercice) et <i>châsse</i> (d'un Sainct) : les deux mots figurent dans cette catégorie	asse : <i>basse, casse, lasse, passe, amasse, tasse</i> En ceste terminaizon (au contraire de la precedente) les deux S. se doiuent separer chacune en sa syllabe, aussi la penultiesme y est elle longue. On peut rimer avec ceste terminaizon le mot <i>grace</i> & les composez. Au reste on lira l'annotation de la terminaizon en <i>ace</i> & l'annotation de celle en <i>asse</i> (penultiesme breue) pource qu'il y a de difficulté en leur assemblage avec celle cy.
arce : <i>farce, garce</i> Item la terminaizon en <i>Arse</i>	
ade : <i>aubade, œillade, parade</i>	
arde : <i>arde, barde, carde</i> ardes : <i>ardes gardes</i> Item la terminaison en <i>Arde</i> y adiooustant vne s.	
afe : <i>parafe, agrafe</i>	
age a la penultiesme breue (La Noue écrit <i>longue</i> mais c'est manifestement une coquille) : <i>herbage, cage, gage, dommage, orage, page</i>	age a la penultiesme longue : <i>age ou aage, voyage</i> . Pource qu'il y en a si peu, il ne faut point faire difficulté de les rimer avec la terminaison suivante [age bref] à laquelle on baillera l'accent de ceste-cy les rimant ensemble.
arge : <i>charge, large, targe</i>	
ague : <i>bague, dague, vague</i>	
ache : <i>ache, cache, vache</i> . Il ne semble pas qu'il soit licite d'assembler ceste terminaizon avec celle en Asche pource qu'elle a la penultieme longue que celle cy a breue [...] Si c'estoit que l'accent de l'vne se peult accommoder à l'autre ; on le pourroit faire, mais elles ne peuuent changer celui qu'elles ont sans grand' contrainte. aches : <i>bouraches</i> V. les pl. en Ache	asche : <i>fasche, lasche, tasche</i> . Qui veut rimer avec la terminaizon en Ache il s'emancipe trop.

TABLEAU 9.1 – Les rimes en *a* selon La Noue

A bref (ou pas d'opposition mentionnée)	A long
arche : <i>marche, arche</i>	
ale : <i>bale, cale, principale, royale</i> Ceste terminaison a la penultiesme breue, & partant ne s'accorde point avec celle en Asle qui l'a longue [...] Partant sera il bon de ne les apparier, ce que la quantité rend facile.	asle : <i>asle, masle, pasle, rasle</i> Ceste terminaizon a la penultiesme longue, que celle en Ale a breue. Partant ils ne riment pas bien ensemble.
able (une seule catégorie) : La plupart des mots terminez en Able, sont noms verbaux adiectifs, desquels il y a ici seulement de specifiez quelques vns dont on vse plus communement. <i>probable, admirable, favorable, erable</i> etc. Les suiuans ont la penultiesme longue, lesquels on ne fait point difficulté de rimer avec les precedents quoy qu'ils l'ayent breue, pour ce qu'en les prononceant on la leur allonge sans qu'il sonne gueres mal toutesfois ce sera le meilleur (qui pourra) de les apparier sans contraindre leur accent, ou (au pis aller) de choisir de part & d'autre ceux qui s'y peuuent mieux accommoder. <i>cable, accable, fable, affable, diable, capable, coupable, rable</i>	
acle (une seule catégorie) : <i>maniacle, pinacle, miracle, oracle, spectacle, obstacle</i> Les precedents ont la penultiesme breue, toutesfois pour rimer avec le suiuant qui l'a longue, ils s'accommodent assez bien à prendre son accent. <i>râcle</i>	
afle (une seule catégorie, sans mention explicite de quantité, mais trois mots sur cinq portant un circonflexe) : <i>râfle (ieu de dez), rafle (ioue à la rafle), rafle (faire un rafle à la guerre, c'est ne laisser rien par où on passe), râfle, esrâfle (ou esgratignure).</i>	
aïlle (une seule catégorie) : <i>baille</i> : Cestuy cy seul en ceste terminaizon a la penultieme breue, toutesfois il reçoit fort bien bien la longue aussi, laquelle on lui baille ordinairement, il la faut faire sonner encore plus longue en celui qui suit. <i>aïlle, baïlle, caille, eaille, racaille, medaille, maille, paille, taille, vaille</i> La Noue, probablement, reconnaît une opposition de quantité entre <i>baille</i> (« donne » < <i>bajulare</i>), qui est bref, et <i>bâille</i> (« ouvre la bouche » < <i>bataculare</i>) qu'il note aussi <i>baïlle</i> conformément à l'étymologie, la longueur s'expliquant ici par la contraction vocalique. Par contre, il semble admettre que tous les mots en <i>aïlle</i> pour lesquelles il n'existe pas de paire <i>a</i> bref – <i>a</i> long ont leur pénultième longue. <i>aïlles</i> : <i>fiançailles, semailles, funeraïlles, entrailles, espousailles, represailles</i> Item la terminaizon en <i>aïlle</i> adioustant vne s.	
arle : <i>parle</i>	
agme : <i>dragme, diaphragme</i>	
alme : <i>calme, psalme</i>	
arne : <i>carne, lucarne, acharne, marne</i>	
ape : <i>cape, chape, grape, trape</i>	aspe sans prononcer l'S : <i>raspe</i> Qui se veut seruir de ceste terminaizon, il est force de la rimer avec celle en Ape. Quoy qu'il soit for rude, pour auoir ceste cy la penultiesme longue que l'autre a breue. Il faudra adoucir l'accent de cette cy pour l'y accommoder.
arpe : <i>carpe, harpe, escharpe, sarpe</i>	
aspe avec prononciation de l'S : <i>jaspe</i>	
aque : <i>caque, zodiaque, demoniaque, claque, flaque</i> Pource que ceste terminaizon a la penultiesme breue, il est rude de la rimer à celle en Asque, qui n'exprime point l'S, d'autant qu'elle l'a longue. Toutesfois au besoing on s'en seruira [...]. Mais il faudra adoucir son accent au plus pres de cestuy-ci	asque sans prononcer l'S : <i>pasque, lasque</i>
arque : <i>barque, marque, monarque, aristarque, parque</i>	
asque où l'on prononce l'S : <i>casque, flasque, masque bourrasque</i>	
are : <i>barbare, fanfare, tiare, declare, mare, pare</i> Qui se pourra garder d'assembler ceste terminaizon à la suyante fera bien, car la penultiesme breue de ceste cy rencontre mal avec l'autre qui est longue [...]. Toutesfois comme il y a si peu de mots à la suyante, & que l'ysage a rendu quelques vns de celles cy capables de s'accommoder à son accent. On y en pourra choisir des plus propres.	are : <i>gare, rare, auare</i> arre : <i>arre, barre, carre, marre narre. bizarre</i> On pourra rimer avec celle en Are penultiesme longue arres : <i>barres</i> Item la terminaizon en <i>Arre</i> adioustant vne s.

TABLEAU 9.1 – Les rimes en *a* selon La Noue (suite)

A bref (ou pas d'opposition mentionnée)	A long
abre : <i>cabre, delabre, cinabres</i>	
arbre : <i>arbre marbre</i>	
acre : <i>diacre, nacre, sacre, massacre, pouacre</i>	
adre : <i>ladre, esquadre</i> On peut rimer avec la suiuaute terminaizon, veu le peu de mots qu'il y a ici encore que l'vne ait la penultiesme breue, & lautre longue, c'est necessité.	adre : <i>madre</i>
ardre : <i>ardre, espardre</i>	
afre : <i>balafre</i> Il est force à qui se veut seruir de cette terminaizon qu'on lui baille l'accent de la suyuante	afre : <i>afre (pour peur), safre</i> Item la precedente terminaizon en Afre (penultieme breue) afres : <i>afres</i> Item la terminison en <i>Afre</i> adioustant vne s.
agre : <i>podagre, chiragre</i>	
apre : <i>diapre</i> La necessité contraint de rimer avec la terminaizon en <i>Aspre</i> , cy apres, quoy qu'elle ayt la penultiesme longue, on l'alongera à ceste cy	aspre sans prononcer l'S : <i>aspre, caspre</i> Item la terminaizon en Apre
atre : <i>batre, combattre, quatre</i> Ce seroit bien fait de s'abstenir d'apparier ceste terminaizon avec la suyuante & celle en Astre, qui ne prononce pas l'S pour le different accent qu'elles ont en leur penultiesme. Mais outre que la pauureté de ceste-cy en dispence, l'vsage a desia gagné, qu'à force de les assembler, ceux-ci s'y accommodent assez bien à l'accent long des autres.	atre : <i>theatre, idolatre, paratre, maratre</i> Item la terminaizon en Astre qui ne prononce point l'S dont ceste cy ne differe fien de prononciation. On y pourra aparier la precedente apres en auoir lueu l'annotation astre où l'S ne s'exprime point : <i>alebaſtre, il chaſtre, opi-niaſtre, paſtre</i> Item la terminaizon en Atre astres : Aiouſtez les pluriels des noms terminez en Aſtre.
artre : <i>dartre, chartre, martre, tartre</i>	
aſtre où on prononce l'S : <i>aſtre, alebaſtre, paſtre, deſaſtre, poëtaſtre</i>	
avre par V consonante : <i>haure, naure</i>	
apſe : <i>relapſe, capſe</i>	
arſe : <i>arſe, eſparſe</i> Item la terminaizon en Arce	
ate : <i>beate, bate, avocate, delicate, flate</i> La plus'part des mots de ceste terminaizon s'escriuent ordinairement avec deux <i>t</i> , toutesfois on n'en prononce qu'un. Si on ne s'en contente, qu'on y mette l'autre, il n'est pourtant point necessaire. Au reste la terminaizon en Aſte ne conuient point bien avec ceste ci, qui a la penultiesme breue, veu qu'elle l'a longue [...]. Il les faut donc apparier chacun à son pareil.	aſte où on ne prononce point l'S : <i>baſte</i> (de bâter), <i>gaſte, haſte, paſte, taſte</i> Ceste terminaizon ne doit estre appariee à celle en <i>ate</i> & encore moins à celle en <i>aſte</i> où l'S est prononcee. Mais de droict il luy faut bailler rang à part aſtes : La plus part des mots de ceste terminaizon sont secondes personnes plurières du premier preterit parfait indicatif des verbes terminez en <i>er</i> [...]. Item la terminaizon en aſte où l's n'est prononcé, y adioustant vne s.
acte : <i>acte, cataracte, contracte, exacte</i>	
alte : <i>halte, exalte</i>	
apte : <i>apte, capte, adapte</i>	
arte : <i>carte, quarte, parte, tarte</i>	
aſte où l'S est prononcee : <i>baſte</i> (de baſter), <i>chaſte, faſte, vaſte</i>	
ave : <i>baue, caue, haue, laue, braue, graue, oſtaue</i>	ave : <i>naue</i> Nous empruntons ceſtuy-cy de l'Italien, lequel ayant la penultiesme longue, ne se peut aparier sans grande dissonance à la precedente terminaizon, on n'y sera point forcé si on ne veut, veu qu'on a plusieurs motz pour signifier ceſtuy là, comme <i>nau, nef, nauire</i> & autres plus particuliers, comme <i>Carraque, Hourque</i> , & ses semblables.
axe : <i>paralaxe, taxe, syntaxe</i>	
aze : <i>baze, gaze, raze, phraze, embraze, iaze</i>	

TABLEAU 9.1 – Les rimes en *a* selon La Noue (suite)

A bref (ou pas d'opposition mentionnée)	A long
al : <i>bal, verbal, musical, general, loyal</i>	
ail : <i>ail, bail, bercail, detail, travail</i>	
ap : <i>de-pied-en-cap, drap, hanap</i> apts : <i>raps</i> au quel pource que le t ne s'exprime point on peut apparier <i>hanaps</i> plu. de <i>hanap</i> .	
ar : <i>car, char, braquemar</i>	
as : Les suyuants ont l'accent bref estantz au plurier. Quant à leur singulier (ore qu'on les escriue tousiours avec l'S) il semble qu'on le leur deüst oster, veu qu'on ne l'y prononce point, & partant se deuroient rapporter à la terminaizon en A <i>haras, materas, bras</i> Item riment fort bien icy les terminaizons en <i>ats</i> et <i>ašts</i> qui ne sont autre que les pluriers de la terminaizon en <i>at</i> & en <i>ašt</i> qu'on formera y adioustant une <i>s</i> ou un <i>z</i> comme <i>Esclat Esclatz, Appašt Appaštz</i> . Mais les verbes sont changez de la tierce personne en la seconde, comme <i>Bat Batz, Il debat, Tu debatz</i> &c. Cependant, ores qu'ils different d'orthographe avec ceux-cy, ils n'en sont point differens de prononciation, si ce n'est (comme il a esté dit cy deuant) que ceux-cy [ceux en <i>ašt</i> ?] ont l'accent long que les autres ont bref. On peut aussi se seruir à la nécessité, de quelques pluriers de la terminaizon en <i>ac</i> qui ont l'accent long, mais non de tous indifferemment iusqu'à ce que l'vsage lea ayt adouciz d'auantage. On pourra prendre <i>Almanacs, Eštomacs, bissacs</i> & plus rarement des autres, leur ostant toutesfois le <i>c</i> afin de les conformer tant plus à ceux cy. ats : Il faut recourir à la terminaison en <i>at</i> & y ajouter vne <i>s</i> , qui change des noms du singulier au plurier, comme <i>le prelat, les prelates</i> , & les verbes de la tierce personne sing. de l'indicatif pres. en la premier & seconde, comme <i>Il bat, ie bats & tu bats</i> . Au reste ils ont l'accent brief, & se doiuent rimer avec ceux de la terminaison en <i>as</i> qui l'ont tel.	as : toutes les secondes personnes en <i>-as</i> (passés simples et futurs), <i>as, bas, cas, fracas, tracas, las !, pas, gras, soulas, brouillas, damas, frimas, repas, ras, tas</i> Il est vray qu'on peut faire icy vne observation encore plus particuliere, qui enrichira la rime de beaucoup de douceur, si on se veut peiner de l'y aštraindre, c'est d'assembler les mots seulement qui ont mesme accent, pour exemple <i>Bas</i> et <i>Suc-combas</i> ont l'accent long, & <i>Esbatz & Combatz</i> l'ont brief. Qui droit donc, <i>Jamais tu ne succombas // Aux plus furieux combatz</i> . Il n'y a celui qui ne le iuge tres bon, tant pource que la rime est menee par vne mesme consonante, que pource que <i>combatz</i> n'est point beaucoup contraint pour prendre l'accent long de l'autre, mais si on le prononçoit brief comme il doit estre, il auroit mauuaize grace, & peut estre que tous les autres ne s'y accommoderont pas si bien. C'est pourquoy estanz chacun aparez à vn de leur sorte, ils coulent bien plus doucement, n'ayant la prononciation alteree d'aucune contrainte[...]. A ceste heure pourroit-on disputer s'ils ont meilleure grace, estanz de different accent pourueu qu'ils soyent guidez par vne mesme consonante, que quant ils ont l'accent semblable, & la guide de leur rime diuerse, (& l'vne & l'autre opinion se pourroit soustenir). Il semble pourtant qu'il importe plus que la similitude se rencontre en leurs consonantes recitres de la rime, qu'en l'accent, pource que l'accent se peut déguizer, mais les consonantes, à peine. Item [...] les pluriers de la terminaizon en <i>ac</i> . Ceux qui l'ont brief, sont tous les pluriers de la terminaizon en <i>at</i> (hormis de <i>Soldat</i>) & les secondes pers. prez. du verbe <i>Baštre</i> & les composez, comme <i>Bas, Rebas, Combas</i> . ašts : Les plur. des noms en <i>ašt</i> adioustant vne <i>s</i> <i>Degašt degašts</i> . Ausquels on pourra rimer ceux en <i>as</i> à l'accent long / toutes les terminaizons qui s'y appariant.
ačts où on exprime le <i>c</i> : <i>pačts, exačts</i> Pour ce que le <i>t</i> ne se prononce point ici on pourra fort bien rimer à la terminaison en <i>acs</i> . Il est vray que ceste cy a l'accent brief que l'autre a long, mais le peu de mots qu'il y a contraint de s'en dispenser, il faudra vn peu luy allonger l'accent.	acs : Il faut recourir à la terminaison en <i>ac</i> & en faire des pluriers y adioustant vne <i>s</i> comme <i>Lac Lacs, Sac Sacs</i> . Au reste quelques vns de ces pluriers se peuuent accommoder à štre prononcez sans le <i>c</i> . Et en ce cas on les pourra rimer à la terminaison en <i>as</i> et dire <i>Ce sont dangereux frimas // Aux debiles eštomas</i> au lieu d' <i>Eštomacs</i> . Il faudra auoir le iuiement de discerner ceux que l'vsage a plus adouciz ainsi pour les employer, laissant les autres, & n'en vser pas tous les iours. Car ce que on se le permet, c'est par licence. On peut rimer aussi à la terminison en <i>ačts</i> . <i>Lacqs</i> On escrit ainsi cestuy cy, pour ce qu'il vient du Latin <i>Laqueus</i> . On le pourra rimer à ceux en <i>acs</i> quand on le prononcera comme il est escrit, mais se prononçant sans le <i>c</i> & le <i>q</i> , comme il fait ordinairement, il s'appariera à ceux en <i>as</i> à l'accent long

TABLEAU 9.1 – Les rimes en *a* selon La Noue (suite)

A bref (ou pas d'opposition mentionnée)	A long
abs : <i>habs, trabs</i>	
at : tous les mots en -at, distribués dans les catégories <i>bat, cat, dat, gat, iat, lat, mat, nat, pat, rat, ssat, tat, zat</i> . L'éventualité de rimes <i>at</i> : <i>ašt</i> n'est pas discutée.	<i>ašt</i> : <i>bašt, degašt, mašt, apašt</i> En ceſte terminaiſon l's ne ſe prononce point comme au mot <i>chaſte</i> , mais comme en ceſtuy cy <i>degaſte</i> , partant <i>degašt</i> doit ſe proferer comme ſ'il eſtoit eſcrit ſans <i>s degat</i> avec vn accent long ſeulement ſur l' <i>a</i> .
ačt où le <i>c</i> ſ'exprime : <i>pačt, exačt, contract</i> Ce dernier plus couſtumièrément ſe prononce ſans l'expresſion du <i>c</i> , pour le rimer à ceux cy, toutesfois il l'y faut exprimer. Il peut rimer à ceux en <i>at</i> , où auſſi il eſt placé.	
apt : <i>rapt</i>	

TABLEAU 9.1 – Les rimes en *a* ſelon La Noue (fin)

<i>a</i> poſtérieurs ([a]) en fr. ſtandard	<i>a</i> antérieurs ([a]) en fr. ſtandard
<i>âge</i> (1)	mots en -age dérivés de la finale latine -aticum : <i>courage, héri-tage, outrage, langage, voyage</i>
<i>folâtre, opiniâtre, idolâtre</i> (2)	<i>combattre, abattre</i>
<i>fâche, lâche</i> (2)	<i>cache, arrache, tache, sache</i>
<i>pas, trépas, bas, las, cas</i> (3)	<i>bras, fracas, auras, voudras</i> , ainſi que les pluriels des mots en -at : <i>éclats, chats, États</i>
<i>hâve</i> (5)	<i>esclave</i>
<i>grâce, baſſe, laſſe, trépasse</i> (6)	<i>chasse, terrasse, face, glace, menace</i>
<i>âne</i> (2), <i>Jeanne, damne, mânes</i> (9)	<i>profane, soutane</i>
<i>âme, infâme, blâme, flamme</i> (9)	<i>femme, dame, lame, trame</i>

TABLEAU 9.2 – Rimes « [a]-[a] » chez les auteurs du xvii^e ſiècle (d'après Straka)

Les mots de la colonne de droite riment avec ceux de la colonne de gauche. Les chiffres entre parenthèſes renvoient aux points énumérés ci-deſſus pour le français ſtandard.

Ce que n'a pas vu Straka, c'eſt que les rimes qu'il répertorie, loin de ſe calquer ſur la prononciation du bon uſage, impliquent au contraire que le diſeur ou l'acteur, par un tour de métier, harmoniſe, lorsqu'elles ſe préſentent, les rimes délicates. Et l'on peut poſtuler, à ce ſtade, que ſi de telles harmoniſations étaient particulièrément faciles à pratiquer pour les *a*, c'eſt juſtément parce qu'il n'exiſtait alors pas ou guère d'opposition de timbre entre *a* long et *a* bref. Il ſuffiſait, au beſoin, de « bailler l'accent long » à un *a* bref, tendance qui pouvait exiſter ſpontanément à la rime, pour en garantir l'harmoniſation.

L'ère des grammairiens

Plantin⁹, dans ses *Dialogues françois pour les jeunes enfans* de 1567, mentionne que l'*a* circonflexe doit se prononcer « ouvertement »¹⁰; au siècle suivant, Lamy¹¹ « prononce différemment » *mâle* et *malle*, sans préciser en quoi consiste la différence. Mais ce ne sont là qu'exceptions : les grammairiens, dans leur ensemble, ne connaissent pour *a* qu'un seul timbre vocalique et décrivent une opposition *a* bref - *a* long en lieu et place de l'opposition *a* antérieur - *a* postérieur du français standard. Ramus, l'un des pionniers, est particulièrement clair sur ce point, lorsqu'il écrit :

Il ny a en *a*, *i*, *o*, estans longs ou briefs aultre son, ny aultre puissance.¹²

Ce n'est que vers 1709 que Boindin¹³ définira clairement deux timbres, distinguant une « modification aiguë & fermée » ([a]) d'une « modification grave & ouverte »([ɑ]), ce « indépendamment de leur quantité », ouvrant la porte à la reconnaissance de l'*a* postérieur par les grammairiens. Il n'en rejettera pas pour autant l'opposition de quantité traditionnelle, pas plus que celle-ci ne disparaîtra d'ouvrages ultérieurs. Dans une édition de 1730 de l'*Art de bien parler françois*, de La Touche dit encore la même chose que Ramus :

Les Allemans prononcent l'*à* marqué d'un circonflexe à peu près comme un *é* masculin ; mais en françois cet accent ne change point le son de l'*a*, & il ne sert qu'à le rendre long.¹⁴

C'est peut-être sous l'influence de Boindin que D'Olivet, en 1736, mentionne en passant un *a* « fermé, & bref » et un *a* « ouvert, & long », allant même jusqu'à définir un *a* « mitoyen, qui, pour l'ordinaire, rend la syllabe douteuse ». Mais cet auteur se préoccupe essentiellement de quantité et toute référence au timbre des *a* a pratiquement disparu de l'édition de 1771, où il n'est question que de brièveté et de longueur¹⁵.

La remarque de Plantin, exilé à Anvers, est intéressante : elle participe de cette acuité qu'ont parfois ceux qui observent le français de l'extérieur (on pense en particulier à un Palsgrave). On peut y voir une preuve que les *a* longs, ou certains d'entre

9. Cité par Fouché, *Phonétique historique*, p. 244.

10. S'agissant du son *a*, l'usage des qualificatifs *ouvert* et *fermé* est complètement incohérent, même chez les phonéticiens modernes. Alors que, si l'on considère strictement l'aperture, [a] est effectivement légèrement plus ouvert que [ɑ], ce qui amène par exemple G. Zink, *Phonétique historique*, p. 21, à parler de l'*â ouvert*, d'autres auteurs comme Lote, *Histoire du vers*, III, p. 140 ou Carton, *Introduction*, p. 38, considèrent [ɑ] comme *fermé* et [a] comme *ouvert*, sans doute eu égard à l'ouverture des lèvres. Les termes *a* aigu et *a* grave, parfois rencontrés, sont sujets aux mêmes hésitations et inversions : c'est la raison pour laquelle je ne parle que d'*a* antérieur et postérieur.

11. Bernard Lamy, *Art de parler*, éd. 1688, p. 162, cité par Picoche, *Histoire de la langue française*, p. 198.

12. Ramus, *Grammaire*, p. 10-11.

13. Boindin, *Œuvres*, p. 11, 25, 26. Cité par Thurot, II, p. 570 et Fouché, *Phonétique historique*, p. 244.

14. De La Touche, *L'Art de bien parler françois*, p. 4.

15. D'Olivet, *Prosodie*, édition de 1736, p. 57-58. Dans l'édition de 1771, p. 75, l'*a* de *râpe*, *râper* est, comme par oubli, encore mentionné « ouvert, & long » et celui de la finale *-as* comme « très-ouvert ».

eux, étaient déjà susceptibles, de son temps, de recevoir un timbre qui différait de celui des *a* brefs. Néanmoins, elle ne doit pas occulter le fait que, dans l'esprit des grammairiens anciens, et probablement aussi dans celui des locuteurs attentifs à leur prononciation, c'était la quantité ([A]-[A:]) et non le timbre ([a]-[a]) qui était pertinente dans des oppositions comme *tache-tâche* ou *patte-pâte*.

Parmi les premiers grammairiens, **Peletier** a certes été attentif à la quantité des voyelles, mais son effort ne s'est pas porté de manière systématique sur celle des *a*. Dans son *Dialogue*, il ne distingue par exemple pas l'*a* d'*opiniâtre* de celui de *quatre*, pas plus qu'il ne marque comme long celui de *grace*¹⁶. Ailleurs, il lui arrive de noter la longueur d'un *a* par un accent aigu : « *âpre, folâtre, hâte, pâture, apâte, pâtoureau, pâtourette* ¹⁷ ». Il écrit aussi « *fascher, lascher* », où l'*s* est selon toute vraisemblance une marque de longueur¹⁸.

En 1582, **Henri Estienne** prend position sur la quantité d'un certain nombre de *a*. Ceux de *grace* et *aage* sont longs « par nature » par opposition aux *a* brefs de *race, trace, face, place, glace, rage, page*. De même, *a* serait, en conformité avec la métrique antique, long « par position » lorsque suivi par plusieurs consonnes : *grasse, lasse, basse, classe, brasse, passe, pâte, gâte, tâte, masle, pasle, masche, lasche, fasche, tasche, sache, cache, crache* (mais pas dans *vache, tache - salissure, hache*), *masche, lasche, fasche, tasche*. Estienne insiste aussi sur des oppositions dans lesquelles la seule quantité est distinctive : *tache - tasche, matin - mâtin, pate - pâte, male* (*valise - l'adjectif male* est encore plus bref) - *masle, hale* (*place du marché*) - *hasle, bale* (*fardeau*) - *Bâle* ainsi que *chasse* (*venatio*) - *chasse* (*brancard*). Finalement, il tente de généraliser et de nuancer, déclarant plutôt longue la finale *-asse* (et en particulier celles de *entasse, repasse* et des subjonctifs imparfaits), par opposition à la finale *-ace* plutôt brève. Quant aux mots en *-age* dérivés de *-aticum* (*village, personnage, avantage* etc.), ils ont la pénultième *allongée plutôt qu'abrégée* (*produci potius quàm corripī dicenda sit*), mais cet allongement, dont on devine qu'il n'atteint pas le caractère *long par nature* (*natura longum*) d'un mot comme *aage*, ne doit qu'à peine se faire entendre. Les mots en *-alement* et *-ablement* sont aussi frappés de cet allongement relatif¹⁹.

Bèze est sans doute le grammairien qui, en quelques pages, a posé les bases théoriques de la quantité en français. Parmi les causes d'allongement qu'il répertorie (l'exhaustivité n'est pas son souci principal), cinq peuvent toucher des *a* :

- voyelle devant *s* intervocalique : *iase* (pour *jase*), *embrasera*.
- mots en *-aille* : *aille, baille* (sans distinction explicite entre *baille* et *bâille*), *caille, faille, paille, taille, vaille*.
- formes verbales en *-asse* : *passe, aimasse*.
- *s* quiescent (amuï) devant consonne : *hasle, haste, tâte*
- voyelle devant la géminée *rr*²⁰.

16. Peletier, *Dialogue*, p. 118, 3.

17. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 38, 79, 85, 160, 226, 227.

18. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 48, 139.

19. Estienne, *Hypomneses*, p. 5-10 et 78.

20. Bèze, *De Francicae linguae recta pronuntiatione*, p. 78-80.

Au xvii^e siècle, **Oudin** répertorie quelques *a* qui ont « l'accent long » :

- *a* résultant d'une contraction vocalique : *aage*, *baailler*.
- mots en -asse : *pásse*, *tásse*, *cásse*, *lásse*, *pásser*, *enchásser*, *cásser*, *lásser*, à l'exception de *chasser*, *chasse*, *masse*.
- mots en -aille : *batálle*, *canáille*, *gueusáille*.
- mots en -as : *appás*, *tás*, *repás*, *trespás*, *compás*.
- mots non catégorisés : *hále*, *eráble*, *cháble*, *fáble*²¹.

Chifflet (tabl. 9.3) tente d'être plus précis. Alors qu'il respecte en général la règle de l'*s* amui qu'on trouve déjà chez Bèze, il entend d'autres oppositions dont la logique, comme on peut le voir ci-dessous, n'est pas toujours apparente²².

Contexte	Exemples	Exceptions
<i>a</i> généralement brefs		
mots en -ace et -asse	<i>glace</i> , <i>chasse</i>	<i>tasse</i> , <i>grace</i> , <i>lasse</i> , <i>classe</i> , <i>basse</i> , et verbes <i>il casse</i> , <i>lasse</i> , <i>amasse</i> , <i>entasse</i> , <i>passe</i> .
mots en -afe		<i>geographe</i> , <i>paragraphe</i>
mots en -age	<i>courage</i> , <i>orage</i> , <i>enrage</i>	<i>âge</i> , <i>plage</i> , <i>page</i> (de liure), <i>image</i> , <i>adage</i> , <i>suffrage</i> , <i>naufnage</i> , <i>presage</i>
mots en -ache	<i>vache</i> , <i>cache</i> , <i>tache</i>	<i>tasche</i> , <i>fasche</i> , <i>lasche</i> , <i>masche</i>
mots en -ape	<i>attrappe</i>	<i>rape</i>
mots en -aque	<i>attaque</i>	<i>cloaque</i> , <i>opaque</i> , <i>vaque</i>
mots en -abre	<i>cabre</i> , <i>delabre</i>	<i>cinnabre</i>
mots en -acre	<i>massacre</i> , <i>nacre</i>	<i>simulacre</i> , <i>diacre</i> , <i>poiüacre</i>
mots en -adre	<i>ladre</i> , <i>madre</i>	<i>esquadre</i>
mots en -ate	<i>abbate</i>	<i>pašte</i> , <i>gašte</i> , <i>hašte</i>
verbes en -aue	<i>il braue</i> , <i>il laue</i> , <i>il graue</i> , <i>il paue</i>	<i>il encaue son vin</i>
<i>a</i> final	<i>il va</i> , <i>il aima</i> , <i>il aimera</i> , <i>la</i> , <i>là</i> , <i>voilà</i>	
mots en -ac, -al, -ar, -at	<i>sac</i> , <i>animal</i> , <i>tar</i> , <i>delicat</i> , <i>abbat</i>	
<i>a</i> généralement longs		
noms (y compris adjectifs) en -aue	<i>braue</i> , <i>graue</i> , <i>haue</i> , <i>suaue</i> , <i>caue</i> , <i>oçlaue</i>	<i>de la baue</i>
mots en -ale, -able, -acle		pas d'exception
mots en -ade	<i>barricade</i>	<i>malade</i> , <i>salade</i> , <i>fade</i>
mots en -are	<i>auare</i>	<i>il égare</i> , <i>il desmare</i> , <i>il pare</i> & ses composés, <i>separe</i> , <i>prepare</i> , <i>compare</i>
mots en -atre	<i>theatre</i>	<i>quatre</i> , <i>battre</i> & ses composez
mots en -ase, -aze	<i>vase</i>	<i>il embrase</i>
mots en -apre	<i>aspre</i>	<i>capre</i> , <i>diapre</i>
<i>a</i> devant <i>s</i> muette	<i>maštin</i> , <i>gašter</i> , <i>tašter</i>	imparfaits du subjonctif en -ašt
mots en -ard ou -art		

TABLEAU 9.3 – Le « discernement de l'A long & du brief » selon Chifflet

Hindret donne tout d'abord des paires de mots qui ne se distinguent que par la quantité de leur *a*, tous les *a* longs répertoriés ici résultant d'un *s* amui : *Basle* (ville) : *balle* (petite boule à jouer, *hasle* (du Soleil) : *halle* (Place où on tient marché), *mašt* (de navire) : *ma* (pronom), *masle* (mot qui sert à distinguer les deux sexes de l'animal),

21. Oudin, *Grammaire* (1632), p. 38-40.

22. Chifflet, *Essay d'une parfaite grammaire*, p. 174-176.

malle (sorte de valise ou de coffre), *maſtin* (gros chien) : *matin* (partie de la journée), *paſte* (farine détremée) : *pâte* (pié d'animal), *las* (pour dire fatigué) : *là* (en ce lieu), *tascher* (faire ses efforts) : *tacher* (gâter, emplir de taches), *tasche* (ouvrage) : *tache* (marque d'huile), *sas* (instrument à sasser) : *sa* (pronom)²³. Il connaît du reste la règle générale qui veut qu'un *s* amui allonge la voyelle précédente et il l'applique pratiquement sans restriction au cas de l'*a*, y compris aux formes en *-aſt* de l'imparfait du subjonctif. il identifie aussi, comme cause d'allongement :

- la contraction vocalique (*aage*, *baailler*, *baaillon*),
- l'*s* final (*repas*, *verglas*, *bas*, *gras*, *pas* et aussi *arts*, *dards*, *avocats*)
- et l'*r* géminé subséquent (*barrage*, *barrer*, *barreau*, *barrière* mais pas *barrique* et *barricade*).

Les mots terminés en *-ar*, *-ard*, *-art* ont, en opposition avec leur pluriel, l'*a* bref²⁴. Puis, se restreignant aux pénultièmes syllabes, il désigne comme longues celles de tous les mots en *-are* et en *-ase* ainsi que les formes en *-ass-* des subjonctifs imparfaits, comme brèves toutes celles se terminant par une consonne implosive prononcée (*marque*, *acte*, *épargne*, *large*, *masque*, *faſte*)²⁵.

Ainsi qu'on peut le voir dans le tableau 9.4, il donne enfin, pour bon nombre de terminaisons, une règle plus ou moins générale qui souffre des exceptions.

Andry de Boisregard a, lui aussi, des idées assez précises (tabl. 9.5) de la répartition des *a* longs et brefs en fonction du contexte²⁶.

Comme, « la plus grande, & presque la seule difficulté, à l'égard de la Langue François, consiste dans les pénultièmes syllabes », **La Touche** limite son étude à celles-ci, que la terminaison des mots soit masculine ou féminine. Il reconnaît les *a* longs résultant d'une contraction vocalique (*aage*, *baailler*) ainsi que ceux résultant de l'amuissement d'un *s* implosif (*paſte*, *taſter*, *pâte*, *fâcher*, *âpre*, *Pâque*, *folâtre*, *plâtre*). Il considère de plus comme long tout *a* devant double *r* (*larron*, *barreau*), devant simple *r* suivi de *e* féminin (*égare*) et devant *s* ou *z* intervocalique (*vase*, *base*, *raser*, *azur*). Il entend longue la terminaison *-asse* de l'imparfait du subjonctif, ainsi que la plupart des mots en *-aille* et des formes des verbes en *-ailler* (*bataille*, *écaille*, *vaille*, *tenaille*, *je raille*, *il criaillie*, *tu rimailles*, *tailler*), à l'exception de *médaille* et des formes des verbes *bailler* (*donner*), *travailler*, *émailler*, *détailler*.

Il donne aussi une liste de mots dont il considère l'*a* comme long : *cable*, *cabler*, *chabler*, *acabler*, *sable*, *sabre*, *sabrer*, *cinabre*, *fable*, *cabrer*, *délabrer*, *rabler*, *grâce*, *racler*, *âtre*, *quadre*, *esquadre*, *madre*, *rafle*, *rafler*, *câpre*, *Pâris*, *amasser*, *ramasser*, *basse*, *basset*, *basson*, *baſter*, *brasseur*, *casse*, *casser*, *châsse*, *châssis*, *classe*, *échasse*, *enchâsser*, *entasser*, *lasse*, *lasser*, *delasser*, *passer*, *tasse*, *âtre*, *théâtre*, *idolâtre*, *marâtre*, qui recoupe en tout cas partiellement les listes données par les dictionnaires de rimes. Enfin, l'*a* est « un peu long » dans *passion* et les mots en *-ation*²⁸.

23. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 581-584.

24. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 588-598, 623-624, 638-639, 642, *L'Art de bien prononcer*, p. 136.

25. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 596-625, 641.

26. Andry de Boisregard, *Réflexions*, p. 470-475.

28. De La Touche, *L'Art de bien parler français*, p. 69-76. ci

Situation	a long	a bref
-abe généralement bref	<i>souabe, crabe</i>	<i>astrolabe</i>
-able généralement long	<i>fable, sable, ensabler, diable, habler, cable, accabler, rable, jable, jabler</i>	<i>admirable, aimable, estimable</i> etc., <i>table.</i>
-abre généralement bref	<i>se cabrer, sabre, Calabre, cinabre</i>	
-ace généralement bref	<i>espace, grace, lacer</i>	<i>préface</i>
-ache généralement bref		<i>Euſtache</i>
-acle généralement bref	<i>racle, miracle, spectacle, obstacle</i>	
-acre généralement bref	<i>acre (adjectif)</i>	<i>diacre, consacrer, acre (de terre)</i>
-ade généralement bref		<i>malade</i>
-adre généralement bref	<i>quadre, escadre, cadrer</i>	<i>ladre</i>
-afe / -aphe généralement bref		<i>agrafe, agrafer, épitaphe</i>
-age généralement bref	<i>aage, nage (et nager)</i>	<i>avantage, langage, voyage</i> et tous les mots en -age
-ague généralement bref		<i>bague, extravaguer</i>
-aill + voyelle généralement long	<i>paille, muraille, caille, écaille, écailler, antiquaille, maille, ferrailles, batailles, épousailles, représailles, tailles, tailler, tailleur, ailleurs, paille, futaille, tenailles, fiançailles, canailles, encanailler, bailler (sans précision), batailler, brailler, crier, écailler, bailly, baillage, baillon, bataillon, Versailles</i>	<i>travailler, détailler, émailler, médaille, taillandier.</i>
-ale généralement bref		<i>cabale, sale</i>
-ape généralement bref		<i>pape, nape, échaper</i>
-aple généralement bref		<i>Naples</i>
-apre généralement bref	<i>capres, apre</i>	
-aque généralement bref	<i>Jacques, caque (baril)</i>	<i>zodiaque, plaques, claquer, hypocondriaque, attaque, attaquer</i>
-asse généralement bref	<i>chasse (de saint), enchasser, grasse, basse, sasser, casse, masse, masser, ramasser, entasser, casser, passer, lasser</i>	<i>chasse, chasser, cuirasse, brasse, embrasser, masse, imparfaits du subjonctif en -ass-</i>
-ate généralement bref	<i>Pilate</i>	<i>agate, fregate, Socrate, pirate, frelater, ingrate</i>
-atre généralement bref	<i>atre, théâtre</i>	<i>batre, combattre</i>
-ave généralement bref	<i>conclave, entrave, esclave, grave, octave</i>	<i>brave, cave, rave, paver</i>
-axe généralement bref		<i>Saxe, taxe, taxer, Syntaxe</i>

TABLEAU 9.4 – Les terminaisons dont la quantité varie, selon Hindret

La quantité indiquée pour l'infinitif vaut en principe pour toutes les formes du verbe, indépendamment de la position qu'y occupe la syllabe concernée. Les *a* longs résultant d'un *s* amuï ne sont pas inclus dans ce tableau, ainsi que les cas expressément désignés comme « sans exception » par Hindret : -are, -arre, -ase (*a* long) et *a* suivi de consonne implosive prononcée (*a* bref).

Situation	<i>a</i> long	<i>a</i> bref
devant <i>b</i> généralement bref	<i>sable, rable, chable, fable, sabre, sinabre</i>	<i>abord, abri, absous, abstrus, abus, habit, admirable, effroyable, venerable, capable, table, estable, établir</i> devant deux <i>b</i> : <i>abbé, abbois</i>
devant <i>c</i> généralement bref	<i>grace</i>	<i>tabernacle, miracle, oracle²⁷, achat, acier, glace, face, trace, tracer, place, placer, besace, grimace, hache</i>
devant <i>d</i> généralement bref		<i>ambassade, barricade, mousquetade, estrade, boutade, rade, colonade, adam, adroit.</i>
devant <i>f</i> généralement bref	<i>rafle, rafler</i>	<i>afin, affreux, affront.</i>
devant <i>g</i> généralement bref	<i>age, agé</i>	<i>agir, agneau, aguet, sage, visge, personnage, hommage, paysage, feuillage, ramage, bocage, fourrage</i>
aill + voyelle généralement long	<i>bailler</i> (au sens de <i>donner</i>), <i>maillet, maiiot, medaille, espailier, jaillir, rejaillir, assaillir,</i>	<i>paille, caille, Versaille, escaille, vaille, aille, railler, bailler</i>
devant <i>l</i> généralement long	<i>rale, raler</i>	<i>aller, estaller, avaler, cavale, bale, ovale, théologale, régale, halle, aloy</i>
devant <i>p</i> généralement bref	<i>capre</i>	<i>appaît, appel, appuis, appris, après attraper</i>
devant <i>r</i> suivi d'une consonne généralement bref		<i>écharpe, farce, carpe, garde, regarde, charge, barbe, arbre, marbre, larcine</i>
devant <i>r</i> suivi d'une voyelle généralement bref	devant <i>r</i> suivi d'un <i>e</i> féminin (<i>je m'égare</i>)	<i>égarer, baron, fanfaron, macaron</i>
devant <i>rr</i> généralement long	<i>carrosse, carreau, carré, barreau, barre, barré, larron, marron</i>	
devant <i>l's</i> ou le <i>z</i> , lorsque <i>l's</i> a le son du <i>z</i> (autrement dit, <i>s</i> intervocalique) généralement long	<i>razer, caze, baze, vaze, emphaze, extaze, évazion</i> (pour Saint-Réal, <i>évazion</i> a l' <i>a</i> bref)	
devant <i>s</i> prononcé suivi de <i>t</i> généralement bref		<i>faîte, vaîte, chaîte, casque, masque, plastron, bastion</i>
devant <i>s</i> non prononcé suivi d'une consonne toujours long	<i>haîte, haîter, taîter, paîte, paîté, gaîter, gaîteau, aspre, alebaître, plaître, pasle, pasleur, folaître, folaîtrer</i>	
devant <i>ss</i>	<i>chasse (biere), enchasser, basse, tasse, entasser, casser, passer, passion</i>	<i>assaut, assassin, assis, chasse, chasser, masse, terrasse, fasse, le Tasse</i>
devant <i>t</i> généralement bref	mots en <i>-ation</i> : <i>collation, prédication, appellation, nation, vocation, obligation, admiration</i> , mais il ne faut pas trop traîner. Pour Saint-Réal, ces <i>a</i> sont brefs.	<i>atour, attrait, bateau, battre, combatre</i>
devant <i>v</i>	avant <i>e</i> féminin : <i>grave, cave, vave, concave, brave, entrave, Guîstave, lave</i>	<i>gravier, avoir, graver</i>

TABLEAU 9.5 – La quantité des *a*, selon Andry

Pour Buffier²⁹, l'existence en français de syllabes longues, dont la durée est double de celle des syllabes ordinaires ne fait pas de doute. Seulement, « la quantité de ces syllabes longues n'a lieu qu'au regard des dernières syllabes, ou des pénultièmes dont la suivante renferme un *e* muet ; car cet *e* muet ne donnant à la dernière syllabe qu'une prononciation sourde & obscure, il laisse tomber le fort de la prononciation sur la pénultième, qui en cette occasion aussi-bien qu'à la fin de nos vers est la dernière syllabe sur quoi l'on apuie ». Contrairement à La Touche, il adopte donc un point de vue « métrique » qui l'amène à se concentrer, malgré le fait qu'il ignore cette notion, sur les syllabes accentuées. En conséquence, et contrairement à la plupart de ses prédécesseurs, il considérera qu'une syllabe donnée, longue lorsqu'elle se trouve en pénultième féminine, perd tout ou partie de sa quantité dans les autres positions. Ainsi, pour lui, si *a* est bien long dans *âge*, il ne l'est vraisemblablement plus, ou plus autant, dans *âgé*. Dans les éditions ultérieures, il exceptera de cette règle les cas où, comme pour *tacher* et *tâcher*, *battit* et *bâtit*, *Paris* et *Pâris*, *mari* et *marri*, faire entendre la quantité d'une syllabe inaccentuée permet de lever une ambiguïté. Appliquées à la voyelle *a*, les règles qu'il donne permettent de déterminer les *a* longs dans les finales masculines :

- mots en *-as*,
- mots dont la dernière syllabe contient un *s* muet (*dégaſt* ou *dégât*, *aimaſt*).

Il mentionne aussi quelques terminaisons féminines « qui rendent les pénultièmes syllabes longues » :

- *-adre* (*quadre* mais pas *ladre*) ;
- *-afle* (*rafle*) ;
- *-aille* (*aille*, *taille*, *vaille* mais pas *medaille*, *travaille*) ;
- *-apre* (*capre*) ;
- *-are* (*barbare* mais pas *egare*, *pare*, *mare*, *fanfare*) ;
- *-atre* (*noiratre* mais pas *quatre*, *battre*) ;
- *-ave* (*esclave* mais pas *cave*, *rave*) ;
- *-ase* (*base*) ;
- formes du subjonctif imparfait en *-asse* et du passé simple en *-ates*.

Les autres terminaisons féminines sont en général brèves, aux exceptions près qu'il énumère : *acre*, *lache*, *tache* (*mais non pas tache*, *souillure*), *fache*, *age*, *hale*, *pale*, *rale*, *jaque*, *Paque*.

Pour D'Olivet³⁰ (tabl. 9.6), qui accorde une attention particulière aux terminaisons féminines, la quantité de l'*a* se conserve en règle générale lorsqu'une terminaison féminine devient masculine (par exemple lorsque *sābre* devient *sābrer*). Il ne rejoint Buffier que pour les mots en *-āve* : l'*a* long de *grāve*, par exemple, devient bref dans *aggrāver*.

En résumé, et comme cela ressort aussi de la synthèse de Thurot³¹, les grammairiens, s'ils s'accordent en de nombreux points, ne sont pas unanimes quant à la

29. Buffier, *Grammaire françoise*, p. 397-406.

30. D'Olivet, *Prosodie françoise*, p. 57-70 de l'édition de 1736 et 69-78 de l'édition de 1771.

31. Thurot, II, p. 561-726.

Situation	a long	a bref
<i>a</i> formant un mot	le nom de la première lettre de l'alphabet	la préposition <i>ă</i> et la forme verbale <i>ă</i>
en début de mot généralement bref	<i>ăcre</i> , <i>ăge</i> , <i>ăffre</i> ⁺ , <i>ăpre</i> , <i>ărrhes</i> ⁺ , <i>ăs</i> ⁺ .	que la première syllabe soit ouverte (<i>ăpôtre</i>), fermée (<i>ăltéré</i> , <i>ărgument</i> ⁺), ou qu'elle se termine par une consonne géminée (<i>ăpprendre</i>)
<i>a</i> en fin de mot		très bref dans les prétérits et futurs (<i>il aimă</i> , <i>il aimeră</i>), l'article <i>lă</i> , les pronoms <i>mă</i> , <i>tă</i> , <i>să</i> , les adverbes <i>că</i> , <i>lă</i> , <i>déjà</i> , <i>oui-dă</i> ainsi que dans quelques mots du langage familier : <i>papă</i> ⁻ , <i>dadă</i> ⁻ , <i>falbală</i> ⁻ . On appuie un peu plus sur les substantifs (<i>sofă</i> , <i>hocă</i> , <i>duplicată</i> , <i>agendă</i> , <i>Opéră</i> ⁻ , & <i>caeteră</i> ⁻) ainsi que les noms propres (<i>Sabă</i> ⁻ , <i>Dalidă</i> ⁻ , <i>Cinnă</i> ⁻ , <i>Attilă</i> ⁻ , <i>Canadă</i> ⁻ , <i>Spă</i> ⁻) empruntés aux langues étrangères
<i>a</i> suivi d'une consonne finale	mots en <i>-as</i> ou <i>-az</i> tous les pluriels (ou les singuliers en <i>-s</i> et en <i>-z</i>), même si la syllabe finale est brève au singulier (<i>sacs</i> etc.)	tous les autres cas (<i>săc</i> , <i>neclăr</i> etc.)
<i>a</i> suivi d'un <i>r</i> implosif à l'intérieur du mot toujours bref		<i>ărche</i> ⁻ , <i>mărche</i> ⁻ , <i>dărdere</i> ⁻ , <i>fărdere</i> ⁻ , <i>mărtial</i> ⁻ , <i>ărtiște</i> ⁻ , <i>mărgere</i> ⁻ , <i>épărgne</i> ⁻ , <i>il părle</i> ⁻ , <i>ărme</i> ⁻ , <i>cărpe</i> ⁻ , <i>chărgere</i> ⁻ , <i>bărque</i> ⁻ , <i>cărte</i> ⁻ , <i>bărbe</i> ⁺ , <i>bărque</i> ⁺
<i>a</i> suivi d'un <i>s</i> implosif à l'intérieur d'un mot toujours bref		<i>căsque</i> ⁻ , <i>fantăsque</i> ⁻ , <i>bourrăsque</i> ⁻ , <i>jăspe</i> ⁺ , <i>măsque</i> ⁻ , <i>ăștre</i> ⁺
-abe généralement bref	<i>ăștrolăbe</i> , <i>crăbe</i> ⁺ , <i>arăbe</i> ⁻	<i>syllăbe</i> ⁻
-able	la plupart des substantifs : <i>căble</i> , <i>făble</i> , <i>diăble</i> , <i>răble</i> , <i>érăble</i> ⁻ , <i>săble</i> certaines formes verbales : <i>on m'accăble</i> , <i>je m'ensăble</i> , <i>il hăble</i> .	bref ⁺ (douteux ⁻) dans les adjectifs en <i>-ăble</i> douteux dans <i>tăble</i> ⁻ , <i>étăble</i> ⁻ (D'Olivet a probablement été sensible à la remarque d'Estienne sur l'allongement relatif de la finale <i>-age</i> , dont il étend, en 1771, la portée aux adjectifs en <i>-able</i>)
-abre toujours long	<i>săbre</i> , <i>cinăbre</i> , <i>il se căbre</i> , <i>tout se délăbre</i> . Cette syllabe conserve sa longueur dans la terminaison masculine : <i>se căbrer</i> , <i>délăbré</i>	
-ace généralement bref	<i>grăce</i> , <i>espăce</i> , <i>on lăce</i> , <i>délăce</i> , <i>entrelăce</i>	<i>audăce</i> , <i>glăce</i> , <i>préfăce</i> , <i>tenăce</i> , <i>vorăce</i>
-ache généralement bref	<i>lăche</i> , <i>tăche</i> (<i>entreprise</i>), <i>găche</i> , <i>relăche</i> , <i>je măche</i> , <i>on me făche</i> . La quantité se conserve dans la terminaison masculine : <i>măcher</i> , <i>relăcher</i>	<i>tăche</i> (<i>souillure</i>), <i>mouștăche</i> , <i>văche</i> , <i>il se căche</i>
-acle toujours long ⁻ généralement long ⁺	<i>răcle</i> , <i>débăcle</i> ⁺ , <i>orăcle</i> ⁻ , <i>mirăcle</i> ⁻ <i>obștăcle</i> ⁻ , <i>tabernăcle</i> ⁻ , <i>speclăcle</i> ⁻	douteux dans <i>orăcle</i> ⁺ , <i>mirăcle</i> ⁺ , <i>obștăcle</i> ⁺ , <i>tabernăcle</i> ⁺ , <i>speclăcle</i> ⁺
-acre généralement bref	<i>ăcre</i> (<i>piquant</i>), <i>săcre</i> ⁻ (<i>oiseau</i>)	<i>diăcre</i> , <i>năcre</i> , <i>ăcre</i> (<i>de terre</i>), <i>săcre</i> (<i>du Roi</i>), <i>săcre</i> ⁺ (<i>oiseau</i>)
-ade toujours bref		<i>aubăde</i> , <i>cascăde</i> , <i>făde</i> , <i>il persuăde</i> , <i>il s'évăde</i>
-adre	<i>cădre</i> , <i>escădre</i> . Egaleme nt longue avec l'E fermé : <i>mădré</i> , <i>encădrer</i>	<i>lădre</i>

TABLEAU 9.6 – La quantité des *a*, selon D'Olivet

Situation	a long	a bref
-afe, -aphe toujours bref		<i>carăfe, épităphe, agrăffe</i>
-afre, -affre toujours bref ⁻ généralement bref ⁺	<i>ăffre⁺ (frayeur)</i>	<i>balăfre, săfre</i>
-afle toujours long	<i>răfle, j'érăfle</i> . La même quantité se conserve quand l'E se ferme : <i>răfler, érăfler</i>	
-age généralement bref	<i>ăge</i>	Dans l'édition de 1771, citation de la remarque d'Eſtienne sur l'allongement relatif de la finale -age
-ague toujours bref		<i>băgue, dăgue, văgue, extravăgue</i>
-aille généralement long	long y compris quand l'E devient fermé : <i>je răille, răille⁺</i> (probablement mis pour <i>răillé</i>), <i>răiller⁻</i> , <i>il se débrăille⁺</i> , <i>débrăillé</i> , <i>il rimăille, rimăilleur⁺</i> , <i>măillé⁻</i> , <i>căille⁻</i> , <i>batăille⁻</i> , <i>funérăilles⁻</i> au subjonctif ⁻ : <i>qu'il travaille⁻</i> , <i>qu'il batăille⁻</i> , <i>rien qui văille⁻</i>	<i>médăille</i> , à l'indicatif ⁻ , dans <i>je détăille, emailer⁻</i> , <i>j'émăille⁺</i> , <i>travailler⁻</i> , <i>je travaille⁺</i> , <i>je băille⁺</i> (je donne), <i>je batăille⁻</i> (en 1771, il n'y a plus mention d'une différence de quantité entre indicatif et subjonctif)
-aillet, -aillir toujours bref		<i>măillet, păillet, jăillir, assăillir</i>
-aillon généralement long	<i>hăillon, băillon, pénăillon, nous tăillons</i>	<i>médăillon, batăillon, nous émăillons, détăillons, travaillons</i>
-ale, -alle toujours bref	Exceptions : <i>hăle, păle, un măle, un răle, il răle</i> , dont l'a garde sa longueur lorsque la finale est masculine : <i>hălė, păleur, răler</i>	<i>cigăle, scandăle, une mălle</i>
-ape, -appe toujours bref	Exceptions : <i>rape, răper</i>	<i>păpe, săpe, frăppe</i>
-apre toujours long	<i>căpre⁻, āpre⁻</i>	
-aque toujours bref	Exceptions : <i>Păques, Jăcques</i>	
-ar		très bref lorsque final ou suivi d'un c : <i>nectăr, căr, pār, Cėsăr, ārc, părc</i> un peu moins bref lorsque suivi d'un d ou d'un t final : <i>ărt, dărd, părť</i> L'édition de 1771 ne fait plus mention de cette nuance
-are toujours long	<i>avăre⁻, barbăre⁻, je m'égăre, thiăre, je prépăre⁺</i>	devient bref lorsque la dernière syllabe n'est pas muette : <i>avarice⁻</i> , <i>je m'égarois⁻</i> , <i>égare⁺</i> , <i>préparant⁺</i> , <i>barbarie</i>
-arre toujours long	<i>bărre, bizărre, ārrêt⁺</i> conserve sa quantité lorsqu'il n'est pas final : <i>barreau⁻, barrière⁻, je barrerai⁻, larron⁻, carrosse⁻, carrière⁻</i>	
-ari, -arie ⁻ , -arri ⁺ toujours bref	Exceptions : <i>hourvări, mărri, mărrie⁻, équărri⁺</i>	<i>mări, pări, Marie, barbărie</i>
-as généralement long	Que l's final se prononce : <i>Pallās, un ās⁺</i> Ou qu'il ne se prononce pas : <i>tās, grās, tu ās, tu jouerās</i>	Quelquefois, dans la conversation surtout, l'A de certains mots est fermé, & alors la syllabe est brève : <i>du taffetās⁻</i> , <i>du cannevās⁻</i> , <i>le brās⁻</i> . Mais ces mêmes mots deviennent longs au pluriel : <i>de beaux taffetās⁻</i> , <i>les deux brās⁻</i> . L'édition de 1771 a oublié ces nuances et s'en tient à la règle générale

TABLEAU 9.6 – La quantité des a, selon D'Olivet (suite)

Situation	a long	a bref
-ase toujours long	<i>hāse</i> ⁻ , <i>Pégāse</i> ⁻ , <i>emphāse</i> ⁻ , <i>bāse</i> ⁺ , <i>extāse</i> , <i>rāser</i> ⁻	Ces <i>a</i> peuvent perdre leur longueur lorsque, au lieu d'être féminine, la syllabe suivante est longue : <i>extāsie</i> ⁺
-asse généralement bref	Exceptions : substantifs <i>bāsse</i> , <i>cāsse</i> , <i>clāsse</i> , <i>échāsse</i> , <i>pāsse</i> , <i>nāsse</i> , <i>tāsse</i> , <i>savantāsse</i> ⁻ , <i>chāsse</i> (<i>de Saint</i>), <i>māsse</i> (<i>terme de jeu</i>) adjectifs <i>bāsse</i> , <i>grāsse</i> , <i>lāsse</i> verbes <i>il amāsse</i> , <i>enchāsse</i> , <i>cāsse</i> , <i>pāsse</i> , <i>compāsse</i> , <i>sāsse</i> Tous ces mots conservent leur quantité lorsque la dernière syllabe devient masculine : <i>chāssis</i> , <i>cāsser</i> , <i>pāsser</i> Formes du subjonctif en <i>-āsse</i> , <i>-āsses</i> et <i>-āssent</i>	Formes du subjonctif en <i>-assions</i> ⁻ , <i>-assiez</i> ⁻
-at généralement bref	<i>bāt</i> (<i>de mulet</i>), <i>māt</i> , <i>appāt</i> , <i>dégāt</i> Formes du subjonctif en <i>-āt</i>	<i>avocāt</i> , <i>éclāt</i> , <i>plāt</i> , <i>chocolāt</i> , <i>on se bāt</i>
-ate, -ates toujours bref	Exceptions : <i>hāte</i> , <i>pāte</i> , <i>il appāte</i> , <i>il gāte</i> , <i>il māt</i> , <i>il démāt</i> formes du passé simple en <i>-ātes</i>	
-atre, -attre généralement long	<i>idolātre</i> , <i>théâtre</i> , <i>opiniâtre</i> , <i>emplâtre</i> ⁺	<i>quātre</i> , <i>bāttre</i> et ses dérivés
-ave plus souvent long	<i>entrāve</i> , <i>grāve</i> , <i>conclāve</i> , <i>je pāve</i> ⁻ , <i>un homme brāve</i> ⁺ Ces <i>a</i> deviennent brefs lorsque la dernière syllabe est masculine	<i>rāve</i> , <i>cāve</i> , <i>on pāve</i> , <i>un brāve homme</i> ⁺ <i>grāvier</i> , <i>pāveur</i> ⁻ , <i>conclāviste</i> , <i>aggrāver</i> .
-avre toujours long	<i>cadāvre</i> ⁺	
-ax, -axe toujours bref		<i>Ajāx</i> , <i>thorāx</i> , <i>tāxe</i> , <i>parallāxe</i>

TABLEAU 9.6 – La quantité des *a*, selon D'Olivet (fin)

Les exemples ne figurant que dans l'édition de 1736 sont marqués d'un ⁻, ceux ajoutés entre 1736 et 1771 marqués d'un ⁺.

quantité d'un certain nombre d'*a*. Ils cherchent en effet à clarifier des oppositions [A]-[A:] (ou [a]-[ɑ]) qu'ils entendent, mais ils se heurtent à la variabilité des usages. Ils sont aussi parfois prisonniers de présupposés théoriques de latinistes. Quoi qu'il en soit, le tableau qu'ils brossent de l'opposition *a* bref-*a* long n'est pas sans rappeler la situation qui a prévalu en français standard pour l'opposition *a* antérieur-*a* postérieur (les chiffres correspondent à ceux du tableau figurant en début de chapitre) :

1. Contraction vocalique : le caractère long de *âge* et *baaille* n'est pas contesté. Un certain nombre de grammairiens considèrent comme bref l'*a* des mots dérivés de *-aticum* (*courage*, etc.), ce qui rejoint l'usage actuel où cet *a* est antérieur.
2. Amuïssement d'un *s* et *â* : l'allongement de l'*a* qui précède est universellement

attesté. Du Bellay³² condamne en particulier la rime *bast* : *bat* au motif que l'un est long et l'autre bref. Chifflet³³ semble être le seul grammairien à décrire comme bref l'*a* des subjonctifs imparfaits (*chantât*), en conformité avec la pratique des versificateurs et avec l'usage moderne.

3. L' *-as* final est universellement considéré comme long. Certains grammairiens tentent de décrire quelques exceptions, notamment en ce qui concerne les formes verbales, mais il ne s'en dégage rien de cohérent. Les pluriels en *-ats*, *-acs*, etc. sont longs aussi pour les grammairiens.
4. Ils sont unanimes à reconnaître l'effet allongeant du son [z] sur la voyelle précédente. Ainsi, l'*a* des mots en *-ase* est-il, pour eux, long.
5. Les avis sont extrêmement partagés pour les mots en *-ave*. Il existe néanmoins une nette tendance à considérer leur *a* comme long.
6. D'une manière générale, les mots en *-asse* sont plutôt donnés comme longs alors que ceux en *-ace* (à l'exception de *grâce*) sont donnés comme brefs. Du Bellay interdit explicitement la rime *passe* : *trace*, en invoquant cette différence de quantité.
7. L'*a* des mots en *-aille* est généralement long, avec certaines exceptions qui recouvrent partiellement les cas où cet *a* est antérieur en français standard.
8. L'*a* de *grâce*, *cadavre*, *affres* est en général considéré comme long, alors que celui de *miracle*, *oracle* est plutôt ressenti comme bref. Là encore, il n'y a pas de réelle cohérence dans les témoignages des grammairiens.
9. L'*a* d'*âme*, de *blâme*, d'*infâme* est considéré comme long alors que celui de *dame* et de *femme* est le plus souvent reçu comme bref. Chifflet affirme même qu'« en poésie ce seroit une faute de faire rimer, *blâme* avec *dame* » et ne semble pas conscient du fait que les meilleurs auteurs commettent couramment cette « faute ».
10. Le double *r* est généralement considéré comme allongeant : *barre*, *tintamarre*, *guitarre* (*sic*). Ces *a* sont antérieurs en français standard.

Les grammairiens ne discutent pas spécifiquement de ce que nous distinguons comme des syllabes « inaccentuées » : le cadre théorique dans lequel ils évoluent ne connaît pas cette distinction. Pour la plupart d'entre eux (Buffier est probablement le premier à faire exception), la quantité d'un *a* donné semble bien être une caractéristique attachée à la racine du mot : elle ne variera pas, par exemple, selon qu'on trouvera un *a* déterminé sous l'accent dans une terminaison féminine ou relégué comme pénultième d'une terminaison masculine. Il n'est, pour le reste, pas possible, sur la base de leurs témoignages de dégager des indications précises. Il n'y a, en particulier, aucune unanimité pour ce qui est des mots en *-ation*.

32. Du Bellay, *Deffence et illustration*, lib. II, cap. VII.

33. Chifflet, *Essay d'une parfaite grammaire*, p. 174 et 176.

L'ère des chanteurs

La place exacte de l'*a* chanté dépend probablement autant de la technique vocale utilisée que de facteurs strictement phonétiques. Il est néanmoins intéressant de s'interroger sur l'existence d'une opposition [a]-[ɑ] dans les écrits des chanteurs.

Baïf, dans son alphabet, utilise le même caractère *a* pour désigner *a* long et *a* bref, alors qu'il a par exemple fait forger deux caractères distincts, *∞* et *o* pour *o* long et *o* bref. On en déduit que, comme les grammairiens, il ne reconnaît qu'un seul timbre pour *a*³⁴. En revanche, il n'est pas rare qu'il marque ses *a*, soit du signe de la brève, soit d'un circonflexe ou d'un macron caractérisant la longueur. L'appréciation de la quantité chez Baïf est complexe car, comme la prosodie antique, son système repose sur la quantité des syllabes et non directement sur celle des voyelles. Ainsi compte comme longue une syllabe dont la voyelle, même brève, est suivie de plusieurs consonnes.

Ce sont les *a* que Baïf coiffe d'un circonflexe qui peuvent être considérés comme longs « par nature » : âje, âme, kâte, krâse, etc. Sont aussi du nombre la plupart des finales en *-as*. Mais de très nombreux *a* qui ne portent jamais de circonflexe, comme ceux des dérivés de *-aticum* (*langage, usage, courage*), et que Baïf n'aurait probablement pas considérés comme longs par nature, occupent plus ou moins régulièrement des positions métriques longues. Baïf est donc, ce n'est pas surprenant, nettement plus proche des versificateurs qui tolèrent des allongements de circonstance, que des grammairiens.

Mersenne³⁵ décrit trois *a* : un *a* long, un *a* bref et un *a* douteux, pour lesquels il ne mentionne aucune différence de timbre alors qu'il détaille deux timbres pour l'*o* et trois timbres pour l'*e*. Il reconnaît comme long l'*a* d'âge.

Bacilly³⁶ ne fait pas de distinction explicite entre [a] et [ɑ]. Il oppose néanmoins les interjections *Ah!* (*plainte et douleur*) et *Ha!* (*plaisir*) : pour la première, « la bouche doit être fort ouuerte » alors que pour la seconde, « il faut ouvrir la bouche en souriant, & plus en large qu'en long ». La voyelle de *Ha!* est donc nettement antérieure et rétractée alors que celle de *Ah!* est plus ouverte, certainement plus sombre, peut-être plus postérieure. D'autre part, Bacilly décrit un artifice consistant à n'ouvrir que progressivement la bouche lorsqu'un *a* est chanté sur une note longue ou un port-de-voix. Les exemples qu'il donne (*pas* et *trépas*) concernent des *a* longs et donc susceptibles d'être postérieurs dans la prononciation ordinaire. Dans tous les cas, les nuances qu'il décrit appartiennent au domaine de la pose de voix et de l'expression plus qu'à celui de l'opposition linguistique. La voyelle *a* est d'ailleurs la seule pour laquelle il décrit une variation expressive du timbre.

Pour Brossard³⁷, l'*a* se prononce « la Bouche bien ouverte, les Lèvres bien séparées, & sur tout les Dents bien desserrées, c'est-à-dire, qu'il faut que la Machoire d'en

34. La raison d'être de ces deux *o* n'est pas forcément phonétique : Baïf a pu n'agir que par « héliénisme », cherchant à reproduire en français l'opposition *omicron-oméga*.

35. Mersenne, *Embellissement des chants*, p. 377-8, in *Harmonie universelle*, vol. 2 du fac-similé.

36. Bacilly, *Remarques*, p. 258-260.

37. Brossard, *Traité*, p. 333.

bas soit tellement baissée, ou séparée de celle d'en haut, que du moins la Langue puisse passer librement entre les Dents. » Selon lui, « on ne peut trop desserrer les Dents, ny separer les deux Machoires l'une de l'autre, puisque c'est le vray moyen de bien faire entendre la Voyelle A, de faire sortir librement la Voix, de la rendre naturelle, éclatante &c. » Pas trace, chez lui, d'une opposition [a]-[ɑ], si l'on excepte une remarque concernant l'interjection *Ah!*, qui doit se prononcer « comme une double *aa* » (certainement un *a* long, peut-être un *a* postérieur), suivi d'un « coup d'Estomach qui marque l'Aspiration ». Comme chez Bacilly, on a quitté le domaine de la langue pour celui de l'expression. Brossard met de plus en garde contre le défaut de « ceux qui poussent leur Voix du *creux de l'estomach*, ou du *fond du Gosier* ». Ce qui fait qu'au lieu de prononcer l'A tout pur, ils supposent une Aspiration, ou une H, devant, ce qui leur fait prononcer *Ha* au lieu d'A. » L'ajout d'*h* est comme chacun sait un défaut très répandu chez les chanteurs débutants. Il n'est pas exclu qu'en parlant du « fond du Gosier », Brossard ait aussi voulu les prémunir contre des *a* trop postérieurs.

Bérard³⁸ décrit un *a* « ouvert », qui « se prononce en ouvrant la bouche en large & comme en riant et un *a* fermé, qui demande un semblable, mais moindre mouvement ». Quoiqu'on ait l'impression que, pour lui, « *a* ouvert » puisse correspondre à [a] et « *a* fermé » à [ɑ], on ne peut pas en être certain car il ne donne pas d'exemple. D'autre part, l'*a* est décrit comme une lettre « gutturale », mais ce qualificatif ne veut pas dire grand-chose chez Bérard, car il l'applique à toutes les voyelles.

Lécuyer³⁹, en 1769, est le premier chanteur à mentionner sans équivoque l'opposition [a]-[ɑ]. Il distingue en effet l'« *a* ouvert marqué d'un accent circonflexe » (*âge, flâmmé*), et donc [ɑ], de l'« *a* clair » (*Bocage, ramage, la, ma, sa*), et donc [a]. Il mentionne aussi un « *a* moyen » (*à, là*).

En pratique

D'une part, on a donc les grammairiens qui tentent de cerner le plus précisément possible une opposition linguistique qu'ils analysent en termes de quantité ([A]-[A:]), mais qui a peut-être déjà, depuis une date relativement ancienne, une nuance qualitative ([a]-[ɑ:]) dans certains usages. De l'autre, les versificateurs qui se soucient peu de cette distinction et n'hésitent que rarement à associer, à la rime, des *a* manifestement longs avec des *a* probablement brefs selon les canons des grammairiens.

Faut-il en conclure que les grammairiens radotent ? Que, dans leurs subtils distinguos, ils poursuivent des chimères ? Cela semble être l'avis de Straka⁴⁰, pour qui tous ces *a* devaient être prononcés postérieurs et longs dans la conversation soignée du xvii^e siècle. La situation qui a prévalu en français standard, et qui présente un grand nombre de similitudes avec les observations des grammairiens, rend cette thèse difficilement soutenable.

38. Bérard, *Art du chant*, p. 55.

39. Lécuyer, *Principes*, p. 8.

40. Straka, *Les Rimes classiques*, p. 62.

Faut-il, au contraire, penser, avec certains théoriciens modernes de la versification, que ces rimes « [a]-[a] » sont défectueuses ? Qu'elles vont « contre le son » ? Cela n'est pas non plus soutenable : sauf coquille ou maladresse isolée, une rime, même licencieuse, est et reste une rime. Si elle paraît défectueuse à nos oreilles, c'est que nous n'appréhendons pas correctement la réalité sonore qui prévalait au moment où elle a été écrite, récitée et chantée. Dans la bouche d'un orateur ou d'un chanteur compétent, elle devait nécessairement sonner de manière pure, dût-elle pour cela s'écarter de la prononciation la plus usuelle.

Je pense que la solution de ce problème est à chercher dans le clivage qui existait entre la conversation ordinaire, même soignée (le bon usage) et la déclamation ou le chant (le bel usage). Alors que, pour la voyelle *e*, la prononciation soutenue exige que soient marquées le plus nettement possible les oppositions de timbres, les rimes « [a]-[a] » sont, paradoxalement, révélatrices d'une neutralisation, en déclamation et tout au moins à la rime, de l'opposition [a]-[a] (ou *a* bref - *a* long) qu'a pu connaître la langue. L'apparition tardive de l'*a* postérieur en français peut expliquer ce phénomène : il est fort probable que les conventions qui régissent la rime se soient mises en place avant les premiers *a* vélarisés. Dès lors, l'émergence de ce nouveau timbre était de nature à compromettre la pureté de rimes auparavant considérées comme parfaites, raison de son rejet par la tradition de la déclamation. Ce n'est que très tardivement (dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, soit un demi-siècle après sa reconnaissance par les grammairiens) que l'opposition linguistique [a]-[a] fait timidement son apparition dans les traités de chant⁴¹.

Qu'en est-il de la quantité ? Les premiers allongements d'*a* sont nettement plus anciens que leur vélarisation. D'autre part, dès l'origine, les grammairiens reconnaissent l'opposition *a* bref - *a* long. J'y vois des arguments en faveur d'une entrée précoce de l'*a* long dans la déclamation. La prononciation soutenue devait de plus favoriser un certain allongement des syllabes qui correspondaient aux « posés » du vers, dont le plus important est bien sûr la rime. C'est donc par de tels allongements de circonstance, que décrit d'ailleurs fort bien La Noue, qu'on peut expliquer que des mots qui, dans le discours familier, avaient un *a* bref, aient continué à rimer de manière parfaitement harmonieuse avec des mots qui prenaient l'*a* long. Cela est d'ailleurs confirmé par Lancelot en 1663 :

Il faut éviter autant qu'on peut d'allier les rimes Feminines qui ont la penultième longue avec celles qui l'ont breve. Néanmoins il y en a de supportables, sur tout dans l'A, parce que cette voyelle étant toujours assez pleine de sa nature, la difference du bref au long n'est pas si grande qu'elle ne puisse estre facilement aidée et corrigée par la

41. Compte tenu de la place restreinte qu'occupe l'*a* postérieur dans l'histoire de la langue française, en particulier de son apparition tardive, de sa non-reconnaissance par les grammairiens et de son caractère vraisemblablement peu soutenu, l'affirmation de Verschaeve, *Traité de Chant*, p. 47, selon laquelle, au XVIII^e siècle, « les a de Hélas ou âme se déclament ou se chantent ô (ce même ô que disent encore actuellement les Canadiens) » est à proprement parler incompréhensible. Comme il ne cite pas sa source, on ne peut que se demander quel témoignage, isolé ou tardif, peut bien justifier cette « curieuse remarque ».

prononciation, comme entre *grace* et *place*. Mais elle est tout-à-fait mauvaise dans l'E, comme qui voudrait rimer *prophete* avec *feste*.⁴²

Quelques années plus tard, on trouve du reste un un témoignage tout à fait convergent chez Richelet :

*Madame Aubri tout à la fois
A perdu l'esprit & la voix
Elle est toujours tremblante & pasle,
Ne parle que de linge sale.
&c.*

Cette règle souffre exception. Il est quelquefois libre de joindre une rime féminine longue avec une rime féminine brève, principalement lors que ces rimes ont en leur penultième un *a*, & que cet *a* Dans la rime longue n'est point accompagné d'une *s*.

*Il forme chaque membre, & le range en sa place
Le nourrit de son sang, le soutient de sa grace.*

La rime de ces deux Vers, & autres pareils, est bonne, à cause que l'*a* n'est pas joint avec une *s* dans le mot de *grace*; & qu'étant une voyelle d'un son tres-plein, la différence du long au bref est aisément corrigée par la prononciation. Mais lors que cette différence ne sauroit se corriger, les rimes ne valent rien. Ainsi on ne pense pas que ces Vers d'un excellent Esprit puissent être fort approuvez.

*Est-il juste, apres tout, qu'un Conquerent s'abaisse
Sous la servile loi de garder sa promesse?*

(M. Racine, Andr. Acte I Sc. 5)⁴³

En résumé, on peut donc affirmer que le chant n'a, jusqu'à une date très tardive (arbitrairement, 1750), connu, pour *a*, qu'un seul timbre, proche de celui de l'*a* antérieur. Pratiquement, il faut, je crois, recommander aux chanteurs (et aux diseurs) de ne jamais chercher à marquer l'opposition [a]-[ɑ], mais au contraire de rechercher un *a* unique, vocalement confortable et plutôt antérieur. Lorsque la musique le permet, ainsi que dans la déclamation parlée, il est sans aucun doute élégant d'allonger les *a* qui le requièrent, même si certains d'entre eux sont brefs aux yeux des grammairiens : le parfait rendu de la rime ne souffre aucune concession.

42. Lancelot, *Regles de la poesie françoise, Quatre traitez de poësies*, p. 63. Cité par Ekman in Dangeau, *Opuscules*, p. 183-4.

43. Richelet, *Versification*, p. 202-204.

CHAPITRE 10

E

Contrairement à l'*a*, dont la différenciation en une variante antérieure et une variante postérieure n'a touché le français qu'à une date relativement récente, le son *e*, unique en latin classique, semble avoir donné naissance, en latin vulgaire déjà, à deux *e* de timbres différents, un *e* ouvert ([ɛ]) s'étant substitué à l'*e* bref classique et un *e* fermé ([e]) à l'*e* long. Il n'est donc pas étonnant que, dès les balbutiements du français écrit, la lettre *e* ait servi à rendre plusieurs sons bien distincts.

L'*e* en français standard

Il existe, en français standard, une distinction très marquée entre *e* ouvert ([ɛ]) et *e* fermé ([e]). A ces deux timbres antérieurs vient s'ajouter l'*e* dit *muet*, *instable*, *féminin* ou *caduc*¹ ([ə]), dont la réalisation est inconstante mais qui, lorsqu'il se fait entendre, est labialisé et se situe donc, dans le trapézoïde des voyelles, quelque part entre [œ] et [ø].

En syllabe accentuée, le timbre de l'*e* est partiellement déterminé par les « lois de position »² dont les effets ne se font pleinement sentir dans le « bon usage » qu'à partir des XVI^e et XVII^e siècles :

- L'*e* se prononce ouvert ([ɛ]) lorsqu'il est suivi d'une consonne ou d'un groupe consonantique qui se prononce : *père, lierre, cher, fête, règne, bref, sec, mètre*, etc.
- L'*e* final surmonté d'un accent aigu se prononce fermé ([e]) (*blé, donné, vérité*). Cet *e* fermé peut être suivi d'un *s* marquant le pluriel (*blés, vérités*), d'un *e* muet marquant le féminin (*donnée*) ou d'un *-es* marquant le féminin pluriel (*données*) sans que son timbre en soit affecté.
- Lorsqu'un *e* se trouve devant une consonne finale (ou un groupe de consonnes) qui ne se prononce pas, sa prononciation varie. Elle est fermée devant *r, z, d, ds, f, fs* (*chanter, pieds, assez, clefs*), et ouverte dans les autres cas (*forêt, crochet, tu es, il est, procès*).
- L'*e* muet ([ə]) n'est jamais accentué, sauf dans le pronom *le* lorsqu'il suit un verbe à l'impératif (*mange-le !*).

1. Je considère tous ces termes comme équivalents. Cependant, j'utilise plutôt *e* muet lorsque je parle du français standard et *e* féminin lorsque j'aborde la langue poétique et le français chanté.

2. Voir par exemple Carton, *Introduction*, p. 204-205. C'est Buffier qui, le premier, les aurait énoncées en 1709 (Thurot, I, p. 48-49). Selon une formulation courante, *les voyelles d'aperture moyenne tendent, en français, à s'ouvrir en syllabe fermée et à se fermer en syllabe ouverte*. L'expression « loi(s) de position » est souvent mise entre guillemets car il ne s'agit pas de véritables lois phonétiques mais seulement de tendances, plus ou moins marquées selon le contexte. Il existe ainsi par exemple des *e* ouverts en syllabe ouverte (*menuet, procès*) ainsi que des *o* fermés en syllabe fermée (*grosse, chose, hôte*) qui contredisent les « lois de position ». Pour une critique méthodique du caractère explicatif de ces lois, voir Morin, *La loi de position*.

Il serait vain de vouloir discuter en détail la quantité de ces *e* en français standard, qui est extrêmement variable d'un locuteur à l'autre et pour laquelle il n'existe guère de consensus.

En syllabe inaccentuée, un grand nombre d'*e* qui ne portent pas de signe diacritique sont muets. Fouché³ détaille, pour ceux dont l'instinct ne serait pas assez sûr, les situations où l'*e* muet se rencontre en français standard. A part cela, la distinction *e* fermé-*e* ouvert ([e]-[ɛ]) subsiste, mais est nettement moins marquée qu'en syllabe accentuée⁴.

Il n'est pas possible de donner de manière simple et synthétique la répartition des deux variantes sonores de l'*e* en dehors des syllabes accentuées. Les multiples règles données par Fouché⁵, toutes démenties par des exceptions, ne sont pas d'un grand secours pour le chanteur. En cas d'hésitation, le mieux est encore de se reporter à un bon dictionnaire de langue comme le *Petit Robert*. Je me bornerai à évoquer ici quelques situations dans lesquelles, toute considération historique mise à part, la prononciation soutenue du chanteur est susceptible de s'écarter de la prononciation commune donnée par les dictionnaires :

- Tous les *e* muets sont chantés. Seules exceptions : l'*e* muet final lorsque le mot suivant commence par une voyelle ou un *h* non aspiré (*belle enfant* : [bel ɑ̃fɑ̃]) et l'*e* purement graphique qu'on trouve dans certains mots (*mangea*, *douceâtre*...). Dans tous les autres cas, il faut corriger les prononciations données par les dictionnaires et chanter, par exemple [ʒyʒəmə] et non [ʒyʒmə] pour *jugement*.
- Lorsque, de deux syllabes consécutives inaccentuées, la première contient un *e* sonore et la seconde un *e* muet, ces deux *e* n'étant séparés que par une seule consonne, la prononciation commune a tendance à faire tomber l'*e* muet. La seconde syllabe disparaissant, et la première devenant de ce fait fermée, l'*e* sonore s'ouvre. Ainsi, les dictionnaires donnent [ɛmrod], [mɛdsɛ], [ɛnmi] pour *émeraude*, *médecin* et *ennemi*, alors qu'une prononciation soutenue qui conserve l'*e* muet conservera aussi en principe le timbre fermé de l'*e* précédent : [ɛmərod], [mɛdəsɛ], [ɛnəmi]. Lorsque, dans la même situation, l'*e* sonore est surmonté d'un accent grave, il se prononce ouvert dans tous les cas : [pɛləɾɛ] pour *pèlerin*.
- Lorsqu'un *e* ouvert en syllabe ouverte, accentué dans un mot donné, devient inaccentué dans un mot dérivé, il se ferme s'il est noté par *è* dans le mot où il est accentué, ([tenɛbr] mais [tenɛbrø], pour *ténèbres* et *ténébreux*), mais il reste ouvert s'il est noté par *ê* ou un digramme ([fɛte], [fɛtar] pour *fête*, *fêtarde*). Jusque-là, il n'y a pas de différence entre la prononciation commune et la prononciation soutenue. Mais, dans ce dernier cas, lorsque la voyelle

3. Fouché, *Traité*, p. 91 et sq.

4. Selon Fouché, *Traité*, p. 63, l'[e] accentué est légèrement plus fermé que l'[e] inaccentué alors que l'[ɛ] accentué est légèrement plus ouvert que l'[ɛ] inaccentué. Cette règle générale permet d'éviter de détailler, comme le font certains phonéticiens, cinq variantes de timbre pour l'*e*, ce qui compliquerait inutilement la description phonétique du français standard.

5. Fouché, *Traité*, p. 64 et sq.

accentuée du mot dérivé est fermée ([e], [i] ou [y]), l'e ouvert inaccentué tend à se fermer sous son influence ([fete] pour *fêter*, [betiz] pour *bêtise*). Ce phénomène est nommé *harmonisation vocalique*⁶. Quoiqu'inconstante même chez les Parisiens cultivés, comme le révèle le *Dictionnaire de la prononciation du français dans son usage réel*, l'harmonisation vocalique n'en apparaît pas moins de manière systématique dans les transcriptions phonétiques données par le *Petit Robert*. Or, comme le souligne Carton, elle est à bannir de la prononciation soutenue, et donc du chant. Voilà un cas typique où la prononciation « du dictionnaire » peut induire un chanteur en erreur, erreur d'autant plus grave que l'harmonisation vocalique touche des mots aussi chantés que l'infinitif *aimer*, pour lequel les dictionnaires donnent la prononciation [eme] alors que, traditionnellement, il se chante [ɛme] !

- Les dictionnaires donnent, pour les clitiques (articles, démonstratifs, possessifs) terminés en -es, une prononciation en e fermé ([le], [se], [me] pour *les*, *ces*, *mes*). En revanche, dans la tradition de la déclamation, ces mots sont à prononcer avec un e ouvert et long ([lɛ:], [sɛ:], [mɛ:]). Quoique tombant en désuétude même à la scène, cette prononciation est encore enseignée de nos jours dans certains cours de diction pour acteurs, ainsi qu'aux chanteurs.

L'ère des scribes

E sonores, assonances et rimes

Les textes en vers assonancés distinguent trois groupes d'e sonores qui n'assonnent pas entre eux et doivent donc, phonétiquement parlant, différer d'une manière ou d'une autre⁷ :

- Un e ouvert (e¹), qui provient avant tout de l'e bref du latin classique, devenu ouvert en latin vulgaire et qui conserve son timbre lorsqu'il est entravé⁸ (*ferrum* > *fer*, *hibernum* > *hiver*, *perdere* > *perdre*), ainsi que l'e latin des mots savants (*materia* > *matere*, *mysterium* > *mistère*, *miseria* > *misere*, *propheta* > *prophète*) et des noms propres antiques (*Jupiter*). Voir, par exemple, les laisses clxvii et clxviii (vv. 2246-2270) de la *Chanson de Roland*.
- Un e fermé (e²) issu de l'e long et de l'i bref du latin classique, voyelles qui convergent vers e fermé en latin vulgaire puis en roman. Cet e fermé conserve son timbre sans se diphtonguer lorsqu'il est entravé (*deb(i)tam* > *dette*, *cris-tam* > *creste*, *vir(i)dem* > *vert*, *ecce-istam* > *ceste*, suffixes *-ittum*, *-ittam* > *-et*, *-ete*, ce qui en fait l'e fermé « originel » du roman. On le rencontre aussi dans certaines formes inaccentuées du verbe être (par exemple *ere*, *eres*... à l'imparfait et *er*, *eres*... au futur) et même, pour ce qui est des plus anciens textes,

6. Selon Carton, *Introduction*, p. 87, 202, c'est Maurice Grammont qui, le premier, aurait décrit l'harmonisation vocalique.

7. Lote, *Histoire du vers*, III, p. 151-156.

8. Les e libres du latin classique subissent les diphtongaisons des premiers siècles. L'e long donnera la diphtongue [ei] et l'e bref la diphtongue [ie].

dans la forme *eſt* dont l'*e* dérive pourtant en principe d'un *e* latin bref et devrait donc être ouvert⁹. Voir, par exemple, la laisse cxxi (vv. 1605-1610) de la *Chanson de Roland*.

- Un troisième *e* (*e*³) issu de l'*a* latin libre après un passage transitoire par la diphtongue [ae]. Cet *e* s'est, selon toute vraisemblance, fermé à une date très ancienne quoiqu'indéterminée, mais il se distingue de l'*e* fermé « originel » par le fait que, probablement, il est long¹⁰ : *mare* > *mer*, *patrem* > *pere*, *bon(i)tatem* > *bonté*, *cantare* > *chanter* (et donc les infinitifs en *-er* ainsi que leurs participes passés aux deux genres et aux deux nombres, et les passés simples en *-erent*), *talem* > *tel*. L'*e* de *D(i)eus* appartient aussi à ce groupe. Voir, par exemple, les laisses xl et cxii (vv. 520-535, 1449-1466) de la *Chanson de Roland*.

Assez précocement, les poètes semblent s'ingénier à bousculer l'ordonnance de ce (trop) beau schéma. C'est ainsi que *e*² s'ouvre au cours du xii^e siècle et rejoint donc de plus en plus fréquemment l'*e* ouvert (*e*¹), comme en témoignent les nombreux cas où le pronom *el(l)e* (< *illam* donc originellement [e]) rime ou assone avec des diminutifs en *-el(l)e* (< *-ellam* avec un *e* bref, donc [ɛ]). H. van den Bussche¹¹ a étudié de manière très détaillée ce phénomène en se basant sur un examen presque exhaustif des textes en vers composés avant 1250. Pour ce qui est des textes lyriques, il ressort que seuls quelques-uns parmi les trouvères de la première génération (Chatelain de Coucy, Audefroy le Batard, Thibaut de Champagne et Colin Muset) semblent éviter d'associer *e*¹ et *e*² à la rime, ce qui pourrait d'ailleurs n'être dû qu'au hasard, en tout cas pour ceux de ces auteurs dont ne nous est parvenu qu'un petit nombre de poèmes. Les œuvres de Conon de Béthune, Blondel de Nesle, Gautier de Dargies ne contiennent aucune rime qui permette de se prononcer sur leur pratique en ce point. Quant à Jean Bodel, Gautier de Coinci, Gace Brulé, ils ont laissé des rimes qui prouvent sans doute possible qu'ils confondaient *e*¹ et *e*². En résumé, on peut admettre que la tradition du lyrisme français se constitue sur la base d'un état de langue dans lequel l'ouverture de l'*e* fermé « originel » du roman (*e*²) est déjà, sinon achevée, du moins extrêmement avancée. Du point de vue de l'interprète qui cherche à adopter une prononciation relativement uniforme pour l'ensemble du corpus des trouvères, il est donc tout à fait légitime de considérer *e*¹ et *e*² comme semblablement ouverts. Reste la question de la quantité : dans la finale *-esse*, une opposition de

9. Van den Bussche, *L'Ouverture de la voyelle (e)*, p. 45.

10. Fouché (*Phonétique historique*, p. 261-262) a démontré de manière sinon définitive, du moins fort convaincante que *e*³ était déjà fermé au xi^e siècle, soit bien avant que ne se constitue la tradition de la rime française. La plupart des traités ultérieurs adoptent la même doctrine, seule capable d'expliquer l'évolution d'*e* fermé du xiii^e au xviii^e siècle, et notamment sa persistance durable dans des séries de mots comme *pere*, *mere*, *frere*. On regrettera donc vivement que, dans le récent *Singing early music*, p. 74, Robert Taylor considère *e*³ comme encore ouvert aux xii^e et xiii^e siècles. Cette option l'amène à appliquer mécaniquement les « lois de position » dès les premiers textes qu'il transcrit, alors qu'on sait qu'elles n'ont pas déployé tout leur effet avant le xvii^e siècle. Elle provoque de plus la quasi-disparition d'*e* fermé en syllabe accentuée dans ces mêmes textes, ce qui n'est certainement pas conforme à la réalité.

11. Van den Bussche, *L'Ouverture de la voyelle (e)*. Voir aussi Fouché, *Phonétique historique*, p. 247.

quantité s'est en effet maintenue durant plusieurs siècles entre, par exemple, *messe* (e^2) dont la pénultième est le plus souvent considérée comme brève et *cesse* (e^1) dont elle est considérée comme longue¹².

Une fois consommée l'ouverture de l'*e* fermé « originel » du roman (e^2), l'*e* provenant de l'*a* latin (e^3) reste donc à peu près le seul, avec l'*e* final de certains mots savants comme *secré* (< *secretum*) à se prononcer fermé ([e]). Le son [je], figuré par la graphie *ie*, est susceptible également de se mettre à assoner ou à rimer avec *e* fermé, comme c'est le cas dans la **Chanson de Roland** et le **Charroi de Nîmes**.

D'autre part, la transformation de la diphtongue [ai] en [ɛ], au XII^e siècle¹³, apporte une nouvelle et importante série de mots assonant ou rimant en [ɛ], comme par exemple les dérivés de *faire* (qui s'écrivent d'ailleurs souvent *fere*). Cette simplification est déjà en partie effective dans la *Chanson de Roland*. Au XIII^e siècle, *ai* en finale absolue tendra à se fermer en [e].

On peut donc schématiser de la manière suivante la répartition [e]-[ɛ] à la rime, répartition qu'on peut considérer comme constitutive de la tradition du lyrisme français :

- [ɛ] regroupe les *e* originellement ouverts (e^1), les *e* accentués originellement entravés provenant de l'*e* long ou de l'*i* bref latin (e^2), ou résultant de la diphtongue [ai] ailleurs qu'en finale absolue.
- [e] regroupe les *e* provenant de l'*a* et assimilés (e^3), l'*e* final de quelques mots savants, le digramme *ai* dans les formes verbales et certains autres mots où elle se trouve en finale absolue et (occasionnellement) le son [je].

Mais les choses n'en restent pas là : il existe en effet des rimes « [e]-[ɛ] », c'est-à-dire associant un *e* censément fermé avec un *e* censément ouvert (infinitifs en *-er* : *fer*, *pere* : *matere*, *amere* : *faire* etc.). De telles rimes peuvent témoigner d'une tendance de l'*e* fermé à s'ouvrir en parisien vulgaire lorsqu'il est suivi d'une consonne¹⁴, signe avant-coureur des « lois de position » dont les effets ne seront pleinement acceptés par la communauté des grammairiens que plusieurs siècles plus tard. Cependant, il existe une forte et durable résistance savante à une telle ouverture : il n'est pas exclu que ce mouvement savant ait eu, par contrecoup, une influence sur certains *e* primitivement ouverts, les amenant à se fermer dans la bouche des diseurs de vers et des chanteurs pour rejoindre à la rime des *e* fermés.

Des quelques exemples qui suivent, choisis (presque) au hasard, il ressort que la fréquence des rimes « [e]-[ɛ] », est le plus souvent faible, voire très faible chez les poètes médiévaux, beaucoup trop faible en tout cas pour qu'il soit possible de parler, comme le fait Straka¹⁵, d'une « unification des trois timbres ». Je n'en ai trouvé aucune chez **Conon de Béthune**, **Gace Brulé**, **Thibaut de Champagne**, **Thibaut de Blaison** ou chez **Adam de la Halle**. Il n'y en a pas non plus chez **Colin Muset** qui, alors qu'il a besoin de pas moins de 41 rimes en *-el* ([ɛ]) pour un poème, évite le re-

12. Voir Morin, *Les [e] longs devant [s]*.

13. Fouché, *Phonétique historique*, p. 254 et sq.

14. Fouché, *Phonétique historique*, p. 247.

15. Straka, *Les Rimes classiques*, p. 84-85.

cours à des mots comme *tel* (< *talem*) ou *oſtel* (< *hospitalem*), ce dernier mot rimant d'ailleurs clairement en *e* fermé dans une autre chanson¹⁶.

Dans les monumentaux *Miracles de Noſtre Dame*, de **Gautier de Coinci**, l'opposition [e]-[ɛ] eſt globalement reſpectée. Par exemple, des mots comme *fer*, *enfer*, *Lucifer*, *ner(f)*, *yver*, *divers*, *ver*, *cler(c)* ne riment qu'entre eux et jamais avec des infinitifs en *-er* ou d'autres mots dont l'*e* provient d'un *a*¹⁷. Tout au plus trouve-t-on deux rimes isolées associant *el* (< *aliud*) et *tel* (< *talem*), dont l'*e* eſt en principe fermé, avec *tinel* et *chatel*, dont l'*e* eſt clairement ouvert¹⁸. Il faut signaler auſſi que, chez Gautier, les mots ſavants de la ſérie *matere*, *misere*, *cymetere*, *filatere*, *chimere*, *ferre* (< *feriam*), cenſément en *e* ouvert, riment à de très nombreuses reprises avec la ſérie *pere*, *mere*, *frere*, *emperere*, dont l'*e* eſt fermé¹⁹. Je ſuis enclin à interpréter cela comme un ſigne de fermeture analogique de *matere*, *misere* etc. plus que comme le ſigne d'une ouverture précoce de *pere*, *mere* etc., car ces deux ſéries de mots, ſi elles ſe confondent chez Gautier, y reſtent rigoureusement diſtinctes de la ſérie en *-aire*. Détail intéreſſant, le démonſtratif *ces* rime ici avec le mot latin *jaces*²⁰. La finale latine *-es* ſe prononçant traditionnellement en *e* ouvert, on peut ſuppoſer que, déjà à cette époque, les proclitiques en *-es* tendaient à être déclamés ouverts.

Les rimes « [e]-[ɛ] » ſont tout auſſi exceptionnelles chez **Rutebeuf**²¹ où l'on trouve, en cherchant bien, la rime *loel* (< *localem* donc [e]) : *prael* (< *pratellum* donc [ɛ]).

D'une manière générale, les trouvères ſe conforment donc aux usages ſuivants :

- Les mots *mere*, *pere*, *frere* (< *matrem*, *patrem*, *fratrem*, donc [e]) ne riment qu'entre eux et donc ni avec l'*e* ouvert iſſu de la diphtongue *ai*, ni avec des mots en *-erre*, ni, à de notables exceptions près, comme celle de Gautier de Coinci, avec des mots ſavants comme *misere* ([ɛ] à l'origine). Mais ils peuvent rimer avec les mots en *-iere* ([je]).
- Les mots en *-aire*, populaires (*faire*, *plaire*, *viaire*, *debonnaire*) ou ſavants (*contraire*, *adversaire*, etc.) ne riment le plus ſouvent qu'entre eux, quelle que ſoit la graphie utilisée (*ai* ou *e*).
- Les infinitifs en *-er* (< *-are*, donc [e]) ne riment qu'entre eux et avec des mots dont l'*e* provient d'un *a*, comme *cler*, *per* (< *clarum*, *parem*), mais en principe pas avec des mots comme *fer*, *enfer*, *hiver* ou *Jupiter*.
- Les mots en *-é* ([e]) riment avec certaines premières perſonnes du ſingulier. On trouve ainſi, chez Rutebeuf, *trouſſé* : *sé* (pour *je ſai*, de ſavoir) et, chez

16. *Les Chansons de Colin Muset*, p. 18-20 et 9-10 (Raynaud 582 et 476).

17. Gautier de Coinci, *Les Miracles*, I, p. 36, 82, 84, 130, 145, 148 ; II, p. 14, 15, 19, 20, 44, 175, 178, 217, 258, 270 ; III, p. 152, 169, 172, 229, 484 ; IV, p. 35, 141, 142, 228, 235, 307, 310, 315, 355, 367, 424, 458, 466, 470, 485, 532, 545, 552, 558, 566.

18. Gautier de Coinci, *Les Miracles*, IV, p. 400, 436.

19. Gautier de Coinci, *Les Miracles*, I, p. 4, 35, 89, 165, 169 ; II, p. 18, 111, 113, 164, 184, 197, 262, 263 ; III, p. 53, 128, 216, 219, 240, 265, 269-70, 283, 323, 392 ; IV, p. 31, 43, 55, 56, 64, 79, 117, 144, 158, 213, 258, 288, 421, 474, 530, 538, 540.

20. Gautier de Coinci, *Les Miracles*, IV, p. 131.

21. Rutebeuf, *Œuvres*, I, p. 100-147.

Machaut²², *savour hé : demouré et desconfort hé : desconforté, atourné : retour n'é*, où (*h*)*é* est mis pour *j'ai*, de *avoir*, forme qui, elle-même, rime avec les présents, futurs et passés simples en *-ai* (ou *-ay*), ainsi qu'avec des mots comme *vrai, gai, lai*. Il y a encore quelques flottements au début du XIII^e siècle : on trouve par exemple, chez Thibaut de Blaison²³, la rime *morrai (je mourrai) : vrai (vrai) : broi : moi*. Plus tard dans le siècle, les deux premiers mots rimeront en [e] et les deux derniers en [wɛ]. La rime en question peut traduire la rencontre d'un *-ai* pas encore fermé avec un *-oi* déjà ouvert, ou alors celle d'un *ai* déjà fermé avec un *-oi* pas encore ouvert.

- Les mots en *-és* ou *-ez* (participes passés pluriels ou substantifs), dont l'*e* provient d'un *a* et est donc un [e] riment avec les deuxièmes personnes du pluriel, même dans les formes du futur, dont l'*e* ne provient pas d'un *a*, mais d'un *e*. Ainsi, l'on a *ferez : lavez* chez Rutebeuf et *arés : secourés : emportez* chez Machaut, pour qui aucun de ces mots ne rimerait avec la finale *-ais*²⁴. L'analogie l'emporte donc, ici, sur l'étymologie.
- *-aiestre* rime avec *-estre*, manifestement en [ɛ]. En témoigne, chez Rutebeuf, *estre (e) : maistre (ai) : destre (e)*²⁵. D'une manière plus générale, les rimes associant *ai* et *e* ouvert sont fréquentes.

On peut en conclure que l'opposition entre *e* ouvert (résultant de la fusion de *e*¹ et *e*²) et *e* fermé (*e*³), en dépit de quelques exceptions, tend à se conserver.

Le **Roman de Fauvel** fournit un magnifique contre-exemple. Ce texte fourmille en effet de rimes « [e]-[ɛ] » On a notamment :

- Les infinitif *louer* et *joer* ([e]) rimant avec les mot *miroer* et *terroer* ([wɛ])²⁶.
- Les mots *pere, mere, amere, apere* rimant couramment, non seulement avec des mots en [ɛ] (*miestre, digere, espere, misere*), mais aussi avec des mots en *ai* (*fere, plere, affere, brere*)²⁷.
- Les participes *semez* et *tués* ([e]) rimant respectivement avec la forme verbale *tu es* et l'adverbe *mès* (*mais*, donc [ɛ])²⁸.

Que faire de ces anomalies ? On peut bien sûr arguer du fait que Fauvel est un texte d'origine normande, les Normands étant par ailleurs connus pour un traitement particulier de la distinction [e]-[ɛ]. Mais si une telle explication peut satisfaire un linguiste, elle laisse l'interprète sur sa faim : Fauvel ne fait en aucun cas partie d'une « littérature normande » qui serait séparée de la littérature française. Ce texte a pu être lu et déclamé dans n'importe quelle région. Comment un lecteur parisien s'accommodait-il des rimes « [e]-[ɛ] » de Fauvel ? Prenait-il artificiellement l'« accent normand » en privilégiant tantôt l'*e* fermé, tantôt l'*e* ouvert ? Prononçait-il au

22. Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques*, p. 100, 312 et 621.

23. Thibaut de Blaison, *Les Poésies*, p. 62 (Raynaud 1001).

24. Machaut, *Poésies lyriques*, p. 75, 622.

25. Rutebeuf, *Œuvres*, I, p. 44.

26. Le *Roman de Fauvel*, vv. 131-2, 3037-8.

27. Le *Roman de Fauvel*, vv. 115-6, 231-2, 627-8, 661-2, 954-5, 1097-100, 1239-40, 1895-6, 2107-8, 2157-8, 2185-6, 2211-2, 2223-4, 2399-400, 2463-4, 2659-62, 2745-6, 2789-90, 2947-50.

28. Le *Roman de Fauvel*, vv. 2973-4, 3125-6.

contraire selon le « bel usage » de la déclamation, quitte à faire éclater bon nombre de rimes ? Ces deux hypothèses sont également improbables. Il est plus raisonnable d'imaginer qu'il cherchait un compromis, ouvrant quelque peu *pere* ou *mere*, conformément à la prononciation quotidienne des Parisiens, et fermant légèrement *plaire* ou *faire*, pour aboutir à cet *e médiocre*, à mi-chemin entre [e] et [ɛ], que décriront plus tard les grammairiens.

Par ailleurs, il n'est pas inutile de préciser que ces anomalies ne touchent que le texte du roman proprement dit, et non celui des interpolations musicales (monodiques et polyphoniques) où, par exemple, les mots en *-aire*, et ceux en *-ere* (< *a*) ne riment qu'entre eux. Faut-il y voir une illustration de l'hétérogénéité de la collection « fauveline » ?

Un peu plus tard, **Machaut** se conforme à la pratique des auteurs du XIII^e siècle précédemment cités. Il n'y a chez lui que quelques cas isolés de rimes « [e]-[ɛ] » : *pere*, *mere* ([e]) riment exceptionnellement avec *misere*, *miſtere*, *differe* ([ɛ] d'origine savante), mais jamais avec des mots en *-aire*²⁹, qui ne riment qu'entre eux. Ceci peut être interprété soit comme une timide tendance à l'ouverture dans les mots en *-ere* dont l'*e* provient d'un *a*, soit, plus vraisemblablement, comme une tendance transitoire à la fermeture analogique des mots savants en *-ere*, qu'on trouve déjà chez Gautier de Coinci et dont témoignera plus tard La Noue. On trouve aussi une, et une seule, rime *prouver* : *enfer*³⁰ dans ses œuvres lyriques. Chez lui, les rimes *ie* : *e* ([je] : [e]) ne sont pas rares.

Plus tard encore, chez **Charles d'Orléans**, les rimes « [e]-[ɛ] » restent tout à fait exceptionnelles. Si l'on admet que, au XV^e siècle, des mots comme *cler*, *per*, *mer* riment encore en [e] conformément à leur étymologie, on ne trouve qu'une rime *jouer* : *miroer* et une rime *amener* : *enfer*³¹. Les mots en *-aire* ne riment qu'entre eux, de même que ceux en *-iere*. On trouve aussi la rime *acomper* ([e] selon l'étymologie) : *vitupere* ([ɛ])³². Il s'agit ici de la seule rime en *-ere* figurant dans l'œuvre d'Orléans, qui compte plusieurs milliers de vers. Il est assez étonnant, au vu de la fréquence de ces rimes chez les autres auteurs, que ce poète s'abstienne totalement de rimer sur les mots de la série *mere*, *pere*, *frere*.

Villon, quant à lui, ne pratique guère différemment. On note aussi, chez lui, quelques rimes « [e]-[ɛ] » isolées, comme *mere* : *chimere* ou *maschouëre* ([wɛ]) : *chiere* ([je])³³, ce dernier cas étant un exemple de la tendance (populaire) de la « diph-tongue » *ie* à s'ouvrir devant consonne. Villon nous apprend aussi que le nom de la lettre *R* rime avec *erre*, et donc en [ɛ] et, par un enjambement audacieux, il fait rimer l'article *des*, le nom propre grec *Diomedès* et le nom *des* (pour *doigts*), dont l'*e* était assurément ouvert³⁴. On trouve une rime analogue (*procès* : *ses*) dans **Maître**

29. Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques*, p. 344, 371, 407.

30. Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques*, p. 650.

31. Charles d'Orléans, *Poésies*, p. 236, 546.

32. Charles d'Orléans, *Poésies*, p. 548.

33. François Villon, *Poésies complètes, Le Testament*, vv. 820-1, 826-8.

34. François Villon, *Poésies complètes, Le Testament*, vv. 131-5, 935-40.

Pierre Pathelin³⁵.

A la Renaissance, on rencontre de temps à autre un infinitif en *-er* ou un mot analogue rimant avec un mot en *-er* dont l'*e* est traditionnellement ouvert, ou même en *-air*. Cette sorte de rime est appelée « rime normande », et sera largement critiquée au xvii^e siècle, et notamment en 1666 par Ménage, qui la trouve chez Malherbe³⁶, mais il s'agit là d'une appellation à la fois péjorative et rétrospective, qui ne doit pas pour autant faire croire à une origine réellement normande. D'Olivet³⁷ reprendra l'appellation tout en condamnant le procédé. J'en ai noté six dans les œuvres lyriques de Marot (*despiter* : *Juppiter*, *priver* : *Yver*, *arriver* : *yver*, *descoifer* : *Enfer*, *toucher* : *chair*, *branler* : *en l'Air*) et une seule dans le Psautier huguenot (*mascher* : *chair*, qui est le fait de Théodore de Bèze³⁸), une dizaine dans un échantillon des œuvres de Ronsard constitué par les quatre livres d'odes et le *Bocage* de 1550 ainsi que la totalité des *Amours* (*Juppiter* : *empieter*, *l'air* : *parler*, *l'air* : *voler*, *despiter* : *Juppiter*, *eschauffer* : *fer*, *parler* : *l'air*, *voler* : *l'air*, *rocher* : *chair*, *empescher* : *chair*³⁹), trois dans les *Œuvres poetiques* de Peletier (*despiter* : *Jupiter*, *Jupiter* : *heriter*, *parler* : *en l'air*⁴⁰), qui sont imprimées dans une graphie usuelle. Dans l'*Amour des amours*, recueil imprimé en orthographe phonétique, le fait que le même Peletier note le mot *air* par un *e* ouvert et les infinitifs en *-er* par un *e* fermé lui interdit les rimes comme *voler* : *l'air* qu'il s'autorisait tant qu'il n'appliquait pas son orthographe phonétique à ses vers. La seule licence de ce type qu'on trouve dans ce recueil est une rime *flair* (écrit avec un *e* fermé) : *souffler*⁴¹. Il y a cinq rimes « normandes » chez Jodelle (*l'air* : *voler*, *l'air* : *parler*, *chair* : *arracher*, *d'air* : *celer*⁴²) et trois dans les *Regrets* de du Bellay (*voler* : *l'aer*, *resister* : *Juppiter*, *gresler* : *l'air*⁴³). Quant à Malherbe, en dépit de son origine normande, il ne semble pas en avoir produit plus que ses devanciers immédiats (*vanter* : *Jupiter*, *philosopher* : *enfer*, *quitter* : *Jupiter*⁴⁴).

Les poètes de cette époque montrent, pour certaines rimes féminines, qu'ils ne sont pas complètement insensibles à la quantité des voyelles. C'est souvent en vain qu'on cherche, par exemple, des rimes du type *faicte* : *feste*. Ronsard fournit même la preuve qu'il y a là pour lui deux catégories distinctes puisqu'il utilise, à l'intérieur du même sonnet, et là où le schéma métrique impose en principe deux rimes différentes,

35. Maître Pierre Pathelin, vv. 1394-5

36. Tobler, *Le vers français*, p. 55-6. Lote (*Histoire du vers*, VI, p. 251-2) considère que ces rimes normandes se prononçaient en *e* fermé. M'appuyant notamment sur le témoignage très fiable de Vaugelas, je crois pouvoir affirmer qu'au contraire elles tendaient vers *e* ouvert.

37. Olivet, *Remarques*, p. 244-5.

38. Clément Marot, *Œuvres lyriques*, p. 92, 121, 138, 317, 351, 374. Cément Marot et Théodore de Bèze, *Les Psaumes*, Ps. 78.

39. Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, I, p. 231, II, p. 88, 168; *Les Amours*, p. 93, 161, 199, 265, 280, 297, 298.

40. Jacques Peletier, *Œuvres poetiques*, p. 117, 138, 170. La numérotation des pages est celle de l'éditeur moderne.

41. Jacques Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 209.

42. Étienne Jodelle, *Œuvres complètes*, I, p. 249, 323, 350, 359, 390.

43. Joachim du Bellay, *Regrets*, sonnets lvii, cvi et cxx.

44. François Malherbe, *Œuvres poétiques*, I, p. 85, 120, 144.

une rime *jette : sagette : segrete : discrete* et une rime *tempeste : teste*, ce qui ne l'empêche pas, ailleurs, de rimer, par licence, *parfaites : estes* ou *Planettes : estes : faites : sagettes*⁴⁵

Les mots en [e] de la série *pere, mere, frere* riment maintenant couramment avec les mots en *-ere* d'origine savante, qui eux-mêmes riment fréquemment avec les mots en *-aire*. Les rimes du type *pere : contraire* existent, mais elles restent exceptionnelles. Je n'en ai noté qu'une dans les œuvres lyriques de Marot (*pere : repaire*⁴⁶), une dans les quatre premiers livres d'odes et quatre en tout et pour tout dans les cinq cents pages des *Amours* de Ronsard (*pere : repaire, mere : solitere, frere : solitaire, freres : contraires, Bon-pere : contraire*⁴⁷), aucune dans les *Œuvres poetiques* de Peletier ou dans les *Regrets* de du Bellay. Il n'y en a pas dans le Psautier huguenot, mais *pere* y rime avec *colere*, ce mot rimant avec *gloire*, qui rime à son tour avec *taire* et *sanctuaire*, dont l'*e* ouvert ne fait pas de doute⁴⁸. Elles restent rares chez Malherbe (*frere : contraire, guerres : vulgues, contraires : peres, peres : feres*⁴⁹).

Les rimes « normandes » montrent que l'ouverture des *e* devant consonne prononcée, probablement bien avancée en parisien vulgaire, fait une timide apparition en déclamation, mais elles sont bien trop rares encore, et bien trop stéréotypées, pour qu'on puisse affirmer, par exemple, que les infinitifs se prononçaient toujours en [er] au xvi^e siècle. Elles témoignent en revanche du fait que les diseurs de vers pouvaient, probablement par artifice, se permettre d'ouvrir de tels *e*. Les rimes *-ere : -aire* confirment quant à elles un glissement de l'*e* fermé vers l'*e* ouvert dans ce contexte, mais leur petit nombre eu égard aux rimes en *-ere* ou en *-aire* pures, ainsi qu'à la foison de rimes *e : ai* dans les cas des *e* originellement ouverts (au hasard, chez Ronsard, *verdelet : laiçt, est : naiçt, traicis : secrets : Grecs : apres*⁵⁰) est révélateur du poids de la tradition : ces rimes restent des exceptions, des licences, tolérées à condition qu'elles ne se généralisent pas.

Les dictionnaires de rimes de **Tabourot** et **La Noue**, malgré le laxisme relatif du premier et le rigorisme du second, brossent chacun à leur manière un tableau qui ne s'écarte guère de la pratique des versificateurs.

Tabourot admet sans restriction toutes les rimes « [e]-[ɛ] » déjà énumérées, ainsi les rimes associant un infinitif en *-er* avec *fer, enfer, Jupiter, chair* ou *air*, quoiqu'il considère l'*e* de ces derniers mots comme « viril », c'est-à-dire plutôt ouvert, et celui des infinitifs comme « masculin », c'est-à-dire fermé. Pour lui⁵¹, « les viriles riment bien avec les masculines, quand elles sont conduites par mesmes consonnes ; comme tu rimeras bien *chauffer* avec *lucifer* ou *enfer*, et *disputer, contenter* avec *Luther* ;

45. Ronsard, *Les Amours*, p. 87, 259, 429.

46. Clément Marot, *Œuvres lyriques*, p. 119. Il y a aussi (p. 221 et 225) deux rimes, *claire : plaire*, mais l'on peut admettre que, dans ce cas, la réfection de l'orthographe du mot *cler* en *clair*, déjà attestée au xiv^e siècle, avait accéléré son basculement vers [ɛ].

47. Pierre de Ronsard, *Les Amours*, p. 212, 387, 444, 457.

48. Clément Marot et Théodore de Bèze, *Les Psaumes*, Ps. 63, 65, 77, 109, 110.

49. François Malherbe, *Œuvres poétiques*, I, p. 107, 115, 183, 272.

50. Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, I, p. 66 ; *Les Amours*, p. 14, 53, 461.

51. Tabourot précise sa doctrine au quatrième livre des *Bigarrures*, p. 170, numérotation de Slatkine.

comme aussi tu pourras rimer les mots en *air* avec iceux, comme : Il ne faut pas toucher / De si près à la chair. » Il admet aussi toutes les rimes *-ere* : *-aire*, *-et* : *ait*, et ne fait aucune difficulté à voir rimer des deuxièmes personnes du pluriel du futur en *-rez* aussi bien, ce qui est régulier, avec des participes ou des noms pluriels en *-és* ([e]) qu'avec des mots comme *forests*, *arrests* ([ε]), ce qu'en fait s'interdisent le plus souvent les poètes de son temps. Il admet aussi les rimes associant un participe passé en *-cres* ([e]) avec *secrets*, *indiscrets*, *rets*, *apprests* ([ε]), un participe en *-tés* avec des noms grecs comme *Socrates*, *Hippocrates*, mais il oublie par contre d'autoriser expressément les rimes *-é* : *-ai* ou *-aître* : *-estre*, qui sont pourtant parfaitement régulières.

La Noue est nettement plus réservé. Conformément à l'usage régulier des poètes, il admet sans réserve les rimes *-aître* : *-estre*, *-elle* : *aile*, *-et* : *-ect* : *-ait* : *aïd* : *aïct* et, avec quelques nuances, *-é* : *-ai*. Il range dans la même catégorie les mots de la série *pere*, *frere* (traditionnellement [e]) et ceux de la série *mizere*, *panthere* (traditionnellement [ε]) qui, pour lui, riment tous en « e masculin » (fermé). Il accepte aussi la rime *-ere* : *iere*, qui est régulière, mais il condamne fermement toute rime *-ere* : *-aire*. Il établit une distinction entre les mots en *-eche* (*bêche*, *sèche*, *crèche*, *pêche*), dont l'*e* est bref et fermé et ceux en *-esche* (*pesche*, *presche*, *revesche*) dont l'*e* est long et ouvert, et il recommande de ne pas les apparier. Il admet « par licence » les rimes associant les infinitifs en *-er*, dont il considère l'*e* comme « masculin », à des mots comme *fer*, *enfer*, *mer* ou même *air*, *chair*, qui riment théoriquement en *e* ouvert. Finalement, les deuxièmes personnes du pluriel du futur riment pour lui en « e masculin » avec tous les mots en *-és* ou *-ez*, mais ni avec ceux de la série *accés*, *proces*, *pres*, *apres*, ni avec les pluriels en *-ets*, qui ont tous l'*e* ouvert, ce qui correspond en fait à la pratique des poètes du temps.

Straka, dans son article sur les rimes classiques⁵², a relevé un certain nombre de rimes « irrégulières » chez les grands auteurs du XVII^e siècle :

- Il mentionne quelques rimes « [e]-[ε] » touchant les infinitifs en *-er*, mais il est surtout préoccupé de savoir si l'*r* final se prononçait ou non, problème — ou plutôt faux problème — dont je traite au chapitre des consonnes. J'en ai pour ma part trouvé un nombre non négligeable chez Corneille (*parler* : *l'air*, *hurler* : *l'air*, *envoler* : *l'air*, *dissimuler* : *l'air*, *arrêter* : *Jupiter*, *aveugler* : *clair*, *triompher* : *enfer*, *donner* : *son air*, *accorder* : *quelque air*, *triompher* : *fer*, *voler* : *en l'air*, *porter* : *Jupiter*, *redouter* : *Jupiter*, *accepter* : *Jupiter*⁵³). Dans ses onze dernières pièces, écrites tardivement après un silence de plusieurs années, je

52. Straka, *Les Rimes classiques*, p. 84-90, 127-31.

53. Pierre Corneille, *Théâtre complet*. Mélite (avant 1630), vv. 913-4, 1305-6; Clitandre (1630), vv. 867-8, 991-2; La Veuve (1633) vv. 1633-4; La Suivante (1634), vv. 1427-8; Médée (1635), vv. 283-4; L'Illusion (1636), vv. 275-6, 915-16, 1383-4; Polyeucte (1642), vv. 1653-4 (?); Le Menteur (1643), vv. 391-2, 1751-2; La Suite du Menteur (1643), vv. 289-90, 1739-40; Rodogune (1647), vv. 1350-1; Andromède (1650), vv. 758-9, 978-9, 1401-2, 1625-6. Je ne prends pas en compte les rimes du type *ramer* : *en mer*, *arracher* : *cher*, *juger* : *léger*, dont certaines sonnent en « [e]-[ε] » à nos oreilles modernes, mais qui sont étymologiquement irréprochables car tous leurs *e* proviennent d'un *a*. Elles ne sont pas rares tout au long de l'œuvre de Corneille.

n'ai plus trouvé que trois rimes *parler : en l'air*⁵⁴, une rime *contester : Jupiter* et une rime *monter : Jupiter*⁵⁵. Le procédé semble donc en voie d'extinction dans la seconde moitié du xvii^e siècle.

- Il recense un nombre impressionnant de rimes du type *père : colère*, et *père : contraire*, au point que ces dernières peuvent maintenant être considérées comme régulières et non plus licencieuses. Il en conclut, avec raison, que, dès le xvii^e siècle, « l'e issu de l'a latin était ouvert ou, du moins, plus proche du timbre ouvert que du timbre fermé ».
- Il cite aussi des rimes en [e] du type *j'aimai : enflammé, je vous logerai : préparé, je vous obéirai : il est vray, j'ai : congé, je scay : blessé, je scay : essai*, qui confirment une pratique déjà en vigueur au Moyen Âge, ainsi que des rimes en [ɛ] du type *tu sais : essais, projets : paix, il sait : parfait*, qui sont tout aussi traditionnelles. Il semble en revanche considérer que *il sait : effet* ou *il sait : menuet* riment en [e], ce dont je doute beaucoup : quelle qu'ait pu être la prononciation des mots en -et en parisien vulgaire, *effet* et les mots analogues riment couramment chez Corneille avec *parfait, portrait, laid*⁵⁶, dont l'ai correspond indéniablement à un e ouvert, cela conformément à une tradition bien établie.
- Il constate que les formes verbales de la deuxième personne du pluriel en -ez, y compris les futurs dont l'e ne dérive pas d'un a mais d'un e, riment non seulement avec l'adverbe *assez*, mais aussi avec le pluriel des substantifs et des participes passés en -é, pratique qu'il fait remonter à Villon, mais qui est en réalité beaucoup plus ancienne puisqu'elle est déjà régulière au xiii^e siècle. S'appuyant avant tout sur les écrits de certains grammairiens qui décrivent la prononciation parisienne (vulgaire), il affirme que tous ces mots riment en [ɛ], mais il ne cite que deux exemples à l'appui de cette hypothèse : *sujets : Nature les a logez* et *intérêts : verrez*, dénichées respectivement dans *Les Juives* de Robert Garnier (1583) et dans *Tyr* de Jean Schélandre (1608), œuvres dont on ne peut pas dire qu'elles aient marqué l'histoire de la littérature. Je n'ai pour ma part pas trouvé d'exemple analogue dans le Théâtre complet de Corneille. Plus tôt, je n'en ai pas rencontré chez Ronsard. Les seules que je puisse citer figurent dans les *Œuvres poétiques* de Peletier (*indiscrez : sacrez*) où la graphie sans t du premier mot indique bien qu'il s'agit d'une licence et, en fait, d'une rime en [e], dans les *Regrets* de du Bellay (*sacrez : secretz : Regretz : Grecz*, où le premier mot a, théoriquement, un [e] et les trois autres un [ɛ]), chez Clément Marot (*Grecz : grez : indiscretz*) et dans le Psautier huguenot (*rets : asseurez*, commise par Théodore de Bèze)⁵⁷. Ces quelques rimes, exceptionnelles voire

54. La Toison d'or (1660), vv. 1146-7; Attila (1667), vv. 1079-80; Pulchérie (1672), vv. 1291-2.

55. La Toison d'or (1660), vv. 1774-5; Othon (1664), vv. 1823-4. Je ne prends pas en compte une série de rimes associant des infinitifs avec le prénom *Lysander*, trop peu usité pour qu'il soit possible de se prononcer formellement sur le timbre de son e.

56. Méliete, vv. 203-4, 275-6; Clitandre, vv. 1395-6; La Galerie du Palais, vv. 1431-2.

57. Jacques Peletier, *Œuvres poétiques*, p. 113. Joachim du Bellay, *Regrets*, sonnet lxxvii. Clément Marot, *Œuvres lyriques*, p. 300. Clément Marot et Théodore de Bèze, *Les Psaumes*, Ps. 64.

incongrues et en tout cas licencieuses, ne sauraient à mon avis suffire à faire basculer toutes les rimes « classiques » en *-ez* ou *-és* du côté de l'*e* ouvert, alors qu'elles étaient manifestement en *e* fermé dès le Moyen Âge, qu'elles le sont encore aujourd'hui et que, de tout temps, *-és* et *-ez* sont restés strictement séparés de *-ais*.

En conclusion de cet examen des rimes en *e*, les points suivants méritent tout particulièrement d'être rappelés :

- L'opposition [e]-[ɛ] est ancienne : on la trouve aux origines de l'art poétique français où, déjà, les deux timbres de l'*e* sont scrupuleusement distingués par les versificateurs.
- Un certain nombre de glissements sont perceptibles au cours des siècles, certaines catégories d'*e* ouverts se fermant et vice-versa. L'art poétique, avec probablement un certain retard sur la langue naturelle, s'adapte à de tels changements.
- Il peut exister des rimes licencieuses associant des *e* qui, dans le « bon usage » du temps, auraient des timbres différents et qui, peut-être, exploitent parfois des tendances qui existent en parisien vulgaire. Le seul examen des rimes ne permet évidemment pas de préciser la nature du timbre de compromis que devaient adopter les bons diseurs ou les chanteurs pour faire passer de telles rimes, dont le rendu sonore devait bien sûr être parfait.

L'E féminin

L'*e* féminin (il est encore très peu muet au Moyen Âge) représente une variante supplémentaire de l'*e*. Il n'est pas labialisé en français médiéval ([ə] et non [Ē]), et on le décrit souvent comme proche de l'allemand *Gabe* ou *alle*⁵⁸. En plus de sa position la plus typique en finale, il est susceptible de se rencontrer à l'intérieur des mots, dans toute syllabe inaccentuée. C'est dès l'origine une voyelle instable au timbre assez variable, qui tend à tomber dans certaines positions et à se labialiser en présence de consonnes labiales. Tant qu'il n'est pas labialisé, il n'entre pas réellement en opposition avec les *e* sonores ([e] et [ɛ]), mais il en constitue plutôt une variante « relâchée », plus postérieure et au timbre tantôt indistinct, tantôt proche de celui de l'*e* fermé, tantôt de celui de l'*e* ouvert.

Le caractère initialement non labialisé de l'*e* féminin est une « nécessité théorique ». En effet, toutes les voyelles latines ont pu, dans certaines conditions et lorsqu'elles étaient en position inaccentuée, converger vers un *e* qui doit représenter une sorte de « voyelle zéro », ni ouverte ni fermée, ni antérieure ni postérieure, correspondant à un relâchement articulaire maximal et dont on voit mal comment elle aurait pu s'accommoder de l'énergie exigée par l'arrondissement des lèvres. Fouché cite quelques rimes léonines du *Roman de la Rose* qui pourraient attester ce timbre proche des *e* sonores, et donc non labialisé, de l'*e* féminin (*anemis* : *ai mis*, *simples on* : *saison*, *le chief* : *meschief*).

58. Fouché, *Phonétique historique*, p. 509.

D'autre part, les formes interrogatives du type *chanté-je ?* montrent qu'au moment où l'accent s'est déplacé du radical à la désinence, l'*e* n'était pas labialisé car, dans ce cas, on aurait eu [ʃātøʒ] et non [ʃâteʒ] comme c'est le cas en français standard. Il semble que, en parisien vulgaire, l'*e* central ait pu se labialiser au xv^e siècle déjà, si l'on se base sur l'existence de rimes léonines du type *renom : peu non*⁵⁹. L'*e* central non labialisé a toutefois pu persister beaucoup plus longtemps aussi bien dans le bon usage que dans le chant, à l'image des rimes *nopces elle a : pas cela*, présentes chez Marot⁶⁰, et *ell'a : cela* et *ça et la : cela*, présentes chez Peletier⁶¹, c'est-à-dire en plein xvi^e siècle. Chez le même Peletier, on trouve aussi « dussè jè » pour *dussé-je*, qui est donc noté avec deux *e* féminins⁶². Si l'on admet que cet usage ait encore été bien implanté vers 1550, et que le déplacement de l'accent se soit fait plus tardivement, on en conclut que, pour Peletier comme pour son rival Meigret, *e* féminin n'est pas labialisé.

En règle générale⁶³, tout *e* inaccentué en syllabe ouverte était un *e* féminin ([ə]) en français médiéval, y compris en syllabe initiale, mais à l'exception des cas où la consonne suivante était un [ʒ] ou un [ʃ] (*léger, sécher*)⁶⁴, et des préfixes comme *es-*, *des-*, dont l'*s* n'a cessé de se prononcer qu'au xii^e siècle et dont l'*e* est donc resté sonore. Dans quelques mots, comme *chèvrefeuille*, l'analogie (ici avec *chèvre*) a aussi pu maintenir un *e* sonore. En revanche, les mots comme *benet, cheval, ceci, jeter, lever*, mais aussi *celeste, desir, benevole, eglise, felon, senechal, declamer, herault*, etc., avaient, conformément à la règle, l'*e* féminin. Tant que ce dernier n'était pas labialisé, son timbre restait proche de celui de l'*e* fermé, mais au moment où, dans le langage courant, l'*e* féminin s'est labialisé (xv^e siècle), cette nuance de timbre s'est transformée en une véritable opposition. Dans la deuxième moitié du xvi^e siècle, sous l'influence de ce que les phonéticiens ont coutume d'appeler les « réformes érasmiennes », certains de ces *e* féminins ont repassé à l'*e* fermé, après une période d'hésitation. En syllabe fermée, c'est-à-dire surtout devant *r* + consonne, l'*e* est resté sonore et était vraisemblablement ouvert dès l'origine.

E féminin, élision et césure

Le sujet a beaucoup occupé les théoriciens du vers⁶⁵. Il ne posera que peu de problèmes aux chanteurs. La règle classique veut que tout *e* féminin final soit élidé devant voyelle, et non dans les autres situations, y compris à la rime. La règle de l'élision devant voyelle n'est toutefois devenue un dogme qu'à partir de la seconde moitié du xvi^e siècle. Auparavant, elle souffre un certain nombre d'exceptions, qui

59. Fouché, *Phonétique historique*, p. 519.

60. Clément Marot, *Œuvres lyriques*, p. 241.

61. Jacques Peletier, *Œuvres poétiques*, p. 178, 260.

62. Jacques Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 27.

63. Fouché, *Phonétique historique*, p. 431.

64. Au xii^e siècle, ces consonnes se prononçaient encore [dʒ] et [tʃ]. Il semble que ces affriquées ont empêché l'*e* précédent de devenir muet.

65. Lote, *Histoire du vers*, III, p. 73 et sq. Elwert, *Traité de versification*, p. 29 et sq. Mazaleyrat, *Éléments de métrique*, p. 59 et sq.

sont aisément détectables pour peu qu'on soit attentif au compte des syllabes. Ainsi, dans ce décasyllabe de Conon de Béthune où, si l'on veut avoir le compte juste, il faut renoncer à élider *je* devant *autre* :

Savoie je autre jent conseilier ⁶⁶

Un manuscrit corrige d'ailleurs en :

Saveie bien autre jent conseilier

Outre le fait que si, comme l'a fait l'éditeur moderne, on retient la première version, il faut prononcer l'*e* de *je* en hiatus, on notera que *je*, syllabe féminine non élidée, occupe la césure (quatrième syllabe), ce qui n'est pas conforme aux canons du vers classique tels qu'ils seront définis au ^{xvii}^e siècle. La présence d'un *e* muet non élidé à la césure, fréquente jusqu'au ^{xvi}^e siècle mais proscrite plus tard, est souvent appelée *césure lyrique*.

Dans la chanson de geste apparaît fréquemment à la césure un *e* féminin qui, lui, est surnuméraire, comme dans ce vers, extrait de la première laisse de la *Chanson de Roland*, écrite comme chacun sait en décasyllabes, vers dont la césure tombe sur la quatrième syllabe :

Fors Sarrauce, ki est en une muntaigne.

Ce procédé est appelé *césure épique* et il n'est guère pratiqué par les trouvères. Lorsqu'il se rencontre quand même, c'est généralement dans un seul manuscrit, comme dans ce décasyllabe de Thibaut de Champagne où le scribe du chansonnier Cangé (O) écrit :

Voi ie cest siegle chargié et encombrei

et ménage une note supplémentaire pour l'*e* féminin de *siegle*, ce qui prouve en tout cas que de telles syllabes surnuméraires étaient susceptibles d'être chantées. L'édition critique corrige, sur la base des autres sources, en

Voi le siecle chargié et enconbré

transformant par là-même en césure lyrique ce qui est une césure épique dans le chansonnier Cangé ⁶⁷. Gautier de Coinci, dont les *Miracles de Notre Dame* comptent plusieurs dizaines de milliers d'octosyllabes — vers sans césure — a assez largement recours à la césure épique dans les quelques pièces en alexandrins des *Salus Notre Dame* qu'il place tout à la fin de son œuvre :

66. *Les Chansons de Conon de Béthune*, p. 3.

67. Raynaud 1843. *Chansonnier Cangé*, N° 88, folio 35. Thibaut de Champagne, *Lyrics*, p. 248.

Entendez tuit ensamble, et li clerc et li lai,
 Le salu Noſtre Dame. Nus ne set plus dous lai.
 Plus dous lais ne puet eſtre qu'eſt Ave Maria.
 Ceſt lai chanta li angeles quant Dieus se maria.⁶⁸

On trouve encore quelques vers de ce type chez Machaut⁶⁹.

E féminin en hiatus à l'intérieur des mots

Du fait de la chute des consonnes intervocaliques, le français médiéval recèle de nombreux *e* féminins en hiatus devant la voyelle accentuée. Encore très nettement articulés au XIII^e siècle, ces *e* se fondront ensuite dans la voyelle subséquente, lui transmettant une partie de leur durée mais, ayant perdu leur individualité phonétique, elles ne seront plus prises en compte en versification.

Ces *e* peuvent provenir de diverses voyelles latines, et précéder n'importe quelle voyelle française⁷⁰ : *meaille* < *metallea*, *cheance* < *cadentia*, *abeesse* < *abatissa*, *empereur* < *imperatorem*, *reont* < *rotundum*, *feis* (parfait de *faire*), *veoir* < *videre*. Le cas le plus fréquent est celui de *e* devant *u*, qu'on trouve aussi bien dans des mots comme *seur* < *securum*, *meur* < *maturum*, *eur* < **agurium* (l'heur de *bonheur* et de *malheur*) que dans des formes verbales comme *seu* < **saputum* (participe passé de *savoir*), *eu* < **habutum* (participe passé de *avoir*), et diverses formes du subjonctif imparfait et du parfait.

Un octosyllabe comme *Sire j'en ai veü ne sai kans*, présent dans le *Jeu de Robin et Marion*⁷¹, et que la plupart des éditeurs rejettent comme ayant une syllabe de trop, peut certes résulter du lapsus d'un scribe, il n'en est pas moins révélateur : il est probable en effet que, au moment où fut copié le manuscrit de la Vallière (début du XIII^e siècle ?), la tendance à la réduction d'hiatus comme celui de *veü* s'était déjà amorcée. Mais il faut attendre beaucoup plus longtemps pour que les hiatus disparaissent de la langue poétique. Machaut les observe encore scrupuleusement et ce n'est qu'à l'aube du XV^e siècle qu'on voit apparaître des *s(e)ure* ou des *eust* sans hiatus. Christine de Pizan, qui semble avoir adopté cette nouvelle façon, produit encore une ballade contenant six rimes en *eü* avec hiatus⁷². C'est avec des poètes comme Charles d'Orléans et Villon que la réduction des hiatus est définitivement acquise.

Rimes féminines et rimes « en e féminin »

Il arrive qu'un clitique terminé par *e* féminin (*je, ce, que, ne, de, se*) rime avec un mot à terminaison féminine (*sera-ce : face*). C'est Gautier de Coinci qui, le premier, fait un large usage de ce procédé, même si on ne le trouve pas dans ses chansons. De telles rimes nous montrent que l'*e* féminin des clitiques n'avait pas un timbre

68. Gautier de Coinci, *Les Miracles*, IV, p. 575.

69. Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques*, p. 338.

70. Zink, *Phonétique historique*, p. 64.

71. Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, p. 351.

72. Christine de Pizan, *Cent ballades*, p. 36, 43, 76, 106.

fondamentalement différent de celui des mots à terminaison féminine. Cependant, il faut remarquer que, chez Gautier, le clitique est numéraire (c'est-à-dire qu'il compte pour une syllabe), au contraire de la syllabe féminine du mot avec lequel il rime, ce qui donne par exemple :

Car c'est la norrisanz norrice
Qui alaita et norri ce⁷³

où le premier vers est un octosyllabe féminin régulier dont la dernière syllabe muette est normalement surnuméraire, alors que le second, du fait que le monosyllabe *ce* est compté, et porte vraisemblablement l'appui principal du vers, est en fait un vers masculin puisqu'il ne comporte aucune syllabe surnuméraire ! On est donc tenté de parler d'une rime « en *e* féminin », puisque il semble bien que la voyelle d'appui de la rime soit ici un *e* féminin. Cet apparent déséquilibre traduit bien l'ambivalence du poète face à un mot qu'il n'ose pas traiter exactement comme un mot féminin, probablement parce que, déjà à cette époque, l'*e* féminin des clitiques était prononcé plus « nettement » que celui des mots à terminaison féminine et que, tout comme aujourd'hui dans « fais-le », les clitiques pouvaient porter l'accent. On trouve des rimes construites exactement sur le même modèle dans le *Roman de Fauvel*⁷⁴. Plus tard, les poètes se mettront à exclure le clitique du compte des syllabes. C'est le cas de Machaut, chez qui, par exemple, *Et confort en ce* est traité comme un tétrasyllabe féminin normal⁷⁵. Martin Le Franc, quant à lui, en plein xv^e siècle, considère encore ces monosyllabes comme numéraires⁷⁶, ce qui, après Machaut, passe déjà pour un archaïsme.

Dans ces vers souvent discutés du Testament de Villon, le monosyllabe *ce* numéraire à la rime est souvent considéré comme irrégulier :

Ou comme il feiſt au clerc Theophilus
Lequel par vous fut quitte et absolus
Combien qu'il euſt au deable fait promesse
Preservez moy de faire jamais ce⁷⁷

Certains éditeurs adoptent ici d'autres leçons, ce qui leur permet, au passage, d'ajouter une syllabe au dernier vers. Ils n'ont peut-être pas vu le lien avec Théophile, dont le miracle fut illustré, justement, par Gautier de Coinci. L'archaïsme que constitue, en cette seconde moitié de xv^e siècle une rime « en *e* féminin » numéraire ne pourrait-il pas être une allusion de Villon à l'œuvre et au style de Gautier ?

En 1521, Pierre Fabri interdira explicitement de faire figurer les monosyllabes en *e* féminin à la rime⁷⁸, ce qui n'empêchera pas Clément Marot d'avoir encore

73. Gautier de Coinci, *Les Miracles*, I, p. 174.

74. Le *Roman de Fauvel*, vv. 1195-6, 2261-2, 2389-90, 2477-8, 2581-2.

75. Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques*, p. 259.

76. Martin Le Franc, *Le Champion des Dames*, vv. 18043, 18061, 18881 entre autres.

77. François Villon, *Poésies complètes*, le Testament, vv. 886-9.

78. Fabri, *Le Grand et Vrai Art*, II, p. 8-9.

largement recours à ce procédé (*lyesse* : *est-ce*, *maïstresse* : *quand est-ce*, *jeunesse* : *n'est-ce*, *fu-je* : *juge*, *messe* : *est-ce*)⁷⁹. Plus tard, il ne se maintiendra que pour les mots *je* et *ce*, uniquement lorsqu'ils suivent le verbe dont ils sont le sujet (*sais-je*, *est-ce*).

Du peu d'utilité des signes diacritiques

La pléthore de signes diacritiques qui marque les *e* du français moderne ne se retrouve pas, et tant s'en faut, en français médiéval. Il existe bien, dans les manuscrits, diverses petites marques qui peuvent ressembler à nos accents typographiques. Ils sont à considérer comme des abréviations et figurent le plus souvent des lettres qui ont été omises ou des préfixes fréquents.

Le premier accent à se généraliser dans l'écriture du français, dans le courant du xvi^e siècle, est l'accent aigu qui permet de distinguer l'*e* sonore de l'*e* féminin en finale (*porte* : *porté*). À la Renaissance, certains imprimeurs en restent là, d'autres introduisent, d'une manière souvent fort peu systématique, quelques accents à l'intérieur des mots, mais ceux-ci ne sont guère utiles d'un point de vue phonétique. Les « alphabets de grammairiens » sont par contre extrêmement précieux : ils distinguent en général les divers timbres de l'*e*, mais ils n'ont guère été usités en dehors des traités de grammaire.

Dans certains cas, c'est une lettre qui peut jouer le rôle d'un signe diacritique. Le cas le plus connu est celui de l'*s* antéconsonantique, amui aux xi^e et xii^e siècles, et qui, depuis lors, remplit, en syllabe accentuée, la fonction qu'aura plus tard l'accent circonflexe (*teste*, *estre*). Phénomène analogue, la lettre *i* ajoutée à un *e* accentué (*bontei*, *citei*, *chanteiz* pour *bonté*, *cité*, *chantés* ou *chantez*). Cette pratique provient, semble-t-il, d'une diphtongaison qui a touché, au xii^e siècle, ces *e* dans les dialectes périphériques⁸⁰. Dès le xiii^e siècle et dans les textes littéraires, elle peut être considérée comme purement graphique, car on trouve, à la rime, indifféremment *-e* ou *-ei*, comme c'est le cas chez Rutebeuf : l'*i* se comporte donc comme un signe diacritique qui marque le caractère fermé, ou en tout cas sonore, de l'*e* qui le précède, et qui permet de distinguer les mots à terminaison féminine de leurs correspondants à terminaison masculine. Le *-ez* final est aussi parfois utilisé pour signifier que l'*e* précédent est masculin, alors que les pluriels féminins sont notés *-es*.

D'une manière générale, les signes diacritiques dans les textes anciens, quand ils existent, sont de peu d'utilité phonétique, et leur usage est souvent contradictoire d'un imprimeur à l'autre. Même en français moderne, où ils sont très largement usités et strictement codifiés, ils ne permettent pas, à eux seuls, de déterminer à coup sûr le timbre des *e*.

79. Clément Marot, *Œuvres lyriques*, p. 131, 189, 202, 251, 279, 330, 370.

80. Fouché, *Phonétique historique*, p. 263.

L'ère des grammairiens

Genèse du système des « trois e » dans la théorie grammaticale

Les rhétoriciens du xv^e siècle appartiennent à la « préhistoire » de la grammaire française. Ils reconnaissent néanmoins explicitement le statut particulier de l'*e* féminin. Jean Molinet, dans son *Art de rhétorique*, écrit :

Et ja soit ce que toute diçtion latine ait parfait son, touteffois en langaige rommant, qui l'ensieut ce qu'il puet, sont trouvées aucunes diçtions ou sillabes imparfaites, c'est a dire qui n'ont point parfaite resonance. Les masculines ou parfaites diçtions sont comme *donner, aimer, chanter, aler* et les femenines ou imparfaites sont comme *donnent, aiment, chantent, aillent*. Et est assavoir que toute diçtion imparfaite et de singulier nombre fine par *e* imparfaitement et faiblement sonnante, comme *vierge, mere, dame, royne*, et les plureles se finent en *t* ou en *s*, comme *rient, vivent, pucelles, gentes*.⁸¹

Cette distinction théorique entre *e* « parfait » et *e* « imparfait » donne à ces auteurs l'occasion d'aborder le problème de l'élision et celui du compte des syllabes, et notamment le fait que les vers féminins en ont apparemment une de plus que les vers masculins correspondants. Ils ne font en général pas de distinction théorique entre *e* ouvert et *e* fermé, ce qui ne signifie pas qu'une telle distinction n'existe pas en pratique : les poètes de l'époque, on l'a vu, respectent fort bien l'opposition [e]-[ɛ]. On la trouve même clairement théorisée dans un traité qui remonte au xiv^e siècle, *Le Livre des échecs amoureux moralisés*, dû à la plume d'Évrart de Conty :

Pour quoy nous deuons scauoir que ce voyeu qui est appelle .e. peult varier son son ou estre prononcie en .ij. manieres, combien que nous ne ayons que vne seule figure ou vne seule lettre qui nous presente toutes ces .ij. manieres.

La premiere maniere cest quant on le prononce en son droit son parfait principal et premier come nous le nommons acoustumeement come quant nous disons beaulte ou loyaulte. La seconde maniere est quant en la prononçant on lelongne sur coste du droit son dessusdict sicome quant nous disons matinet ou robinet et telz semblables motz. Et en ces deux cas cy le voyeu dessus doit fait varier le nombre et la mesure de la ryme pource que le son est en soy plain et parfait et par ainsi il tient et occupe le lieu dune syllabe entiere. Et la tierce maniere est quant en prononçant le voyeu dessus dit il ne sonne pas bien ne plainement ains fuie et pert aussi come son son come quant nous disons nature creature villenye ou felonnye et ainsi en moult de diverses manieres. Et en cas le voyeu dessus dit ainsi foiblement prononcie ne fait point varier le nombre des sillabes de devant ne la mesure. Et toutes ces .ij. manieres de proferer e aucuneffois se monstrent en vng mot seulement sicome se on disoit le ciel est bien estelle, cest fin or esmere et plusieurs aultres semblables motz.⁸²

On reconnaît sans hésitation, *e* fermé (*beaulté, loyaulté*), *e* ouvert (*matinet, robinet*) et *e* féminin (*nature, creature*, etc.). Mais ce précieux témoignage fait figure d'exception : en 1521, Pierre Fabri⁸³ ne fait encore la distinction qu'entre un *e* qui se

81. Langlois, *Recueil*, p. 216.

82. Évrart de Conty, *Le livre des Eschecs amoureux moralisés*, f° 76 r°.

83. Fabri, *Le Grand et Vrai Art*, II, p. 5.

« profere pleinement » et un autre, l'*e* féminin, qui se prononce « remissivement ». En 1529, **Tory**⁸⁴, citant Évrart de Conty, tente de réexposer son système à trois *e* mais, se fiant peut-être à une source corrompue, il donne *matinee* et *Robine* comme exemples du deuxième *e* (ouvert), ce qui rend la démonstration presque incompréhensible.

En 1531, **Dubois**⁸⁵ distingue aussi trois *e* : un *e* plein, « sonum habens plenum », marqué d'un accent aigu (*é*), qui correspond à l'*e* fermé de *charité* ou *amé*, un *e* faible « sonum habens exilem », marqué d'un accent grave (*è*), qui correspond à l'*e* féminin de *grace*, *bone* et un *e* moyen « sonum habens medium », surmonté d'une barre horizontale, qui se rencontre dans *ailles* (*vous aillez*). Cet *e* moyen ne recouvre pas exactement ce que nous entendons aujourd'hui par *e* ouvert. La barre de l'*e* moyen est avant tout, chez Dubois, la marque de la deuxième personne du pluriel. À côté de ces trois *e* explicitement définis, il en reste un certain nombre qui ne portent aucun signe diacritique : ce sont avant tout les *e* qui sont suivis d'une consonne comme *l*, *r*, *s*, *t*, *x*, ce qui leur confère, dans l'esprit de Dubois, le son de l'*e* « medium » sans qu'il juge nécessaire de le signaler explicitement. Ces *e* « indifférenciés », parmi lesquels on trouve aussi bien les *-er* finaux des infinitifs que l'*e* accentué de *pere* et *mere* ainsi que la totalité des *e* entravés, sont pour nous tantôt ouverts, tantôt fermés.

Meigret est le créateur d'un système très personnel, qu'il expose de manière précise en 1542⁸⁶. Pour lui, la distinction fondamentale ne s'opère plus entre *e* féminin et *e* sonore, mais entre « *e* ouuert », dont il précise que la prononciation se situe entre *a* et *e*, d'une part, et « *e* clos » ou « commun » d'autre part. Dans le système orthographique qu'il crée, il garde la lettre *e* pour figurer l'« *e* clos » et se sert d'un d'« *e* caudata » (*è*) pour son « *e* ouuert ». Chacun de ces deux *e* se subdivise encore en une forme longue ou « masculine », qu'il note, quoique de manière inconstante, par l'accent aigu, et une forme brève ou « femenine » qui n'a pas de signe distinctif. On peut le résumer ainsi :

- L'*e* « ouuert masculin » (noté *é*) correspond à un *e* ouvert et long ([*εː*]), comme dans *être*, *bête*.
- L'*e* « ouuert femenin » (noté *è*) correspond à l'*e* ouvert bref ([*ɛ*]) de *bonnet*, *foret*, *fait*, *parfait*, au singulier. Il se transforme en *e* « ouuert masculin » au pluriel.
- L'*e* « clos masculin » (noté *é*) correspond presque exclusivement à l'*e* fermé final de *bonté* ou *fermé*.
- L'*e* « clos femenin » (noté *e*) comprend aussi bien notre *e* muet (*bonne*, *ferme*) que des *e* considérés aujourd'hui comme sonores : l'initiale de *été*, les *e* accentués de *frere*, *pere* ou des infinitifs en *-er*.

Aussi étrange que cela puisse paraître, Meigret considère que tous ses *e* clos ont exactement le même timbre. Il écrit notamment que, dans la phrase « ung homme

84. Tory, *Champfleury*, f° xxxix v°.

85. Dubois, *Isagoge*, p. o, 2-3, 52, 122, 134 et sq.

86. Meigret, *Traite*, f° C iv et sq.

à [sic] effondré un huys fermé d'une buche ferme, ces deux ferme ne sont en rien differens en substance de voix : mais tant seulement en la quantité de la dernière syllabe du premier fermé, qui est longue, à cause de l'e que vous appelez masculin, & que proprement ie voudrois appeller e, long : Attendu que la quantité longue, ou briefve sont es voix, & qu'improprement nous leur attribuons sexe »⁸⁷. Comme si cela ne suffisait pas, il stipule ailleurs que « no' joueurs de passion [...] pour le comble du vice, font une brieue longe : come Sire Pilaté, pour Pilate »⁸⁸. Il semble aussi admettre que l'e d'infinitifs comme *ditter* ou *toner* ne se distingue de ceux des passés simples *dîtes* et *fîtes* ni par le timbre ni par la quantité⁸⁹. Il est probable qu'il force un peu la réalité⁹⁰, par goût pour la symétrie et parce qu'un système où chaque voyelle, comme en latin, existe en une version brève et une version longue, est théoriquement séduisant. Il n'en demeure pas moins évident que, pour lui, l'e féminin ne saurait être labialisé : s'il l'était, il ne pourrait pas constituer une sous-classe de l'e « clos ».

Peletier, le principal contradicteur de Meigret, ne manque pas de le critiquer sur son usage des *e*. Le système qu'il propose, et qu'il applique avec une grande consistance dans son écriture, est sans doute le premier système à « trois *e* » dont on puisse dire qu'il recouvre assez exactement le nôtre :

Premierement, je vous di que nous auons an François troës sortes d'e, commẽ desja à etẽ observẽ par autrẽs : E tous troës sẽ connoẽssent an cẽ mot Fẽrmẽte.⁹¹

Les trois *e* de Peletier sont donc :

- L'e « pur », qui garde « la première puissance qu'il a du Latin : lequel les Poètes François ont nommé e Masculin. » Comme il s'agit de l'e primordial, il n'y a pas lieu de le noter autrement que par la lettre *e*. Peletier se prononce en particulier contre l'usage de l'accent aigu, dont il fait une marque de longueur, faisant de l'accent grave un signe de brièveté. Cet *e* recouvre assez précisément notre *e* fermé ([e]).
- « L'autre, qui sonne clerement j'accorde avec Meigret qu'on met une keue pour en fere la distincion. » Cet *e* « cler » correspond à l'e « ouuert » de Meigret, et au nôtre ([ɛ]). Peletier utilise pour son *e* « cler » le même *e caudata* que Meigret.

87. Meigret, *Traite*, f° B iv v°.

88. Meigret, *Grammère*, f° 133.

89. Meigret, *Grammère*, f° 136.

90. Il est bien sûr possible, comme le fait García, *El valor fonético*, de prendre à la lettre la classification de Meigret et d'affirmer que, dans son usage à lui, tous les *e* clos, y compris ceux que d'autres appellent féminins, avaient exactement le même timbre : celui de notre *e* fermé ([e]). Dans cette logique, la différence (par exemple entre *ferme* et *fermé*) reposerait entièrement sur la position de l'accent du mot (notion au reste complètement étrangère à Meigret comme à la grammaire française avant la fin du XVIII^e siècle). Toutefois, il reste délicat de soutenir qu'un *e* accentué pouvait avoir « exactement » le même timbre que son homologue inaccentué : on peut au contraire s'attendre à ce que, même si Meigret ne s'en avisait pas ou ne voulait pas s'en aviser, la version inaccentuée ait été légèrement moins tendue et un peu plus centrale que la version accentuée, se rapprochant peu ou prou de l'e féminin canonique. Cela acquis, la question de savoir ce qui était réellement distinctif dans l'idiolecte de Meigret — le timbre ou la position de l'accent — devient très théorique et un peu vaine.

91. Peletier, *Dialogue*, p. 108.

- « Le tiers que les François apelet e Feminin, nous le ferons tel qu'il se trouue an quelques impressions a la fin d'un mot, quand le suivant commence par voyelle, pour sinifier qu'il se perime : lequel, si bien m'an souvient, les Compositeurs de l'Imprimerie apelet e Barre. ».

Il vaut la peine encore d'examiner en détail le système de **Ramus**, qui emploie la même fonte que Baïf. Alors qu'en 1562, il s'en tient au système à « deux e » des rhétoriciens, gardant le caractère *e* pour tous les *e* sonores et réservant l'*e caudata* pour l'*e* féminin, il perfectionne son système en 1572⁹². Il distingue :

- « Vne voyelle que nos Gaulloys ont appelée l'*e* menu, & que nous appelons aujourd'huy l'*e* femenin, l'*e* brief, l'*e* clos : comme es dernieres letres de ces mots, Pere sage, Mere sote. » Il s'agit donc bien de notre *e* féminin, en dépit du qualificatif « clos », que Ramus reprend sans doute de Meigret. Comme en 1562, il utilise pour lui l'*e caudata* déjà mentionné : ɛ.
- « Vne voyelle nommee par nos Gaulloys *Eta* : comme elle est nommee par nous l'*e*, masculin, l'*e*, long, l'*e*, ouvert : comme en ces mots, *Mes, Tes, Ses*, quant nous disons, *Mes biens, Tes biens, Ses biens* : mais pour signifier ceste longueur, nous faisons souvent une lourde escripture en praeposant une consonne comme Descourir, Esleuer, pour Decourir, Eleuer. » Il insiste ensuite sur le fait que, bien que le premier soit toujours bref et le second toujours long, son *e* « femenin » et son *e* « masculin » ne diffèrent pas que par la durée, mais aussi par le timbre. En dépit de l'emploi du terme « masculin », Ramus décrit bien, selon toute vraisemblance, notre *e* ouvert ([ɛ]), dont il fait un usage extrêmement large. Il utilise pour lui un caractère spécial : ɶ.
- « Vng son entre ses [sic] deux voyelles [c'est-à-dire les deux autres e] tantoſt brief, tantoſt long : comme es dernieres letres de ces mots, Ayme, Traicte, *amatus, tractatus*, ou il est long : item es dernieres syllabes de ces mots, Aymer, Traicter, ou il est brief. » Le caractère intermédiaire de cet *e* doit probablement être compris en termes de quantité plutôt qu'en termes de timbre car, contrairement aux deux autres, il est tantôt bref, tantôt long. Il s'agit de notre *e* fermé ([e]), quoique Ramus en fasse un usage très restrictif. Il lui réserve le caractère ɷ. Il cite encore deux mots dans lesquels les trois *e* se font entendre : fêrmête ([fɛrmɛtɛ]), Onêtête ([Onɛtɛtɛ]).

En 1584, **Bèze** confirme l'existence des trois *e*, « clausus », « aperrus » (sic) et « foëmineus ». Lorsqu'il critique ailleurs le fait que les Parisiens prononcent *fesant* pour *faisant*, il considère que c'est par la quantité, plutôt que par le timbre, que la prononciation correcte, -ai- donc [ɛ], s'oppose à la prononciation vicieuse (vraisemblablement [ə]). On retrouve donc l'idée, déjà exprimée par Meigret, que l'*e* féminin, avant de se distinguer par son timbre, se distingue par sa brièveté. De telles descriptions donnent à penser que c'est encore l'*e* central du français médiéval et non l'*e* féminin labialisé que décrivent ces grammairiens⁹³.

92. Ramus, *Gramere*, p. 34. *Grammaire*, p. 7 et sq.

93. Bèze, *De pronuntiatione*, p. 12, 13, 42.

Son oreille juge de plus intolérables des rimes qu'il attribue à l'influence de poètes « aquitains », et qui appartiennent des infinitifs en *-er* ([e]) avec des mots comme *Jupiter*, *hiver* ou *air*, rimes qui, comme on l'a vu, seront plus tard appelées « normandes ». Il confirme en tout cas que ces rimes étaient, déjà de son temps et probablement dès leur origine, considérées comme licencieuses⁹⁴.

Les bases historiques du système des « trois *e* » étant ainsi posées, il serait oiseux de détailler l'un après l'autre l'avis des très nombreux grammairiens du XVII^e siècle qui se sont exprimés sur la question⁹⁵. Ils continuent à proposer des systèmes qui recoupent grosso modo celui des « trois *e* », ajoutant çà et là des sous-classes régies par la quantité. Deux faits nouveaux méritent toutefois d'être signalés :

- La timide émergence dans la théorie grammaticale d'un *e moyen*, ou *médiocre*, ou encore *mitoyen*⁹⁶ ([ɛ]), décrit avant tout à la pénultième de certaines terminaisons féminines, comme *-ere*, *-ette*, *-esse*, *-ele*, *-egle*, etc. et placé entre *e* ouvert et *e* fermé. Cet *e* n'est décrit que par quelques grammairiens, alors que les autres tentent de « forcer » toutes ces terminaisons du côté de l'*e* ouvert ou de celui de l'*e* fermé, mais sans jamais parvenir à une position unanime.
- Le caractère labialisé de l'*e* féminin est expressément reconnu pour la première fois par Oudin⁹⁷ en 1632, c'est-à-dire avec environ deux siècles de retard sur son apparition présumée en parisien vulgaire, et encore, uniquement pour les monosyllabes *de*, *ce*, *que*, etc. Mais Chifflet qui, manifestement, préfère de beaucoup la variante non labialisée même pour ces mots, critique cette « mode sauvage » :

La seconde erreur est, que cet *e* féminin, à la fin des monosyllabes, se doit prononcer comme *eu*; & qu'ainsi au lieu de dire, *de ce que*; il faut dire *deu ceu queu*. Je ne sçay qu'elle [sic] fantaisie auoit cet homme [Oudin] dans l'esprit : car on peut & on doit garder à ces mots leur son naturel, sans le depraver : & ie dirai d'assez bonne grace : *Tu ne m'as presté qu'un liart*; & *tu te fasches de ce que ie ne te le veux rendre que demain* : plutôt que de dire selon cette mode sauvage. Tu n'as presté qu'un liart; & tu tfachsches deu ceu queu ieu neu teu leu veux rendre queu dmain.⁹⁸

Au XVIII^e siècle encore, un auteur comme Buffier décrira l'*e* féminin comme une voyelle essentiellement non labialisée :

Mais pour développer davantage ma pensée, je dis que l'*e* muet est la plus naturelle, la plus simple & la plus aisée à prononcer de toutes les voyelles : en voici la preuve. Tout le monde convient que l'*a* est une voyelle commune à tous les peuples, & la plus aisée à prononcer de celles dont ils ont l'usage. En effet il ne faut

94. Bèze, *De pronuntiatione*, p. 14.

95. L. Biedermann-Pasques (*Les Grands Courants*, p. 167 et sq.) en donne un bon résumé, à la seule réserve qu'elle semble considérer que la théorie des « trois *e* » n'est pas antérieure au XVII^e siècle, alors qu'en fait, comme on l'a vu, elle apparaît vers 1530 et est fort bien installée dès 1550.

96. Thurot I, p. 64-6.

97. Biedermann-Pasques, *Les Grands Courants*, p. 155. Oudin, *Grammaire* (1632), p. 6.

98. Chifflet, *Essay*, p. 178-9.

que pousser l'air des poumons (ce qui est essentiel à tout son de la voix humaine) puis ouvrir simplement la bouche sans faire aucun autre mouvement particulier, & je dis que l'e muet est encore plus aisé : car en faisant simplement ce qu'on fait pour prononcer l'a & ouvrant la bouche de moitié moins, on forme le son d'un e muet : comme dans ce moment même chacun en peut faire l'expérience.⁹⁹

L'opposition [e]-[ɛ] en syllabe accentuée

En syllabe accentuée, il existe un certain nombre de situations où le timbre de l'e fait la quasi-unanimité¹⁰⁰ des grammairiens :

- *e* fermé ([e]) : tous les mots terminés en -é, ainsi que leurs pluriels en -és (ou -ez) et les féminins en -ée(s), les deuxièmes personnes du pluriel en -ez à l'exception des futurs.
- *e* ouvert ([ɛ]) : tous les mots terminés en -et, -ect, -est, -ec, -erc, -erd, -ert, ainsi que ceux de la série *procès, succès, accès, après* (< -essus). L'usage flotte un peu plus pour les mots à terminaison féminine, mais les terminaisons suivantes sont généralement reconnues comme ayant l'e ouvert : -effe, -erbe, -erce, -erche, -erde, -erge, -ergne, -ergue, -erle, -erme, -erne, -erpe, -erque, -erre, -erse, -erte, -ertre, -erve, -esche, -esle, -espe, -esque, -este, -estre, -esve, -ette, -ettre. Ce sont probablement l'r implosif, l's amuï ou les doubles consonnes, responsables d'une ouverture précoce des e concernés, qui expliquent cette unanimité.

Certaines terminaisons très fréquentes nourrissent en revanche le débat des grammairiens :

- **Les mots en -el** : Ils sont assez invariablement considérés comme ayant l'e ouvert, à l'exception de ceux dont l'e provient d'un a latin (*tel, quel*), qui sont parfois notés avec *e* fermé. À partir du xvii^e siècle, tous les auteurs leur donnent l'e ouvert.
- **Les deuxièmes personnes du pluriel des futurs** : Il est bon de rappeler, pour commencer, que la deuxième personne du pluriel du futur s'explique étymologiquement comme la conjonction de l'infinitif et de la forme **etis*, qui dérive du latin *habetis*. Ainsi, *chanterez* dérive de *cantare* + (*hab*)*etis* et signifie, littéralement, *vous avez à chanter*. Le -ez de telles formes provient donc d'un e latin et devrait régulièrement se prononcer [ɛ]. C'est bien cette prononciation qui semble s'être maintenue fort longtemps en parisien vulgaire, mais Meigret la qualifie déjà de « niaise » :

Or que l'ę ouuert ne puiss'ętre prononcé pour l'e clós, cęte nięze prononciación qe font aocuns dę Pariziens (come je vous l'ey dit aotrefoęs) ęn la dęrniere syllabe dęs secondes pęrsones du pluriel du futur de l'indicatif, ę ęn la męme du prezęnt

99. Buffier, *Grammaire françoise*, p. 136-137.

100. Thurot, I, p. 45-87.

de l'optatif nous en don' vne notable conoëssance, qant il' prononçent donerës, doneriës : pour donerez, doneriez.¹⁰¹

L'affirmation de Meigret, selon laquelle les deuxièmes personnes du pluriel du conditionnel pouvaient aussi se prononcer [ɛ] peut surprendre, tant il est vrai que ces formes dérivent de *infinitif + (hab)e(b)atis* et devraient, d'après cette étymologie, se prononcer en [e]. Le fait que Ramus écrive *vous aimeriez* avec un *e* ouvert est beaucoup moins surprenant : chez lui, le digramme *ie* est presque systématiquement noté avec le signe de l'*e* ouvert¹⁰². Ramus note par ailleurs *vous aimerez* avec *e* fermé : éimères.

Peletier, dans son *Dialogue*, note tous les mots en *-ez/-és* par *e* fermé (*e*), à l'exception des deuxièmes personnes du pluriel du futur, qu'il note par *e* ouvert (*e*). Mais, dans ses *Œuvres poétiques*, il fait rimer les futurs *orrez* et *advertirez* avec, respectivement, les participes *honorez* et *expirez*¹⁰³. De plus, on ne trouve chez lui aucune rime du type *intérêts* : *vous verrez*, alors qu'elles seraient pourtant conformes à l'*ortographe* de son *Dialogue*. Il ne faut pas pour autant l'accuser d'inconséquence : dans son *Dialogue*, il s'attache à décrire le plus précisément possible, non pas le français de la déclamation, mais celui de la conversation, soignée mais courante, dans lequel certains traits du parisien vulgaire peuvent s'insinuer. Lorsqu'il écrit des vers, il respecte en revanche les conventions de l'art poétique, qui veulent que, depuis le XIII^e siècle au moins, les formes en *-ez* du futur riment avec les autres mots en *-ez/-és*, n'en déplaise aux Parisiens. Il est donc permis de penser que, quand Peletier débattait de questions phonétiques avec ses amis, il prononçait *vous orrez* avec un *e* ouvert ; quand il donnait lecture de ses premiers poèmes, il s'appliquait probablement à fermer ce même *e* pour respecter la rime. Dans l'*Amour des Amours*, qui est postérieur au *Dialogue*, il résout le problème en évitant scrupuleusement de faire figurer une deuxième personne du pluriel du futur à la rime. La seule forme de ce type du recueil, un « voudrę » situé en dehors de la rime, est orthographiée avec un *e* ouvert¹⁰⁴.

Plus tard, il se trouvera encore un certain nombre de grammairiens pour défendre la prononciation parisienne des futurs en *-ez*, mais en 1696, Tallemant réglera définitivement la question :

La prononciation Parisienne a tousjours parû vicieuse sur la seconde personne du pluriel du futur des verbes ; le commun prononce *vous trouverais*, au lieu de *vous trouveréz*, *vous verrais*, au lieu de *vous verrés*. Et personne ne contestait qu'il ne faille éviter cette fausse prononciation, mais quelques-uns attachés peut-être à leur naturelle façon de parler soutenaient que l'*E* de la dernière syllabe est un peu ouvert, et ne se prononce pas comme un *E* accentué, c'est-à-dire, qu'ils vouloient qu'il y eût quelque petite différence entre la seconde personne du pluriel de

101. Meigret, *Grammère*, f° 7.

102. Ramus, *Grammaire*, p. 82. Merci à Yves-Charles Morin pour sa remarque judicieuse.

103. Jacques Peletier, *Œuvres poétiques*, p. 131, 167.

104. Jacques Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 64.

l'indicatif et celle du futur, & qu'on ne prononçast point *vous viendrés*, comme *vous venés* d'autant plus que la dernière syllable du futur paroît plus longue que celle de l'indicatif, mais il est certain qu'en écrivant on met à l'un & à l'autre un accent sur l'E *vous venés vous viendrés*, ou un z pour éviter de mettre l'accent. Ainsi il est malaisé de comprendre comment on peut faire quelque différence dans la prononciation de deux choses si semblables, il y a peut être neantmoins quelque petite différence plus aisée à sentir qu'à exprimer.¹⁰⁵

- **Les infinitifs et les autres mots en -er** : Les infinitifs dérivent du latin *-are* et appartiennent donc logiquement aux mots en *e* fermé ([e]). Il est probable que, dans la prononciation populaire, l'*r* final soit tombé dès la seconde moitié du XII^e siècle, ce qui a eu pour effet de préserver le timbre de l'*e* de l'effet ouvrant qu'aurait eu l'*r* s'il avait continué à être prononcé. De fait, les grammairiens du XVI^e siècle, et en particulier Meigret, Peletier et Ramus notent les infinitifs avec *e* fermé. C'est particulièrement remarquable chez ce dernier, qui note par *e* ouvert à peu près tous les autres mots en *-er* (premier, singulier, pluriel). Il est cependant probable que, dans certains cas, les diseurs de vers ouvraient quelque peu l'*e* des infinitifs, et prononçaient l'*r*, pour faire passer des rimes licencieuses (ou « normandes ») du type *chauffer* : *fer*, *parler* : *l'air* ou *aimer* : *mer*, ce dernier mot étant donné en *e* ouvert par la plupart des grammairiens, en dépit de son étymologie (*mare*).

L'existence de cette tendance sera, plus tard, confirmée par Vaugelas, dont je cite la remarque dans son intégralité, car il s'agit d'un témoignage capital :

Je ne m'éstonne pas qu'en certaines Prouinces de France, particulièrement en Normandie on prononce par exemple l'infinitif *aller*, avec l'*e* ouvert, qu'on appelle, comme pour rimer richement avec l'*air*, tout de mesme que si l'on escriuoit *allair*; car c'est le vice du país, qui pour ce qui est de la prononciation manque en vne infinité de choses. Mais ce qui m'éstonne, c'est que des personnes nées & nourries à Paris & à la Cour, le prononcent parfaitement bien dans le discours ordinaire, & que neantmoins en lisant, ou en parlant en public, elles le prononcent fort mal, & tout au contraire de ce qu'elles font ordinairement; car elles ont accoustumé de prononcer ces infinitifs *aller*, *prier*, *pleurer*, & leurs semblables, comme s'ils n'avoient point d'*r* à la fin, & que l'*e*, qui precede l'*r*, fust vn *e*, masculin, tout de mesme que l'on prononce le participe *allé*, *prié*, *pleuré*, etc., sans aucune différence, qui est la vraye prononciation de ces sortes d'infinitifs. Et cependant, quand la plus-part des Dames, par exemple, lisent vn liure imprimé, où elles trouuent ces *r*, à l'infinitif, non seulement elles prononcent l'*r* bien forte, mais encore l'*e* fort ouvert, qui sont les deux fautes que l'on peut faire en ce sujet, & qui leur sont insupportables en la bouche d'autrui, lors qu'elles les entendent faire à ceux qui parlent ainsi mal. De mesme la plus-part de ceux, qui parlent en public soit dans la chaire, ou dans le barreau, quoy qu'ils ayent accoustumé de la bien prononcer en leur langage ordinaire, font encore sonner cette *r*, & cet *e*, comme si les paroles prononcées en public demandoient vne autre prononciation,

105. Louis Tallemant, Remarques et décisions de l'Académie françoise, p. 64-66. Thurot, I, p. 51.

que celle qu'elles ont en particulier, & dans le commerce du monde. Quand j'ay pris la liberté d'en avertir quelques-vns de mes amis, ils m'ont répondu, qu'ils croyoient que cette prononciation ainsi forte auoit plus d'emphase & qu'elle remplissoit mieux la bouche de l'Orateur, & les oreilles des Auditeurs. Mais depuis ils se sont desabusez, & corrigez, quoy qu'avec vn peu de peine, à cause de la mauuaise habitude qu'ils auoient contractée.¹⁰⁶

Il apparaît donc clairement que, dans la première moitié du xvii^e siècle, la prononciation des infinitifs en *e* ouvert était devenue un tic des discoureurs, contre lequel Vaugelas réagit avec vigueur. Il est probable que, malgré tout, cet usage ait perduré jusqu'au xviii^e siècle, mais chez les lecteurs ou les diseurs de vers « amateurs ». Hindret, en 1696, atteste en effet que les « professionnels » avaient rétabli l'*e* fermé :

Il ne faut pas douter que cette remarque n'ait eu tout l'effet que M. de Vaugelas s'étoit proposé, par les reflexions qu'elle a donné lieu de faire aux sçavans, qui par leur exemple en ont corrigé d'autres ; car il n'y a pas plus de trente ans que c'étoit une chose rare d'entendre des gens parler en public qui ne péchassent point contre la juste prononciation de ces sortes de syllabes. Ajoutez encore à cette remarque les soins que Moliere a pris de la faire valoir en la fesant observer à ses acteurs et en les desacoutumant peu à peu de la mauuaise habitude qu'ils avoient contractée de jeunesse dans la prononciation de ces syllabes finales. Il a si bien corrigé le defect de cette maniere de prononcer que nous ne voyons pas un homme de theatre qui ne s'en soit entierement défait, et qui ne prononce regulierement les syllabes finales de nos infinitifs terminés en *er*, ce qui ne se faisoit pas il y a trente ans, particulièrement parmi les comediens de province, qui prononçoient tres mal cette syllabe finale & dont ils se sont corrigé, quoy qu'ils manquent encore en bien d'autres manieres de prononcer.¹⁰⁷

En 1650, Dobert, plus conciliant, tout en rappelant que les infinitifs en *er* ont un *e* fermé, reconnaît qu'ils « ne sont pas difisiles à prandre l'ê que vous prononsés és môs *fer, mer, amer*, an sorte ke sans amertume l'on rimera bien pour *amer, eymer*, é la rime n'an sera point amère »¹⁰⁸

- **Autres terminaisons masculines** : Les exemples sont beaucoup moins nombreux et il n'est probablement pas possible, sur la foi des seuls témoignages des grammairiens, de dégager des règles générales. On peut toutefois admettre que, originellement, l'*e* était fermé dans les mots où il dérive d'un *a* latin (*clef, chef, nef*) et ouvert dans les autres cas (*cep*). À partir du xvi^e siècle, les « lois de position » se font de plus en plus sentir, et l'*e* reste ou devient ouvert lorsque la consonne finale est prononcée. Il reste ou devient fermé lorsqu'elle ne l'est pas.

106. Vaugelas, *Remarques*, p. 437-8.

107. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 736-7.

108. Dobert, *Recreations literales*, p. 511.

- **Les mots en *-el(l)e*** : L'*e* accentué des mots comme le pronom *elle*, qui provient d'un *i* latin (< *illa*), ainsi que ceux des mots provenant de la terminaison latine *-e(l)lam* (*nouvelle, tutelle, fidèle*) sont le plus souvent notés ouverts, alors que les premiers grammairiens tendent encore à noter fermés ceux des mots comme *telle, quelle*, ou des adjectifs dérivés de *-alem* (*mortelle*). Mais il ne s'agit que d'une tendance, et l'on peut considérer qu'à partir du xvii^e siècle au plus tard, tous ces mots étaient prononcés en *e* ouvert.

- **Les mots en *-ere*** : Du fait de leur grande fréquence, ces mots ont suscité de très abondants témoignages de la part des grammairiens. Ils servent donc souvent de cas d'école. La série *pere, mere, frere* (< *-atrem*), ainsi que les mots comme *chere* (< *caram*), *legere* (< **leviariam*), auxquels il faut aussi ajouter les troisièmes personnes du pluriel des passés simples en *-erent* (< *-a(ve)runt*), sont traditionnellement — c'est-à-dire depuis la chanson de geste — prononcés en *e* fermé, les autres en *e* ouvert. Les premiers grammairiens respectent plus ou moins cette distinction, bien qu'ils ne semblent pas conscients de sa justification étymologique (l'*a* latin) : Meigret cite *pere* et *mere* comme exemples types de son *e* clos, il écrit également « lejere » ce qui implique que l'*e* accentué de ce mot n'est en tout cas pas ouvert. Il hésite entre « caractère » et « caractere », alors qu'on pourrait s'attendre, ici, à un *e* ouvert. Il note de plus tous les mots en *-aire* par un *e* ouvert (çà donc [ɛ]), comme par exemple *fère, trère*¹⁰⁹, ce à propos de quoi il s'accroche avec Peletier. Peletier note tous les mots en *-ere* par *e* fermé, quelle que soit leur origine, de même que bon nombre de mots en *-aire* (seul *fère* et ses composés font exception et prennent chez lui l'*e* ouvert). Cependant, quand il compose des vers, il évite soigneusement toute rime *-ere* : *-aire* (logiquement, son système orthographique les lui autoriserait), et ce aussi bien lorsqu'il les fait imprimer en orthographe usuelle qu'en orthographe phonétique. Il est donc, en dépit du fait qu'il utilise presque exclusivement l'*e* fermé dans ce contexte, plus strict que ses contemporains, qui se laissent aller, quoique rarement, à des rimes *-ere* : *-aire* encore licencieuses. Cette rigueur de Peletier est une nouvelle illustration du fait que les conventions de l'art poétique ne sont pas exactement superposables à celles de la conversation, même soignée. Ramus se distingue comme d'habitude par son recours extensif à l'*e* ouvert : il note néanmoins le plus souvent *perę* et *merę* par *e* fermé. Cela ne l'empêche pas d'écrire occasionnellement *pere, gere* (*guère*, dont l'*e* vient d'un *a* francique) avec *e* ouvert¹¹⁰. Au xvii^e siècle, les mots de la série *pere, mere, frere* gardent le plus souvent un statut particulier pour les grammairiens, mais ceux-ci hésitent de plus en plus à leur accorder un *e* complètement fermé. Dangeau, qui est un très fin phonéticien, résume assez bien la situation qui prévalait juste avant 1700 :

109. Meigret, *Grammère*, f° 6 v°, 7, 18, 82 v°. *Reponse Peletier*, f° 6 v°, *Reponse Glaomalis*, f° 30.

110. Ramus, *Grammaire*, p. 118, 127, 128.

c'est pourquoi nous avons en François des *e* qui ne sont pas absolument des (*e*) fermés, ni absolument des (*e*) ouverts, come dans les mots de *Père*, *Frère*. Quelques gens en ont voulu faire un quatrième *e*, ils ont peut-être raison, mais, pour n'être pas si novateur, j'aime mieux les prandre pour des (*e*) ouverts, parce qu'ils aprochent plus de l'(*e*) ouvert que de l'(*e*) fermé.¹¹¹

En 1741, le *Dictionnaire de l'Académie* donne une accentuation dépourvue de toute logique aux mots en *-ere* : *frère*, *compère*, *mère* mais *père*, *caractère*, *misère* mais *sincère*. Le tout reflète plus les dissensions qui existaient entre les académiciens et l'évolution de leur doctrine au cours de la rédaction du dictionnaire, que la prononciation réelle de ces mots.

Il est fort vraisemblable que l'insistance des grammairiens à maintenir l'*e* fermé dans la série *pere*, *mere*, *frere* et une influence latinisante aient amené, par hypercorrection, une tendance à la fermeture de l'*e* des mots comme *misere*, *caractere*, régulièrement prononcés en [ɛ] au Moyen Âge. Il est donc raisonnable d'admettre que, dans le « bon usage », les *e* de ces deux séries de mots tendent à converger vers *e* moyen [ɛ] dès le xvi^e siècle avant de s'ouvrir tout à fait au xviii^e siècle.

- **Autres terminaisons féminines** (avant tout *-ebe*, *-ebre*, *-ece*, *-eche*, *-ede*, *-edre*, *-efle*, *-ege*, *-egne*, *-egue*, *-elque*, *-epre*, *-equ*, *-esse*, *-este* [s prononcé], *-estre* [s prononcé], *-ete*, *-etre*, *-eve*, *-evre*, *-exe*) : Elles sont nettement plus rares et les grammairiens s'expriment moins à leur sujet. Certains de leurs *e* sont donnés fermés par l'un ou l'autre des premiers grammairiens (Peletier, par exemple, apparaît un peu comme le champion de l'*e* fermé). Ainsi les mots *chevre* et *levre*, dont l'*e*, qui provient d'un *a* latin, est souvent donné comme fermé. Néanmoins, il n'est de loin pas toujours possible de trouver une justification étymologique aux *e* fermés. Il existe en particulier une tendance à fermer ces *e* dans les mots d'origine savante, lorsqu'il n'y a qu'une consonne entre l'*e* accentué et l'*e* féminin, tendance à mettre en rapport avec l'humanisme de la Renaissance (pour les grammairiens du xvi^e siècle, l'*e* « latin » par excellence est un *e* fermé). On trouve ainsi, chez La Noue en particulier, le mot *prophete* donné avec un *e* fermé, alors qu'il assone en *e* ouvert depuis la *Chanson de Roland* et que Villon fait encore rimer *prophetes* avec *faites* et même avec... *fesses*¹¹² ! c'est-à-dire indubitablement en *e* ouvert.

Que faut-il penser des avis souvent contradictoires touchant ces mots ? Une chose semble certaine : si l'*e* accentué de certains d'entre eux était fermé au moment où les grammairiens commencent à s'exprimer, ou s'il s'est provisoirement fermé sous leur pression, il s'est peu à peu mais inéluctablement ouvert même dans le « bon usage », à l'image de ce qui s'est passé dans la série la mieux documentée : *mere*, *pere*, *frere*. À partir de quelle date l'*e* de tous ces mots peut-il être considéré comme complètement ouvert ? Posée ainsi, la

111. Dangeau, *Opuscules*, p. 45-6.

112. François Villon, *Poésies complètes*, Le Testament, vv. 645-7, 806-8.

question est probablement sans réponse. S'appuyant presque exclusivement sur une sélection de citations des grammairiens déjà sélectionnées par Thurot, Anne Mc Laughlin ¹¹³ croit pouvoir établir une chronologie de l'ouverture des *e* accentués devant consonne unique suivie d'*e* féminin, qui dépendrait de la nature de la consonne en question : l'*e* se serait d'abord ouvert devant [l], [m] et [n] (*fidele*, *stratageme*, *arène*), devant les occlusives et les fricatives sourdes ensuite (*obsèque*, *espèce*), puis devant les occlusives sonores (*collège*) et finalement devant [r], [v], [z] et [ʒ] (*misère*, *colère*, *caractère*, *thèse*, *collège*), le tout s'échelonnant entre le xvi^e et le xix^e siècle.

Cette séquence correspond-elle à une évolution phonétique réelle ou traduit-elle plutôt l'interprétation que fait A. Mc Laughlin de l'interprétation que fait Thurot des écrits des grammairiens, fruits eux aussi d'une interprétation ? On peut se poser cette question, car Thurot lui-même ne se permet pas d'établir une séquence aussi précise et A. Mc Laughlin n'apporte en fait aucun document qui permettrait de préciser la doctrine de Thurot. L'on se souviendra par ailleurs que, pour les mots en *-ere*, qui sont d'après elle parmi les derniers à ouvrir leur *e*, l'examen des rimes révèle qu'une tendance à l'ouverture de l'*e* est déjà perceptible à la fin du Moyen Âge probablement et au xvi^e siècle certainement, tendance qui ne peut provenir que d'une influence du parisien vulgaire, où le processus d'ouverture devait par conséquent être très avancé lorsque les premiers grammairiens s'expriment.

Quoiqu'il en soit, il serait vain de chercher, comme le fait Y. C. Morin ¹¹⁴, une explication à l'ouverture différée de certains *e* dans la « mécanique » du phonétisme français. En effet, seule la tendance généralisée à l'ouverture des *e* accentués devant consonne prononcée a le caractère mécanique d'une loi phonétique. Les résistances particulières qui la contrecarrent dans le « bon usage » sont, elles, de nature essentiellement extra-phonétique puisqu'elles trouvent leur origine dans l'opposition des niveaux du discours : l'existence d'une série de mots très usités, cohérente d'un point de vue tant morphologique que sémantique (*pere*, *mere*, *frere* et leurs composés), focalise l'attention des grammairiens et les amène à lutter de toutes leurs forces en faveur du maintien de la tradition de l'*e* fermé, combat d'arrière-garde qu'on peut considérer comme perdu dès la seconde moitié du xvii^e siècle. Ce frein à l'ouverture ne doit probablement pas grand-chose aux caractéristiques phonétiques de la consonne *r*. Par comparaison, les mots en *-el(l)e* n'ont à peu près que *telle* et *quelle* (< *a latin* donc [e] à l'origine) à opposer à une kyrielle de mots en *-elle* (< *-ellam* ou < *-illam*) se prononçant traditionnellement en *e* ouvert, les mots en *-et(t)e* n'ont que *achète* pour contrebalancer les mots en *-ette* (< *-ittam*). Les autres terminaisons féminines de ce type sont beaucoup moins bien documentées, mais il est vraisemblable que le phonétisme de la consonne subséquente n'ait pas non plus joué un rôle déterminant quant à

113. Mc Laughlin, *Les Relations*.

114. Morin, *L'Ouverture des [e]*.

la date d'ouverture de leur *e* accentué dans le « bon usage ». On peut par exemple s'attendre à ce que *évêque* (<*episcopum*), dont l'*e* s'est ouvert très anciennement puisqu'il provient d'un *i* bref latin, ait par analogie plutôt favorisé l'ouverture des *e* des mots en *-eque* savants, d'apparition plus tardive et moins bien implantés, alors qu'on cherche en vain un mot aussi important et usité qui se serait traditionnellement prononcé en *e* ouvert dans la série des mots en *-ege*, pour lesquels la tendance savante à utiliser l'*e* fermé a donc pu persister plus longtemps.

Les *e* en syllabe inaccentuée

En syllabe inaccentuée, la situation est beaucoup moins claire : d'une part, les grammairiens doivent compter avec l'opposition *e* sonore-*e* féminin, qui éclipse la distinction, plus fine, entre *e* ouvert et *e* fermé. D'autre part, une fois acquis qu'un *e* est sonore, sa qualité ouverte ou fermée est moins nettement perceptible et beaucoup plus variable qu'en syllabe accentuée : ainsi, certains grammairiens, comme Ramus au xvi^e siècle ou Dangeau au xvii^e, notent systématiquement comme ouverts tous les *e* sonores inaccentués. D'autres, comme Peletier, donnent la préférence à l'*e* fermé. Un troisième groupe s'efforce d'établir des distinctions subtiles, pas toujours de manière très convaincante.

Thurot a essayé, d'après les grammairiens, de dégager les principales situations dans lesquelles, à partir de la Renaissance, un *e* inaccentué est sonore¹¹⁵. On peut les résumer ainsi :

- Devant une autre voyelle. Il est alors fermé (*agréable, réel*).
- Lorsqu'il provient de deux *e*. Il est alors le plus souvent ouvert (*vêler* formé sur *veel*, *gêner* formé sur *gehenne*).
- Dans les adverbes en *-ement*, lorsque l'adjectif correspondant se termine en *-é*. L'*e* de l'adverbe reste alors fermé (*sensément, assurément*). De tels adverbes ne se trouvent guère avant le xvi^e siècle.
- Lorsqu'il est suivi de consonnes *ch* ([ʃ]), *j* ([ʒ]). Il est alors généralement fermé (*fléchir, léger*).
- Dans les mots commençant par les préfixes *de(s)-*, *re(s)-*, *me(s)-*, *tre(s)-*, dont l'*s* est amuï, la majorité des grammairiens considèrent l'*e* comme fermé (*descapiter, répondre, meschant, tressaillir*). Ils hésitent entre *e* fermé et *e* féminin lorsque le préfixe *des-* se trouve devant voyelle (*desordre, desastre*).
- Lorsqu'il est au commencement d'un mot, précédé ou non d'un *h*. Il est alors en principe fermé lorsqu'il est suivi d'un *s* amuï (*e(s)crire, e(s)bahi*) — bien que, dans ce cas, les grammairiens soient loin d'être unanimes — d'une seule consonne (*évêque, héraut*), ou de deux consonnes dont la seconde est un *l* ou un *r* (*église*), ouvert dans les autres cas (*herbier*).

¹¹⁵. Thurot, I, p. 87et sq.

- Lorsqu'il est suivi d'un *r* double, de *r* + consonne, ou des doubles consonnes *ss*, *tt*, *ff*, *ll*. Il est alors le plus souvent ouvert (*terrible*, *personne*, *cesser*, *mettons*, *greffer*, *cellier*).
- Dans les mots savants, qui, ayant échappé à tout ou partie de l'évolution phonétique, ne connaissent en principe pas l'*e* féminin ailleurs qu'à la finale. Ici, c'est l'*e* fermé qui prédomine au *xvi^e* siècle, mais les « lois de position » se font sentir et, au *xvii^e* siècle, on peut admettre que, conformément à l'usage moderne, tous les *e* suivis d'un groupe de consonnes, ou souvent même d'une consonne isolée tendent à s'ouvrir. L'*e* reste fermé dans les préfixes *ré-*, *dé-*, *pré-* lorsqu'ils sont d'origine savante.

L'*e* féminin prévaut dans toutes les autres situations, c'est-à-dire avant tout dans les mots non savants, en syllabe ouverte et en dehors de l'initiale. Les grammairiens hésitent cependant pour un certain nombre de mots qui sont détaillés par Thurot ¹¹⁶, comme, par exemple, *crecelle*, *cretin*, *tresor*, *dangereux*, *peter*, *prevoſt*, *frelon*, *desir*, *gemir* etc... Il existe même des mots savants qui, tombés dans l'usage courant à la Renaissance, ont pris l'*e* féminin par analogie avec des mots vulgaires : *semeſtre*, *squelette*, *Genèse*, *tenace* (alors que l'*e* s'est conservé sonore dans certains dérivés restés savants, comme *parthénogénèse*, *ténacité*). D'une manière générale, on peut admettre que, en ce qui concerne l'opposition *e* féminin - *e* sonore, l'usage n'a guère varié depuis la fin du *xvii^e* siècle et, par conséquent, que l'usage actuel reflète assez fidèlement celui de 1700. Auparavant, le caractère contradictoire des témoignages des grammairiens peut sembler déroutant. Il faut toutefois garder à l'esprit le fait que, par *e* féminin, les grammairiens des *xvi^e* et *xvii^e* siècles entendent encore souvent un *e* non labialisé, et que l'opposition *e* sonore-*e* féminin est par conséquent beaucoup moins nette pour eux que pour nous. Dans les cas où il y a hésitation, on se souviendra que, souvent, *e* fermé sonne plus « humaniste », alors qu'*e* féminin est plus « scolastique ».

L' *e* dans les clitiques

En plus d'être inaccentués, ces petits mots ont la particularité d'être extrêmement fréquents. Parmi ceux qui comprennent un *e* dont le timbre peut prêter à confusion, il faut citer :

- **Les monosyllabes en *e* féminin (*je*, *te*, *se*, *de*, *ne*, *que*, *le*)** : Les grammairiens reprochent souvent aux méridionaux de prononcer ces mots avec un *e* sonore. Il ne fait pas de doute que le timbre de ces *e* était très proche de celui de l'*e* des terminaisons féminines. Cependant, il pouvait être considéré comme « un peu plus fourni » ¹¹⁷, c'est-à-dire prononcé un peu plus nettement et un peu plus longuement, ce qui rejoint les observations faites à propos des rimes « en *e* féminin » de Gautier de Coinci. Il a aussi pu se labialiser plus précocement, si l'on en croit des grammairiens comme Oudin.

¹¹⁶. Thurot, I, p. 120 et *sq.*

¹¹⁷. Thurot, I, p. 207.

Le cas où *le* se trouve après un impératif est déjà considéré comme particulier. Hindret affirme :

Il en est de même de l'*e* féminin dans le pronom relatif *le*, qui se prononce comme un *e* ouvert, quand il es mis après un impératif ; comme *si vous le trouvez, envoyez-le ; donnez-le à mon cousin* : dites, *si vous le trouvez, envoyez-laï, donnez-laï à mon cousin*, & non *anvoyél*, ou *anvoyés-leu donnél à mon cousin*, comme on dit dans la plupart des Provinces.¹¹⁸

Le rejet de la variante *anvoyél* indique que, dans cette situation, le mot *le* était comme aujourd'hui accentué¹¹⁹ et que Hindret préférait encore, dans ce cas, un *e* non labialisé, voire carrément ouvert, puisqu'il proscriit la variante *anvoyé-leu*.

- **La conjonction *et*** : Meigret et Peletier sont en désaccord sur la prononciation de ce mot, le premier le notant par *e* ouvert et le second par *e* fermé. Meigret admet néanmoins que ce mot peut se prononcer *comunement par e clos* avant *a, e, o, ou, u*, mais que, devant consonne ou devant les voyelles *e clos* et *i*, il est toujours ouvert¹²⁰. Ramus note *et* par *e* ouvert, ce qui ne signifie rien car, chez lui, tout *e* sonore inaccentué est noté ainsi. Les grammairiens du xvii^e siècle restent partagés, mais le débat semble tout de même tourner en faveur d'*e* fermé, surtout chez ceux qui, comme Hindret, défendent une prononciation soignée. Il me semble que, pour ce qui est de la prononciation soutenue, on a dû donner assez tôt la préférence à *e* fermé.
- **Les articles *les* et *des*, ainsi que les possessifs *mes*, *tes*, *ses* et le démonstratif *ces*** : Là aussi, Meigret et Peletier se disputent. Le premier prend position pour *e* ouvert, réservant l'*e* fermé, que défend le second, à « je ne scey qels effeminez mignons »¹²¹. Ramus considère ces *e* non seulement comme ouverts, mais aussi comme longs, ce qui correspond donc déjà à l'usage qui a prévalu dans le discours soutenu. Il admet aussi, avec certains grammairiens du xvii^e siècle¹²², que, devant voyelle, ces mots se prononcent parfois par *e* féminin, pratique qui remonte vraisemblablement au Moyen Âge : ainsi, *mes amis* a-t-il pu se prononcer [məzami(s)], avec un *e* féminin dont on imagine mal qu'il ait pu être labialisé. Thomas Corneille rejette cette pratique pour la déclamation, où « il faut avoir une prononciation plus ouverte ». Les opinions restent très partagées quant au timbre de ces *e* lorsqu'ils sont sonores. Ainsi Hindret qui, tout en la rejetant, atteste que, à la fin du xvii^e siècle, la prononciation en *e* ouvert s'était imposée dans le discours public :

118. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 503-4.

119. Il est amusant de constater que, selon Thurot (I, p. 206), dans *envoyez-le*, le pronom *s'appuie sur le mot précédent*, et n'est donc pas accentué. Cet archaïsme était-il vraiment encore en usage à la fin du xix^e siècle ?

120. Meigret, *Grammere*, f° 131.

121. Meigret, *Grammere*, f° 7.

122. Thurot, I, p. 211. Ramus, *Grammaire*, p. 8, 134.

[Philinte] Je dirai donc que les *e* des articles & des pronoms *lès, dès, cès; mès, tès, sès*, doivent être exceptés de ceux qui sont dans tous les autres monosyllabes terminés par une consonne, qui selon notre Regle premiere de l'Article de l'*e* ouvert sont tous ouverts; que ceux de ces pronoms & articles doivent être masculins, & qu'on les doit prononcer comme s'ils étoient orthographiés en la maniere qui suit, *lés, dés, cés; més, tés, sés*, aussi bien dans le discours soutenu & fait en public, que dans celui qu'on fait en particulier.

Dam. [Damon, partenaire de Philinte dans ce dialogue] Tout le monde ne demeure pas d'accord de cela; car j'entens quantité de gens, qui parlent en public, prononcer ces mots comme s'ils étoient écrits par un *ai*, en la maniere qui suit, *lais, dais, çais* : mais, tais, sais.¹²³

Le témoignage d'Andry, datant de 1689, résume bien ces hésitations :

Ces monosyllabes & quelques autres semblables, se prononcent autrement devant des voyelles que devant des consonnes. Lorsqu'elles sont devant des consonnes, elles gardent l'*e* masculin, & l'on prononce *més, tés, sés. Més chevaux, tés chevaux, &c.* mais lors qu'elles sont devant des voyelles, elles quittent l'*e* masculin; pour prendre l'*e* féminin; & alors l'*s* qui est à la fin prend le son du *z*, & s'allie avec le mot suivant, de sorte qu'il faut prononcer *le zhommes, me zamis, se zamis*; les Provinciaux manquent presque tous à cela : des personnes tres-éclairées croient néanmoins que dans un discours public, il est plus à propos de prononcer ces monosyllabes devant des voyelles de la mesme manière, qu'on les prononce devant des consonnes, c'est à dire avec un *e* ouvert, parce que cette prononciation est plus propre pour se faire entendre; & je sçay plusieurs habiles gens qui le pratiquent de la sorte.¹²⁴

Ce n'est qu'au XVIII^e siècle qu'*e* ouvert s'impose totalement dans le discours soutenu, aussi bien devant consonne que devant voyelle, usage qui a persisté jusqu'à nos jours en déclamation..

- **Très, dès, ès** : Fidèle à ses principes, Peletier note ces mots par *e* fermé, mais il est, ici, tout à fait isolé¹²⁵. On peut donc admettre ces *e* comme ouverts.
- **Cet, cette, cestuy** : Pour ces mots, l'*e* féminin, probablement non labialisé ([ə]) semble avoir longtemps occupé la première place, même si *e* fermé entre aussi parfois en ligne de compte¹²⁶. *E* ouvert, qui correspond à la prononciation moderne, n'est pas attesté avant le début du XVIII^e siècle, où il est surtout condamné. Dès les premiers grammairiens, en revanche, la syncope de l'*e* (*Ast heure, ste femme*) est fréquemment décrite. Elle n'a bien sûr pas cours en déclamation.

123. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 497.

124. Andry, *Réflexions sur l'usage présent*, p. 463 et sq.

125. Thurot, I, p. 214.

126. Thurot, I, p. 209-10.

L'ère des chanteurs

Baïf utilise trois caractères *e* différents qui, au moins dans certains contextes, correspondent aux trois timbres bien connus. Il les explicite même au début de ses *Etrènes*, en prenant pour exemple le mot *honnêteté* ([Onɛ:tɛtɛ]) :

Ee briēf. Éē komun. Ēē. lonk. lēs troēs sont œ moot ONĒTETĒ. ¹²⁷

Il se sert de la même fonte que Ramus en 1572, mais avec les permutations suivantes :

- Le caractère *e* figure dans tous les cas *e* féminin, toujours bref.
- Le caractère *ē* n'apparaît que dans les positions métriques longues. Coiffé d'un circonflexe, et donc long par nature, il correspond à un *e* ouvert. Sans circonflexe, il figure un *e* ouvert s'il est en syllabe fermée, mais son timbre reste incertain en syllabe ouverte.
- Le caractère *ē* peut apparaître dans n'importe quelle position métrique (longue ou brève). Son timbre est certainement fermé lorsqu'il est coiffé d'un circonflexe et donc long par nature, ainsi qu'en finale de mot et en syllabe fermée. En syllabe ouverte, son timbre est incertain ¹²⁸.

En poète, Baïf ne poursuit pas le même but que les grammairiens. Alors que ceux-ci s'efforcent d'établir l'usage, quitte à le modeler, il en exploite au contraire les variantes, ce qui lui permet d'accommoder certaines syllabes, dites *communes*, aux exigences des schémas métriques auxquels il s'astreint. Ainsi, si le même mot figure, dans deux vers consécutifs, écrit une fois avec *ē* et une fois avec *ē*, il ne faut nullement l'accuser d'inconséquence. Cette capacité à varier se rencontre en particulier dans les situations suivantes :

- En syllabe accentuée ouverte : les mots de la série *pere, mere, frere* sont notés par *ē* lorsque la métrique exige une syllabe brève et par *ē* lorsque elle en exige une longue, comme dans cet hexamètre dactylique :

Plus le pēr' œz anfans, ni ne sanblet ò Pēre lez anfans : ¹²⁹

(Lbb LL Lbb Lbb Lbb LL)

Autre exemple, l'infinitif *faire*, le plus souvent noté par *ē*, mais pour lequel Baïf ne rechigne pas, à l'occasion, à utiliser *ē* lorsqu'il a besoin d'une brève ¹³⁰. Il note en revanche systématiquement par *ē* les mots en *-iere* (*premiere, nourriciere*). Dans sa logique, *ie* est une diphtongue et ne peut donc en aucun cas apparaître dans les positions métriques brèves : il n'a pas besoin d'utiliser *ē* pour le signaler et resterait libre d'utiliser *ē* ou *ē*. Il est donc probable que *ē*

127. Jean-Antoine de Baïf, *Etrènes*, p. vii (ma numérotation des pages de l'introduction).

128. Pour plus de détails, voir Bettens, *Une nouvelle voye pour aller en Parnasse*.

129. Jean-Antoine de Baïf, *Etrènes*, f° 3v°.

130. Jean-Antoine de Baïf, *Etrènes*, f° 3v°.

soit mis pour *e* fermé. Des alternances comme père/père ou fère/fère étaient-elles, quoique déterminées par le mètre, de nature à susciter malgré tout, dans la bouche de celui qui déclamait, une alternance [e]/[ɛ] ? Il n'est pas possible de le savoir mais il n'est pas complètement interdit de le supposer.

- Les clitiques en *-es* devant voyelle : lorsqu'il a besoin d'une brève, Baïf les note par *e* féminin, selon un usage attesté par plusieurs grammairiens. Lorsqu'une longue est requise, il utilise *ę* (probablement ouvert, comme lorsque la même syllabe est rendue fermée par une consonne initiale subséquente), ce qui pouvait déjà être ressenti comme plus soutenu. On a donc *P8r lez uméins* (Lbb L) mais *dež omes mortęls* (Lbb LL)¹³¹.

Dans d'autres situations, Baïf s'en tient strictement à une graphie :

- Il note systématiquement par *ę* la première personne du futur, même lorsque, si le mot suivant commence par une voyelle, cette syllabe est abrégée (*correptio*). On a ainsi : je rakontę à Pęrsęs (bbLbbLL). S'il n'utilise pas *ę* dans cette situation, alors même que cela aurait signalé de manière plus claire le caractère bref de la syllabe concernée, on peut supposer — mais rien n'est certain — que son oreille demandait un *e* ouvert. On retrouve le même phénomène dans *karde męę ô mon sęveręin dęfanser* (LbbLLbbLbLL)¹³².
- Il note systématiquement les infinitifs en *-er* par *ę*, mais les mots comme *mer*, *fer*, *Jupiter* par *ę*. Comme les syllabes correspondantes sont le plus souvent fermées, on en déduit qu'il demande respectivement *e* fermé et *e* ouvert¹³³.
- Il note les noms, adjectifs et participes en *-é* par un *ę* qu'on peut considérer comme fermé.
- Il note les mots en *-és*, ainsi que les deuxièmes personnes du pluriel en *-ez* par un *ę* (fermé), à l'exception des futurs, qu'il note par un *ę* (ouvert), suivant en cela l'usage parisien¹³⁴.
- Il note *et* et *cette* par un *ę* probablement fermé¹³⁵, la forme verbale *est* par un *ę* souvent circonflexe et par conséquent ouvert.
- Il note avec une grande régularité le préfixe *de(s)-* par *ę* (fermé ?) devant consonne et par *e* (féminin) devant voyelle.

Mersenne distingue aussi les trois *e* classiques :

Quant à la seconde voyelle *e*, il y en a semblablement trois, à sçauoir le féminin, qui est sourd, & mol, comme le *sceua* des Hebreux, & qui ne se prononce point à la fin des dictions qui sont suiuiues d'un mot commençant par une voyelle c'est pourquoy il seroit à propos de l'oster, en mettant une virgule pour signifier son absence, comme l'on void en ces mots, *il chemin'à pied*, pour *il chemine à pied* : ce qui se pratique par plusieurs il y a longtemps, particulièrement dans les vers rimez. La seconde s'escrit avec un accent aigu, *é*, & se prononce comme l'*e* Latin du vocable *domine*. Le

131. Jean-Antoine de Baïf, *Etrénes*, ff° 2r°, 11v°.

132. Jean-Antoine de Baïf, *Etrénes*, f° 1r°, Psaume xvi.

133. Jean-Antoine de Baïf, *Etrénes*, f° 1v°, 3v°, 20v°.

134. Jean-Antoine de Baïf, *Chansonnettes*, f° 318-318v°.

135. Jean-Antoine de Baïf, *Etrénes*, f° 1v°.

troisiesme se prononce à bouche ouuerte, comme en ces mots *teſte, feſte*, etc. au lieu desquels il faudroit escrire tête, fête, afin que nul ne prononçaſt la lettre *s* : car il seroit bon d'oſter les lettres superflües de noſtre eſcriture, c'eſt à dire celles qui ne se doiuent iamais prononcer, afin de mieux eſtablir la quantité, ou le temps des ſyllabes Françoises, de sorte que cet *ê* s'eſcriroit avec un accent circonflexe pour ſignifier ſa longueur & ſa prononciation entre *a* & *e*.¹³⁶

Les deux *e* sonores apparaissent très clairement, et la description de l'*e* féminin, avec la référence au schwa, évoque un *e* central qui n'est probablement pas labialisé.

Bacilly, au sujet des divers *e*, « à ſçauoir de l'*e* ouuert, ou *plus ouuert*, de l'*e* masculin, ou *feminin* », renvoie aux grammairiens, se contentant de rappeler que « selon que l'*e* eſt plus ou moins ouuert, il faut plus ou moins ouurir la bouche »¹³⁷. Il reſte donc en retrait du débat sur les *e* sonores, mais c'eſt pour mieux s'engager au sujet de l'*e* féminin :

L'*e* *feminin* eſt vn certain *e* qui ne ſe prononce point comme les autres, & auquel on n'a guere plus d'égard que ſ'il n'y en auoit point du tout, & qui ne ſert ſimplement que pour former la ſyllabe qui le compose, que l'on appelle en Poëſie *ſyllabe feminine*, par laquelle ſont diſtinguez les Vers *feminins* d'avec les *masculins*. On lui a donné le nom d'*e muet*, à cauſe qu'il n'a aucune Prononciation de ſoy : ainſi il ſemble qu'il eſt inutile d'en vouloir eſtablir des Regles, tant pour la Prononciation que pour la Quantité.

[...]

Il eſt vray que dans le langage familier, l'*e* muet n'eſt d'aucune conſideration à l'égard de la Prononciation & de la Quantité, & il n'y a que la Nation Normande & leurs voisines qui faſſent ſonner mal à propos l'*e muet*, & qui le prononcent comme la ſyllabe *en*, en diſant *Tablen* pour *Table* ; mais quant à la Declamation (& par conſequent au Chant qui a vn grand rapport avec elle) cet *e* eſt ſi peu muet, que bien ſouuent on eſt contraint de l'appuyer, tant pour donner de la force à l'expression, que pour ſe faire entendre diſtinctement des Auditeurs ; & pour ce qui eſt du Chant, ſouuent l'*e muet* eſtant bien plus long que les autres, demande bien plus d'exactitude & de regularité pour la Prononciation que les autres Voyelles, & ie ne vois rien de ſi general, que de le mal prononcer, & de ſi difficile à corriger, à moins que d'observer ſoigneuſement le remede que ie croy auoir trouué, qui eſt de la prononcer à peu pres comme la Voyelle composée *eu*, c'eſt à dire en aſſemblant les levres preſque autant comme on fait à cette dyphthongue, avec laquelle ces ſortes d'*e* ont vn fort grand rapport.

Pour faire donc que l'*e muet* ſoit bien prononcé lors qu'il ſe rencontre avec vne Note longue, l'vnique moyen eſt de le prononcer à peu près comme vn *e* & un *u* enſemble ; de ſorte que pour corriger le defaut de ceux qui prononcent *extremen* pour *extreme*, *ineuitablen* pour *ineuitable*, ſoit Normans ou autres, ou qui pour ne pas aſſez fermer la bouche, luy donnent quaſi le ſon d'un autre *e*, ou meſme vn peu d'un *a*, comme on remarque tous les jours dans les Maiſtres meſmes, en diſant *extremea* & *ineuitablea*, lors qu'il ſe rencontre des Notes qu'il faut tenir longues ſur la finale de ces deux mots *extreme*, *ineuitable*, & autres ſemblables ; on n'a qu'à leur ordonner de prononcer *extremeu* & *ineuitableu*, & comme d'abord cela leur paroïſtra vn peu barbare, ils

136. Mersenne, *Embelliſſement des chants*, p. 378, in *Harmonie uniuerſelle*, vol. 2 du fac-similé. Voir auſſi *Traitez de la voix et des chants*, p. 57, même volume.

137. Bacilly, *Remarques*, p. 263.

ne voudront pas former si fort l'*eu* dyptongue, & demeurant dans vne certaine mediocrité, ils prononceront parfaitement l'*e muet*; mais comme la plupart des Femmes sont ennemies des Prononciations qui changent la figure ordinaire de la bouche lors qu'on ne dit mot, croyant que par là elles feroient vne grimace, elles seront sans doute aussi incredules sur ce Chapitre que sur la veritable Prononciation de l'*eu*, dans laquelle elles sont presque toutes incorrigibles.¹³⁸

Il était utile de citer largement, car tout indique que ces quelques paragraphes, joints à l'effort pédagogique incessant de leur auteur, ont eu pour effet de modifier profondément la manière dont l'*e* féminin français était chanté. A l'origine, nous avons donc un *e* central non labialisé, encore fort bien attesté par les grammairiens de la Renaissance. Parallèlement à cet *e* « originel » est apparue une variante labialisée, d'abord considérée comme populaire, puis admise par certains grammairiens (Oudin) mais contestée par d'autres (Chifflet). Si ce que Bacilly rapporte est exact, les chanteurs de son temps avaient, que ce soit par tradition ou par peur de faire des grimaces, gardé l'habitude de ne pas labialiser l'*e* féminin. C'est Bacilly lui-même qui, insatisfait de cette prononciation qui tire sur l'*a* ou a tendance à se nasaliser, impose la labialisation.

Blanchet, en 1761, confirmera cette version des faits :

La plupart de nos expressions sont terminées par des *e* muets, ou par des consonnes, dont quelques-unes sont nazales : il n'est pas possible que l'oreille n'en soit infiniment offensée. A l'aide de la Prononciation ne pourroit-on pas corriger ces défauts, tirer un grand avantage des voyelles qui entrent dans la formation des termes François, & par-là même, ajouter beaucoup à l'harmonie de notre Langue ?

L'*e muet* naturellement opposé au beau Chant ne rend qu'un son sourd : aussi la Prosodie Française qui n'exige qu'une syllabe pour la rime masculine en exige-t-elle deux pour la féminine c'est pour cette même raison que l'articulation chantante & l'expression de la Musique, demandent qu'on appuie sur cette lettre quand elle est placée à la fin des mots. On ne sçauroit le faire sans que les mouvements des organes qui produisent l'*e muet* soient continués ; & pour-lors, on rend à peu près la diphtongue *eu*, mais non *éü*, comme certaines gens l'ont malignement interprétée. Cette règle ne doit avoir lieu que dans le cas dont je viens de parler : lui donner plus d'étendue, ce seroit faire changer en quelque sorte de nature à la plupart de nos expressions.

Cette espèce de Prononciation fut connue dans le seizième [sic] siècle d'un excellent Maître à chanter, qui composa néanmoins un fort mauvais Livre sur un Art dont il connoissoit à fond la pratique ; tant il y a loin quelquefois du talent à l'esprit ! Voici comment il s'explique. (a) « Pour ce qui est du Chant l'*e muet* étant bien plus long [... Citation exacte du passage de Bacilly sur le sujet ...] qui est de le prononcer à peu près comme la voyelle composée *eu*. »

La règle que j'ai prescrite est gardée rigoureusement par nos fameux Chanteurs, & en particulier par MM. Chassé, Jéliotte, & par Mlle Fel : ces deux derniers & M. de Cahusac ont finement observé que la Prononciation dont il s'agit approche fort de celle de l'*o* doux. Bien des Artistes le changent mal à propos en un gros *o* dur ; sorte de métamorphose ignoble, & qui ne peut que choquer les graces du Chant.

138. Bacilly, *Remarques*, p. 264 et sq.

Les remarques que je viens de faire affoiblissent infiniment une des plus fortes raisons qu'ait fait valoir contre notre Musique un Auteur encore plus éloquent que Philosophe, quoiqu'il le soit beaucoup.¹³⁹

Blanchet ne conteste donc pas à Bacilly la paternité de cette prononciation chantée, même s'il s'efforce d'en affiner la description, en lui trouvant une parenté avec l'« o doux », probablement notre *o* fermé ([o], par rapport à l'« o dur » qui correspondrait à [ɔ]). Je me demande s'il ne faut pas voir ici l'un des premiers témoignages sur le mélange des voyelles dans le chant français. Le grand auteur auquel il fait allusion est sans doute Voltaire, qui écrivait, dans son *Siecle de Louis XIV* :

La musique française, du moins la vocale, n'a été jusqu'ici du goût d'aucune autre nation. Elle ne pouvait l'être, parce que la prosodie française est différente de toutes celles de l'Europe. Nous appuyons toujours sur la dernière syllabe et toutes les autres nations pèsent sur la pénultième ou sur l'antépénultième, ainsi que les Italiens. Notre langue est la seule qui ait des mots terminés par des *e* muets et ces *e*, qui ne sont pas prononcés dans la déclamation ordinaire, le sont dans la déclamation notée, et le sont d'une manière uniforme : *gloi-reu, victoi-reu, barbari-eu, furi-eu...* Voilà ce qui rend la plupart de nos airs et notre récitatif insupportables à quiconque n'y est pas accoutumé.¹⁴⁰

À partir de la seconde moitié du xvii^e siècle, le terme *e muet* apparaît progressivement chez les grammairiens à côté du plus traditionnel *e féminin*, ce qui, manifestement, indique que, dans le discours familier, cette voyelle tendait à ne plus se prononcer à la pause. Il est probable qu'on ait cherché, dans le discours public, et en particulier la déclamation des vers, à conserver l'articulation d'*e* féminin non élidé, notamment à la rime. On sait avec précision, grâce à la notation musicale, que c'est le cas pour le chant, ce que de Longue constate, presque à regret, en 1737 :

Nos vers féminins sont des masculins réellement pairs ou impairs, pusique de la manière dont on les prononce, & surtout dont on les chante, ils semblent s'allonger d'une syllabe, & se donner l'ennuyeux mérite de rimer tous avec la diphtongue *eu*, dès que l'on affecte de trop appuyer sur, *e*, muet final.¹⁴¹

Ce débat sur l'*e* féminin chanté est prolongé par D'Olivet en 1771 :

Est-il vrai que dans le chant on doive prononcer *gloi-reu, victoi-reu*, &c. Il s'agit, non du fait, mais du droit.

J'ai cherché à m'éclaircir là-dessus avec des Maîtres de l'art, & il m'a paru qu'en général, si le Grammairien fait peu de Musique, le Musicien fait encore moins de Grammaire. Quoi qu'il en soit, j'élèverai des doutes qu'un plus habile résoudra. Tout consiste, si je ne me trompe, dans la nature du son que l'*E* muet produit. Je le définis, une pure émission de voix, qui ne se fait entendre qu'à peine ; qui ne peut jamais

139. Blanchet, *L'art ou les principes*, p. 65-7. La note (a) renvoie à la page 266 des *Remarques curieuses*, sans toutefois citer nommément Bacilly.

140. Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, II, p. 349 (Article sur les musiciens français).

141. De Longue, *Raisonnemens hazardés*, p. 43-44.

commencer une syllabe ; qui, dans quelque endroit qu'elle se trouve, n'a jamais le son distinct & plein des voyelles proprement dites : & qui même ne peut jamais se rencontrer devant aucune de celles-ci, sans être tout-à-fait élidée. Au contraire, le son *eu*, tel qu'on l'entend deux fois dans *heureux*, est aussi distinct & aussi plein, il a même force & même consistance que le son des voyelles proprement dites : & delà vient qu'il est compté par nos meilleurs Grammairiens au nombre des vraies voyelles françoises.

[...]

Quoiqu'il soit inutile, & peut-être ridicule, de chercher l'origine de cette prononciation, *gloi-reu*, ailleurs que dans la bouche de nos villageois ; j'ai cependant eu la curiosité de savoir si nos vieux livres n'en disoient rien : & j'ai appris qu'un Musicien, qui écrivoit en 1668, se glorifie (8) de l'avoir introduite dans le chant françois. On le croira, si l'on veut. Au moins est-il certain qu'au Théâtre ce n'est pas chose rare qu'un Acteur, & surtout une Actrice, dont les talents sont admirés, fasse adopter un mauvais accent, une prononciation irrégulière, d'où naissent insensiblement des traditions locales, qui se perpétuent, si personne n'est attentif à les combattre.¹⁴²

L'auteur, qui ne se bat pour rien moins que l'abolition de la rime féminine, ce en quoi il a plus d'un siècle d'avance sur les versificateurs, atteste ici que, dans les dernières décennies du XVIII^e siècle, la prononciation chantée consistant à labialiser fortement les *e* muets, dont la paternité est attribuée à Bacilly, était toujours la règle parmi les chanteurs, mais apparaissait totalement artificielle aux oreilles d'un spécialiste de la langue. Si l'on en croit Voltaire, l'*e* des rimes féminines avait fini par devenir réellement muet même dans la déclamation parlée.

Grimarest, en 1707, apporte un témoignage intéressant en ce qui concerne les clitiques *mes, des, les, ces...* :

Premièrement tous les monosyllabes en *es* ont l'*e* ouvert ainsi ils n'ont pas besoin d'accent [entendez *signe diacritique*] excepté *dès*, adverbe de tems ; mais c'est seulement pour le distinguer de l'article, & non pour le faire prononcer. On doit excepter de cette règle deux monosyllabes qui ont l'*é* fermé, si on veut les écrire par une *s*, ce sont, *nés*, *nasus* & *chés*, *apud* : mais comme leur véritable orthographe est de les écrire par un *z*, la règle que je viens d'établir est générale. Ainsi l'on écrit *mes, tes, ses, les, des*, sans accent. Je ne trouve rien de plus éloigné de l'usage & de la raison, que le sentiment de l'Auteur de l'*Art de prononcer* [Hindret], qui veut que ces monosyllabes se prononcent en *é* fermé : Je ne veux pour prouver le contraire, que prier le Lecteur d'en chanter quelqu'un avec cadence, ou avec tenue, le prononcera-t-il comme la dernière finale de *bontés*?¹⁴³

Cette remarque vient compléter fort à propos ce que Bacilly dit de ces monosyllabes, lui qui répète avec insistance qu'ils sont longs¹⁴⁴, mais omet de mentionner expressément qu'ils ont l'*e* ouvert. Au même endroit, Grimarest considère aussi comme ouverts l'*e* des mots *avec, bec, chef, bref, sujet, valet, net, Jupiter, mer, amer, léger*,

¹⁴². D'Olivet, *Remarques*, p. 45-48. Ce passage ne figure pas dans l'édition de 1736. La note (8) renvoie à la page 266 des *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter*, &c, Par B.D.B.

¹⁴³. Grimarest, *Traité du Récitatif*, p. 10.

¹⁴⁴. Bacilly, *Remarques*, p. 335.

dont il prononce la consonne finale. De son discours, on déduit qu'il considère l'*e* des infinitifs en *-er* comme fermé et que, probablement, il n'en prononce pas l'*r*. Il précise même à ce propos que « toutes consonnes que l'on fait sonner à la fin d'un mot, comme le *c*, l'*f*, & le *t*, ouvrent l'*e* qui les précède ». Plus loin, il écrit :

En troisième lieu, c'est le propre de la syllabe muette, ou féminine, qui termine un mot, d'ouvrir l'*e* de la syllabe qui la précède, fortement quand il y a deux consonnes entre les deux *e*, comme dans *tonnerre*; faiblement lorsqu'il n'y en a qu'une, comme dans *pere*.¹⁴⁵

Avec ces deux remarques, il formule en fait « les lois de position » appliquées à l'*e* accentué.

Bérard, au chapitre de l'*e*, fait la classique distinction entre les trois *e* du français :

L'*e* fermé & masculin se prononce en ménageant une ouverture de bouche en large, en découvrant les dents supérieures & les inférieures, & en les tenant un peu séparées : cette lettre est une lettre claire, on forme l'*ê* ouvert par une ouverture de bouche plus grande & plus ronde que la précédente, & en éloignant davantage les dents que dans le premier cas. L'*e* muet féminin n'exige qu'une petite ouverture de bouche. On doit regarder les trois sortes d'*e*, comme lettres gutturales.¹⁴⁶

Plus loin, celui que Blanchet accusera de plagiat donne quelques explications sur l'*e* féminin :

L'*e* muet naturellement opposé à l'harmonie de notre langue, & par-là même au beau Chant, ne rend qu'un Son sourd : c'est pourquoi la Prosodie Française qui n'exige qu'une syllabe pour la rime masculine, en exige deux pour la féminine : les Amateurs, & les gens à talents ne sauraient exécuter un agrément sur l'*e* muet ; aussi la plupart changent-ils en chantant l'*e* muet en *o*, sorte de métamorphose ignoble, & qui ne peut que choquer les grâces du Chant. On corrigera cet abus en prononçant dans tous les cas les *e* muets, comme la diphtongue *eu* de manière que l'*u* ne soit pas bien décidé, & qu'il ne soit qu'un demi *u* ; exemples tirés de la Cantate d'Adonis :

Voulez-vous dans vos feux
Trouver des biens durables,
Soyez moins amoureux,
Deuvene plus aimables,
Queu leu soin de charmer
Soit vôtre unique affaireu,
Songez queu l'Art d'aimer
N'est queu ceului deu plaireu.

Cette découverte est d'autant plus belle qu'elle est plus simple : puisque la prononciation de la diphtongue *eu*, n'est que la prononciation de l'*e* muet prolongée. Cette règle est la source d'où jaillissent bien des agréments.¹⁴⁷

145. Grimarest, *Traité du Récitatif*, p. 11.

146. Bérard, *L'Art du Chant*, p. 56.

147. Bérard, *L'Art du Chant*, p. 80 et sq.

Contrairement à la version « originale » de Blanchet, parue six ans plus tard, l'ouvrage de Bérard ne fait pas référence à Bacilly, et son auteur, restant dans le flou, n'est pas loin de nous faire croire qu'il est lui-même l'auteur de « cette découverte ». Le « demi *u* » auquel il fait allusion est à rapprocher de la « certaine médiocrité » de Bacilly. Il est probable que, par là, ces auteurs entendent un *eu* légèrement moins fermé que celui d'*amoureux*.

Raparlier distingue quant à lui quatre *e*, l'« *è ouvert* », l'« *e demi-ouvert* », l'« *é fermé* » et l'« *e muet* » :

On met un accent grave ‘ ou circonflexe ^ sur l'*è ouvert* : on met un accent aigu ’ sur l'*é fermé* : on ne met aucun accent sur l'*e demi-ouvert*, ni sur l'*e muet*, qu'on nomme aussi *e féminin*.

E ouvert : conquête, succès, intérêts.

E demi-ouvert : misère, musette, fidelle, tristesse.

E fermé : café, bonté, charité, fermeté.

E muet : monde, livre, homme; cet *e* se prononce comme s'il y avoit un *u* à la fin. Il faut supposer cependant que cet *u* n'a que la moitié du son d'un *u* naturel; on dit : monde*u*, livre*u*, homme*u*.¹⁴⁸

On remarquera que, trente ans après l'« officialisation » de *père* ([pɛʁ]) par l'Académie, Raparlier considère encore que *misère* n'a qu'un « *e demi-ouvert* », qui correspond sans doute à l'*e moyen* des grammairiens. Plus loin, il prescrit de prononcer *Hélas!* par « *è ouvert* »¹⁴⁹, mais l'exemple est trop isolé pour qu'il soit possible d'en tirer quelque chose de général.

Lécuyer distingue aussi quatre *e* :

L'É muet. *Je, le, de, monde, &c.*

L'É fermé marqué d'un accent aigu que j'appelle É clair. *Beauté, Majesté.*

L'É un peu ouvert que j'appelle moyen. *Muzette, zele, modele.*

L'É très-ouvert marqué d'un accent grave. *Succès, procès, lumière.*

Ou d'un accent circonflexe. *Tempête, Arrêt.*¹⁵⁰

Contrairement à Raparlier, il considère l'*e* d'un mot en *-ere*, en l'occurrence *lumière*, comme « très-ouvert », ce qui montre bien que le caractère assez subjectif et peu reproductible de la distinction *e ouvert* - *e moyen* persiste en cette seconde moitié du XVIII^e siècle.

En pratique

Dresser en quelques pages l'histoire de la prononciation des *e* en français ne permet bien sûr pas de traiter la question de manière exhaustive. Cette démarche a néanmoins le mérite de révéler les hésitations de l'usage, perceptibles dans l'évolution des règles de versification, dans le débat grammatical et dans les écrits sur

148. Raparlier, *Principes*, p. 36.

149. Raparlier, *Principes*, p. 41.

150. Lécuyer, *Principes*, p. 8-9.

le chant. Elle permet de constater que, malgré toutes les errances et les disputes, l'opposition *e* sonore - *e* muet et, plus subtile, la distinction *e* fermé - *e* ouvert sont des constantes absolues de la langue littéraire. Alors qu'une démarche similaire à propos de la voyelle *a* conduit à une remise en question de l'opposition [a]-[ɑ] et à son quasi-abandon pour le chant, l'étude des *e* français indique au contraire que le choix judicieux de leur timbre a toujours été l'un des signes auxquels on reconnaissait un bon orateur. Ceci devrait inciter les chanteurs férus de musique ancienne à ne pas obéir simplement à leur instinct (ou à la loi du moindre effort), mais au contraire à peaufiner, de la manière la plus précise possible, la prononciation de leurs *e*, et à être capables de justifier leurs choix.

Est-il possible, maintenant, de résumer la question de manière aussi concise que synthétique, afin de permettre au chanteur pressé, sinon de trouver une réponse à toutes les questions, du moins de s'orienter ? Je prends le risque d'en faire l'essai (tabl. 10.1-10.4).

J'admets que les timbres de base de l'*e* ouvert ([ɛ]) et de l'*e* fermé ([e]) sont restés stables au cours des siècles. L'*e* féminin ([ə]) s'est quant à lui labialisé ([Ē]), assez précocement dans certains parlers populaires, plus tardivement dans le bon usage, probablement pas avant Bacilly (seconde moitié du xvii^e siècle) dans le chant. Il existe, fort heureusement, un certain nombre d'*e* dont le timbre n'a pas varié au cours de la période considérée, comme par exemple l'*e* final des mots en -é. D'autres *e* ont clairement changé de timbre, sous l'effet de deux causes principales :

- Les « lois de position », qui amènent un certain nombre d'*e* primitivement fermés à s'ouvrir, comme ceux des mots de la série *pere, mere, frere* sous l'influence des consonnes qui les suivent. Une telle évolution, même si elle prévaut finalement dans la plupart des contextes, se heurte à une grande résistance savante : l'*e* fermé reste souvent la référence, la marque du *bon* ou du *bel* usage, c'est-à-dire du discours le plus soigné et le plus soutenu. L'*e* ouvert, quoique largement usité dans la conversation et parfois acceptable dans la déclamation, garde une connotation nettement plus vulgaire, mais peut-être moins empesée dans certains cas.
- L'humanisme qui, avec le renouveau de l'étude du latin, amène la sonorisation (le plus souvent en *e* fermé), de bon nombre d'*e* féminins à l'intérieur des mots. Dans cette évolution, qui ne se fait guère sentir avant le xvi^e siècle, les milieux savants jouent au contraire un rôle moteur.

Dans le tableau ci-dessous, j'utilise les conventions suivantes :

- J'indique, pour chaque classe de mots ou chaque siècle, la prononciation la plus logique, la plus « correcte » ou la plus soutenue.
- Lorsque j'indique deux prononciations non séparées par une barre oblique, c'est soit qu'elles coexistent à une époque donnée, soit qu'il n'est pas possible de trancher entre elles deux, par manque de données historiques.
- Lorsqu'elles sont séparées par une barre oblique, la seconde est soit moins plausible historiquement, soit minoritaire, en cours d'émergence ou en voie de disparition, soit moins soutenue. En principe, elle ne devrait pas être adop-

tée sans une raison précise, par exemple une rime atypique, ou alors le désir de suivre l'avis minoritaire d'un grammairien. Certaines prononciations, qui ne sont attestées qu'exceptionnellement, ne figurent pas dans le tableau.

- Le signe > indique une évolution au cours de la période concernée, le Ø que l'*e* en question n'est pas prononcé, le tiret (–) que la classe de mots correspondante n'existe plus ou pas encore. Un astérisque (*) signale qu'il existe des témoignages portant spécialement sur le chant.

Siècle (motié)	11-12	13	14	15	16	17(1)	17(2)	18(1)
e accentués dans les mots à terminaison masculine								
-é(s) noms, adjectifs, participes chanté-je, aimé-je	[e] [ə]	[e] [ə]	[e] [a] [e]	[e] [e] [a]	[e] [e]/[ə]	[e] [e]/[ə]	[e] [e]	[e] [e]
-el(s) <i>tel, quel</i> (a lat.) <i>bel, nouvel</i> (e lat.)	[e] [ɛ]	[e]/[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [e] [ɛ]	[ɛ]/[e] [ɛ]	[ɛ]/[e] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]
-er(s) infinitifs (a lat.) <i>mer, amer, cher</i> (a lat.) <i>fer, enfer, hiver, jupiter</i> (e lat.)	[e] [e] [ɛ]	[e] [e] [ɛ]	[e]/[ɛ] [ɛ]/[ɛ] [e]/[ɛ]	[e]/[ɛ] [e]/[ɛ] [ɛ]	[e]/[ɛ] [ɛ]/[e] [ɛ]*	[e] [e] [ɛ] [ɛ]	[e]/[ɛ] [ɛ] [ɛ]	[e]/[ɛ]* [ɛ] [ɛ]
-es/-ez noms, adjectifs, participes, formes verbales sauf futurs (a lat.) 2e pers. pl. futurs (e lat.) <i>tu es, succès, procès, après</i>	[e] [ɛ] [ɛ]	[e] [e]/[ɛ] [ɛ]	[e] [e]/[ɛ] [ɛ]	[e] [e]/[ɛ] [ɛ]	[e] [e]/[ɛ] [ɛ]	[e] [e]/[ɛ] [ɛ]	[e] [e] [ɛ]	[e] [e] [ɛ]
-est(s)/-ét(s) <i>il est</i> <i>forêt, intérêt, arrêt</i>	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]
-et(s) <i>mei, nei, -et</i> diminutif (i lat.) <i>secret, discret</i> (e lat.)	[e] > [ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]
Autres termin. masculines	étymologie → lois de position							

TABIEAU 10.1 – Les e du français – synthèse

Siècle (moitié)	11-12	13	14	15	16	17(1)	17(2)	18(1)
e accentués dans les mots à terminaison féminine								
-ée	[e]	[e]	[e]	[e]	[e]	[e]	[e]	[e]
-e(l)le								
<i>elle</i> pron. (i lat.)	[e] > [ɛ]	[ɛ]	[ɛ]	[ɛ]	[ɛ]	[ɛ]	[ɛ]	[ɛ]
<i>telle, quelle</i> (a lat.)	[e]	[e]/[ɛ]	[e] [ɛ]	[ɛ]/[e]	[ɛ]/[e]	[ɛ]	[ɛ]	[ɛ]
<i>belle, nouvelle</i> (e lat.)	[ɛ]	[ɛ]	[ɛ]	[ɛ]	[ɛ]	[ɛ]	[ɛ]	[ɛ]
-ere								
<i>pere, mere, chere</i> (a lat.)	[e]	[e]/[ɛ]	[e]/[ɛ]	[e]/[ɛ]	[e] [ɛ]*	[ɛ] [e]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]*
passés simples en <i>-erent</i> (a lat.)	[e]	[e]/[ɛ]	[e]/[ɛ]	[e]/[ɛ]	[e] [ɛ]	[ɛ] [e]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]
<i>misere, mystere, differe</i> (e lat.)	[ɛ]	[ɛ]/[e]	[ɛ]/[e]	[ɛ]/[e]	[ɛ] [e]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]
<i>-ere</i> mis pour <i>-aire</i> (<i>ferre, plere</i>)	[ai] > [ɛ]	[ɛ]/[ɛ]	[ɛ]/[ɛ]	[ɛ]/[ɛ]	[ɛ] / [ɛ]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]
-effe, -erbe, -erce, -erche, -erde, -erde, -erge, -ergne, -ergue, -erle, -erne, -erne, -erpe, -erque, -erre, -erse, -erte, -ertre, -erve, -esche, -esle, -espe, -esque, -este, -estre, -esve, -ette, -etire, -mettre, evesque, verte (i lat.)								
<i>terre, perdre, tesle</i> (e lat.)	[e] > [ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]
-ebe, -ebre, -ece, -eche, -ede, -edre, -efle, -ege, -egne, -egue, -elque, -epre, -equ, -esse, -este/-estre (s prononcé), -ete, -etre, -eve, -evre, -exe	[ɛ]/[e] [ɛ]	[ɛ]/[e] [ɛ]	[ɛ]/[e] [ɛ]	[ɛ]/[e] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]

TABLEAU 10.2 – Les e du français – synthèse (suite)

Siècle (motié)	11-12	13	14	15	16	17(1)	17(2)	18(1)
e inaccentués								
e féminin final devant voyelle autres situations	∅ / [a] [a]	∅ / [a] [a]	∅ / [a] [a]	∅ / [a] [a] / [Ė]	∅ / [a] [a] / [Ė]	∅ [a] / [Ė]*	∅ [Ė] / [a]*	∅ [Ė]
devant voyelle <i>leal, feal, agreable</i> <i>veü, meür</i>	[a] [a]	[a] [a] / ∅	[a] ∅ / [a]	[a] / [e] ∅ / [a]	[e] / [a] ∅	[e] ∅	[e] ∅	
-ement (adverbes) adjectif en -e (<i>seulement</i>) adjectif en -é (<i>assurément</i>)	[a] _	[a] _	[a] _	[a] / [Ė] _	[a] / [Ė] [e]	[a] / [Ė] [e]	[Ė] / [a] [e]	
avant [ʃ] ou [ʒ] <i>fléchir, léger</i>	[e]	[e]	[e]	[e]	[e]	[e]	[e]	
dés-, mes-, res-, tres- devant consonne <i>des-</i> devant voyelle	[e] [e] [a]	[e] [e] [a]	[e] [e] [a]	[e] [e] [a]	[e] [e] [a]*	[e] [e] [a]	[e] [e] / [a]	
e initial devant s amuï, une cons. ou cons. + liquide (<i>église, écrire, évêque</i>) devant groupe de consonnes (<i>herbier, ermite, esprit, erreur</i>)	[e] [ɛ]	[e] [ɛ]	[e] [ɛ]	[e] [ɛ]	[e] [ɛ]	[e] [ɛ]	[e] [ɛ]	
e intérieur devant -ff-, -ll-, -rr-, -ss-, -th-, r + cons. (<i>terreur, personne, mettons</i>) devant une seule consonne, l. vulgaire (<i>frelon, demain, trésor, peter</i>) devant une seule consonne, l. savante (<i>généreux, clémence, tragédie</i>)	[ɛ] [a] _	[ɛ] [a] [a] / [e]	[ɛ] [a] [a] [e]	[ɛ] [a] / [Ė] [e] [a]	[ɛ] [a] / [Ė] [e] / [a]	[ɛ] [a] / [Ė] [e] / [a]	[ɛ] [Ė] / [e] [e] / [Ė]	

TABLEAU 10.3 – Les e du français – synthèse (suite)

Siècle (moitié)	11-12	13	14	15	16	17(1)	17(2)	18(1)
e dans les clitiques								
monosyllabes en e féminin (<i>je, te, se, ce, de, ne, que, le</i>)								
<i>et</i>	[ə] [e] [ɛ]	[ə] [e]/[ɛ]	[ə] [e]/[ɛ]	[ə]/[Ė] [e]/[ɛ]	[ə]/[Ė] [e]/[ɛ]*	[ə]/[Ė] [e]	[Ė]/[ə]* [e]	[Ė] [e]
monosyllabes en -es <i>les, ces, mes, des</i> devant consonne <i>les, ces, mes, des</i> devant voyelle <i>très, ès, dès</i>	[ɛ] [e] [ə]/[e] [ɛ]	[ɛ] [e] [ə]/[e] [ɛ]	[ɛ] [e] [ə]/[e] [ɛ]	[ɛ]/[e] [ə]/[e] [ɛ]	[ɛ]/[e]* [ə] [ɛ]* [ɛ]	[ɛ]/[e] [ɛ] [ə] [ɛ]	[ɛ] [ɛ]/[Ė] [ɛ]	[ɛ]* [ɛ]/[ə]* [ɛ]
<i>cet, cette, cestui</i> (inaccentués)	[ə]	[ə]	[ə]	[ə]	[ə]/[e]*	[ə]/[e]	[Ė]/[ɛ]	[Ė] [ɛ]

TABLEAU 10.4 – Les *e* du français – synthèse (fin)

CHAPITRE 11

I – Y

L'histoire de la voyelle *i* — et de sa variante hellénique — est pour ainsi dire celle d'une voyelle sans histoire. Aussi loin qu'il soit possible de remonter dans le temps, le signe graphique le plus simple de l'alphabet latin semble avoir été associé avec le son qui nous est familier. La stabilité de cette voyelle, peu sujette aux diphtongaisons, est illustrée par le fait que l'*i* long libre du latin classique s'est perpétué tel quel jusqu'en français moderne (*nidum* > *nid*), phénomène unique dans la phonétique du français. Contrairement à l'*a*, à l'*e* et à l'*o*, l'*i* n'a jamais eu qu'un seul timbre en français.

L'*i* en français standard

C'est à la fois la voyelle la plus antérieure, la plus fermée et la plus rétractée de notre langue. En un mot, c'est la voyelle la plus tendue du français, l'*i* français étant lui-même nettement plus tendu que celui de la plupart des autres langues européennes.

En français standard, en plus des digrammes où elle apparaît sans avoir de son propre, la lettre *i* sert à noter aussi bien le son vocalique [i] (*lit*) que l'yod semi-vocalique ([j] : *pied*) ou la suite de ces deux sons ([ij] : *tablier*). Selon Grammont¹, *i* est long en syllabe accentuée devant [r], [z], [ʒ] ou [j] final, bref dans les autres situations. Toujours selon lui, *i* est moins tendu en syllabe inaccentuée qu'en syllabe accentuée.

L'orthographe moderne, moins foisonnante de celles du passé, assigne à l'*y* une place à la fois limitée et strictement déterminée.

L'ère des scribes

I voyelle et *i* consonne

La lettre *i* a été utilisée dès les premiers textes français pour noter, en plus du son vocalique [i] et de l'yod [j], le son de l'*i* consonne [dʒ] > [ʒ]. Bon nombre d'éditeurs modernes de textes anciens « corrigent » la graphie originale et lui substituent le caractère *j* lorsque l'*i* est consonantique, conformément à l'orthographe moderne. Cette pratique tire son origine de la Renaissance : Meigret y a déjà recours dans son alphabet phonétique et Ramus lui donne ses lettres de noblesse en l'appliquant à son orthographe personnelle, et surtout à sa graphie du latin. Toutefois, en dehors de ces notables exceptions, l'emploi du caractère *j* ne s'est réellement généralisé chez les imprimeurs qu'au XVIII^e siècle. Auparavant, il se trouve certes dans leurs fontes, mais il n'est guère utilisé que comme dernier *i* d'un chiffre romain en minuscules (*iiij* pour 3).

1. Grammont, *La Prononciation*, p. 45.

Les *j* du français standard correspondent assez exactement aux *i* consonnes du français médiéval : on les trouve avant tout à l'initiale des mots, devant voyelle (*Jésus*, *jardin*), mais aussi en position intervocalique (*rejaillir*, *de(s)jouer*). *Iacinthe* est l'un des seuls mots où l'usage a hésité entre *i* consonne et yod.

La lettre *y* n'est, dans la graphie traditionnelle du français, qu'une variante graphique de la lettre *i*, susceptible d'alterner avec elle partout où celle-ci n'est pas consonne, sans qu'aucune règle stricte vienne brider la fantaisie des scribes. Son caractère redondant a été relevé dès la Renaissance, et notamment par Ronsard, qui reproche à Meigret de ne pas avoir banni « cet epovantable crochet d'y » de son orthographe phonétique².

Diérèse et synérèse

La distribution de l'*i* voyelle et de l'*i* semi-voyelle (yod) a, quant à elle, subi quelques variations au cours de l'histoire :

- Les *i* participant à la diphtongue *ie*, et donc vocaliques à l'origine, se sont transformés en yod. Ainsi, *piéd* s'est-il prononcé d'abord [piɛ(t)], puis [pijɛ(t)] et finalement [pje(t)], à une date difficile à déterminer, mais vraisemblablement antérieure aux premiers trouvères. De plus, certains de ces yods, difficilement prononçables après une liquide, ont donné le son [ij] en français standard, ce qui a eu pour effet d'ajouter une syllabe aux mots concernés (diérèse). Ainsi, *ouvrier* et *bouclier* qui sont, jusqu'au xvii^e siècle, dissyllabiques [u.vrje(r)], [bu.klje(r)] mais qui, en français standard, ont une syllabe de plus : [u.vri.je], [bu.kli.je]. On attribue à Corneille l'introduction en versification de la diérèse pour les mots comme *meurtrier*³. En cherchant bien, on trouverait des exemples antérieurs, comme par exemple *bou-cli-er* chez Jodelle ou *meur-tri-er* chez Baïf ou *meur-tri-e-re* chez Théodore de Bèze, mais ils sont encore rares et doivent alors être considérés comme des licences⁴. Un mot très fréquent comme *hier* se comporte d'une manière assez irrégulière. Alors que, du fait de son étymologie (*heri*), il devrait être monosyllabique, les poètes des xvi^e et xvii^e siècle (Ronsard et Racine, par exemple⁵), en font souvent un dissyllabe. Corneille, en revanche, restera fidèle au monosyllabe⁶. Quant à Richelet, il affirmera que « *hier* est presque toujours de deux sillabes »⁷.

2. Pierre de Ronsard, *Avertissement au lecteur*, édition de 1550 des *Odes*, in *Œuvres complètes*, I, p. 51 et sq.

3. Elwert, *Traité de versification*, p. 36 et sq. ; Lote, *Histoire du vers*, III, p. 115 et sq. ; Mazaleyrat, *Éléments de métrique*, p. 42 et sq. ; Morier, *Dictionnaire*, article diérèse. Dans son *Art de la poésie française*, de La Croix préfère *Mais le gout est bien different // De l'ouvrier & de l'ouvrage* (Corneille) à *O nompareil ouvrier, des œuvres nompareilles* (Racan).

4. Étienne Jodelle, *Œuvres complètes*, I, p. 294. Baïf, *Etrenes*, ps. 26. Baïf signale la diérèse par un tréma. Théodore de Bèze, *Psaume* 44.

5. Ronsard, *Les Amours*, p. 185. Racine, *Théâtre*. Voir par exemple *Iphigénie*, vv. 110, 740 entre autres.

6. Voir Martinon, *Les Innovations*, p. 73-74.

7. Richelet, *La Versification française*, p. 118.

- Inversement, certains *i* en hiatus sont devenus semi-vocaliques en français standard, perdant leur qualité de syllabe (synérèse), notamment dans les mots en *-ation* et les adjectifs en *-ieux*, qui sont des mots savants, ou dans les infinitifs *nier*, *fier*, *lier* : en poésie, tout au moins pour la période qui nous intéresse, *gracieux* et *nier* se prononcent [gra.si.jø(s)], [ni.je(r)] et non [gra.sjø], [nje] comme en français standard. Dans tous les cas, le compte des syllabes permet au diseur de vers de ne pas se tromper.
- Les première et deuxième personnes du pluriel des imparfaits et des conditionnels, dont les désinences en *-ions* et *-iez* sont aujourd'hui monosyllabiques ([.jɔ̃], [.je]), étaient à l'origine dissyllabiques, et l'on avait donc *amiions*, *ameriiez*, probablement prononcés [.ij.], c'est-à-dire en diérèse. Mais ces formes primitives à désinence dissyllabique se sont réduites d'assez bonne heure et, comme le confirme Dragonetti, elles sont déjà fort rares dans la lyrique courtoise, même si la diérèse se rencontre encore occasionnellement en tout cas jusqu'au xv^e siècle⁸. Les désinences correspondantes du subjonctif présent ont en revanche de tout temps été monosyllabiques.

Assonances et rimes en *i*

Outre les rencontres *y : i*, parfaitement banales et régulières, on trouve :

- Des assonances *i : ie*, comme dans **Renaut de Montauban**⁹ où *banier*, *chiere*, *biere* assonnent avec *ocire* et *martire*. Il s'agit d'une survivance de l'état de langue où *i* était proéminent dans la diphtongue *ie*. On aurait, je pense, de la peine à trouver des rimes analogues chez les trouvères.
- Des rimes *i : ui*, qui deviennent régulières au xiii^e siècle, comme par exemple chez **Thibaut de Champagne** (*vi : ennui*, *li : conui*)¹⁰. Parallèlement, on voit disparaître les assonances et les rimes *ui : u*, encore présentes dans le **Charroi de Nîmes** ou chez **Rutebeuf**¹¹, et qui rappellent qu'avant de se prononcer [ɥi], *ui* était une vraie diphtongue [yi] dont le son proéminent était celui de l'*u*. Une rime *ui : i* chez **Machaut** (*autrui : desservi*)¹² vient confirmer le basculement définitif de la diphtongue *ui*. **Villon** n'hésite pas à faire rimer *cuisses* avec *lisses* ou *saucisses*, et *lessive* avec *juifve*¹³. Plus tard, les rimes *i : ui* continuent à se rencontrer occasionnellement, comme dans ce sonnet de **Ronsard**, mis en musique par Pierre Certon, où *ennuye* rime avec *deffie*¹⁴. Elles sont admises également par les dictionnaires de rimes de **Tabourot** et **La Noue**, le premier faisant rimer les mots en *-uire* avec ceux en *-ire*, le second acceptant par exemple *cuirs : desirs* ou *cuide : bride*.

8. Zink, *Morphologie*, p. 172-187. Dragonetti, *La Technique poétique*, p. 486.

9. *Renaut de Montauban*, laisse 46.

10. Thibaut de Champagne, *Lyrics*, p. 64 et 118 (Raynaud 315, 1880).

11. *Charroi de Nîmes*, laisse ix. Rutebeuf, *Œuvres complètes* I, p. 100-143.

12. Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques*, p. 649.

13. François Villon, *Œuvres*, Le Testament, vv. 504-7, 522-4, 1425-26 (noter aussi la synérèse sur *juifve*). La ballade dite *de la Grosse Margot*, vv. 1591-1627, mélange complètement *i* et *ui*.

14. Pierre de Ronsard, *Les Amours*, p. 10.

- On trouve une rime *is : ins* (*vis : pris : enclins*) isolée chez **Thibaut de Blaison**¹⁵.
- Lote¹⁶ signale aussi quelques rimes *i : u* qui semblent accidentelles et sont limitées à certains textes anglo-normands. On ne devrait pas en trouver chez les trouvères ni chez les poètes lyriques plus tardifs.

L'ère des grammairiens

Ils s'expriment fort peu sur l'*i* voyelle, mais sont plus diserts sur ce que nous appelons *i* semi-vocalique ou yod¹⁷.

À **Meigret**, qui considérait l'*i* de *chartier* comme bref et comme long celui de *châtier*, **Peletier** fait remarquer à fort juste titre que « an *chartier*, l'*i* par maniere de dire, ne s'apele point *i* : d'autant qu'auç l'*e*, il ne fêt qu'une silabe (laquele toutefois je ne voudroë apeler diftongue comme toë :) ce qui ôte a toutes deus la puissance naturele, qui ét d'an fere chacune une »¹⁸.

Le problème est parfaitement posé : *ie*, tout en ne comptant que pour une syllabe, n'est pas réellement une diphtongue. Seulement, il manque aux grammairiens la notion de *semi-voyelle*. Ils ne reconnaissent en théorie que deux sons pour l'*i* : le son vocalique ([i]) et le son consonantique ([j]). Ils sont donc embarrassés lorsqu'il s'agit de rendre compte avec précision du son yod ([j]) tel que, selon toute vraisemblance, il existait déjà.

C'est sans doute aussi l'*i* semi-vocalique que **Bèze**¹⁹ essaie de décrire lorsqu'il identifie l'*y* des mots comme *playe*, *aye*, *loyal* au double *i* des Allemands (*ij*) et qu'il recommande de prononcer *plaije*, *aije*, *loijal* ou, plus précisément, *plai,ie*, *loi,ial* (probablement [plɛje], [ɛje], [lwejal]), condamnant à la fois *plai,e* avec *élision du second i* (probablement [plɛ.ə]) et *lo,jal* avec *i consonne* (probablement [loʒal], éventuellement [lojal]).

De même, lorsque **Chifflet**²⁰ remarque que l'*y* doit être prononcé « comme s'il estoit redoublé » dans les mots *croy-yable*, *pay-yez*, ou lorsque **Hindret**²¹ fait une remarque analogue, c'est indéniablement de l'*i* semi-vocalique qu'ils parlent. Toutefois, il faut attendre le XVIII^e siècle pour que le yod soit clairement identifié. Selon **Thurot**²², **Boindin** est le premier grammairien à distinguer « un troisième » son mouillé, « savoir celui de l'*y* des mots *ayeul*, *payen*, qui se prononce d'une manière lâche et molle ».

15. Thibaut de Blaison, *Poésies*, p. 51 (Raynaud 738).

16. Lote, *Histoire du vers*, III, p. 164.

17. Thurot, I, p. 282-8.

18. Peletier, *Dialogue*, p. 20.

19. Bèze, *De pronuntiatione*, p. 38.

20. Chifflet, *Essay*, p. 185.

21. Hindret, *L'Art de bien prononcer*, p. 65-6.

22. Thurot, I, p. 284.

L'ère des chanteurs

Baïf utilise de manière systématique le caractère *j* pour le son [ʒ], qu'il soit noté par *i* ou par *g* dans l'orthographe traditionnelle. Il réserve donc le caractère *i* à l'*i* voyelle et à l'yod. Il utilise assez fréquemment le tréma pour marquer la diérèse, là où elle est conforme à l'usage comme dans *obeïr* (bbL), *naïf* (bL), *supliant* (bbL) mais aussi parfois dans des mots où elle constitue une licence, comme *viëndront*, irrégulièrement trisyllabique (bLL)²³.

Dans d'autres mots, le tréma semble bien marquer l'yod : on trouve par exemple *oïant* *ε* *kroïant* (bLbbL)²⁴ qu'on ne peut guère prononcer autrement que [ojaⁿt e krojaⁿ(t)], alors que l'usage le plus commun du xvi^e siècle finirait plutôt [wejaⁿt e krwejaⁿ(t)], prononciation ici impossible car le son [wε], noté *œ* par Baïf qui le considère comme une diphtongue, ne saurait apparaître dans une position métrique brève.

Un exemple encore plus probant de la présence de l'yod chez Baïf est fourni par la graphie *plûië*²⁵. La métrique du vers indique que le mot est dissyllabique (Lb), l'accent circonflexe sur l'*u* que cette voyelle est à elle seule longue et donc qu'*i* n'appartient pas forcément à la même syllabe (si Baïf considérait *ui* comme une diphtongue, celle-ci serait automatiquement longue et il ne noterait certainement pas un circonflexe sur la semi-voyelle [y]); l'*i* ne peut pas non plus, en tant que voyelle, appartenir à la même syllabe que l'*e*, car il la rendrait longue; il doit donc nécessairement avoir fonction de consonne, mais il ne peut pas être un vrai *i* consonne ([ʒ]) car alors il devrait être noté par le caractère *j*. Le mot ne peut donc ici se prononcer autrement que [plyjə], ce qui devait paraître assez archaïque au xvi^e siècle, où il se prononçait déjà couramment [plyi(jə)], prononciation que Baïf rend ailleurs par la graphie *plûi*²⁶.

Mersenne²⁷ ne s'attarde pas sur la description du son *i*, mais se borne à préciser que « l'accent circonflexe est propre pour signifier sa longueur, *î* ». Il préconise aussi l'usage du caractère *j* pour l'*i* consonne, mais son imprimeur ne se conforme pas à cet usage. Son goût de l'énumération et de la symétrie le pousse à opposer, aux dix voyelles qu'il discerne en français, exactement dix diphtongues, dont huit contiennent la lettre *i* (*ai*, *éi*, *ié*, *ieu*, *io*, *ui*, *ei*, *oéi*). Il s'agit bien, dans son esprit, de diphtongues et non de digrammes (*eu*, *au*, *ou*, qui ont le son d'une voyelle simple, sont classés parmi les voyelles). Il considère en particulier que « *ai* ne fait qu'une syllabe » dans des mots comme *paier* ou *raier*, et il passe donc ici à côté de l'yod.

Pour lui, la « diphtongue » *ie*, « laquelle est composée d'*i* & d'*é*, comme l'on void en ces mots *ciel*, *bien*, *fier* &c. & lors qu'il ne faut pas prononcer la diftongue, l'on met deux points dessus, comme en ce mot *fier*, lors qu'il signifie *fidere*, car l'autre signifie *ferox* ». Ce qu'il faut remarquer pour toutes sortes de verbes, qui se prononcent par

23. Baïf, *Etrenes*, p. xxvii (ma numérotation des pages de l'introduction), f° 2 r°, 6 r°.

24. Baïf, *Etrenes*, f° 5 r°.

25. Baïf, *Etrenes*, f° 8 v°.

26. Baïf, *Etrenes*, f° 11 v°.

27. Mersenne, *Embellissement des chants*, p. 378-9, in *Harmonie universelle*, vol. 2 du fac-similé.

dierèse, comme ceux cy, *marier, enuier, &c.* au contraire des noms *meurtrier, halier, &c.* qui se prononcent par synerèse ». Les observations sur la diérèse et la synérèse correspondent à l'usage qui prévalait avant Corneille, mais Mersenne ne semble pas avoir perçu, ici non plus, le son particulier de l'*i* semi-vocalique.

Bacilly, qui s'efforce souvent de suppléer aux silences des grammairiens, donne de l'*i* une description qui est un modèle de finesse et de clarté :

De toutes les Voyelles, l'*i* est la plus delicate, & par consequent la plus scabreuse pour la Prononciation, & parce que pour bien la prononcer, il faut auoir soin de l'affiner autant que faire se peut, sans toutesfois la rendre trop aiguë ; autrement elle siffle, ou elle va dans le nez, pour peu que l'on ait de disposition à chanter du nez, qui est une chose que tout le monde abhorre.

Il ne faut donc pas faire l'*i*, ny trop aigu, ny trop peu, mais dans vne certaine mediocrité qui le distingue entierement de l'*e*, en sorte qu'il n'ait aucun rapport avec luy, & qui l'empesche de siffler aux oreilles, & d'aller dans le nez.

Disons donc que le plus grand defect de la prononciation de l'*i*, & le plus ordinaire, est lors qu'il se chante du nez, lequel defect est assez connu de tout le monde, pour n'auoir pas besoin d'Exemples qui le fasse remarquer : Il est seulement question d'en donner le remede, qui est de l'entonner du gosier autant qu'on le peut, en conseruant toujours sa prononciation, & non pas comme l'*o*, qui va dans le fonds du gosier autant qu'on le veut.

Le second defect qui est de le faire trop delié & trop aigu, est si palpable qu'il n'a pas besoin, n'y d'exemple, ny de regle pour le corriger, puis qu'il se remarque assez de soy mesme.

Mais pour le troisiéme, qui est de ne le faire pas assez delié, ny assez aigu, en sorte qu'il participe vn peu de l'*e*, il est assez commun parmy ceux qui chantent, lesquels au lieu de dire *Philis*, semblent dire *Phelis*, & ainsi des autres ; & ce n'est pas assez que l'Auditeur sçache fort bien que ce soit vn *i*, & non pas vn *e*, & le remarque, ou par la liaison du discours, ou parce que l'*e* rendroit le mot barbare & inusité ; mais il faut que le soin que l'on prend de prononcer l'*i* dans la finesse, serue pour rendre le Chant plus agreable, & mesme la Voix plus delicate, la Prononciation n'estant pas seulement pour faire entendre les mots, comme plusieurs croient, qui pensent (comme i'ay déjà dit) auoir bien loué vn Chantre, en disant, *qu'on ne perd pas vne syllabe de ce qu'il dit* ; mais encore pour donner, ou de la force d'expression, ou de la finesse, que l'on fait remarquer par vne application, & vn soin que l'on prend particulièrement sur la Prononciation de certaines Lettres priuilegiées de l'Alphabet, comme ie diray dans la suite.

Il ne laisse pas non plus de côté la question de l'yod, qu'il décrit de manière beaucoup plus précise que les grammairiens qui lui sont contemporains :

J'ay remarqué encore vn defect assez ordinaire dans la prononciation de l'*i*, quand il est suivy de l'*e* *feminin*, & qu'ils font deux syllabes differentes, comme dans ces mots, *vie, rauie, enuie* [envie], *maladie, &c.* qui arriue lors que l'on ne prend pas assez de soin dans la prononciation de l'*i*, & dans la separation qu'il doit auoir avec l'*e*, lequel defect ne se peut bien exprimer que dans la pratique & dans le remede que i'y apporte, en disant qu'il faut faire comme si il y auoit encore un *y grec* entre l'*i* et l'*e*, & prononcer *viye* pour *vie*, *enuiye* pour *enuie*.

Le caractère semi-vocalique de certains *i* apparaît très nettement dans la suite du texte, où Bacilly aborde le problème de la diérèse et de la synérèse :

Le contraire de ce défaut se remarque, lors que l'*i* & l'*e*, ou la dyphtongue *eu* ne font qu'une même syllabe, & que par exemple sur ces mots *bien*, *entretien*, *pitié*, *lieux*, *cieux*, *adieu*, on ne prononce pas avec assez de vitesse ces sortes de syllabes, & qu'on laisse à douter si l'*i* & l'*e* font deux syllabes, ou n'en font qu'une seule, comme dans ceux de *lien*, *prier*, *nier* [mots où l'*i* et l'*e* font deux syllabes]. Ce défaut est fort commun, lors que cette syllabe de l'*i* et de l'*e* joints ensemble a plusieurs notes brèves en descendant, & que l'on est obligé de suivre la Mesure ; car pour peu que l'on ne serre pas assez les deux Voyelles, on ne prononcera que la moitié de la syllabe sur la première Note & l'autre moitié sur la dernière, & cela est aussi véritable qu'il est imperceptible à la plupart des Gens.²⁸

Bacilly insiste donc sur le fait que l'yod des mots comme *bien* ne saurait occuper à lui seul la durée d'une note de musique, si brève soit-elle. Il n'est donc pas vocalique, mais il est distinct de « l'*j* consone ».

Pour **Brossard**, l'*i* se prononce « *en desserrant bien les Dents, & pressant fortement celles d'en bas avec le bout de la Langue*. Car si on retire le bout de la Langue dans le creux de la Bouche, au lieu d'un *i*, on prononcera un *é*, ou même une *ai* très-désagréablement »²⁹. On retrouve ici, en plus elliptique, les deux exigences contradictoires formulées par Bacilly, à savoir une ouverture suffisante et un son bien distinct de celui de l'*e*.

Bérard se contente d'une brève description de la voyelle *i* (figurant d'ailleurs sous la rubrique *y*) :

Approchez les dents supérieures des inférieures : portez légèrement la langue sur les gencives des premières, & ménagez une petite secousse de gosier ; on peut compter l'*y* au nombre des lettres dentales & gutturales.³⁰

Il est difficile d'interpréter les adjectifs que Bérard utilise pour qualifier ses « lettres », qui ne semblent pas procéder d'une systématique sans faille. De plus, on voit mal comment il serait possible de chanter un *i* décent en portant la langue sur les gencives *supérieures*. Il faut donc probablement intervertir *supérieures* et *inférieures* dans la première phrase, ce qui cadre nettement mieux avec le caractère mobile de la mandibule, par rapport à un maxillaire considéré comme fixe.

En pratique

Il n'y a, au chapitre de l'*i*, rien à ajouter à ce qu'écrit Bacilly : chaque chanteur doit chercher un compromis entre l'*i* tendu à l'extrême du français parlé, parfois trop « sifflant » pour être chanté tel quel et un son rond et agréable à entendre, mais dont

28. Bacilly, *Remarques*, p. 268-271.

29. Brossard, *Traité*, p. 340.

30. Bérard, *L'Art du Chant*, p. 63.

on ne saurait pas s'il est un [i], un [y] ou un [e]. Gageons que Bacilly, s'il pouvait les entendre, enjoindrait à nos chanteurs lyriques modernes de mieux individualiser leurs *i* dans le but de trouver cette *finesse* qui leur fait parfois défaut, quitte à sacrifier pour cela une parcelle du brillant de leur timbre.

Il faut glisser de l'yod sur la voyelle suivante. Cette semi-voyelle, comme toute consonne, ne constitue pas le noyau d'une syllabe et ne peut donc occuper la durée d'une note musicale, même brève. Les chanteurs modernes semblent avoir moins de peine à respecter cette règle que les élèves de Bacilly.

CHAPITRE 12

0

L'histoire de la langue nous a appris que, contrairement aux deux *a* du français, dont la différenciation fut régie avant tout par leur *quantité*, c'est le *timbre*, ouvert ou fermé, qui est prépondérant dans la différenciation des deux *e* sonores. Pour l'*o*, troisième voyelle à exister sous deux formes distinctes en français, timbre et quantité sont intriqués d'une manière si complexe qu'il est parfois bien difficile d'y voir clair, ce d'autant plus que d'importants changements phonétiques, survenus après le XII^e siècle, ont profondément modifié la physionomie et la répartition des *o* en français.

L'*o* en français standard

Selon Grammont¹, en syllabe accentuée, l'*o* final (c'est-à-dire après lequel aucune consonne ne se prononce) est, dans tous les cas, **fermé et bref** ([o]) : *pot, tôt, gigot, gros, numéro*.

L'*o* accentué non final (c'est-à-dire après lequel une consonne au moins se prononce) est **fermé et long** ([o:]) :

- lorsqu'il est suivi d'un [z] : *chose, prose, ose, rose*
- lorsqu'il s'écrit ô : *côte, geôle, hôte, rôle*
- dans la plupart des mots où il est suivi d'un seul *m* ou *n* : *fantôme, atome, icône, prône*
- dans la plupart des mots, savants ou étrangers, terminés en -os (*mérinos, albatros, Minos, Argos*)
- dans une partie des mots en -osse : *grosse, fosse, endosse, adosse*.

Il est **ouvert et long** ([ɔ:]) :

- lorsqu'il est suivi d'un [ʀ] : *or, cor, encore, dort, accord*
- lorsqu'il est suivi d'un [ʒ] : *loge, éloge, horloge*
- lorsqu'il est suivi d'un [v] : *ove, innove*.

Il est **ouvert et bref** ([ɔ]) :

- devant les consonnes ou groupes consonantiques non mentionnés ci-dessus : *forme, morte, porte, propre, vol, idole, col, golfe, colonne, automne*
- dans quelques mots en -ome ou -one : *économe, Rome, madone, anémone*
- dans quelques mots en -os : *rhinocéros, cosmos* (Robert donne [kɔsmos])
- dans quelques mots en -osse : *bosse, crosse, rosse*.

Mais les usages ont subi, au cours des siècles, des transformations si importantes que celui qui s'est plus ou moins imposé en français standard n'est complètement conforme ni à une éventuelle tradition savante du bon usage, ni à des lois phonétiques mécaniques. Sa valeur rétrospective est donc assez faible. On notera en

1. Grammont, *La Prononciation*, p. 18-24.

passant que, comme pour l'*e*, les « lois de position » ne sont que très partiellement applicables dans le cas de l'*o* puisque de nombreux *o* sont fermés en syllabe fermée.

La distinction entre *o* ouvert et *o* fermé est encore plus floue en syllabe inaccentuée. Dans cette position, tous les *o*, moins tendus qu'en syllabe accentuée, convergent vers une sorte d'« *o* moyen » qui est, à l'heure actuelle, plutôt ouvert. Ceci est une particularité du français moderne : en des temps plus anciens, c'est plutôt le son [u] qui semble avoir joué ce rôle de *o* « neutre ».

L'ère des scribes

O accentué, assonances et rimes

Le latin classique connaissait deux variantes, l'une longue et l'autre brève, du même *o*, distinction qui s'est portée sur le timbre en latin vulgaire et en gallo-roman, *o* bref s'ouvrant et *o* long se fermant. Tout comme l'*e*, ces deux *o* n'échappent aux diphtongaisons des premiers siècles et, en théorie, ne conservent leur timbre que lorsqu'ils sont entravés. L'opposition *o* ouvert - *o* fermé du roman est tout à fait perceptible dans les textes en vers assonancés. On y distingue ainsi² :

- Un *o* « ouvert », issu principalement de l'*o* bref entravé du latin classique (*mort* < *mortem*, *port* < *portum*, *oz* < *hostem*, *oste* < *hospitem*, *nos(tre)* < *noſter*, *cor(p)s* < *corpus*, *toſt* < *toſtum*), mais aussi de la diphtongue latine au libre ou entravée³ (*or* < *aurum*, *los* < *laus*, *poi* < *paucum*, *chose* < *causa*) et de l'*o* libre, originellement long ou bref, de certains emprunts savants, qui n'a pas diphtongué comme celui des mots vulgaires (*rose* < *rosam*, *noble* < *nobilem*, *fors* < *foris*, *glorie* < *gloria*, *storie* < *hiſtoria*, *vole* < *volat*, *eschole* < *schola*). S'y ajoutent quelques mots isolés dont l'*o* entravé devrait logiquement être fermé car provenant d'un *o* latin long ou d'un *u* bref (*mot* < **muttum*, *flot* < *fluctum*). On trouve finalement, dans cette classe d'assonances, les formes *ot* et *orent* (< *habuit*, *habuerunt*) du parfait du verbe avoir, ainsi que celles des verbes *savoir* et *pouvoir* : *sot-sorent* et *pot-porent*⁴ et les noms propres latins en *-or* (*Heſtor*, *Neſtor*...). Voir par exemple la laisse xciii (vv. 1188-1212) de la **Chanson de Roland**.
- Un *o* « fermé », issu avant tout de l'*o* long et de l'*u* bref entravés du latin classique (*torne* < *tornat*, *sort* < *surgit*, *doble* < *duplum*, *nos*, *vos* pronoms > *nous*, *vous*, *jor* < *diurnum*). Cette catégorie d'assonances présente une grande hétérogénéité puisqu'elle admet aussi, dès les premiers textes, l'*o* « fermé » libre (*flor* < *florem*, *lor* < *illorum*, *proz* < **prodem*), qui, si l'on en croit la majorité des

2. Lote, *Histoire du vers*, III, p. 169-177.

3. La diphtongue latine *au* ne s'est simplifiée en [ɔ] qu'au v^e siècle, soit après la diphtongaison de *o* bref libre qui intervient au III^e siècle. C'est ce qui explique que, quelle que soit sa position, libre ou entravée, cet [ɔ] tardif n'ait pas diphtongué. Voir Zink, *phonétique* p. 51.

4. Fouché, *Phonétique historique*, p. 311.

auteurs, aurait dû diphtonguer en [ou] ⁵. En français « central », l'o > ou de ces mots évoluera vers eu [ø] (*fleur, leur, preux*) à la fin du XII^e siècle, mais les formes en ou [u] (*flour*), souvent considérées comme « périphériques » (est et ouest), resteront fort longtemps prédominantes dans les textes littéraires. Assonant en o fermé, on trouve encore certaines formes verbales comme *de-more, devore, onore, acore* dont l'o libre, en principe ouvert, n'a pas diphtongué mais s'est simplement fermé par analogie avec les personnes où il n'est pas accentué (*demo(u)rons, devo(u)rons, ono(u)rons, aco(u)rons*), et enfin o (qu'il soit originellement long ou bref) suivi d'une consonne nasale (*m* ou *n*) qui, même dans des poèmes relativement tardifs, n'est pas strictement séparé d'o long suivi d'une consonne orale ⁶. Voir par exemple la laisse lxviii (vv. 841-859) de la *Chanson de Roland*.

Au XII^e siècle, les scribes hésitent encore quant à la manière de noter l'o fermé libre du roman : on trouve indifféremment ou (qui pourrait traduire la diphtongue [ou]) aussi bien que la voyelle [u], o et u, cette dernière graphie se trouvant surtout chez les scribes anglo-normands.

Les textes des premiers trouvères font encore un large usage de la lettre o pour noter l'évolution de l'o fermé tant libre qu'entravé du roman. Au cours du XIII^e siècle, c'est la graphie ou qui s'imposera dans les deux cas, lorsque le scribe n'utilise pas eu pour le résultat de l'o « fermé » libre. S'il faut admettre que, à l'origine, o peut – tout comme les graphies concurrentes ou et u – traduire un son diphtongué ([ou]), par exemple dans le mot *flor*, on peut en revanche considérer que, dès lors que, comme c'est déjà le cas chez Gace Brulé ⁷, ou est utilisé dans des mots comme *jour* (< *diurnum*), dont l'o, entravé, n'a logiquement pas pu diphtonguer, elle ne traduit plus une diphtongue mais une voyelle simple, et donc un o très fermé dont la sonorité doit tendre vers [u] ⁸. D'autre part, lorsque, comme c'est le cas aussi bien chez Thibaut de Champagne que chez Gace Brulé ⁹, la rime associe systématiquement, et aussi bien au pluriel qu'au singulier, des mots de la série *dolo(u)r, valo(u)r, plo(u)r, seigno(u)r, flo(u)r* avec des mots comme *jo(u)r, to(u)r, seco(u)r*, c'est-à-dire le produit d'un o fermé libre avec celui d'un o fermé entravé, en usant indifféremment des graphies o

5. Il s'agit là de la doctrine la plus communément admise en phonétique historique. De Poerck, *La Diphtongaison*, affirme, non sans arguments, que l'o fermé a pris le timbre [u] dès le gallo-roman ; par suite, la diphtongaison en [ou] ne se serait produite que tardivement (après le IX^e siècle) et seulement dans les régions où l'u long latin tardait à se palataliser en [y]. Il n'a guère été suivi par ses pairs. Pour ma part, je me borne à constater que les faits d'assonance et de rime remettent en cause l'existence de la diphtongue [ou], tout au moins dans la langue poétique de la chanson de geste et des trouvères.

6. Ce fait, et notamment la question de savoir à quel degré o suivi d'une consonne nasale pouvait être nasalisé, est discuté au chapitre sur les voyelles nasales.

7. Gace Brulé, *Poésies*, p. 62 (Raynaud 549).

8. Si l'on suit De Poerck, *La Diphtongaison*, et van Deyck, *La Palatalisation*, c'est bien avant la période littéraire que o fermé a pu tendre vers [u]. À l'opposé, Pieter van Reenen, *Les Variations*, s'appuyant directement sur les graphies des chartes, croit discerner un mouvement de fermeture au cours du XIII^e siècle. Voir aussi mon chapitre U.

9. Thibaut de Champagne, *Poésies*, p. 6, 34, 40, 54, 96, 106, 110, 146, 154, 174, 180, 242 (Raynaud 1397, 1467, 1596, 714, 1479, 2032, 510, 2026, 529, 1666, 1393, 1410). Gace Brulé, *Poésies*, p. 58, 76, 126, 130, 146, 158, 162, 230, 262 (Raynaud 857, 772, 1463, 1893, 1977, 126, 549, 160, 773).

et *ou*, on doit bien admettre que les deux évolutions, en théorie divergentes, de l'*o* fermé libre et entravé convergeaient alors vers le son [u] dans la diction poétique de nos trouvères. En fait, tous les *o* fermés entravés suivent une telle évolution, ainsi *fo(u)rme*, *o(u)rne*, *fo(u)rche*, *co(u)sse*, *mo(n)sire*, *mo(u)sche*, *go(u)te*, *do(u)ble*, *corro(u)ce*, dont l'*o* se ferme en [u] ¹⁰.

Mais l'*o* fermé du roman n'est pas le seul à tendre vers [u] : les *o* sont, aux XII^e et XIII^e siècles, marqués par un mouvement général de fermeture, qui fait que bon nombre d'*o* originellement ouverts seront susceptibles d'atteindre aussi le son [u] ¹¹.

La phonétique historique nous apprend en effet que l'*o* ouvert final ou en hiatus aboutit à [u] dès le XII^e siècle (*clavu* > *clau* > *clo(u)*; *laudat* > *loe* > *loue*). L'*o* des mots de la série *chose*, *rose*, *cose*, *pose*, *ose*, ainsi que celui de mots comme *povre*, *gros*, *noble*, quant à eux ouverts à l'origine, sont également susceptibles de subir cette tendance à la fermeture ¹², mais qui est ici contrecarrée par la tradition savante. La conservation de l'*o* ouvert entravé des mots comme *mort*, *or* (< *aurum*), *confort*, *tort* assure la survie du son [ɔ]. Même pour ces mots, une tendance populaire à la fermeture est parfois perceptible jusque chez les poètes, ainsi qu'en témoignent les rimes *confort* : *secourt*, *corps* : *faulbours* que Fouché ¹³ trouve encore au XV^e siècle, mais qui ne représentent qu'une tendance minoritaire. Au XVI^e siècle, une telle tendance sera récupérée par certains courtisans, et l'on parlera alors d'*ouïsmes* et d'*ouïsses*.

Du fait de cette grande mobilité des *o* et du flou de la graphie, il n'est guère aisé de savoir dans quelle mesure, à l'image de l'opposition [ɛ]-[e], l'opposition [ɔ]-[o] que permet d'entrevoir l'étude des assonances se maintient dans les poèmes rimés des trouvères.

Chez **Conon de Béthune**, qui appartient à la première génération, on trouve quelques rimes en *o* fermé, une seule associant des *o* libres (*humor* : *flor* : *amor*) avec un *o* entravé (*ior*) ¹⁴, mais aucun *o* ouvert ne figure à la rime. **Gace Brulé** nous a laissé, en plus des rimes en *-o(u)r* déjà mentionnées, plusieurs rimes en *-ort* dont l'*o* est ouvert (*confort* : *tort* : *mort* : *fort* : *deport* : *recort*) ¹⁵ — et qui ne comportent donc ni *co(u)rt* < *currit* (il court), *curtum* (adj. court) ou *cohortem* (la cour), dont l'*o* serait fermé. Toutes ces rimes sont pures, mais il n'y a chez lui aucune rime en *-ort* fermé ou en *-or* ouvert.

Un peu plus tard, chez **Thibaut de Champagne**, on trouve plusieurs séries pures en *o* ouvert, comme *confort* : *recort* (< *recordat*) : *tort* : *deport*. Il existe aussi une série *cors* (< *corpus*) : *fors* (< *foris*) : *ors* (< *aurum*) : *tresors*, dans laquelle n'interviennent donc que des *o* ouverts, et qui s'oppose aux nombreuses séries du type *amors* : *valors* : *dolors* déjà mentionnées. Mais cet exemple est contredit par la présence du mot *cors*

10. Fouché, *Phonétique historique*, p. 208.

11. Fouché, *Phonétique historique*, p. 207-212.

12. On a par exemple *chose* : *enclouse* dans le *Roman de la Rose* (vv. 2872-3).

13. Fouché, *Phonétique historique*, p. 211.

14. Conon de Béthune, *Chansons*, p. 11 (Raynaud 1128).

15. Gace Brulé, *Poésies*, p. 24, 40, 62, 88, 184, 202 (Raynaud 1465, 762, 1304, 1578, 1422, 1010).

(< *corpus* donc *o* ouvert) dans une série de mots rimant en -ors dont l'*o* est fermé (*tenebrors* : *amors* : *aillors*)¹⁶.

Chez Colin Muset, on a une série *or* (< *aurum*) : *encor* : *or* ([ɔ]) en face de plusieurs séries du type *amor* : *color* : *jor* ([o] > [u])¹⁷ alors que Thibaut de Blaison n'a laissé que quelques rimes en *o* fermé et aucune en *o* ouvert.

Ces faits suggèrent que les trouvères respectaient en général la distinction *o* ouvert - *o* fermé, mais ils sont peu nombreux et la régularité qu'ils laissent apparaître pourrait à la rigueur être due au hasard. Pour les étayer, il faut donc avoir recours au corpus plus volumineux que constituent, par exemple, les *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coinci.

Ici aussi, l'on est en présence d'un certain flou graphique, le poète (ou plutôt le scribe de référence) utilisant assez indifféremment *o* et *ou*, mais aussi parfois *eu*¹⁸, pour noter l'évolution de l'*o* fermé du roman. On a même une rime *ore* (< *orat*) : *pleure*¹⁹, pour laquelle l'interprète doit bien sûr choisir une prononciation uniforme.

Comme chez les trouvères déjà cités, *o* fermé libre et entravé se confondent à la rime²⁰. On trouve aussi des rimes du type *touz* (< *tottos*, *tous*) : *douz* (< *dulcis*, *doux*) ou *toz* (< *tussem*, *la toux*) : *poz* (< *pulsum*, *le pouls*)²¹ dont on peut conclure que l'*l* antéconsonantique originel de *dolz* et de *pulz*, vélarisé puis vocalisé en [u], s'est, à ce stade, fondu dans le son résultant de l'*o* long : selon Fouché²², de telles rimes sont courantes dès 1150. Une rime comme *pouz* (< *pulsum*) : *Pouz* (< *Paulus*)²³ nous apprend que l'aboutissement de *o* ouvert (ou de *au* latin) suivi d'un *l* antéconsonantique (et donc également vocalisé à ce stade) entre lui aussi dans la classe des rimes « en *o* fermé ». Ce n'était pas encore le cas dans la *Chanson de Roland*, où *colp* (< *col(a)pu*, *le coup*) assonait encore en *o* ouvert²⁴.

D'une manière générale, *o* ouvert reste, chez Gautier, rigoureusement séparé de *o* fermé : ainsi, des mots comme *or*, nom ou conjonction (< *aurum* ou *hac ora*), *mort* (< *mortem* ou *mordet*), *cors* (< *corpus*), tous en *o* ouvert, ne riment jamais avec les mots en -or, en -ort ou en -ors dont l'*o* est fermé (*jor*, *valor*, *cort* < *cohortem*, *curtum* ou *currit*, etc...). Là, les occurrences sont beaucoup trop nombreuses pour qu'il puisse s'agir d'une coïncidence.

Il existe toutefois quelques irrégularités ponctuelles :

16. Thibaut de Champagne, *Poésies*, p. 22, 244, 182 (Raynaud 996, 1410, 1393).

17. Colin Muset, *Chansons*, p. 16, 1-2, 8-9 (Raynaud 972, 966, 1966), etc.

18. Gautier de Coinci, *Les Miracles*, I, p. 63 (*oneur* : *desoneur*) ; IV, p. 208 (*oneur* : *greigneur*) ; IV, p. 492 (*seigneur* : *fleur*), etc.

19. Gautier de Coinci, *Les Miracles*, III, p. 497.

20. Gautier de Coinci, *Les Miracles*, I, p. 37 (*amor* : *valor* : *jor*) ; I, p. 106, 144 (*jors* : *plors*) ; II, p. 6, 30, 199 (*amor* : *jor*) ; II, p. 235 (*plors* : *secors*) ; III, p. 305, 307-308 ; IV, p. 199, 267 (*creator* : *ato(u)r*) ; IV, p. 376 (*criatour* : *tour* < *turrem*).

21. Gautier de Coinci, *Les Miracles*, I, p. 11 ; II, p. 67, etc.

22. Fouché, *Phonétique historique*, p. 308.

23. Gautier de Coinci, *Les Miracles*, IV, p. 495.

24. *La Chanson de Roland*, v. 1805.

- *Ordre* (< *ordinem*), dont l'o est en principe fermé, rime une fois, régulièrement, avec *resordre* (< *resurgere*) et une autre fois, irrégulièrement mais conformément à l'évolution ultérieure du mot, avec *mordre* (*mordere*), dont l'o serait plutôt ouvert si l'on en juge par les rimes *estordre* : *mordre* et *mort* (< *mortem*) : *mort* (< *mordet*)²⁵.
- A quelques vers de distance, on trouve deux fois la rime *opprobre* : *sobre*²⁶. L'o du premier est étymologiquement bref alors que celui du second est long. Comme il s'agit de mots savants, on ne peut guère conclure.
- La forme verbale *acore*, dont l'o, bien qu'étymologiquement ouvert, assone en o fermé selon Lote²⁷, rime systématiquement, chez Gautier, avec *encore*, c'est-à-dire en o ouvert²⁸.
- Les troisièmes personnes du parfait des verbes *avoir*, *savoir*, *pouvoir*, *ot*, *sot* et *pot*, qui assonnent traditionnellement en o ouvert, riment aussi le plus souvent en o ouvert. On trouve ainsi *ot* : *dorenlot* : *lot* (< *laudat*) : *Marot* ou *ot* : *mot*. Une exception : la rime *out* : *Erbout*, qui suggère un o fermé²⁹.

L'examen des rimes de **Rutebeuf**³⁰ n'apporte pas d'élément divergent. La graphie *eu*, comme aboutissement de l'o fermé libre, y est nettement plus fréquente que chez les trouvères antérieurs, mais cette classe de mots continue à rimer très régulièrement avec les dérivés de l'o fermé entravé. On a par exemple une rime *meilleur* : *doleur* : *jour* : *dosour* (*douceur*) : *valour* : *folour* : *plour* : *errour* : *picheour* (*pêcheur*) : *tricheour* : *tour* (< *turrem*) : *creatour* : *jor* : *sejour*, qui mélange allègrement les graphies. Comme chez Gautier de Coinci, les dérivés de l'o fermé restent néanmoins rigoureusement séparés de ceux de l'o ouvert, à quelques exceptions ponctuelles près, comme une rime *cors* (< *corpus*, donc o ouvert) : *secors* (de *secorre* < *succurrere* donc o fermé). Chez Rutebeuf, *ordre*, mot pour lequel Gautier hésite entre o ouvert et o fermé, rime à trois reprises en o ouvert, ce qui est contraire à l'étymologie mais correspond à la prononciation qui a prévalu pour ce mot. Le mot *repro(u)che* rime en o fermé alors que son o étymologique (< **repropiare*) est ouvert. Fouché³¹ explique la forme *reprouche*, très fréquente au Moyen Âge, comme une analogie des formes où l'o est inaccentué (*repro(u)chier*, *repro(u)chons...*), dont l'o se ferme régulièrement en [u].

Chez Adam de la Halle, la graphie *o* pour o fermé a presque complètement disparu au profit de *ou* et *eu*, avec avantage à la première de ces deux graphies. O fermé reste donc parfaitement séparé de o ouvert. Seule exception à signaler, une rime *labors* (< *labores* donc *labours*) : *cors* (< *corpus*)³².

25. Gautier de Coinci, *Les Miracles*, II, p. 92, 265 ; III, p. 72, 102.

26. Gautier de Coinci, *Les Miracles*, III, p. 72.

27. Lote, *Histoire du vers*, III, p. 174.

28. Gautier de Coinci, *Les Miracles*, I, p. 130 ; II, p. 68, 104, 131, 146, 156 ; III, p. 132 ; IV, p. 560.

29. Gautier de Coinci, *Les Miracles*, III, p. 239, 292, 338.

30. Rutebeuf, *Œuvres*, I, p. 100-147.

31. Fouché, *Phonétique historique*, p. 212.

32. Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, p. 309.

En définitive, on conclut que les trouvères respectent fort bien l'opposition *o* ouvert - *o* fermé qui caractérise déjà les poèmes assonancés, mais avec les particularités suivantes :

- L'assonance « en *o* fermé » donne naissance à des rimes qui, plus qu'en *o* fermé ([o]) proprement dit, sont en *ou* ([u]), et parfois en *eu* ([ø]).

On peut se demander, à ce propos, si certains textes littéraires séparent nettement l'aboutissement de l'*o* fermé entravé ([u]) et celui de l'*o* fermé libre ([ø] en français « central »). Lote³³ mentionne entre autres le *Jeu de Saint Nicolas*, de Jean Bodel et le *Roman de la Rose* comme respectant cette distinction. Je n'ai pas eu besoin de chercher longtemps pour trouver une rime *aourt* (< *adoret* donc *o* fermé libre) : *secourt* (< *succurrit* donc *o* fermé entravé) dans le premier³⁴. Dans le second, *amor(s)*, mot au statut phonétique particulier³⁵, rime aussi bien avec *clamor* qu'avec *jors* ou *secors*, c'est-à-dire avec l'aboutissement d'*o* fermés aussi bien libres qu'entravés. Il faut donc admettre, je crois, que l'identité de ces deux « *o* fermés », loin d'être « périphérique » ou dialectale, se trouve bel et bien au centre de notre tradition lyrique. Même si, à Paris et dans la conversation courante, ces deux sons ont pu diverger d'assez bonne heure et tendre respectivement vers [u] et [ø], les poètes avaient tout intérêt à ce que se maintiennent, en déclamation, des *-ou-* qui pouvaient paraître archaïques (ou dialectaux) : fondues en une seule classe, les séries de mots en *o* fermé libre et entravé étaient une source inépuisable de rimes commodes.

- L'assonance « en *o* ouvert » donne naissance à des séries de rimes dont certaines restent effectivement en [ɔ] mais d'autres tendent probablement à se fermer en [o], parfois même en [u]. On assiste donc à la diffraction sur un spectre assez large de ce qui, dans le système des assonances, avait la valeur d'un son unique. Mais les rimes sont bien incapables de nous renseigner sur l'aperture relative des divers *o* : *rose* rime de tout temps avec *chose*, *roche* avec *proche*, et ces deux catégories de rimes restent en principe distinctes des rimes en *-o(u)se* et en *-o(u)che* (*to(u)se*, *espo(u)se*, *bo(u)che*, *to(u)che*), mais cela ne nous renseigne en rien sur la fermeture des mots en *-ose*, intervenue à un moment donné entre la chanson de geste et l'époque moderne. Seule la fréquence (de toute façon faible) de l'emploi de la graphie *ou* dans les mots dont l'*o* est originellement ouvert peut nous fournir un indice ténu sur une

33. Lote, *Histoire du vers*, III, p. 177.

34. Jean Bodel, *Le Jeu de Saint Nicolas*, vv. 516, 519. Cet exemple ne vaut bien sûr que si l'on considère que les formes du verbe *corre* dérivent non de **curere* mais bien de *currere*, le double *r* faisant entrave. La Chaussée (*Morphologie*, p. 170) a donné des arguments convaincants en faveur de *currere*, alors que Zink (*Morphologie*, p. 224) défend **curere*.

35. Dérivant de *amorem*, il devrait logiquement avoir donné *ameur*, mais cette forme n'est que très rarement attestée. Le pourquoi de l'adoption par la langue française de la forme *amour* a fait l'objet de multiples conjectures (Voir par exemple Schmitt, *Cultisme ou occitanisme ?*). *Roman de la Rose*, vv. 1459-60, 2659-60, 5531-2.

pratique qui, en tous les cas, a dû être éminemment variable. On verra que les écrits des premiers grammairiens posent aussi de difficiles problèmes d'interprétation.

Si l'on passe maintenant au ^{xiv}^e siècle, et au **Roman de Fauvel**, on ne constate pas de changement majeur. Dans le texte du roman proprement dit, les *o* fermés sont, le plus fréquemment, notés *ou*, *o* restant minoritaire et *eu* rare. Comme chez Rutebeuf, *ord(r)e* rime en *o* ouvert et on trouve la forme analogique *reprouche*³⁶. Au titre de menues irrégularités, on peut signaler le mot *borne* (< **botinam*, avec *o* ouvert), écrit une fois *bourne*, et qui rime à deux reprises avec *bestorne* dont l'*o* est en principe fermé, ainsi qu'une rime *force* : *pour ce*, tout à fait isolée³⁷. Dans les interpolations musicales, on retrouve les longues séries de rimes en *-o(u)r*, *-o(u)rs* ou *-o(u)rt*, caractéristiques des pièces lyriques du siècle précédent³⁸. Ici aussi, *o* ouvert est rigoureusement séparé de *o* fermé, *o* fermé libre et *o* fermé entravé se confondant à la rime.

L'examen des rimes de **Machaut** est sans surprise. Ici, les séries de rimes en *-our* mêlant des *o* fermés libres et entravés sont innombrables. Je citerai seulement la pièce *Vezi ci les biens que ma dame me fait*³⁹, entièrement bâtie sur soixante-quatre rimes en *-our*. Pour noter l'aboutissement de l'*o* fermé, la graphie *ou* domine de manière écrasante, *o* étant complètement absent et *eu* très minoritaire. La distinction *o* fermé (*ou* ou *eu*) - *o* ouvert est parfaitement respectée.

Considéré sous l'angle des rimes en *o*, le ^{xv}^e siècle est celui du tournant, voire de la rupture : **Charles d'Orléans**, s'il laisse encore, comme par inadvertance, échapper quelques *dolours*, *douçours* et *plours*⁴⁰, accorde maintenant la préférence à la graphie *eu* pour l'aboutissement de l'*o* fermé libre. À ces rares exceptions près, et sans parler de quelques *treuve*, *labeure* et *sequeure*⁴¹, on peut dire que, chez lui, la distribution des graphies *o*, *ou* et *eu* en syllabe accentuée correspond à celle qui a prévalu en français standard. L'un de ses rondeaux est même construit sur l'opposition des finales *-ours* (< *o* entravé) et *-eurs* (< *o* fermé libre et *o* ouvert dans le monosyllabe *cor*) :

Par vous, Regard, sergent d'Amours,
Sont arrestez les povres cueurs,
Souvent en plaisirs et douceurs,
Et maintes fois tout au rebours.⁴²

Un tel poème aurait été impensable moins d'un siècle plus tôt, car alors, il aurait été compris comme trois rimes en *-ours* et un *cueurs* orphelin.

Villon tourne carrément le dos aux séries de rimes en *-our* où se mêlaient les étymologies. Les *o* fermés libres (à l'exception, bien sûr, de celui d'*amour*) sont sys-

36. *Roman de Fauvel*, vv. 53-4, 829-30, 975-6. *Pièces monodiques*, p. 100.

37. *Roman de Fauvel*, vv. 83-4, 1155-6, 1195-6.

38. Le *Roman de Fauvel*, *Pièces monodiques*, p. 66-7, 98, 111-112, 113, 140.

39. Guillaume de Machaut, *Poésies lyriques*, p. 273-275.

40. Charles d'Orléans, *Poésies*, p. 23, 24, 261, 381.

41. Charles d'Orléans, *Poésies*, p. 325, 381.

42. Charles d'Orléans, *Poésies*, p. 400.

tématiquement notés par *eu*. Certains verront, dans ce triomphe de *douleur* sur *doulour*, la victoire, bien tardive, du français parlé à Paris. Il y a plus à dire, peut-être. Le *Testament* nous donne encore, une seule fois, citant un proverbe qui est un condensé du mode de vie courtois :

« De chiens, d'oyseaulx, d'armes, d'amours »,
Chascun le dit a la vollee
« Pour ung plaisir mille doulours. »⁴³

Comme elle paraît ici décalée, cette dyade *amour* : *doulour*, emblématique de l'esprit courtois ! Et comme il devait alors paraître nécessaire de la faire éclater et de rompre ainsi avec la tradition courtoise en bannissant *doulour* de la poésie française !

Mais ce n'est pourtant pas avec Villon que *plour*, *flour* et *doulour* auront dit leur dernier mot. On trouve encore ces formes, quoiqu'occasionnellement, dans ces chansonniers qui, d'Italie en Espagne en passant par la Bourgogne, témoignent jusqu'à l'aube du xvi^e siècle du rayonnement de la chanson française dans les cours européennes⁴⁴. Mais elles font désormais figure d'archaïsmes un peu précieux.

Un coup d'œil aux *traités de Seconde rhétorique* rassemblés par Langlois, qui ne sont, et de loin, pas toujours en phase avec la pratique des versificateurs, permet les observations suivantes :

- Dans les *Règles de la seconde rhétorique*, on a *clamours*, *folour(s)*, *flour(s)*, *coulour(s)*, *do(u)lour(s)*, *labour*, *valour(s)*, *errour*, *yrour*, *plour*, *liquour*, *demour*, *ardour*, *hours*, *pastour(s)*, *freschour*, *pavour*, *savour*, *tristour*, *gravour*, *doulchour*, *favour*, *bavour*, *minour*, *majour*, *viçtour*, *creatour*, *rigour*, *langour*, *pascour*, *hounour*, ainsi que *seigneur*, *fesseur* comme rimant « en *our(s)* ». Certains de ces mots se retrouvent dans les rimes « en *eur(s)* » : *redempteur*, *createur*, *sauveur*, *faveur*, et *douleur*, *couleur*, *eur*, *meseur*, *pueur*, *erreur*, *docteur*, *seigneur*, *douceur*, *flaireur*, *peur*, *acteur*, *diteur*, *recteur*, *bateur*, *vanteur*, *enteur*, *saveur*, *baveur*, *teneur*, *questeur*, *ribeur*, *trompeur*, *seurs*, *meurs*.
- Dans le *Doctrinal de seconde rhétorique*, on a : *demour*, *clamour*, *dolour*, *langour*, *tristour*, *folour*, *seignour*, *plour*, *baudour*, *ardour*, *meilliour*, *odour*, *pastour*, *rectour*, *actour* en face de *redempteur*, *createur*, *relateur*, *lateur*, *ung latteur*, *flateur*, *recteur*, *docteur*, *crediteur*, *bon ditteur*, *visiteur*, *presteur*, *appresteur*, *bon eur*, *mal eur*, *valeur*, *couleur*, *esreur*, *basseur*, *asseur*, *conduiseur*, *douleur*, *labeur*, *honneur*, *deshonneur*, *dissimuleur*, *homme d'onneur*, *pardonneur*, *grand donneur*, *habandonneur*, *ardeur*, *entendeur*, *bourdeur*, *froideur*, *roideur*, *vuideur*, *hideur*, *contendeur*, *tendeur*.
- Dans le traité de l'Anonyme lorrain, on trouve une longue liste de mots en *-our* auxquels sont mêlés trois mots en *-eur*.
- Finalement, l'*Art et science de rhétorique*, qui est nettement plus tardif, ne donne plus que *labour* et *demour* (qui sont en plus biffés) en face d'une liste de plusieurs centaines de mots en *eur*⁴⁵.

43. François Villon, *Poésies complètes*, Le Testament, vv. 622-4.

44. *Chansonnier cordiforme*, p. 74 ; *Chansonnier Nivelles*, f° xli v° ; *Chansonnier Mellon*, f° 14 v°, 50 v°.

45. Langlois, *Recueil*, p. 79, 80, 95, 154, 155, 209, 383.

Tout cela rend maintenant nécessaire un recentrage sur la voyelle *o* en tant que signe graphique. En effet, une bonne partie des rimes qui, à l'origine de notre poésie lyrique, étaient rendues par le caractère *o*, ont, au *xv^e* siècle, définitivement glissé vers les digrammes *ou* et *eu* qui, de manière stable et irréversible, se prononcent désormais [u] et [ø], ce qui a eu pour effet de rétrécir considérablement le champ des rimes « en *o* ». En fait, seules demeurent dans cette catégorie une partie des formes qui, originellement, assonaient « en *o* ouvert », soit celles qui ne se sont pas, comme *clou* et *coup*, fermées en [u] aux *xii^e* et *xiii^e* siècles, auxquelles viennent s'ajouter quelques mots savants ou autres emprunts. Comme il n'est pas possible de connaître le timbre de ces *o* sur la base de critères étymologiques, il faut bien prendre comme référence la prononciation du français standard moderne et chercher chez les poètes anciens des rimes qui, à nos oreilles, sonneraient en « [o]-[ɔ] ».

Vu sous l'angle de l'*o* graphique, l'œuvre de **Charles d'Orléans** permet de répertorier les catégories de rimes suivantes (j'excepte les cas où *o* est suivi d'une consonne nasale, traités au chapitre des voyelles nasales) :

- -o : *bobo, dodo, gnogno, gogo, jojo*
- -ol(l)es : *escolles, frivolles, folles, parabolles, parol(l)es*
- -ors : *accors, amors* (de *amordre*), *confors, corps, dehors, effors, fors, hors, lors, mors, pors, rappors, recors, tors, tresors*
- -ort : *ac(c)ort, bort* (= *bord*), *confort, desconfort, de(p)port, dort, effort, fort, mort, port, rap(p)ort, reconfort, ressort, sort, support, tort, tresfort*
- -orte : *conforte, deporte, desconforte, forte, morte, porte, rapporte, sorte*
- -os : *clos, dos, enclos, forclos, mos/motz* (= *mots*), *pourpos, propos, repos*
- -ose : *chose, close, ose, propose, repose*
- -oses : *choses, closes, gloses, oses, proposes, roses*
- -ot : *escot, pot, sot*⁴⁶.

On le voit, le catalogue est d'une pauvreté extrême. Certaines de ces catégories sonnent pour nous en [ɔ] (-ors, -ort, -ol(l)es, -orte), les autres en [o]. Rien ne permet pour l'instant de savoir s'il en allait de même au *xv^e* siècle. Quoi qu'il en soit, il n'y a chez Charles d'Orléans aucune rime qui, pour nous, serait en « [o]-[ɔ] ».

Chez **Villon**, le vocabulaire est plus divers et les catégories plus nombreuses mais moins fournies :

- -o : *credo, Dido, Echo, ho !*
- -obes : *desrobes, hobs, Macrobes, robes*
- -obles : *Constantinobles, Doles, Grenobles, nobles*
- -oche : *bouche, broche, cloche, esloche, reprouche, roche*
- -o(f)fle : *Cristofle, giroffle*
- -ol : *col, licol*
- -olle : *console, escolle, folle, idolle, molle, parabolle, parolle*
- -olles : *apostolles, estolles*

46. Charles d'Orléans, *Poésies*, p. 387 (-o); 12, 476 (-oles); 113, 181, 267, 409 (-ors); 9, 262, 275, 283, 300, 337, 446, 464, 470, 475, 479, 523, 524 (-ort); 4, 161, 242, 392 (-orte); 10, 109, 284, 320, 423 (-os); 103, 519 (-ose); 326, 342 (-oses); 285 (-ot).

- -op/ob : *Jacob, trop*
- -or : *butor, Mor (=Maur), Nabugodonosor, or, tor (=taureau), tresor, Victor*
- -orde : *accorde, miséricorde*
- -orge : *George, gorge*
- -ors : *corps, miséricors, mors, recors*
- -ort : *accort, confort, discort, effort, mort, port, remort, ressort, tort*
- -orte : *conforte, deporte, desconforte, enhorte, exorte, forte, morte, porte, rapporte, reconforte, sorte, transporte*
- -os : *aulx, hospitaux, maulx, mots, os, propos, repos, sots*
- -ose : *chose, ose, rose*
- -osse : *crosse, fosse, grosse* (*crosse* ne rime qu’avec lui-même, et *fosse* rime avec *grosse*);
- -ot : *bigod (=by God), escharbot, escot, jambot, Margot, mot, m’ot, passot, pot, quod, sabot, sot, surcot, Tricot, tripot*
- -ote : *Aristote, pelote*
- -otes : *botes, chenevotes, côtes, cotes, crostes, cotes, Devotes, mariotes, marmotes, mignotes, oîtes, pelotes, riotes, rotes, sotes*⁴⁷.

Apparemment, il existe ici quelques irrégularités. Ainsi, cette série où *bouche* rime avec des mots en *-oche*, et cette autre où se mêlent des mots qui sonnent pour nous en [ɔ] (*botes, cotes, marmotes...*), en [o] (*costes, oîtes* pour *côtes, hôtes*) et même en [u] (*crostes* pour *croûtes*, mais la leçon n’est pas certaine). La rime *trop : Jacob* est aussi pour nous en « [o]-[ɔ] » ; cela tient moins à la nature de l’o qu’au fait que, aujourd’hui, on ne prononce pas la consonne finale du premier alors qu’on prononce systématiquement celle du second, le timbre de l’o s’adaptant « mécaniquement » à cette pratique. On remarque aussi la rime *arrouse : mouse : tallemouse*, dont le premier mot se prononce aujourd’hui en [o] (... et les suivants ne se prononcent plus du tout !). Enfin, fait encore exceptionnel, un mot en *-aulx* rimant avec *os* montre que, en parisien vulgaire en tout cas, la diphtongue *au* s’était probablement déjà simplifiée⁴⁸.

Quant aux *traités de Seconde rhétorique*, ils respectent en général l’opposition *o-ou*, avec les exceptions suivantes, dont l’importance relative est minime :

- Dans les *Règles de la seconde rhétorique*, le mot *lort*, dont on voit mal ce qu’il pourrait figurer d’autre que *lourd*, et la catégorie *-ope*, qui contient *toupe, soupe, houpe*.
- Dans le *Doctrinal de la seconde rhétorique*, *crole*, mis probablement pour *croule* dans la catégorie des mots en *ole*, ainsi qu’une liste de mots « en *oe* » qui recense des mots aujourd’hui en *oue* (*aloe, loe, boe, noe...*) et une autre qui mêle des « termes finissans en *oe* ou en *oue* ».

47. François Villon, *Poésies complètes*, p. 155, 251 (-o); 177 (-obes); 79 (-obles); 271 (-oche); 161 (-ofle); 23 (-ol); 63, 113, 155, 185, 187 (-olle); 79 (-olles); 51 (-op); 31, 235, 237 (-or); 55 (-orde); 149 (-orge); 47, 193, 197 (-ors); 55, 223, 225 (-ort); 203, 247, 249 (-orte); 35, 137, 185 (-os); 123, 143 (-ose); 29, 205 (-osse); 111, 211, 181, 183 (-ot); 53 (-ote); 89, 213, 215 (-otes).

48. François Villon, *Poésies complètes*, Le Testament, vv. 1969-94, 1073-6, 1647-50, et p. 273.

- Dans *L'Art et science de rhétorique*, le mot *saoul*, rangé avec *col*, *fol*, *mol*, *Pol*, *ne fa ny sol*, *vol* etc., la *saincte ampoule*, classé avec les mots en *-olle* et biffé alors qu' *ampoule* figure parmi les mots en *-ouille*, ainsi que *bourne* (=borne), qui figure dans les mots en *-ourne*, et *pourpre*, qui constitue avec *propre* la catégorie des termes en *-opre*⁴⁹.

En revanche, leur approche de ce que nous considérons aujourd'hui comme l'opposition [o]-[ɔ] est nettement plus flottante :

- *Mole* (=môle) et *rol(l)e* sont rangés avec *parole*, *folle* dans les mots en *-ole*, *grosse*, *fosse* avec *bosse*, *crosse*, *atroce* dans les mots en *-oce*, *chauffe* avec *estoffe* dans les mots en *-auffe*, *Jherome*, *sainct Cosme* avec *dorme*, *forme* dans les mots en *-orme*, *taupe* avec *galoppe* dans les mots en *-oppe*, *botte*, *cotte*, *note* avec *coſte*, *il oſte*, *l'hoſte* dans les mots en *-otte*⁵⁰.
- Un certain nombre de mots masculins dont la consonne finale ne se prononce pas de nos jours, et dont l'o est donc maintenant fermé, se trouvent à la rime avec des mots dont la consonne finale a fini par se prononcer systématiquement, et dont l'o s'est donc finalement ouvert. Ainsi, les traités rangent-ils *os*, au singulier, (pour nous, [ɔs]) avec *propos*, *mos* (aujourd'hui [o]), *froc* et *roc* avec *croc*, *troc* avec *escroc*, *coc* avec *broc*, *doct* avec *ydiot*⁵¹.

En fréquence absolue, ces exemples de rimes « [o]-[ɔ] » sont plutôt rares, mais compte tenu du peu de contextes consonantiques où un *o* pour nous fermé est susceptible de rencontrer à la rime un *o* pour nous ouvert, leur importance relative est considérable. Ils montrent que, probablement, les compilateurs des traités de *Seconde rhétorique* n'ont aucun égard à ce qu'est pour nous la distinction [o]-[ɔ]. Cela mérite d'être relevé même si, bien sûr, ces listes de *mots leonins* et *plains sonnans* ne reflètent que d'assez loin la pratique des « vrais » *rhétoriciens*, c'est-à-dire des poètes eux-mêmes, ce d'autant plus que, comme on l'a vu, certaines de ces rimes « [o]-[ɔ] » se trouvent aussi chez Villon.

Autre fait à relever : l'apparition de la diphtongue *au* dans quelques séries de mots en *-o-* de *L'Art et science de rhétorique*, ce qui montre que, pour le compilateur des listes en tout cas, elle s'était déjà simplifiée en *o*. Ce traité date vraisemblablement du premier quart du xvi^e siècle : la fusion *au-o* qu'il annonce, même si on en trouve déjà un exemple chez Villon, n'en mettra pas moins longtemps encore à se généraliser dans la pratique des poètes.

Au xvr^e siècle, **Clément Marot** se permet encore quelques *clamours*⁵², les autres mots de cette série étant systématiquement écrits en *-eur*. On ne trouve pas, chez lui, d'exemples des *ouïsmes* des courtisans. La recension des rimes en *o* de ses *Œuvres lyriques* donne le résultat suivant :

- *-o* : *Cupido*, *Dido*
- *-oche* : *approche*, *reproche*, *roche*

49. Langlois, *Recueil*, p. 76, 136, 138, 356, 391, 398.

50. Langlois, *Recueil*, p. 86, 136, 337, 347, 356, 360, 376, 422.

51. Langlois, *Recueil*, p. 74, 82, 87, 336, 413.

52. Clément Marot, *Œuvres lyriques*, p. 100, 108, 167, 198, 200, 381.

- -ol(l)e : *accolle, affolle, s'envolle, folle, frivole, parole, roole, je/il volle*
- -orce : *efforce, force*
- -ord/-ort : *bort, confort, desconfort, effort, fort, mord, mort, ord, port, rapport, reconfort, remord, sort, support, tort*
- -orde : *concorde, corde, discorde, misericorde, orde*
- -ore : *aurore, decore, encore, honore, ignore, rememore, seignore (=it. signora)*
- -ores : *adores, encores, honores, ores*
- -orme : *conforme, forme, informe, orme*
- -ors/-orz : *accords, alors, consors, corps, dehors, dors, Hectors, lors, records, sors, sortz, tortz*
- -orte : *apporte, deport, enhorte, forte, morte, porte, rapporte, reconforte, sorte, transporte*
- -os/-oz : *clos, los, propos/propoz, repos/repoz, suppos/supotz*
- -ose : *chose, desclose, enclose, Orose, ose, prose, repose, rose*
- -oses : *choses, closes, encloses, roses*
- -osse : *Escosse, grosse*
- -ot : *chariot, pouillyot*
- -otte : *notte, Penotte*⁵³.

Le catalogue, établi sur plus d'une centaine de rimes en *o*, est plus riche que celui de Charles d'Orléans, mais reste nettement en retrait par rapport à Villon. Sur les dix-sept catégories qu'il contient, seule une petite minorité est susceptible de recevoir des mots rimant (pour nous) en [o] et en [ɔ] : -ol(l)e, -osse, -ot(t)e et, selon que l's final est prononcé ou non, -os/-oz. Et l'on trouve néanmoins *roole* : *volle* et *Ecosse* : *grosse*. La graphie *roole* est intéressante : elle nous montre qu'on considérait alors cet *o* comme long, ce qui n'empêchait pas de le faire rimer avec un *o* bref.

Chez Ronsard, ou plutôt dans l'échantillon de son œuvre que représentent les quatre premiers livres d'odes et le *Bocage* de 1550 ainsi que la totalité des *Amours*, on trouve la forme *nouds*⁵⁴, pour *nœuds*, exemple tardif d'un *o* fermé libre aboutissant à *ou*. On note aussi quelques rimes qui, à nos oreilles, associeraient un *o* avec un *ou* : *crope* (pour *croupe*) : *Europe*, *trope* (pour *troupe*) : *Europe*, *jalose* : *chose*, *Caliope* : *trope*, *reboute* : *oute* (pour *ôte*), *bouche* : *approuche*, *pouvre* (pour *pauvre*) : *decouvre*, *approuche* : *couche*, *trop* : *Penelope*, *trop* : *Sinope*⁵⁵. Ronsard trouve le besoin de justifier les licences que constituent ces oscillations entre *o* et *ou*, et dont seule une partie peuvent être qualifiées d'*ouïsmes*, dans son *Abrégé d'art poétique* :

53. Clément Marot, *Œuvres lyriques*, p. 99, 115, 260 (-o); 97, 147, 218, 251, 398 (-oche); 129, 180, 281, 295, 344, 387 (-olle); 257 (-orce); 99, 112, 123, 133, 152, 153, 167, 173, 182, 212, 242, 298, 313, 358, 395 (-ord/ort); 135, 137, 296 (-orde); 170, 278, 331 (-ore); 141, 317, 357 (-ores); 243, 326 (-orme); 94, 96, 130, 165, 180, 185, 194, 293, 380, 383 (-ors/-orz); 111, 119, 199, 216, 222, 226, 232, 234, 253, 256, 265, 304, 312, 350, 356, 389 (-orte); 158, 169, 235, 238, 248, 346, 380, 388 (-os/-oz); 103, 108, 211, 232, 246, 247, 259, 264, 267 (-ose); 143, 239, 245, 271, 331, 342, 348, 369, 376, 385 (-oses); 318 (-osse); 158 (-ot); 381 (-otte).

54. Pierre de Ronsard, *Les Amours*, p. 11, 461.

55. Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, I, p. 147, 152, 263; II, p. 61, 83, 110, 117, 127. *Les Amours*, p. 211, 255.

Tu pourras aussi à la mode des Grecs, qui disent *ounoma* pour *onoma* [mots en caractères grecs dans l'original], adjoûter un u, après un o, pour faire ta ryme plus riche plus sonante, comme *troupe* pour *trope*, *Callioupe* pour *Calliope*.⁵⁶

Peu importe ici la forme la plus « régulière » ou la plus courante de ces mots. Le caractère *sonant* de la rime passe ici avant la fidélité à la langue spontanée.

Il y a extrêmement peu de rimes « [o]-[ɔ] » dans notre échantillon : *vole* : *pole*, *l'os* : *dos*, *l'os* : *flos*⁵⁷. Il faut relever cependant que, si l'on soustrait aux 300 à 400 rimes en *o* examinées celles appartenant aux catégories dans lesquelles on trouve au moins une rime « [o]-[ɔ] » d'une part et, d'autre part, celles appartenant aux catégories, les plus nombreuses et les mieux fournies, dans lesquelles il ne peut exister de telles rimes, il reste en tout et pour tout à peine cinq rimes, constituant les catégories -*ode*, -*odes* et -*osses*, dans lesquelles des rimes « [o]-[ɔ] » seraient susceptibles de se trouver et semblent de fait avoir été évitées. On peut donc dire que Ronsard, tout comme ses prédécesseurs, produit aussi peu de rimes « [o]-[ɔ] » qu'il en évite.

Dans les *Regrets* et les *Antiquités* de **du Bellay**, on a, comme chez Ronsard, *Calliope* : *troppe* ainsi que *l'os* : *enclos* et *cotz* (= *coqs*) : *dos*, alors que dans l'*Art poétique* de **Peletier**, on a *grosse* : *noce* et *rolle* : *parole*⁵⁸. Aucun de ces poètes n'ose associer *o* et *au* à la rime.

À l'exception d'une rime *atourne* : *orne* isolée, **Jodelle** distingue strictement *o* de *ou*. Il cède, une fois également, à l'ancienne tradition courtoise en rimant *clamour* et *amour*⁵⁹. Une rime *repos* : *corps*⁶⁰, hardiment licencieuse, mise à part, il semble éviter les rimes « [o]-[ɔ] », mais il y a trop peu d'occurrences pour qu'on puisse être sûr que cela n'est pas dû au hasard. Il est probablement le premier auteur à rimer *o* et *au* avec une certaine régularité. On trouve chez lui de nombreuses rimes *noître(s)/voître(s)* : *autre(s)*⁶¹ et, plus isolées, *adores* : *restaures*, *fautes* : *hostes*, *faute* : *hoste*, *oste* : *faute* et *mauls* : *los*⁶².

Chez **Malherbe**, plus trace d'*ouïsmes* ou des licences de la Pléiade : *o* et *ou* sont strictement séparés. On trouve aussi une (et une seule) rime *autres* : *voîtres*. *Colosse* : *fosse* est la seule rime « [o]-[ɔ] » que j'aie relevée dans ses œuvres poétiques⁶³.

Dans leurs dictionnaires de rimes, Tabourot et La Noue adoptent des points de vue différents mais complémentaires :

56. Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, XIV, p. 23.

57. Pierre de Ronsard, *Les Amours*, p. 45, 129, 351. On remarquera de plus que *vole* : *pole* serait une rime régulière selon les canons de La Noue et que c'est parce que nous prononçons aujourd'hui l's final du mot *os* et pas ceux de *dos* ou *flo(t)s* que ces rimes nous semblent irrégulières.

58. Joachim Du Bellay, *Regrets*, sonnets xlviii, clii, cliii. Jacques Peletier, *Œuvres poétiques*, p. 127, 194.

59. Etienne Jodelle, *Œuvres complètes*, I, p. 433, II, p. 311.

60. Etienne Jodelle, *Œuvres complètes*, I, p. 126.

61. Etienne Jodelle, *Œuvres complètes*, I, p. 100, 137, 140, 178, 184, 212, 238, 251 ; II, p. 37, 47, 193, 202, 204, 338.

62. Etienne Jodelle, *Œuvres complètes*, I, p. 287, 373 ; II, p. 163, 183, 207, 323.

63. François Malherbe, *Œuvres poétiques*, I, p. 208, 268.

Tabourot est encore marqué par le mélange *o-ou* que préconise et pratique Ronsard, ce qui ne l'empêche pas de se moquer ici ou là des courtisans *ouïstes*⁶⁴. Il admet ainsi *adobe* et *adobé* (pour *adoubé* et *adoubé*), la rime *-offle* : *ouffle* sans réserve et la rime *-offe* : *-ouffe* « si tu veux Ouïster », et range *Noé* avec les mots en *-oué*, *couste* avec ceux en *-ote*.

À propos de mots en *-oude*, il écrit :

Les nouveaux courtisans pourront rimer ces mots avec ceux en *ode*, puisque ils se plaisent à prononcer, *o*, en *ou*. comme,

Le m'accoumoude

Avec le coude,

Pour voir les pous

De l'houme grous.

Or devinez si *pous* signifiera *pouls* ou des pots d'un gros homme.

À propos des mots en *-oule* :

Rime bien avec *olle*, principalement en ce siècle, ou tous les *os* sont tellement enflez, qu'on en fait des *ous*, & des fols des fous.

À propos des mots en *-oupe* :

Je mets icy *ope* & *oupe* ensemble, non pas que ie vueille deuenir *ouyste*, mais parce que nos Poetes François tout au contraire rendent *ou* en *o*, comme Ronsard qui rime *Croupe* contre *Calliope*, & escrit *Crope*.

À propos de ceux en *-ourde* :

Les Ouystes de nostre temps ont licence de rimer *ourde* contre *orde*, encor que difficilement ie m'y accorde.

Et finalement, à propos de ceux en *-ose* :

Quelques-vns riment avec les mots en *ouse*, ôstant l'*u*, & disent *Tholose*, *Espose*, & tout le contraire des ouyistes.

Mais, à part ces licences dûment signalées, *ou* et *o* sont, chez lui, nettement séparés.

Il mentionne aussi en passant l'usage, désormais archaïque, consistant à rimer en *-ou-* les mots en *-eu-*. Ainsi, à propos de *oure* :

64. R. Desrochers, *Les Voyelles postérieures*, suggère que l'*ouïsme* courtisan ne touche que des *o* longs comme celui de *chose*, et que, plutôt qu'en une fermeture de [o] en [u], il consiste en une fermeture de [ɔ] en [o]. Cette hypothèse est séduisante, mais elle se heurte au témoignage de Tabourot, qui est le plus important et le plus détaillé que nous possédions à ce sujet, et que Desrochers, si l'on en juge par ses indications bibliographiques, n'a pas consulté directement. Les exemples donnés ici montrent bien que, selon Tabourot, les *ouïsmes* des courtisans touchent aussi bien des *o* brefs que des *o* longs, et que leurs résultats sont censés rimer avec des mots dont l'[u] (< *o* fermé du roman) est incontestable. Cela n'empêche pas bien sûr qu'on ait pu considérer ici ou là comme des *ouïsmes* la forme « édulcorée » que défend Desrochers. Il faut néanmoins admettre que c'était bien l'*ouïsme* « pur sucre » qui caractérisait l'usage de la Cour.

Quasi tous les anciens Poetes François riment *eure* & *oure* : comme ils ne font point de difference entre *eu* & *ou*.

Exemple

Qu'elle coure
En peu d'heure :
Vers son doux
Amoureux.

Encores en retenons nous l'usage en beaucoup de mots : comme *ialoux* &c.

C'est à juste titre qu'il mentionne le mot *jaloux* (< *zelosum*) qui, avec *amour*, *espous*, *loup*, fait partie des rares mots dont l'o fermé libre n'a pas passé à *eu*. À propos du mot *amour* / *ameur*, on pourra consulter l'article de Schmitt.

Fait important, il n'a absolument aucun égard à la distinction [o]-[ɔ] que fait le français standard. Il admet en effet sans restriction *grosse* : *atroce*, *rode* (*de roder*) : *ode* et il range pêle-mêle en une seule catégorie *geole*, *mole*, *pole*, *roole*, *controlle* avec *obole*, *symbole*, *colle*, *viole* etc... Il range *coste* avec *cotte*, *hoste* ou *oste* avec *hotte* dans la catégorie des mots en *-ote*. À la rubrique *-oste*, il écrit :

Oste selon l'écriture, mais selon la prolation, ce n'est qu'un o accentué d'un grave accent, *oste*, *coste*, *prevoite*, &c. que tu verras sous ôte.

La rubrique *-ôte* étant inexistante, il est probable qu'il renvoie simplement à *-ote*.

Enfin, il admet quelques rimes associant o avec au, comme *-offe* : *-auffe*, *-ostre* : *-autre*, *-ore* : *-aure*, *-o(t)s* : *-aux*. Les rimes *obe* : *aube*, *-oce* : *-auce*, *-ode* : *-aude*, *-oge* : *-auge*, *-oche* : *-auche*, *-ole* : *-aule*, *-ope* : *-aupe*, *-ose* : *-ause*, *-ote* : *-aute*, *-ove* : *-auve* ne sont pas explicitement admises, mais il n'est pas possible de savoir si Tabourot omet de les autoriser ou s'il les désapprouve en raison d'une différence de timbre ou de quantité.

La *Noüe* est, comme il se doit, plus retenu et plus subtil. Il ignore totalement les *clamours* et *doulours* des « anciens poètes » et, quoique présents, les *ouïsmes* sont relativement rares chez lui : *goulfe*, *giroufle*, *arrouze*, etc. Il s'efforce, comme à son habitude, de distinguer brèves et longues, et c'est là que son travail devient, pour nous, le plus intéressant : ainsi, il fait la différence entre, d'une part, un *-osse* « bref » (*bosse*, *chassebosse*, *cosse*, *colosse*, *carrosse*, *brosse*), auquel il associe les mots en *-oce*, et, d'autre part, un *-osse* « long » (*adosse* et dérivés, *fosse*, *enosse* et dérivés, *grosse*, *engrosse*, *desengrosse*) auquel il associe les mots en *-ausse*. De même, il sépare on ne peut plus nettement les mots en *-ot(t)e* (pénultième brève) de ceux en *-oste* « où on ne prononce point l'S » (pénultième longue), avec lesquels il rime la « terminaison » *-aute*, qui n'en diffère, dit-il, « que d'orthographe ». On retrouve donc, à peu de chose près et exprimée en termes de quantité, la distinction que, en français standard, on analyse au premier chef comme une opposition [ɔ]-[o]. Moins conforme à l'évolution ultérieure de la langue est son traitement des mots en *-ol(l)e* (pénultième brève) au nombre desquels, à côté de *parole*, *vole*, *cole* etc., il range *geole*, *mole*, *pole* et *controlle*, ce qui ne l'empêche pas de réserver au seul mot *rosle* (avec quelques dérivés) une catégorie *-osle* (pénultième longue) qu'il apparie à *-aule*.

D'une manière générale, il interdit, ou voudrait interdire, en raison de leur différence de quantité, les rimes *-o* : *-au* dans les catégories suivantes : *-obe* : *-aube* (cette rime n'est pas expressément autorisée), *-ode* : *-aude* (« on ne les assemblera s'il n'est plus que nécessité »), *-ofe* : *-aufe* (« c'est grande licence »), *-oge* : *-auge* (« sonne mal »), *-oche* : *-auche* (« s'accommode mal »), *-ope* : *-aupe* (« rude »), *-offre* : *-aufre* (admise à condition d'allonger *-offre*). Mais, comme dans ce dernier cas, il laisse presque toujours au poète la responsabilité d'enfreindre ces règles par « nécessité ». C'est alors au diseur de s'adapter en « baillant l'accent long » aux pénultièmes brèves, pratique qu'il recommande aussi pour les rimes en *a*. Toutes ces rimes associeraient, en français standard, un [ɔ] à un [o].

En revanche, il admet sans restriction ou presque les rimes suivantes : *-ost* : *-aud* : *-aut*, *-ore* : *-aure* (*restaure* constitue à lui seul cette catégorie), *-oze* : *-auze* (c'est-à-dire *-ose* : *-ause*), *-o* : *-au*, *-os/-osts* : *-aus/-auds/-auts*, qui seraient pures en français standard.

Il désapprouve les rimes *-ot* (bref) : *-ost/-aud/-aut* (long), ce qui est conforme à sa logique, et probablement à une opposition de quantité qui était, pour lui, réelle. Il critique aussi la rime *-ots* : *-os/osts/-aus/-auds/-auts* : pour lui, la marque du pluriel, en règle générale allongeante, ne semble ici pas suffire à conférer « l'accent long » à la (très) brève finale *-ot*. Tous ces *o*, il va sans dire, sont fermés en français standard.

Que conclure de la confrontation entre la fine analyse de La Noue et la pratique des poètes du XVI^e siècle ?

- Que, probablement, l'opposition [o]-[ɔ] qui a prévalu en français standard était déjà en partie présente dans le « bon usage » au XVI^e siècle, sous une forme dont le trait le plus pertinent et le plus stable était non pas tellement le timbre, comme aujourd'hui, mais plutôt la quantité. Rien en effet ne permet de savoir à ce stade s'il existait alors une différence de timbre entre *o* bref et *o* long et, si oui, lequel de ces deux *o* était plus fermé que l'autre.
- Que les poètes produisaient peu de rimes « [o]-[ɔ] », sans qu'il soit possible de savoir s'il existait une authentique volonté de les éviter.
- Qu'ils hésitaient, bien davantage que les théoriciens, à rimer *o* avec *au*.
- Qu'il incombait aux diseurs de vers d'atténuer le caractère rude de certaines rimes, le plus souvent en allongeant à la rime des voyelles qui auraient été brèves dans la conversation.

Examinant les « rimes classiques », Straka⁶⁵ retrouve quelques-unes des rimes « [o]-[ɔ] » déjà évoquées :

- En *-ole* : *parole, frivole, boussole* etc. riment avec *rôle, contrôle, môle, drôle*. Il ne prend pas position quant au timbre précis, ouvert ou fermé, de ces *o*, prudence bien compréhensible.
- En *-osse* : *bosse, fosse*, rime qu'il considère comme en *o* ouvert, conformément à « l'ancienne prononciation étymologique » de *fosse*, dont l'*o* dérive effectivement d'un *o* latin bref. Il estime donc que le « timbre fermé » de cette voyelle est « plus récent ». Peut-être a-t-il raison quant au timbre, mais il ou-

65. Straka, *Les Rimes classiques*, p. 90-96.

blie de relever qu'il existe incontestablement déjà une opposition de quantité, la pénultième de *bosse* étant brève pour La Noue, et celle de *fosse* longue. Il n'a pas vu non plus que, dans *fosse* < *fossa*, la voyelle *o* a été dès l'origine en contact avec la consonne [s] allongeante, alors que dans *bosse* < **botja*, on a eu la forme intermédiaire [bOtsə] dans laquelle le *t* intercalaire a manifestement empêché l'allongement. On attendrait du reste plutôt, sur le modèle de *noce*, la graphie *boce* qui est largement attestée en français médiéval⁶⁶.

Il relève aussi des rimes *-ole* : *-aule* (*parole*, *ecole* : *saule*, *epaule*) chez La Fontaine, mais il ne se préoccupe pas des autres rimes *-o-* : *-au-*. Enfin, l'essentiel de sa discussion porte sur des rimes en *-ome* et en *-one*, dont l'*o* était probablement dénasalisé au xvii^e siècle, mais dont la discussion doit néanmoins s'appuyer sur l'histoire des voyelles nasales.

Reprenant le théâtre de **Corneille**, on constate que les rimes « [o]-[ɔ] » y sont tout à fait exceptionnelles : *rôle(s)* : *parole(s)*, *pôle* : *parole*, ne représentant pas plus de cinq occurrences⁶⁷ sur un corpus qui doit bien compter soixante mille vers. Les rimes *autre(s)* : *vôtre(s)/nôtre(s)* sont extrêmement nombreuses chez Corneille : plus de cent cinquante occurrences. Assez fréquentes aussi sont les rimes *cause(s)* : *-ose* (*dispose*, *oppose*, *chose*, etc.) : plus de cinquante occurrences, mais il faut relever que l'*au* de *cause* est d'origine savante et que, s'il a été, à une époque ou une autre, diphtongué, ce ne peut être que par analogie avec d'autres mots dont l'*au* provient de *-al* + consonne. Ces deux catégories mises à part, les rimes *-o-* : *-au-* restent étonnamment rares : *ôte* : *haute*, *ôte* : *faute*, *encore* : *Maure* (dont l'*au* est savant), *haut* : *tôt*, *faut* : *tôt*⁶⁸, représentant moins de dix occurrences.

À l'issue de ce survol de l'histoire des rimes en *o*, on retiendra particulièrement les points suivants :

- Sur l'axe postérieur du système vocalique, la grande opposition *o* ouvert - *o* fermé qu'on trouve aux sources de l'art poétique français voit son aboutissement dans l'opposition *o* - *ou* ([O]-[u]) du français standard.
- L'opposition [o]-[ɔ] que nous connaissons aujourd'hui est beaucoup plus récente. Même si des théoriciens comme La Noue tendent à l'analyser comme une opposition [O:]-[O], elle semble assez instable et n'est pas pleinement prise en compte par les versificateurs. On peut donc considérer sa « pertinence poétique » comme faible. Elle ne saurait en particulier être comparée à l'opposition [e]-[ɛ] qui, elle, existe aux sources de notre poésie.
- Alors qu'ils n'hésitent le plus souvent pas à faire rimer des *o* apparemment différents, les poètes sont en général beaucoup plus réticents que les théoriciens à rimer *o* avec *au*. Cette retenue tient davantage, il me semble, à l'inertie de la tradition et à des facteurs graphiques qu'à des facteurs phonétiques. Il

66. Voir à ce propos, Ouellet, *De la longueur des voyelles*, p. 232 et sq.

67. Pierre Corneille, *Théâtre complet*. *Mélite*, vv. 575-6; *La Veuve*, vv. 1143-4; *L'Illusion*, vv. 1621-2; *La Suite du Menteur*, vv. 1105-6; *Tite et Bérénice*, vv. 403-4.

68. Pierre Corneille, *Théâtre complet*. *Horace*, vv. 479-80; *Cinna*, vv. 853-4; *Don Sanche*, vv. 229-30; *Sophonisbe*, vv. 1033-4; *Agésilas*, vv. 1872-4; *Pulchérie*, vv. 857-8; *Psyché*, vv. 506-9, 926-8; *Suréna*, vv. 1557-8.

est en effet certain que, avant la fin du xvi^e siècle, *au* a cessé de sonner comme une diphtongue et s'est confondu avec *o* long, même dans le plus châtié des usages.

- L'examen des seules rimes ne permet pas de cerner précisément l'aperture relative des divers *o* y apparaissant. Quant au compromis que les diseurs devaient trouver pour certaines rimes licencieuses, on peut supposer qu'il se traduisait par un allongement des *o* brefs, mais il n'est pas possible, à ce stade, de connaître son timbre.

O inaccentué

En gallo-roman, rappelons-le, tous les *o* brefs du latin classique tendaient à s'ouvrir, alors que les *o* longs et les *u* brefs convergeaient vers un *o* fermé. Au v^e siècle, la diphtongue *au* latine s'était simplifiée en *o* ouvert. Au vi^e siècle, ceux des *o* inaccentués qui n'ont pas disparu — avant tout ceux qu'on trouve en syllabe initiale — se confondent en un *o* fermé dont la réalisation sonore tendra vers [u]⁶⁹.

Pour la portion du Moyen Âge qui intéresse les chanteurs, grosso modo la période 1150-1500, on peut donc considérer que les *o* inaccentués, quelle que soit la graphie employée (*o* ou *ou*), sont, sauf exception, des [u], ou en tous les cas des *o* très fermés. Ainsi, il n'y a pas lieu de se demander si *dolor*, *morir*, *doter*, *sovent*, *voloir*, *soleil*, *rosée*, *pourquoi* se prononçaient différemment de *doulor*, *mourir*, *douter*, *souvent*, *vouloir*, *souleil*, *rousée*, *pourquoi* : les deux graphies, qui apparaissent alternativement et sans logique apparente dans nombre de textes poétiques, sont la traduction d'un seul et même son qui, s'il n'était pas un [u] aussi tendu que l'*ou* en syllabe accentuée, devait néanmoins être un *o* extrêmement fermé. Bon nombre de ces *ou* sont restés fermés jusqu'à nos jours.

L'analogie a pu favoriser le maintien de [O] en syllabe initiale inaccentuée. Ainsi, des mots comme *mortel*, *portail* ont-ils pu conserver un *o* plus ou moins ouvert par analogie avec *mort*, *porte*. De même, *oser* ou *poser* ont-ils pu maintenir leur *o* par analogie avec les formes dont l'*o* est accentué comme *ose* et *pose*. Pour ces mots, comme le suggère Fouché, les deux variantes ([O] et [u]) ont pu coexister⁷⁰. L'apparition de *o* longs, suite à la chute d'un *s* ou à la vélarisation d'un *l* implosifs s'est produite aussi en syllabe inaccentuée. Moins stables que sous l'accent, ces *o* longs ont pu tendre à s'abrégier dès le xvi^e siècle.

Le son [u] représente donc, au Moyen Âge, une sorte de *o* « neutre », auquel on aboutit « par défaut », et qui n'est pas sans analogie avec l'*e* féminin : l'*e* inaccentué par excellence. Et la comparaison peut être poursuivie pour la Renaissance. De même que, sous l'influence des réformes dites « érasmiennes » de l'enseignement, bon nombre d'*e* sonores seront réintroduits aussi bien en latin qu'en français, les *o* inaccentués repasseront en nombre de [u] à [O], pour aboutir à l'usage qui prévaut en français standard, où, en vertu d'une logique pas toujours évidente, *couleur* et

69. Zink, *phonétique historique*, p. 49-51, 72 ; Fouché, *Phonétique historique*, p. 425-427.

70. Zink, *Phonétique historique*, p. 205 ; Fouché, *Phonétique historique*, p. 426-428, 436.

vouloir ont été conservés mais *coloré* et *volonté* ont été « rétablis ». À cet égard, le xvi^e siècle est donc une période d'instabilité et d'hésitation, car contre la tendance savante à ouvrir les [u] existe aussi une tendance affectée à fermer les [O] en [u], longtemps très vivace parmi les courtisans qualifiés d'*ouiſtes*, mais qui s'éteindra dans les premières décennies du xvii^e siècle.

L'ère des grammairiens

En 1529, Tory⁷¹ disserte sur l'aspect motivé de la lettre *o*, dans laquelle il voit, à la suite de Martianus Capella, une représentation de la forme des lèvres : « Le O. veult estre prononce dung esprit & son, sortant rondement de la bouche ». Il évoque *o* bref et *o* long latin et, également, l'omicron et l'omega des Grecs, mais n'établit aucun parallèle avec le français.

En 1531, Dubois, Picard d'origine, considère l'*o* (avec l'*i* et l'*e*) comme une voyelle d'ouverture moyenne, par opposition à *a* qui est ouvert et à *u* qui est fermé. Pour lui, *o*, comme *a* et *i* et contrairement à *e* et *u*, n'a pas changé de prononciation en passant du latin au français : il ne connaît donc qu'un seul *o*. Il se sert en revanche des « diphtongues » *o[^]u* et *a[^]u* et *e[^]u*, qu'il coiffe, comme toutes ses diphtongues, d'un accent circonflexe à cheval sur les deux voyelles. Il ne décrit pas précisément sa prononciation de *o[^]u*, qu'on pourra selon toute vraisemblance considérer comme très proche de [u]. Quant à *a[^]u* et *e[^]u*, il n'est pas possible de savoir s'ils sonnaient pour lui réellement comme des diphtongues ou s'ils tendaient vers leur prononciation actuelle⁷². En syllabe accentuée, il donne une distribution *o-ou-eu* qui est à peu de chose près conforme à celle du français standard. Tout au plus hésite-t-il entre *coè*, *co[^]uè* et *c^ue[^]uè* pour *queue*, entre *clo[^]u* et *cle[^]u* (forme qu'il signale comme picarde) pour *clou*. Il ne connaît pas la *peur*, mais seulement la *pa[^]ur*, la *po[^]ur* ou même la *pa[^]uo[^]ur*. En syllabe inaccentuée, la distribution *o-ou* est aussi très proche de celle qui a finalement prévalu : *po[^]urcellet* et *ro[^]uséè*, pour *porcelet* et *rosée*, font figure de rares exceptions alors que les formes *plo[^]urer*, *demo[^]urer* et *flo[^]urir*, qu'on trouve chez lui, sont régulières et sont restées longtemps en concurrence avec nos modernes *pleurer*, *demeurer* et *fleurir*, qui sont analogiques. Enfin, il réserve sa diphtongue *a[^]u* au produit de *al* + consonne roman et ne l'utilise donc pas pour les produits des *au* latins. *Pa[^]uure*, donné pour *pauvre* (< *pauperem*) à côté de la graphie traditionnelle *poure*, est une exception⁷³.

Meigret, Lyonnais comme chacun sait, est aussi le plus *ouiſte* des grammairiens. Les *ouiſtes* étant fort bien représentés à la Cour dans la seconde moitié du xvi^e siècle, je suis loin d'être convaincu qu'il faille voir un lien de causalité exclusif entre ces deux particularités. C'est en 1542, dans son *Traité touchant le commun usage de l'écriture françoise*, qu'il expose la version la plus radicale de sa doctrine sur l'*o* :

71. Tory, *Champfleury*, f^o li v^o.

72. Dubois, *Isagoge*, p. 2, 8-9.

73. Dubois, *Isagoge*, p. 17, 29, 33, 49, 79.

Venons maintenant à l'o, le quel ie treuve en la langue françoise estre quelquefois prononcé ouuert, comme en cor, corps, corne, mort, & autrefois clos, comme en tonner, foller, non, nom : dont es aucuns nous adioustons ung v, comme en amour, pouuoir, nous, le quel aussi nous escriuons sans v, comme quant nous dizons noz peres nous ont faiçt de grans biens, & toute fois autant y à il de difference en leur prononciation [c'est-à-dire entre la prononciation de *nous* et celle de *noz*] qu'il y a entre deux gottes d'eau : Parquoy ie dy que veu que nous auons des vocables ou le simple o faiçt autant en l'escriture que la diphtongue ou, que nous deussions corriger ceste façon d'escrire : car il n'est point de mention de la voyelle v, en toute la langue françoise faisant diphtongue avecq l'o, attendu qu'il faudroit par necessité que nous l'oyssions en la prononciation, tout ainsi que nous l'oyons en la diphtongue eu, & qu'il fait vne telle resonance en vne syllabe qu'il fait en ce mot cohue, hors qu'il est prononcé par division.⁷⁴

Le nœud du problème est donc le suivant : Meigret rechigne à noter par un digramme (*ou*) un son qu'il ne perçoit pas comme une diphtongue, mais comme une simple voyelle, et qui est bien, en réalité, un *o*, fermé au maximum. Comme, par ailleurs, la graphie *o* a été et est encore, au moment où il écrit, abondamment utilisée pour noter le son [u] — l'o nasal de *tonner*, *non* a pu être très fermé dès le Moyen Âge et le mot *go(u)tte* devait assez universellement être prononcé en [u] — il ne préconise rien moins que l'abandon de la graphie *ou*. Ce qui lui pose un autre problème : comment distinguer graphiquement *o* ouvert de *o* clos ?

Et au regard de l'o ouuert il participe de l'a, & o & est bien rare en la prononciation françoise avecq ce qu'il ne se treuve, comme i'ay diçt, qu'en aucuns vocables deuant r, comme en cor, corne, corps, mort, fort, bord, or : Ausquelz on pourroit donner vng point au dessus comme còr, còrps, mòrt, pour denoter l'o ouuert, & escrire du simple o tous autres vocables que nous escriuons avecq la diphtongue ou. Et ne doit non plus l'o estre diphtongué en pour, court, amour, & ainsi de tous autres o, qu'en corone, bonne, bonté, coller, douleur : Attendu que la prononciation ne se trouuera point autre es vngs qu'es autres.⁷⁵

Le projet est maintenant clair... Mais Meigret n'aura pas le culot nécessaire à le mettre en application dans son orthographe réformée, dont il énumère ainsi les voyelles :

Nous auons donc, a, e, ouuert, e clòs, i, ou, clòs (aotrement ne l'oze je noter), o ouuert, u.⁷⁶

On notera tout d'abord qu'il coiffe l'o du mot *clos* de l'« accent aigu » qui est chez lui une marque de longueur, créant donc implicitement un *o* long, auquel répond un *ou* (ou *o* clos) long qu'il utilise dans *lòups* (au pluriel) par opposition au *ou* bref de *loup* (au singulier)⁷⁷. On retrouve par conséquent la même double dichotomie qu'il a mise en œuvre pour l'e mais qui, dans le cas de l'o, n'est qu'ébauchée.

74. Meigret, *Traite*, f° D.

75. Meigret, *Traite*, f° D v°-D ii.

76. Meigret, *Grammère*, f° 6 v°. C'est moi qui souligne.

77. Meigret, *Grammère*, f° 36 v°.

Force sera ensuite de constater que, dans l'usage qu'il fait des graphies *o* pour « *o* ouvert » et *ou* pour « *o* clos », il n'est guère éloigné de l'usage graphique le plus commun, et donc pas — mais est-ce son fait à lui ou celui de ses imprimeurs ? — si *ouïste* qu'on aurait pu le croire de prime abord. N'écrit-il pas, quelques lignes au-dessus de son énumération des voyelles : « Ao regard de **noz** ançêtres, il' lē' **nous** ont noté... », rétablissant implicitement la distinction *nos-nous* qu'il cherchait à abolir huit ans plus tôt. Il semble d'ailleurs avoir mis à profit ces huit années pour élargir la classe de l'*o* ouvert :

Qelq' affinité q'ëyt l'o ouuërt auëq l'ou clôs, il' ne peuuent toutefoës être proferez l'un pour laotre : ny ne nou' sera loëzible de prononçer trop, come troupe, ne tort, come tour : ne de dire corse, trosse pour course, trousse.⁷⁸

Il « découvre » donc ici des *o* ouverts qu'il avait, explicitement ou non, désignés comme clos en 1542 ou dans sa préface du *Menteur*. Et à Peletier⁷⁹, qui lui reproche d'avoir écrit *troup*, *noutre*, *clous*, *nous anciens* et, inversement, *coleur*, *doleur*, prononciations qu'il assimile au « vice » de la « Gaulë Narbonnoësë, Lionnoësë, e de quelques androëz de l'Aquiteine », Meigret rejette la faute sur ses imprimeurs et fait le grand écart :

Tu me demandes ao surplus qi m'a aprins a prononçer troupe, noutre, clous ? ou a' tu trouué qe j'aye dit q'il le falle fêre ? Tu deuoës premierement sauoe de moë si j'auouë çete façon la d'ecrire : car qant a moë je n'ey jamës ballé copie qe je ne l'aye lëssé ao bon plëzir de l'Imprimeur, tellement qe selon la diuersité d'eus il lës ont ecrit aotremënt, come tu ne le saroës nier : car trop et ecrit tël q'il doët être, ao tretté de l'ecriture.

[...]

È qant a coleur, è douleur si tu vsses bien regardé çe qe j'ey dit de l'o ouuërt è du clos, tu vsses trouué qe lē' François ont de' vocables ambigües qi n'ont ne l'o ouuërt tël qe nou' le prononçons en trop, vol, bloc, mort, fort, Rône : ne parellement l'ou clous tël qe nou' le dizons en prou dous doullët couureur : de sorte qe nou' ne proferon' pas couleur comme couureur : ne douleur, come dous, è doullët, aosi ne dizon' nou' pas couleur come col, ne douleur come dol : lē' qels si tu veus reprendre on pourra aosi dire qe nous escriuons mal Rome, conduire, composer, come, comënt, home, done, qi soneroët ençor plus clôs si m, è n, y etoët doubles come tu lē' dis y deuoër être : ny ne trouueras en tous çeus la qe l'o y soët ainsi ouuërt come nou' le prononçons en Côme ville d'Italie, è nom d'un saint compaïon de saint Damyan. È qant a roje dont tu blames lē' Lionoës è aotres, il' te le pourroët débattre contre Rome, ny ne trouueras home qi die du contrêre, qe l'o ouuërt ne l'ou clôs sone n'en l'un n'en l'aotre, en leur exçellence, come il' font en Roc, froc, col, prou, d'ou, douce. È pourtant a faote de caractere moyen, il lē' faot lësser ao bon plëzir de l'ecriuein : combien q'il doët auizer de suyure çeluy dont la prononçiaçion approche le plus.⁸⁰

Meigret finit par déboucher sur un compromis, une sorte de « zone grise », entre le blanc de l'*o* ouvert ([ɔ]) et le noir de l'*o* clos ([u]), et qui recoupe donc, en tout

78. Meigret, *Grammère*, f° 8.

79. Peletier, *Dialogue*, p. 22.

80. Meigret, *Réponse à Peletier*, f° 7-7v°.

cas partiellement, ce que nous entendons aujourd'hui par *o* fermé ([o]). On aurait aimé qu'il incorpore dès l'origine cet *o* « moyen » à son système phonétique, et qu'il en cerne mieux les limites et la distribution dans le lexique en lui réservant une marque ou un caractère spécial. Mais, alors que l'*o* ouvert de *vol*, *mort* ou *froc* et l'*o* clos, c'est-à-dire l'*ou*, de *prou* et *douce* étaient sans doute bien fixés par le « bon usage » du temps, celui-ci était probablement trop hésitant en ce qui concerne les timbres intermédiaires pour permettre une discrimination aussi fine des voyelles postérieures. Dans sa réponse à Peletier, il est trop sur la défensive, et trop préoccupé à rectifier sa doctrine sans perdre la face, pour qu'on puisse prendre à la lettre ce qu'il écrit. De plus, il se sert de plusieurs exemples où *o* est suivi d'une consonne nasale : le problème de l'aperture est alors parasité par celui de la nasalité.

Le problème de l'*o* chez Meigret passe aussi par celui de la diphtongue *ao* : celle-ci prend la place de la graphie traditionnelle *au*, dans laquelle il n'entend pas le son de l'*u* ([y]). En écrivant « loyaos, aotre », etc., Meigret témoigne de la survivance jusqu'au xvi^e siècle de cette diphtongue, consécutive à la vocalisation de -*al*- anté-consonantique roman, et qui s'est finalement simplifiée en *o*. Il est nettement moins crédible lorsqu'il écrit « paoure, Paol » pour *pauvre* et *Paul* : dans ces mots, l'*au* graphique, restitué à la Renaissance, n'est qu'un calque du latin et la diphtongue qu'il traduit s'était, comme on l'a vu, déjà simplifiée en *o* au v^e siècle. Il est donc vraisemblable, si effectivement il prononce [paOvrə] et [paOl], qu'il se laisse ici contaminer par la graphie et qu'il tombe dans la « folle ę aodaçieuze bêtize », dont il accuse Guillaume des Autels, de « corrompre le vif pour satisfêr' a la portrêture ». Ailleurs, n'écrit-il pas, en bon *ouiſte*, *pouure*, à coup sûr plus proche de sa prononciation habituelle, qui devait osciller entre [pOvrə] et [puvrə]⁸¹ ?

Peletier n'est guère bavard sur l'*o*. Il est conscient de l'évolution qui a fait passer certains *o* latins à *eu* et a remarqué que, « anciennement », on disait *doulour*, *coulour*, *langour*, *sauour*, etc. Il explique le changement par la « plus grand' douseur » du son *eu*. Dans sa pratique orthographique, il donne à *o*, *ou* et *au* une distribution qui est quasiment superposable à celle du français standard ; « voulonte, voulontiers, rigoureux » sont donc de rares survivances de l'usage médiéval⁸², auquel il est fidèle également lorsqu'il écrit « pourē » et « Pol » (pour *pauvre* et *Paul*). Il marque quelques rares *o* de l'accent aigu qui lui sert, tout comme à Meigret, de marque de longueur : « ôtē, ôtāt » (formes du verbe *ôter*), « tôt », mais il écrit simplement « rolē »⁸³. Finalement, il n'est manifestement pas d'accord avec la diphtongue *ao* de Meigret, « car sans point de faute il t'ût autant valu mètre un *o* simple ». Il se prononce donc pour le maintien de la graphie *au*, tout en soulignant sa proximité avec la voyelle *o*, proximité qu'il fait remonter au latin classique⁸⁴. On se souviendra qu'il ne s'autorise pas pour autant à faire rimer *o* et *au* dans ses *Œuvres poétiques*. Selon Morin⁸⁵, *au*

81. Meigret, *Traite*, f° D iv ; *Réponse à Peletier*, f° 3 ; *Defenses*, f° B v° ; *Grammère*, f° 2.

82. Peletier, *Dialogue*, p. 5, 7, 18, 80, 97.

83. Peletier, *Dialogue*, p. 13, 14, 73, 74, 79, 92.

84. Peletier, *Dialogue*, p. 17.

85. Peletier, *Œuvres complètes*, X, p. 61.

pourrait correspondre chez Peletier à une diphtongue [ɔ̥], mais l'hypothèse reste invérifiable.

Tout comme Meigret, **Ramus** s'y prend à deux fois pour régler son compte à la « barbarie » de l'orthographe française. En 1562, il propose un système peu ambitieux dans lequel il place une voyelle *o* (et une seule), et deux « diphtongues » *ou* et *au*, notées de manière traditionnelle. Il précise bien, toutefois :

Le' diftonges ecrite' par au, ou, eu, ne repondet point au son c'ele' sinifiēt, car l'u n'i e' point oui, com'il et en pui, mui : & veritablement l'Italien, e l'Espanol exprime le son ce nous ecrivons ou, par la seule voiele u, e par le meme nou' pourion' dire ce se' troe' sons ce nous ecrivons au, ou, eu, ne son' ce simple' voiele's, e ce nous aurions en sela be'zoin de troe' caractere' nouveaux.⁸⁶

Ce n'est qu'en 1572 qu'il met ce projet à exécution et réserve des caractères nouveaux à ses « diphtongues » qui n'en sont pas. Il utilise à cet effet la fonte qu'il partage avec Baif, et qui offre des ligatures *ω* (*au*), *ɣ* (*ou*) et *ϵ* (*eu*), permettant de traiter graphiquement ces fausses diphtongues comme de vraies voyelles. Il met ainsi en place un système de dix voyelles, dont sept sont *ouvertes* parce qu'elles « se proferent la bouche plus ouuerte », et trois apparaissent « fermées⁸⁷ » parce qu'elles se prononcent « la bouche plus serree & plus arrondie ». Les sept voyelles *ouvertes* sont, dans l'ordre, *a*, *ω* (qui est toujours long), les trois *e*, *ϵ*, *i*. Les trois « fermées » sont : *o*, *ɣ* et *u*⁸⁸. Mais que recouvre au juste cette classification ? Il est vraisemblable que, chez lui, l'idée d'*ouverture* recouvre à la fois ce que nous entendons par *aperture* et par *écartement*. En termes plus prosaïques, qu'une voyelle soit ouverte « en large » comme l'*i* ou « en long » comme l'*a*, elle demeure, pour lui, *ouverte*. L'opposition *ϵ*-*u* ([ø]-[y]) est déjà, en revanche, ressentie comme celle d'une *ouverte* et d'une qui ne l'est pas. Plus postérieurement, *ɣ* et *o* ([u] et [o] ?), fermées, ou plutôt serrées, s'opposent à *ω* ([ɔ] ?), qui pourrait donc être un *o* ouvert et long. Malheureusement, l'usage que Ramus fait de ses voyelles est rigoureusement calqué sur la graphie la plus conventionnelle et n'est donc pas dicté par de réelles considérations phonétiques. On trouve par exemple *pœvre*, *Pœl*, pour *pauvre* et *Paul*, qui montrent que *ω* ne devait guère sonner différemment de *o*, et même aussi *æκ*, *ærbē* et *sœant* pour *avec*, *adverbe* et *savant*⁸⁹, qui ne se sont, selon toute vraisemblance, jamais prononcés autrement que comme *a* suivi de *u* consonne, c'est-à-dire *v* ([av]), et donc en aucun cas comme la voyelle *ω* : jolie illustration de l'influence qu'avait malgré lui sur ce pionnier de la distinction *u*-*v* (ou son imprimeur), une orthographe traditionnelle qu'il décrie par ailleurs. D'un autre côté, Ramus écrit *supo*, *apo* pour *suppôt*, *appôt*, et il ne marque donc en aucune façon le caractère long de ces *o*⁹⁰.

86. Ramus, *Grammère*, p. 27-28.

87. Comme me le fait remarquer Morin, il vaudrait mieux dire « serrées et arrondies » car Ramus n'emploie pas expressément le qualificatif « fermé ».

88. Ramus, *Grammaire*, p. 5-15.

89. Ramus, *Grammaire*, p. 68, 129, 137, 148, 150.

90. Ramus, *Grammaire*, p. 153.

Un peu plus tard, **Théodore de Bèze**, qui est un adversaire déclaré des orthographe phonétiques, décrit la voyelle *o* comme *résonnant sous la voûte du palais, de manière plus claire que l'a mais moins obscure que la diphtongue ou*, ce qui lui permet d'épingler au passage les Berrichons, les Lyonnais et quelques autres, auxquels il reproche de prononcer *ou* pour *o*⁹¹. Il a noté le défaut inverse chez les Dauphinois et les Provençaux. Il range *ou* et *au* au nombre des diphtongues, mais il confère à la première le son de l'*u* des anciens Romains et des Allemands (incontestablement [u]), et à la seconde un son qui *diffère peu voire pas du tout de celui de la voyelle o* (*parum vel nihil admodum differat ab o vocali*). Il reproche même aux Normands de faire entendre séparément *a* et *o*, ce qui est la prononciation que Meigret, trente ans plus tôt, préconisait contre l'avis de Peletier⁹². Pour Bèze, *au* est toujours long alors que *o* l'est dans *roſt*, *toſt*. *Voſtre* et *noſtre* ont l'*o* long lorsqu'ils suivent le mot qu'ils déterminent (*ie ſuis voſtre, patenoſtre*) mais bref dans le cas contraire (*noſtre maison, voſtre raiſon*), ce qui annonce l'opposition *notre-nôtre* qui s'est aujourd'hui portée sur le timbre⁹³. Nulle part, on ne trouve d'allusion à une éventuelle différence d'aperture entre *au*, *o* bref et *o* long.

Au xvi^e siècle, le Montois Bosquet⁹⁴ semble bien le seul à distinguer trois apertures différentes : un *o* « ouvert » pour *ôrt*, *bôrne*, *môrt*, *Apôſtre*, *côſté*, *hoſtilité*, *noſtre*, *poſt*, *colle*, *folle molle* ; un *o* « moyen » pour *occir*, *office commun*, *connivence* et un *o* « clos » pour *combien*, *ombre*, *tondre*, *fondre*, *obeïr*, *odiëux*, *monopole* ainsi que pour l'interjection *ô*. À cela il ajoute la diphtongue *ou* qu'il entend comme un « son mêlé », c'est-à-dire, vraisemblablement, comme une vraie diphtongue.

On l'aura compris : il serait vain de chercher, chez les fondateurs de la grammaire française, une élaboration théorique qui corresponde de près ou de loin au système auquel se réfère la phonétique moderne, à savoir les trois voyelles postérieures, [ɔ], [o] et [u]. Cela est étonnant, car, pour ce qui est de l'axe antérieur du système, les voyelles [a], [ɛ], [e], [i] ressortent d'une manière très nette des écrits des grammairiens du xvi^e siècle. Comment interpréter ce défaut de symétrie ?

On peut bien sûr considérer que les oppositions vocaliques de l'axe postérieur du système étaient déjà en place telles que nous les connaissons aujourd'hui, et que les grammairiens étaient sourds. Cette hypothèse simplificatrice fait surgir aussitôt la question de savoir pourquoi ils étaient sourds « par derrière » et non « par devant »... Je crois au contraire qu'il faut admettre que les premiers grammairiens faisaient ce qu'ils pouvaient pour démêler l'écheveau, mais que les usages qui prévalaient alors, même dans le microcosme de la Cour, étaient trop divers pour qu'il fût possible d'en dégager une théorie pleinement cohérente. Les rimes de l'époque confirment cette

91. *Haec vocalis in ipsa palati teſtitudine quaſi echo quedam resonat, minus quidem clare quam a, non tamen ita obſcurè ut ou diphtongus, qua in re à Bituricensibus & Lugdunensibus, aliisque non paucis populis peccatur, qui pro noſtre noſter, voſtre, veſter : le dos dorsum, pronuntiant nouſtre, vouſtre, le dous. Bèze, De Pronuntiatione, p.16.*

92. Bèze, *De Pronuntiatione*, p. 43, 49.

93. Bèze, *De Pronuntiatione*, p. 78-80.

94. Bosquet, *Elemens*, p. 9, 10, 13.

hypothèse : le moins qu'on puisse dire est qu'elles ne recèlent pas une régularité qui aurait échappé à l'observation des grammairiens de la Renaissance.

Le plus étonnant est que le flou persiste. Il ne semble pas exister, aux XVII^e et XVIII^e siècles, un seul grammairien⁹⁵ qui ait brossé des oppositions de timbre entre voyelles postérieures un tableau à la fois clair et conforme au français standard. Au milieu de ce désert, il faut donc accueillir comme un petit miracle ce paragraphe de la fameuse grammaire de **Port-Royal**, qui date de 1660 :

Et de même l'o ouvert et l'o fermé, *côte* et *cotte*, *hôte* et *hotte*. Car quoique l'e ouvert et l'o ouvert tiennent quelque chose du long, et l'e et l'o fermés quelque chose du bref, néanmoins ces deux voyelles se varient davantage par être ouvertes et fermées, qu'un *a* ou un *i* ne varient par être longs ou brefs ; et c'est une des raisons pourquoi les Grecs ont plutôt inventé deux figures à chacune de ces deux voyelles, qu'aux trois autres.⁹⁶

Non seulement, Arnaud et Lancelot distinguent ici un *o* ouvert et un *o* fermé, mais encore, ils se servent de paires minimales, ce qui devrait combler d'aise les linguistes. Le problème est que c'est l'*o* long de *hôte* et *côte* qui est qualifié d'*ouvert* alors que l'*o* bref de *hotte* et *cotte* est qualifié de *fermé*. Pour Thurot⁹⁷, il est évident que l'*o ouvert* de Port-Royal est en fait un *o* fermé ([o]), et vice-versa. Au nom de quoi se livre-t-il à ce tour de passe-passe ? J'ai pour ma part de la peine à le suivre et j'admets jusqu'à preuve du contraire que, pour Arnaud et Lancelot, l'*o* de *hotte* et *cotte* est effectivement plus fermé (au sens d'une apertures moindre) que celui de *hôte* et *côte*. Blegny, dont le traité paraît en 1667 semble du même avis lorsqu'il décrit le son de la « diphtongue » *au*, traditionnellement associé à celui de l'*o* long, « comme un *o* que l'on prononce à bouche ouverte »⁹⁸.

Les autres grammairiens du XVII^e siècle ne reconnaissent en général qu'un seul *o*, sur la sonorité duquel ils ne s'étendent guère, alors qu'ils consacrent de longs développements aux différents timbres de l'*e*. Parmi eux, **Oudin**, qui doit encore lutter contre certains *ouïsmes* :

L'o François se prononce fort ouuert, contre l'opinion impertinente de ceux qui le veulent faire prononcer comme *ou*, quand il est deuant *m* ou *n* : car ceux qui parlent bien ne disent iamais *houme*, *coume*, *boune*, &c. & bien que plusieurs, disent *chouse* pour *chose*, il ne s'y faut pas arrêter.⁹⁹

Pour lui, la « diphtongue » *au* « se prononce comme nostre *o* : *chaud*, *hault* : *chôt*, *hôt* », où l'accent sur les *o* n'est autre qu'une marque de longueur¹⁰⁰. Quelle que soit l'apertures absolue du ou des *o* d'Oudin, il faut relever que l'effort articulatoire qu'il réclame est bel et bien un effort d'ouverture.

95. Thurot, I, p. 240-244.

96. Arnaud et Lancelot, *Grammaire générale*, p. 9.

97. Thurot, I, p. I, 243.

98. Blegny, *L'orthographe française*, p. 5.

99. Oudin, *Grammaire* (1632), p. 9.

100. Oudin, *Grammaire* (1632), p. 33.

Chifflet se souvient des *ouiïstes*, qui sont en 1659 une espèce menacée, voire disparue. Il nous gratifie au passage d'un fort joli tableau de mœurs sur la pratique de la déclamation :

I'ay veu le temps que presque toute la France étoit pleine de *Chouses* : tous ceux qui se piquoient d'estre disers, *chousoint* à chaque periode. Et ie me souuiens qu'en vne belle assemblée, vn certain lisant hautement ces vers : *Lettez luy des lis & des roses, Ayant fait de si belles choses* : quand il fut arriué à *Choses*, il s'arresta, craignant de faire une rime ridicule ; puis n'osant démentir sa nouvelle prononciation, il dit brauement *Chouse*. Mais il n'y eut personne de ceux qui l'oyoint, qui ne baissaſt la teſte, pour rire à son aise, sans lui donner trop de confusion. Enfin la pauvre *Chouse* vint à tel mespris, que quelques railleurs disoient que ce n'estoit plus que la femelle d'un *Choux*.¹⁰¹

Il est extrêmement succinct concernant l'*o*, dont il considère qu'il « se prononce comme celui des latins ». Quant à la « fausse diphtongue » *au*, elle « se prononce par tout comme vn simple ô : *animaux* : comme *animôs faute*, comme *fôte* ». Le circonflexe est bien sûr à prendre comme une marque de longueur et n'apporte aucune information sur le timbre. C'est à « ceux de Provence & du Languedoc » que Chifflet reproche de prononcer *a-o*.

Quoi qu'en pensent Chifflet et ses collègues, il ne fallait pas nécessairement être languedocien pour se souvenir de la diphtongue *au*, comme en témoigne le Picard **Lartigaut**, en 1670 :

L'-o n'a qu'une sorte de prononciation. ce serét coronpre l'écriture & le parler, que de l'anployer au lieu de l'-*au* ; à moinz qu'on ne le prononce sansiblement.

Il et vrê que la prononciacion de l'-*au* aproche beaucoup de cèle de l'-*o* ; mès cant on s'écoute bien, l'on treuve quèque diférance de l'une à l'autre :

Eczanple

boté, & – *bauté* ; *haut*, & – *o*, *vautre*, & *voſtre*, &c.

nous ne prononsons point l'-*au* si groſièremant que les étrangers, qui y mêtent deus -*a*, come s'il y-avêt -*aaudem*, *auudis*, &c. toutefois la diférance que nous y métons, coi que pluz modérée, ne lèse pas d'être sansible à toute orêlle délicate. & il faut être Poète, je veus dire, être en lisance, pour fêre rimer -*voſtre*, avec -*autre*.¹⁰²

Il est certain que, d'un point de vue strictement phonétique, ce témoignage ne correspond plus à l'usage dominant, dans lequel *au* et *o* étaient confondus depuis longtemps. Néanmoins, l'inconfort qu'il exprime face aux rimes *o* : *au* était probablement partagé par les « grands auteurs classiques » qui, on l'a vu, hésitent très longtemps à s'y laisser aller.

En 1687 encore, **Hindret** ne s'étend guère sur le timbre de l'*o*. Ce n'est que lorsqu'il traite de la quantité qu'émergent un *o* long et un *o* bref, comme le montre le tableau 12.1¹⁰³.

À part les quelques exceptions signalées, l'*o* long d'Hindret correspond de manière étonnamment précise à l'*o* fermé du français standard, mais celui-ci ne nous

101. Chifflet, *Essay*, p. 171.

102. Lartigaut, *Les principes infaillibles*, p. 21-22.

103. Hindret, *L'Art de bien prononcer*, p. 132-197.

O brefs	O longs
-or, -ord et -ort : caſtor, tresor, de l'or, essor, bord, nord, acord, d'abord, milord, port, fort, effort, renfort, reconfort, etc.	-o + consonne(s) + s Les mêmes au pluriel* des abricots, des matelots, des mots
	-os clos, repos, heros, gros, dos
Pénuilièmes féminines terminées par une consonne...	
... qui se prononce : orge, sorte, amorce, borgne, orme, borne, re- colte, escorte, porte	... qui ne se prononce pas : hôte, coûte
-obe : garderobe, je dérobe, etc.	-obe/-aube : lobes*, globe*, aube, daube
	-or(r)re : adore*, implore*, ignore*, honore*, encore*, more*, métaphore*, j'abhorre*, éclorre*, etc.
-oble, obre : noble, vignoble, Grenoble sobre, opprobre, octobre	
-oce : escoce, noce, atroce, croce, feroce	-auce : sauce, Beauce
-oche : coche, poche, broche, cloche, proche, roche, etc.	-auche : débauche, fauche, gauche
-ocre : ocre, médiocre	
-ode : mode, méthode, commode, brode, code, période	-aude : Claude, fraude, badaude, chiquenaude, émeraude
-ofre : ofre, coffre	-aufre : gaufre
-oge : loge, Limoge, déroge, etc.	-auge : auge, bauge, jauge, sauge
-ogue : astrologue, dialogue, prologue, drogue, vogue, dogue	
-ole : capriole, idole, boussole, viole, Nicole, parole, obole, faribole, hyperbole, etc.	-ole/-aule : geole, mole, pole, vole*, enjole, Gaule, espaulé, saule, roole, (ainsi que controoleur)
-ope : sincope, horoscope, enveloppe, galope, etc.	-aupe : taupe
-ople : sinople	
-oque : coque, moque, troque, coque, etc.	
	-ose : chose, roses, dose, alose, expose, propose
-osse : bosse	-osse/-ausse : grosse, fosse, fausse, chausse, sausse, endosse, engrosse
-ôtre : nôtre langue, vôtre parent	-ôtre : le nôtre, le vôtre, apôtre
-ote : hôte, bote, flote, pilote, galiote, cote	-ôte/-aute : côte, hôte, ôter, maltôte, faute, haute, Plaute
-oxe : orthodoxe, équinoxe	
« diphongue » au : Laurent, Paul, aurore, taureau (première syl- labe), crapaud, auprès, autant, austerité, auto- rité, automne	En général longue : Aune, Baune, pauvre, jaune, guimauve, etc.

TABLEAU 12.1 – O long et O bref selon Hindret

L'astérisque signale les mots dont l'o, long pour Hindret, ne correspond pas à un o fermé dans l'usage standard.

dit nulle part s'il réservait un timbre particulier, ouvert ou fermé, à tout ou partie de ses *o* longs.

On ne saurait passer sous silence l'avis de **Dangeau**, dont les qualités de phonéticien sont amplement reconnues par les linguistes modernes. Dans son *Premier discours qui traite des voyèles*, il énumère cinq « *voyèles Latines*, puisqu'elles se trouvent dans la langue Latine au moins de la manière dont nous la prononsons présentement, & que c'est de l'alphabet Latin que nous avons emprunté les caractères dont nous nous servons pour les exprimer », à savoir : *A*, *e* (c'est-à-dire *e* fermé), *i*, *o* (sans précision aucune) et *u*. Il leur ajoute cinq *voyèles Fransoises* : *ou*, *eu*, *au* « tel qu'il est dans la première syllabe de *hauteur* », *è* (ouvert) et *e* (féminin). Il dit aussi :

J'ai fait une nouvelle voyèle de *au* tel qu'il est dans la première syllabe de *hauteur* : je sais bien qu'il ressemble un peu au son de l'*o* tel qu'il est dans la première syllabe de *colère*, mais quoiqu'il lui ressemble un peu il en est assez différent pour faire une nouvelle voyèle & ceus qui ne remarquent pas cette différence sont sujets à tomber dans des prononciations vitieuses.¹⁰⁴

On a donc ici l'affirmation d'une différence de timbre, mais dont la nature exacte n'est pas définie. Il précise sa doctrine dans la *Suite des essais de grammaire* :

Le son de (*o*) qui est une des voyèles que je nome *voyèles labiales*, s'exprime :
 1° par la lètré *o*, come dans la première syllabe du mot *promètre*.
 2° le même son s'exprime quelquefois par les lètrés *a*, *u*, comme dans le mot *troupeau*, ces deux caractères *a* & *u* servent aussi quelquefois à exprimer un son qui approche fort de celui de (*o*) & qu'on entend dans le mot de *hauteur*, mais ce second approche si fort de celui du simple (*o*) qu'on les confond souvent l'un avec l'autre, & que l'on pourroit ne les conter que pour une même voyèle qui a quelquefois un son fermé & quelquefois un son ouvert, cela diminueroit le nombre de nos voyèles, & ne seroit peut-être pas trop déraisonnable.¹⁰⁵

Dangeau semble donc considérer que l'*au* de *troupeau* se prononce de la même manière que l'*o* de *promettre* et, probablement, celui de *colère*. S'agirait-il, comme le suggère Ekman¹⁰⁶, de ce qu'il entend par *o* fermé, auquel cas l'*au* de *hauteur* serait un *o* ouvert ? Bien malin qui pourra le prouver. On reste donc, malheureusement, une fois de plus sur sa faim.

Reprenant les écrits de Dangeau, **Boindin**¹⁰⁷, vers 1709, reconnaît à certaines voyelles, notamment *o*, trois « modification » : l'une nasale, et les deux autres, respectivement « aiguë » (comme dans *cotte*) et « grave » (comme dans *côte*). La modification grave est, pour *o* comme pour *a*, *è* et *eu* associée à une voyelle longue (*tâche*, *tête*, *jeûne*). Mais dès lors que Boindin fait parfaitement, comme tout bon grammairien, la différence entre *é* (*e* fermé), pour lequel il n'admet aucune modification, et *è* (*e* ouvert), pour lequel il admet les trois modifications mentionnées, on ne saurait

104. Dangeau, *Opuscules*, p. 3-4.

105. Dangeau, *Opuscules*, p. 48-49.

106. Dangeau, *Opuscules*, p. 184.

107. Boindin, *Œuvres*, II, p. 2-3.

en déduire que *o* grave correspond pour nous à un *o* fermé et *o* aigu à un *o* ouvert. De plus, Boindin va même, dans un autre chapitre¹⁰⁸, jusqu'à qualifier de *fermée* la variante aiguë et d'*ouverte* la variante grave, rejoignant en cela la terminologie d'Arnaud et Lancelot.

Un peu plus tard, d'Olivet apporte encore un témoignage intéressant dans sa *Prosodie*. Traitant de la quantité des syllabes, il écrit, au début du paragraphe concernant l'*o* :

Quand il commence le mot, il est fermé, & bref, excepté dans *ôs*, *ôser*, *ôsier* et *ôter*, où il est ouvert, & long : aussi bien que dans *hôte*, quoiqu'on dise hôtel, & hôtellerie.

Puis :

OBE. Long, & ouvert dans *glôbe*, & *lôbe*. Bref, & fermé ailleurs.¹⁰⁹

Par la suite, il ne parle plus que d'*o* longs et d'*o* brefs, sans précision de timbre. Considère-t-il que l'*o* long est, d'une manière générale, ouvert alors que l'*o* bref est, d'une manière générale, fermé ? Il sera difficile de l'établir. Le tableau 12.2 répertorie les *o* brefs et longs d'Olivet¹¹⁰.

Ici aussi, si l'on excepte le cas d'*o* suivi d'un *r* qui, quelle que puisse être sa quantité, est probablement de tout temps resté ouvert, ainsi que celui de quelques mots isolés, les *o* longs correspondent d'assez près aux *o* fermés du français standard. La « diphtongue » *au*, quant à elle, est systématiquement associée à l'*o* long, excepté en finale absolue où elle s'est, aux yeux d'Olivet, abrégée, observation à rapprocher de celle de Dangeau, qui reconnaît une différence de timbre entre l'*au* (ouvert ?) de *hauteur* et celui, final (et fermé ?), de *troupeau*.

Les doctrines sur la quantité des *o* de La Noue, Hindret, Olivet, même si elles ne sont pas rigoureusement semblables, font apparaître une régularité impressionnante dans la détermination des *o* longs qui, en bonne partie, se trouvent correspondre aux *o* fermés du français standard. Une telle correspondance, chacun en conviendra, ne saurait être fortuite : la phonétique historique, suivant en cela Thurot, semble avoir admis que ces *o* longs étaient déjà fermés au xvii^e siècle. Cette doctrine a la faiblesse d'occulter un fait extrêmement important : de Ramus à d'Olivet, presque tous les grammairiens qui se risquent à analyser le timbre de l'*o* long (ou de l'*au*) le qualifient... d'ouvert. Bien sûr, ils n'expliquent pas de manière précise ce qu'ils entendent par les qualificatifs *fermé* et *ouvert* appliqués à l'*o*, ce dont profite Thurot, qui fait de ce problème une simple question de dénomination. Je ne parviens pas, pour ma part, à me représenter les contorsions intellectuelles auxquelles auraient dû se livrer les premiers grammairiens pour parvenir à qualifier d'*ouvert* le son [o] et de *fermé* le son [ɔ], alors que, dans le même temps, ils distinguaient d'une manière

108. Boindin, *Œuvres*, II, p. 25.

109. D'Olivet, *Remarques*, p. 85.

110. D'Olivet, *Remarques*, p. 77, 85-89.

<i>O</i> brefs (et fermés ?)	<i>O</i> longs (et ouverts ?)
-obe : de manière générale	glōbe*, lōbe*
-ode : de manière générale : mōde, antipōde	je rōde
-oge : de manière générale : elōge, horlōge, on derōge	dans ce seul mot : Dōge*
-ole : de manière générale	drōle, pōle (mot absent de l'édition de 1736), geōle, mōle, rōle, contrōle, il enjōle, il enrōle Pour mettre de la différence entre <i>il vole</i> , il vole en l'air, & <i>il vole</i> , il dérobe, plusieurs le font long dans le dernier sens.
-or : de manière générale : caștōr, butōr, encōr, sonner du cōr, un cōr au pied, bōrd, effort	-ors : hōrs*, alōrs*, trēsōrs*, le cōrps*
	-ore/-orre : de manière générale : encōre*, pécōre*, Aurōre*, éclōrre*
	-os/-ose : de manière générale : ōs*, propōs, dōse, chōse, il ōse
-ot : de manière générale	impōt, tōt, dépōt, entrepōt, suppōt, rōt, prévōt
-ote : de manière générale : hotte, cotte	hōte, cōte, malcōte, j'ōte
-otre : vōtre serviteur	apōtre, le vōtre, le nōtre
	-au- dans les terminaisons féminines : āuge, āutre, āune, āube, tāupe
-au- final suivi d'une consonne : Paul	hāut, chāud, chāux, fāux
-au- suivi d'une syllabe « masculine » et -au final : D'Olivet le décrit comme <i>douteux</i> , mais, à part dans l'édition de 1736 où il utilise un signe spécifique pour les « douteuses », il le marque du signe de la brève : āubade, āudace, āutonne, āugmenter, āuteur, joyāu, coteāu.	

TABLEAU 12.2 – *O* long et *O* bref selon d'Olivet

L'astérisque signale les mots dont l'*o*, long pour d'Olivet, ne correspond pas à un *o* fermé dans l'usage standard.

parfaitement adéquate un *e* « ouvert » ([ɛ]) d'un *e* « fermé » ([e]) et que, dès 1542, l'un d'entre eux avait défini le son [u] comme un *o* « clos ». Je persiste donc, jusqu'à preuve du contraire, à penser que, lorsqu'un grammairien parle d'un *o* « ouvert », c'est bien d'un son de grande aperturure qu'il veut parler. Il est assez étonnant que les phonéticiens aient jusqu'à ce jour passé si rapidement sur la question ¹¹¹.

En fait, ce n'est qu'en 1757 que Thurot ¹¹² trouve enfin un grammairien, en l'occurrence Harduin, qui mentionne une correspondance entre un *o* qu'il qualifie de « sourd » et qui « approche du son *ou* » et l'*o* long du français. La formulation est loin d'être claire, et le témoignage ne fait pas le poids face à ceux, plus précis et plus nombreux, qui vont en sens contraire, il semble néanmoins annoncer l'*o* fermé du français standard.

Mais la question n'en est pas pour autant tranchée de manière définitive : **Beauzée**, par exemple, en 1767, est encore très proche de Boindin : il ne distingue, s'agissant de l'aperturure, qu'un seul *o*, qui connaît deux « accents » (ou « inflexions ») différents, l'un aigu, comme dans « cote » (pour nous, « cotte ») et l'autre grave, comme dans « côte » :

Une voix orale est *grave*, lorsqu'étant obligé d'en traîner davantage la prononciation & d'appuyer en quelque sorte dessus, l'on sent que l'oreille, indépendamment de la durée plus longue du son, y apperçoit quelque chose de plus plein, de plus nourri, pour ainsi dire & de plus marqué. Une voix orale au contraire est *aigüe*, lorsque la prononciation en étant plus légère & plus rapide, l'oreille y apperçoit quelque chose de moins nourri & de moins marqué, & qu'elle en est, en quelque manière, piquée plutôt que remplie. ¹¹³

Rien dans cette description qui évoque l'aperturure de la voyelle : la meilleure preuve qu'on se trouve dans un tout autre registre réside dans le fait que, distinguant parfaitement *e* fermé d'*e* ouvert, Beauzée établit une sous-distinction entre *e* ouvert aigu (il *tette* [tɛt]) et *e* ouvert grave (la *tête* [tɛ:t]). Quant à savoir exactement en quoi réside, si elle ne concerne pas l'aperturure, cette distinction de timbre, on en est réduit aux conjectures : liée à la longueur de la voyelle, elle en distingue probablement une variété plus tendue (ou « grave ») d'une variété moins tendue (ou « aiguë »). On peut aussi imaginer que, lorsqu'il profère pour lui des paires comme *cotte* / *côte* ou *tette* / *tête*, Beauzée abaisse mélodiquement la voix sur le second terme de chaque paire ¹¹⁴.

111. Seul Desrochers, *Les Voyelles postérieures*, se l'est posée. Voir aussi Billy, *Il faut qu'un o soit ouvert ou fermé, Le timbre et les oppositions...* et *Les oppositions de durée en français littéraire...*, trois travaux fouillés largement postérieurs à la rédaction principale du présent chapitre qui, sans fournir d'argument décisif, tendent à accréditer l'opinion de Thurot sur l'interversion des qualificatifs *ouvert* et *fermé*.

112. Thurot, I, p. 244.

113. Nicolas Beauzée, *Grammaire générale*, p. 9.

114. On ne peut donc adhérer à l'explication de Gouvard, *L'analyse de la prosodie*, qui veut voir un [o] dans ce que Beauzée appelle « *o* grave » et un [ɔ] dans ce qu'il appelle « *o* aigu ». De la même manière, Beauzée n'a jamais prononcé *il tette* fermé ([tɛt]), comme le pense Gouvard, mais bien [tɛt], soit la variante aiguë (donc brève) de *e* ouvert.

L'ère des chanteurs

Comme Ramus, Baïf fait usage de la ligature ø , qu'il considère comme une voyelle simple ([u] et [ø]). Elle donne lieu à une opposition de quantité ([u]/[u:]), par exemple entre *soleil* et *saouler* : $\text{sø}l\text{ø}t/\text{sø}l\text{ø}r$. On trouve de plus chez lui $\text{vø}l\text{ø}nt\text{ø}$, $\text{dø}m\text{ø}r\text{ø}nt$, $\text{fø}r\text{ø}mant$, $\text{Pø}l\text{ø}ng\text{ø}$ pour *volonté*, *demeurant*, *froment*, *Pologne* : ces *ou* inaccentués s'inscrivent dans la tradition médiévale et ne sauraient à proprement parler être taxés d'*ouïsmes*. En syllabe accentuée, Baïf limite assez strictement le caractère ø aux mots qui ont *ou* en français standard ; $\text{flø}r$ pour *fleur* est bien sûr un de ces archaïsmes que s'autorisent encore à l'occasion les membres de la Pléiade¹¹⁵.

Il connaît aussi deux *o* : l'un figuré simplement par le caractère *o* et l'autre pour lequel il utilise, dans ses *Etrènes*, la même ligature ω que Ramus et, dans ses manuscrits, un ∞ évoquant la lettre oméga. Mais c'est dans l'usage qu'il fait de ces deux caractères qu'il va beaucoup plus loin que son ami grammairien : pas question pour lui de transcrire mécaniquement les *au* de l'orthographe ordinaire par ω et les *o* par *o*. Au contraire, il redistribue les cartes en fonction des exigences du mètre : il se sert de ∞ chaque fois qu'il veut noter la longueur. Cela se traduit, par exemple, par l'usage systématique de ∞ , en principe coiffé d'un circonflexe, pour l'interjection *ô*. Plus curieux, la conjonction *or* peut être écrite avec *o* dans *Or là* dont la première syllabe, fermée, est nécessairement longue par position, mais Baïf doit l'écrire ∞r dans ∞r après *car*, constituant à lui seul une syllabe ouverte, *o* ne pourrait occuper une position métrique longue¹¹⁶. Inversement, l'article contracté *au* est le plus souvent écrit ∞ (facultativement coiffé d'un accent grave), car Baïf a un plus grand besoin de longues que de brèves, mais on trouve aussi *o* lorsqu'une brève lui est nécessaire, par exemple dans *oz uméins* ou *o tans*¹¹⁷.

De cela, on peut conclure que Baïf se soucie bien moins du timbre des *o* que de quantité métrique. Comment alors interpréter le fait que, de plus en plus souvent (presque systématiquement dans son dernier manuscrit), il utilise ∞ en syllabe fermée, ce qui ne serait pas nécessaire car toute syllabe fermée est longue par position ? Comment comprendre $\text{fø}r\text{ø}se$ pour *force*, $\text{vø}ø$ *chans* pour *vos champs*, $\text{hø}ø$ *pour hors*, $\text{lø}ø$ *pour lors*, $\text{mø}ø$ *pour morts*, $\text{trø}ø$ *de pour trop de*¹¹⁸ ? Certainement pas comme le fait Fouché qui, confondant les caractères ∞ et ø , veut faire de ces ∞ des [u], et donc des *ouïsmes*¹¹⁹, mais plutôt comme le souci de signifier, deux précautions valant mieux qu'une, doublement la longueur métrique. Et aussi probablement comme la confirmation que ∞ peut fort bien, chez Baïf, marquer des *o* dont même Meigret ne conteste pas le caractère ouvert.

Au nombre des dix voyelles de *Mersenne*, on trouve *o*, *ô* et *au* et *ou*. Il précise de la manière suivante :

115. Jean-Antoine de Baïf, *Etrènes*, p. 2, 3, 4, 7, 8 (ma numérotation des pages de l'introduction), f° 1, 8 v°, Ps. 17.

116. Jean-Antoine de Baïf, *Etrènes*, f° 2, 3 v°.

117. Jean-Antoine de Baïf, *Etrènes*, f° 1 v°, 10.

118. Jean-Antoine de Baïf, *Etrènes*, p. 3, 4, 5, 6 (ma numérotation des pages de l'introduction).

119. Fouché, *Phonétique historique*, p. 212.

La 4. voyelle est *o*, qui se peut escrire avec le mesme accent [l'accent circonflexe], quand il est long : il peut aussi servir pour tous les endroits où la syllabe ou diph-tongue *au* se prononce comme l'*ô* long ; par exemple ces 5. mots, *causes*, *faux*, *maux*, *paſtureaux*, & *hauts* : se peuvent ainsi escrire *côses*, *fôx*, *môs*, *paſtureôs*, & *hôs* quoy que l'on puisse rapporter cet *au* à la voyelle *a*, puis qu'elle se prononce entre *a* & *o*.¹²⁰

Contrairement aux grammairiens, il ne se sert pas des qualificatifs *ouvert* et *fermé*, mais son explication n'en est que plus claire : pour lui, *au*, et par conséquent *o* long, sont bel et bien plus ouverts que *o* bref. Ne serait-ce pas une raison de plus pour prendre à la lettre les témoignages des grammairiens qui décrivent *o* bref comme « fermé » et *o* long comme « ouvert » ?

Alors que Bacilly ne se satisfait pas des trois timbres usuels de l'*e* et qu'il éprouve le besoin de nuancer davantage, ce grand théoricien du chant ne s'embarrasse pas de détails lorsqu'il s'agit de traiter de l'*o* :

De toutes les Voyelles, celle qui se prononce avec plus de defectuosité par ces sortes d'Esprits amateurs du fard, & qui confondent le *fade* avec le *delicat*, c'est l'*o*, qui est vne Voyelle tout à fait *gutturale*, c'est à dire qui se prononce entierement du gosier : car en pensant flatter cette voyelle, ils luy ôstent toute sa force, & bien que l'on entende assez que c'est vn *o*, à cause du peu de rapport qu'il a avec les autres Voyelles, ce n'est pas assez, comme i'ay déjà dit plusieurs fois, & que ie ne puis trop repeter, de faire entendre toutes les syllabes mais encore il leur faut donner le poids necessaire, afin que par cette expression l'Auditeur soit dauantage excité à l'attention du sens des Paroles, & que la Voix mesme de celui qui chante en paroisse dauantage.¹²¹

Pas question donc de *flatter l'oreille* : que la voyelle soit intelligible n'est pas même suffisant, elle doit aussi conserver sa « force », qui est celle de la déclamation parlée. Ainsi, cette voyelle « gutturale », pour laquelle « il faut fort ouvrir le gosier », s'oppose-t-elle à des voyelles plus antérieures, et par conséquent plus délicates. C'est ce pouvoir d'opposition qui fait la valeur de l'*o*, et non une éventuelle discrimination fine de plusieurs timbres : on cherche en vain chez Bacilly la mention d'*o* plus ou moins ouverts. Quant à la « Dyph-tongue » *au*, elle n'a point d'autre prononciation que celle de l'*o*, avec la particularité d'être toujours longue¹²². Notre auteur distingue en revanche très nettement *ou* de *o* :

Quant à l'*ou*, c'est encore vne *dyph-tongue* qui donne bien de la force d'expression au Chant, & qui se doit prononcer du palais, & non pas du deuant de la bouche, comme l'*eu* : mais comme c'est aussi vne figure qui semble desagreable aux personnes qui craignent que l'agrément de la bouche en soit endommagé, elles ne prononcent qu'à demy l'*ou* de ces mots *pourquoy*, *courroux*, &c. & ôstent ainsi tout le poids que doit auoir cette *dyph-tongue*, qui est de fort grande consequence pour faire valoir le Chant, & en exprimer la force.¹²³

120. Mersenne, *Embellissement des chants*, p. 378, in *Harmonie universelle*, vol. 2 du fac-similé.

121. Bacilly, *Remarques*, p. 273-274.

122. Bacilly, *Remarques*, p. 279, 371.

123. Bacilly, *Remarques*, p. 282-283.

Nous avons donc une fois de plus une fausse diphtongue, plus fermée et un peu moins postérieure que l'*o*, mais qui en conserve néanmoins une grande partie de la « force ».

Brossard¹²⁴, qui relève la proximité de l'*o* et de l'*u* italiens, ne semble connaître qu'un *o*, tout comme **Bérard**¹²⁵. Ces deux auteurs insistent avant tout sur l'« allongement » et l'« arrondissement » des lèvres. **Raparlier**, qui distingue pourtant quatre *e*, ne dit pas un mot du timbre de l'*o* et signale seulement, en passant, que les interjections *oh !* et *ô* sont toujours longues¹²⁶. **Lécuyer**, qui publie en 1769, est avec Mersenne le seul théoricien du chant à établir une distinction de timbre :

La Voyelle O, en a deux. L'O ouvert comme *Thrône*. L'O fermé : *moment*. Le seul pronom possessif, *Notre, Votre*, a les deux, suivant la manière de la placer, car lorsqu'il précède un substantif, l'O est fermé. Exemple : *Notre destin*. Et au contraire s'il est précédé d'un substantif l'O est ouvert. Exemple : *De ton destin dépend le nôtre*.¹²⁷

Le premier de ces deux exemples fait intervenir *o* suivi de consonnes nasales, qui n'était alors à coup sûr plus nasalisé. Le message, s'il n'était pas clair, serait confirmé par le second exemple : c'est l'*o* « circonflexe » qui porte le qualificatif d'ouvert et il n'y a, pour cette époque tardive, aucune raison de penser que les termes « ouvert » et « fermé » prennent une signification contraire à celle qu'ils ont aujourd'hui. À plus d'un siècle d'intervalle, Mersenne et Lécuyer sont donc en accord l'un avec l'autre.

En pratique

Le problème de la discrimination précise du timbre des *o* est l'un des plus redoutables qu'offre la phonétique historique des xvi^e et xvii^e siècles : tant les indices graphiques que les témoignages de théoriciens sont ténus et parfois obscurs. Ce problème est si épineux que les traités actuels le négligent et admettent, sans démonstration et faute de mieux, que la distribution des *o* qui a prévalu en français standard était déjà, dans ses grandes lignes, en place au xvii^e siècle ou même à la Renaissance. Un raccourci aussi abrupt, qui ne fait aucun cas de témoignages des plus importants parmi les grammairiens, est à la rigueur acceptable pour qui se sert de la phonétique historique dans le but d'expliquer, voire de justifier, le bon usage actuel. Il ne l'est plus du tout dès lors qu'on s'emploie à renouer, dans un but à la fois historique et esthétique, avec les sons du passé.

Certes, d'un point de vue esthétique, la question du timbre n'a, pour l'*o*, pas l'importance qu'elle revêt pour l'*e* et il est manifeste qu'on n'a jamais attendu d'un chanteur ou d'un acteur qu'il calibre ses *o* avec une précision maximale. En d'autres termes, l'oreille a de tout temps été beaucoup moins exigeante pour les voyelles

124. Brossard, *Traité*, p. 344.

125. Bérard, *Art du Chant*, p. 60.

126. Raparlier, *Principes*, p. 43.

127. Lécuyer, *Principes*, p. 9.

postérieures que pour les antérieures. Pourquoi, dans ces conditions, ne pas simplement chanter les *o* « comme ils viennent », ou comme en français standard ? Parce que, en dépit du flou et de l'imprécision qui ont pu régner par le passé, il est sûrement possible de faire un peu mieux. Les *o* ouvert et fermé du français standard, issus probablement de la Révolution et du XIX^e siècle, représentent une approximation trop grossière d'une réalité plus ancienne : mis bout à bout, les indices rassemblés au long de ce chapitre montrent que, concernant l'*o*, le bon ou le bel usage du XVII^e siècle ne peut être identique à la prononciation qui a finalement prévalu.

Seulement, la réalité est trop complexe pour qu'il soit possible d'en rendre compte en se limitant à décrire le timbre, ouvert ou fermé, des *o*. Pour parvenir à un modèle qui permette de ne pas sauter à pieds joints par-dessus les témoignages des grammairiens, il est indispensable d'avoir égard à la *quantité* : c'est en effet elle qui garantit la cohérence de certains groupes d'*o*, alors que, dans d'autres contextes, c'est le timbre qui semble, de tout temps, avoir été déterminant.

En syllabe accentuée, je distinguerais quatre groupes d'*o*, dont on peut dire qu'ils gardent, au cours du temps, une remarquable cohérence :

- **Groupe de l' *O* clos ([o] ou [u])** : je le baptise ainsi par révérence à Meigret, et afin de le distinguer de l'*o* fermé ([o]) de la phonétique. Peut-être proche de ce dernier aux origines de la poésie française, cet *o* s'est fermé en [u] au plus tard au XIII^e siècle. Depuis le XIV^e et jusqu'à nos jours, il est rendu presque exclusivement par la graphie *ou*. Étymologiquement parlant, le groupe comprend les *o* fermés originels du roman (*amour*, *double*, *nous*), les *o* originellement ouverts qui se sont fermés aux XII^e et XIII^e siècles (*clou*, *joue*) et les *ou* résultant de la vocalisation d'un *l* antéconsonantique : *coup*. Pour la période qui intéresse les chanteurs, cet *o* clos est donc essentiellement un *ou*.
- **Groupe de l' *O* ouvert ([ɔ])** : il n'y a pas besoin de lui trouver un nom spécifique car, phonétiquement parlant, c'est bien un [ɔ]. C'est l'*o* ouvert originel du roman, conservé tel quel lorsqu'il était entravé par *r* (*mort-morte*, *fort-forte*) ainsi que, par analogie, celui d'emprunts savants (*misericorde*, *confort*). C'est aussi celui des mots en *-ore* (*ore*, *encore* et *restaure*), un *r* subséquent semblant bien jouer un rôle essentiel dans le maintien du timbre ouvert de l'*o*. Il faut probablement encore ajouter quelques autres *o* entravés, comme celui de *trop*, de *bloc* ou de *vol*, dont la consonne finale était souvent prononcée, ou celui d'emprunts tardifs comme *poste*, *révolte*. On peut considérer que cet *o* est, de manière très constante, resté ouvert ([ɔ]) au cours de l'évolution du français. En effet, c'est à lui et à lui seul que Meigret reconnaît le statut d'« *o* ouvert », et c'est bien pour lui aussi que les *ouïsmes* sont les plus rares et, en poésie, les plus licencieux.

Ces deux premiers *o*, qui s'opposent un peu à la manière des deux *e*, ouvert et fermé, du français, constituent les bornes de l'axe postérieur du système vocalique. C'est avant tout de leur apertüre, et donc de leur timbre, qu'ils tirent leur individualité. Les questions de quantité, même si chacun d'entre eux est susceptible d'être décrit sous une forme longue et sous une forme brève, passent ici au second plan.

Ce n'est pas le cas des deux autres *o* dont le timbre est moins précisément déterminé et qui, eux, s'opposent avant tout par la quantité :

- **Groupe de l'O bref ([O])** : c'est l'*o* le plus commun du français. On le trouve dans la majorité des *o* non entravés du français tels qu'ils apparaissent dans les finales féminines *-obe, -oble, -obre, -oce, -oche, -ocre, -ode, -of(f)e, -of(f)re, -oge, -ogue, -ol(l)e, -ople, -oque, -osse, -otre, -ot(t)e, -oxe*. C'est aussi celui des finales masculines *-o* (*Cupido*), *-ot* (*mot*) et, dès le xvii^e siècle au moins, en *-au* (*troupeau, joyau*). Il s'agit d'un *o* relativement peu tendu, dont le timbre peut être sujet à variation. Ainsi, il est aujourd'hui ouvert dans les finales féminines et fermé dans les masculines. Si l'on en croit les témoignages des grammairiens qui s'expriment sur la question — et pourquoi ne les croirait-on pas ? —, cet *o* était plutôt fermé, et donc proche de [o] dans l'usage le plus soigné des périodes qui nous intéressent.
- **Groupe de l'O long ([O:])** : c'est l'*o* de certains mots isolés, comme *grosse, fosse, role, controle, geole, mole, pole, hoste, coste, le nostre, le vostre* (l'allongement de l'*o* de ces quatre derniers mots s'expliquant bien sûr par l'amuïssement de l'*s* antéconsonantique au xii^e siècle), et celui de tous les mots en *-ose*. C'est aussi l'*o* des mots à finale masculine terminés par *s* (ou *z*), traditionnellement longs (*os, dos, repos, héros* et tous les pluriels) et celui des mots en *-ost* (*toſt, roſt, impoſt*). Dès le xvi^e siècle entrent aussi dans cette catégorie les finales féminines contenant le digramme *au* (*-aube, -auce, -auche, -aude, -auf(f)e, -auge, -aule, -auque, -ause, -ausse, -autre, -aute* ; *-aure* fait exception et doit être rangé au nombre des *o* ouverts) et probablement aussi les finales masculines *-aux, -auds* et *-auts*. Cet *o* est plus tendu que l'*o* bref. Fermé de nos jours, il était très vraisemblablement plus ouvert qu'*o* bref et donc proche de [ɔ:] aux périodes qui nous intéressent, pour autant qu'on prenne comme référence l'usage des grammairiens, qui ne cédaient que rarement à la mode des *ouïsmes*. Il n'est d'ailleurs nullement invraisemblable que, au Moyen Âge, dans un contexte où tous les *o* étaient comme attirés vers [u], la tension requise par la durée de l'*o* long se soit déjà manifestée par une ouverture, ou au moins une résistance à la fermeture.

Des indices, relativement peu nombreux mais convergents, donnent donc à penser que, contrairement à l'usage actuel, *o* bref était plutôt fermé et *o* long plutôt ouvert en déclamation, et ce jusqu'à, mettons, la Révolution. Malgré tout, le timbre de ces deux derniers *o* n'était probablement pas fixé de manière universelle, et il n'est pas interdit de penser que l'usage actuel pouvait se rencontrer au xviii^e siècle, que ce soit dans une zone géographique particulière ou dans un parler parisien, mais populaire, qui a pu, peu à peu, infléchir le bon usage. Quels qu'aient pu être alors les hésitations et les glissements de timbre, l'intégrité et la cohérence de ces deux groupes d'*o* étaient garanties par l'opposition de quantité que je note par [O]-[O:]. Le plaisant aphorisme de Billy¹²⁸ : « Il faut qu'un *o* soit ouvert ou fermé », forcément

128. Billy, *Il faut qu'un o*.

simpliste, devrait donc être complété comme suit : « ... Mais s'il n'est ni ouvert ni fermé, il faut alors qu'il soit long ou bref ».

En syllabe inaccentuée, il faut se contenter de distinctions moins fines. Comme on l'a vu, la plus grande partie de ces *o* se ferment en [u] au plus tard au xii^e siècle. Cette situation, stable jusqu'à la fin du Moyen Âge, fait qu'il est légitime de prononcer [u] la plupart de ces *o* (*co(u)rone*, *co(u)leur*, *do(u)leur*, *po(u)r*, *po(u)rtrait*, *po(u)rpoint*, *po(u)rquoi*, mais aussi *so(u)leil*, *co(u)lombe*, *ro(u)see*). D'autres *o*, plus rares, restent plus ou moins ouverts par analogie avec des *o* ouverts (*mortel*, *porter*) ou des *o* longs (*ostel*, *costé*) accentués. On pourra donc les noter par [ɔ] ou, plus prudemment, par [O].

À partir du xvi^e siècle, sous l'impulsion de l'humanisme, l'usage moderne se met peu à peu en place. Il est alors raisonnable de prononcer [O] la graphie *o* et [u] la graphie *ou*, même si cette règle peut être appliquée avec une certaine souplesse. En cas d'hésitation, on se souviendra qu'un [u] tend à sonner plus « médiéval » ou plus « scolastique » qu'un [O], qui paraîtra toujours plus « humaniste ».

Si, en guise de conclusion, je me risque à proposer un tableau chronologique, c'est davantage pour permettre au lecteur pressé de s'orienter dans ce long chapitre que pour mettre en évidence des changements phonétiques d'envergure. À condition en effet qu'on s'en tienne aux quatre *o*, clos, ouvert, long et bref, décrits ci-dessus, on ne pourra qu'être frappé par la stabilité générale du système : un *o*, mettons, ouvert à l'origine aura toutes les chances de le rester et, quelle qu'ait pu être la variabilité de leurs timbres respectifs, l'*o* long et l'*o* bref constituent deux groupes d'une grande cohérence.

Pour chaque groupe d'*o*, j'indique en premier lieu la prononciation la plus vraisemblable. Lorsqu'une barre oblique sépare deux indications, la seconde est soit moins vraisemblable, soit minoritaire et ne devrait pas être employée sans une raison particulière. Lorsqu'une classe de mots n'existe pas encore à une période donnée, je le signale par un tiret. Afin de ne pas surcharger, j'ai renoncé à noter deux quasi-constantes des *o* français : les *ouïsmes* d'une part, c'est-à-dire le fait que, au Moyen Âge déjà mais surtout au xvi^e siècle, tout *o* français ou presque peut, par licence, se transformer en *ou*, ainsi que, d'autre part, le fait qu'un *o* bref peut, par licence également, rimer avec un *o* long auquel il doit alors adapter sa quantité et, vraisemblablement aussi, son timbre.

Siècle (motité)	11-12	13	14	15	16	17(1)	17(2)	18(1)
o accentués dans les mots à terminaison masculine								
-o/-au <i>Cupido, Dido, dodo</i> <i>clo(u)</i> <i>troupeau, joyau</i>	[O] [O]>[u] [aũ]	[O] [aũ] [u]	[O] [u] [aũ]	[O] [u] [aũ]	[O] [u] [aũ]/[O:]	[O] [u] [O:]	[O] [u] [O]/[O:]	[O] [u] [O]
-ol(+/- consonnes) <i>dols, colp, pols</i> (> <i>doux, coup, poul</i>) <i>fol, mol, vol</i> (dev. voyelle ou pause) <i>fol, mol, vol</i> (dev. consonne) <i>fol, mol, vols</i>	[Oũ]>[u] [O] [O]/[Oũ] [Oũ]/[O]	[u] [O]/[c] [u]/[c] [O]/[u]	[u] [O]/[c] [O]/[u] [u]/[c]	[u] [O]/[c] [O]/[u] [u]/[c]	[u] [c] [c] [c]/[u]	[u] [c] [c] [c]	[u] [c] [c] [c]	[u] [c] [c] [c]
-or(s), or + consonne (+ s) <i>dolo(u)r, amo(u)r</i> (o fermé libre) <i>jo(u)r, co(u)rt</i> (o fermé entravé) <i>or, corps, mort</i> (o ouvert roman)	[Oũ]/[eu] [o]>[u] [c]	[u]/[ø] [u] [c]	[u]/[ø] [u] [c]	[u] [u] [c]	[u] [u] [c]	[u] [u] [c]	[u] [u] [c]	[u] [u] [c]
-o + occlusive <i>to(u)t, lo(u)p</i> <i>trop, Jacop, croc</i> <i>mot, Marot</i>	[o]>[u] [O] [O]	[u] [O]/[c] [O]	[u] [O]/[c] [O]	[u] [O]/[c] [O]	[u] [O]/[c] [O]	[u] [O]/[c] [O]	[u] [O]/[c] [O]	[u] [O][c] [O]
-o (+ occlusive) + s/-aux <i>to(u)s, no(u)s</i> pronom <i>dos, los, gros</i> mots, crocs <i>maux, travaux</i>	[o]>[u] [O]>[O:] [O]>[O:] [aũ]	[u] [O:] [O:] [aũ]	[u] [O:] [O:] [aũ]	[u] [O:] [O:] [aũ]	[u] [u] [O:] [aũ]/[O:]	[u] [O:] [O:] [O:]	[u] [O:] [O:] [O:]	[u] [O:] [O:] [O:]
-ost <i>go(u)st, mo(u)st</i> <i>tošt, rošt</i>	[o]>[u] [O]>[O:]	[u] [O:]	[u] [O:]	[u] [O:]	[u] [u] [O:]	[u] [u] [O:]	[u] [u] [O:]	[u] [u] [O:]

TABLEAU 12.3 – Les o du français – synthèse

Siècle (moitié)	11-12	13	14	15	16	17(1)	17(2)	18(1)
o accentués dans les mots à terminaison féminine								
-oe		[u]	[u]	[u]	[u]	[u]	[u]	[u]
-obe/-aube <i>ado(u)be</i> <i>robe, gobe</i> (mots vulgaires) <i>lobe, globe</i> (mots savants) <i>aube</i>	[O]>[u] [o]>[u] [O] – [aü]	[u] [u] [O] – [aü]	[u] [u] [O] [O:] [aü]	[u] [u] [O] [O:] [aü]/[O:]	[u] [u] [O] [O:] [O:]/[aü]	[u] [u] [O] [O:] [O:]	[u] [u] [O] [O:] [O:]	[u] [u] [O] [O:] [O:]
-oce/-osse/-auce <i>coro(u)ce, ro(u)sse</i> <i>atroce, feroce, noce</i> <i>bosse, cosse, brosse</i> <i>grosse, fosse, endosse</i> <i>sauce, chausse</i>	[o]>[u] [O] [O] [O] [aü]	[u] [O] [O] [O] [aü]	[u] [O] [O] [O] [aü]	[u] [O] [O] [O] [aü]/[O:]	[u] [O] [O] [O:] [O:]/[aü]	[u] [O] [O] [O:] [O:]	[u] [O] [O] [O:] [O:]	[u] [O] [O] [O:] [O:]
-oche/-auche <i>bo(u)che, mo(u)che</i> <i>roche, cloche, reproche</i> <i>debauche, fauche</i>	[o]>[u] [O] [aü]	[u] [O] [aü]	[u] [O] [aü]	[u] [O] [aü]/[O:]	[u] [O] [O:]/[aü]	[u] [O] [O:]	[u] [O] [O:]	[u] [O] [O:]
-ode/-ode <i>co(u)de</i> <i>mode, période, méthode, brode</i> <i>fraude, emeraude</i>	[o]>[u] [O] [aü]	[u] [O] [aü]	[u] [O] [aü]	[u] [O] [aü]/[O:]	[u] [O] [O:]/[aü]	[u] [O] [O:]	[u] [O] [O:]	[u] [O] [O:]
-of(f)e/-auf(f)e <i>estofe, philosophe</i> <i>chauffe</i>	[O] [aü]	[O] [aü]	[O] [aü]	[O] [aü]/[O:]	[O] [O:]/[aü]	[O] [O:]	[O] [O:]	[O] [O:]
-oge/-auge <i>ro(u)ge</i> <i>loge, oreloge</i> <i>auge, sauge</i>	[o>u] [O] [aü]	[u] [O] [aü]	[u] [O] [aü]	[u] [O] [aü]/[O:]	[u] [O] [O:]/[aü]	[u] [O] [O:]	[u] [O] [O:]	[u] [O] [O:]
-ol(l)e/-aul(l)e <i>cro(u)le, mo(u)le</i> <i>parole, fole</i> <i>geole, mole, pole</i> <i>rosle, enrosle</i> <i>espaule, saule</i>	[o]>[u] [O] [O] [O]>[O:] [aü]	[u] [O] [O] [O:] [aü]	[u] [O] [O]/[O:] [O:] [aü]	[u] [O] [O]/[O:] [O:] [aü]/[O:]	[u] [O] [O:] [O:]/[aü]	[u] [O] [O:]/[O] [O:] [O:]	[u] [O] [O:] [O:] [O:]	[u] [O] [O:] [O:] [O:]

TABLEAU 12.4 – Les o du français – synthèse

Siècle (moitié)	11-12	13	14	15	16	17(1)	17(2)	18(1)
-ol + consonne + e <i>volte, molte, colpe</i>	[O _u] > [u]	[u]	[u]	[u]	[u]	[u]	[u]	[u]
-ope/aupe <i>so(u)pe, co(u)pe</i> <i>galope, chope, syncope</i> <i>taupe, gaupe</i>	[o] > [u] [O]	[u] [O] [a _u]	[u] [O] [a _u]	[u] [O] [a _u]/[O:]	[u] [O] [O:] / [a _u]	[u] [O] [O:]	[u] [O] [O:]	[u] [O] [O:]
-oque <i>coque, moque</i>	[O]	[O]	[O]	[O]	[O]	[O]	[O]	[O]
-ore/-aure <i>co(u)re, bo(u)re, colo(u)re</i> <i>rešore, more, sore, encore</i> <i>rešauve, mauve</i>	[o] > [u] [ç] –	[u] [ç] –	[u] [ç] –	[u] [ç] –	[u] [ç] –	[u] [ç] [ç]	[u] [ç] [ç]	[u] [ç] [ç]
-or + consonne + e <i>to(u)me, lo(u)rde</i> <i>force, morte, come</i>	[o] > [u] [ç]	[u] [ç]	[u] [ç]	[u] [ç]	[u] [ç]	[u] [ç]	[u] [ç]	[u] [ç]
-ose/-ause <i>espo(u)se, jalo(u)se, to(u)se</i> <i>chose, rose, ose</i> <i>cause</i>	[o] > [u] [O] > [O:] [O:] / [a _u]	[u] [O:] [O:] / [a _u]	[u] [O:] [O:] / [a _u]	[u] [O:] [O:] / [a _u]	[u] [O:] [O:] / [a _u]	[u] [O:] [O:]	[u] [O:] [O:]	[u] [O:] [O:]
-o(s)te/-aute <i>ro(u)te, co(u)šte</i> <i>cote, ho(t)te</i> <i>co(s)te, ho(s)te</i> <i>faute, haute</i>	[o] > [u] [O] [O] > [O:] [a _u]	[u] [O] [O:] [a _u]	[u] [O] [O:] [a _u]	[u] [O] [O:] [a _u]	[u] [O] [O:] [a _u]/[O:]	[u] [O] [O:] [O:]	[u] [O] [O:] [O:]	[u] [O] [O:] [O:]
-o/au + consonne(s) + l/r + e <i>co(u)ple, so(u)fre</i> <i>noble, sobre, noštre (adj.)</i> <i>le noštre, apostile/apoštre</i> <i>autre, gauffre</i>	[o] > [u] [O] [O] > [O:] [a _u]	[u] [O] [O:] [a _u]	[u] [O] [O:] [a _u]	[u] [O] [O:] [a _u]/[O:]	[u] [O] [O:] [O:] / [a _u]	[u] [O] [O:] [O:]	[u] [O] [O:] [O:]	[u] [O] [O:] [O:]

TABLEAU 12.5 – Les o du français – synthèse

Siècle (moitié)	11-12	13	14	15	16	17(1)	17(2)	18(1)
o inaccentués								
cas général <i>co(u)ronne, po(u)rceau, co(u)ver soleil, portrait, rosee</i>	[o]>[u] [o]>[u]	[u] [u]	[u] [u]	[u] [u]	[u]/[O] [O]/[u]	selon graphie	[u] [O]	[u] [O]
o ouvert analogique <i>mortel, porter</i>	[O]	[O]	[O]	[O]	[O]	[O]	[O]	[O]
o long <i>ostel, costé</i>	[O]>[O:]	[O:]	[O:]	[O:]	[O:]/[O]	[O]/[O:]	[O]	[O]

TABLEAU 12.6 – Les o du français – synthèse

CHAPITRE 13

U

Contrairement à ce qu'on écrit parfois, la transformation, certes caractéristique, de l'*u* latin en *u* « français » n'est pas absolument spécifique de notre langue : on la trouve aussi en occitan et dans certains parlers romans de l'arc alpin¹. Il s'agit d'un changement très simple en apparence ([u] > [y]), mais dont l'origine, le mécanisme précis et la datation restent obscurs et font l'objet de spéculations diverses et de théories opposées entre lesquelles il est peu probable qu'on puisse un jour trancher.

L'*u* en français standard

L'*u* français ([y]) est la plus fermée des voyelles dites arrondies. Cette série de voyelles (elle est constituée de [y], [ø] et [œ]) s'articule assez en avant, mais elle se distingue des voyelles antérieures proprement dites, ou rétractées, par un arrondissement des lèvres. Tout comme *i*, le caractère *u*, en plus du son vocalique [y], sert parfois à noter une semi-voyelle : le [ɥ] de *nuît*, bien moins fréquent que son analogue yod.

Selon Grammont², *u* est long devant [r], [z], [ʒ] ou [v] final : *pur*, *voiture*, *buse*, *ruse*, *déluge*, *étuve*. Il est bref partout ailleurs. Fouché³ est du même avis.

L'ère des scribes

L'énigme de l'*u* « français »

Alors que, l'*u* bref du latin classique s'est, déjà à l'époque impériale, confondu avec l'*o* long, l'*u* « français » fait suite à l'*u* long libre ou entravé du latin classique qui était prononcé [u:]. Le changement [u] > [y] implique un glissement du point d'articulation de l'arrière vers l'avant, désigné par le terme de *palatalisation*. Les spécialistes s'accordent en général pour considérer que cette palatalisation s'est amorcée à date pré-littéraire, c'est-à-dire avant le ix^e siècle. Leurs opinions divergent en revanche quant à la durée du changement, et quant à ses causes.

La plupart des auteurs traitent de la palatalisation de l'*u* comme d'un phénomène « instantané » (à l'échelle de la phonétique historique s'entend) et ils le situent peu avant les Serments de Strasbourg⁴. Matte⁵, au contraire, est d'avis que le processus s'est amorcé beaucoup plus tôt, soit vers le iv^e siècle, mais ne s'est pas achevé avant le xvii^e siècle, l'*u* « français » ayant selon lui transité, durant cet intervalle, par une position à la fois plus centrale et moins tendue que le [y] standard, et proche

1. Bourciez, *Phonétique française*, p. 94-95.

2. Grammont, *La Prononciation française*, p. 52.

3. Fouché, *Traité de prononciation*, p. xxxix.

4. Zink, *Phonétique historique*, p. 129 ; Fouché, *Phonétique historique*, p. 229.

5. Matte, *Histoire des modes phonétiques*, p. 102.

de certains *u* non arrondis qu'on entend aujourd'hui au Québec. Quoiqu'il ait pu se passer dans la langue spontanée, je pars du principe que le chant et le discours soutenu ont dû favoriser précocement l'usage d'un [y] tendu et que, par conséquent, une telle articulation y était déjà de rigueur au temps des trouvères.

Plus controversée encore est la question de l'origine du changement. On a souvent affirmé, à la suite d'Ascoli⁶, qu'il était dû au substrat celtique. Parmi les auteurs récents, et alors que la majorité d'entre eux reste prudemment silencieuse sur ce point, Matte apporte encore son soutien à l'hypothèse celte. Il faut cependant bien admettre qu'elle ne repose sur rien de plus solide qu'une vague coïncidence, qui plus est souvent démentie⁷, entre la zone « [y] » et un territoire « à forte implantation celte », ce qui est un peu mince pour fonder une vérité historique.

Qu'ils appuient ou non l'hypothèse celte, les historiens de la langue tendent à établir un lien entre la palatalisation de l'*u* et les autres changements intervenus sur l'axe postérieur du système vocalique, et notamment la fermeture en [u] de l'*o* fermé du roman :

- Pour les uns, c'est la palatalisation de l'*u* qui fait en quelque sorte de la place à l'*o* fermé du roman, dont la fermeture en [u] est alors interprétée comme un rééquilibrage passif du système vocalique⁸. Cette hypothèse se fonde sur la chronologie la plus communément admise en phonétique historique, selon laquelle la palatalisation de l'*u* serait nettement plus ancienne que la fermeture en [u] de l'*o* fermé.
- Pour Matte⁹, les deux changements sont simultanés mais il n'existe pas entre eux de rapport de cause à effet. Ils résultent tous deux d'une modification profonde des habitudes articulatoires, ou modes phonétiques.
- Finalement, quelques auteurs¹⁰ sont d'avis que la cause première de ces changements n'est autre que le bouleversement vocalique qui frappe le latin vulgaire : *o* bref du latin classique donne naissance à une variante « ouverte » et *o* long converge avec *u* bref en une variante « fermée ». Il apparaît donc, sur l'axe postérieur du système vocalique, un degré d'aperture supplémentaire qui se trouve être un degré de trop : du fait qu'elle doit se distinguer de sa variante « ouverte », la variante « fermée » de l'*o* risque de se confondre avec le [u] provenant de l'*u* long du latin classique. Se trouvant donc à l'étroit, elle va donc peu à peu « pousser » celui-ci en avant, ce qui lui permettra de demeurer la seule voyelle postérieure fermée. Ce scénario contredit la chronologie que donnent la majorité des traités de phonétique historique, mais ses défenseurs fournissent des arguments solides qui amènent à remettre en cause la doctrine « officielle ». Il a de plus l'avantage de réunir en une chaîne causale cohérente l'ensemble des changements intervenus sur l'axe postérieur depuis le latin vulgaire.

6. Ascoli, *Una Lettera glottologica*.

7. Pour une bonne réfutation de l'hypothèse celte, voir Tuaillon, *Aspects géographiques*.

8. Haudricourt, *Essai pour une histoire structurale*, p. 108-120.

9. Matte, *Histoire des modes phonétiques*, p. 109.

10. De Poerck, *La Diphthongaison*; Van Deyck, *La Palatalisation*.

C'est cette dernière hypothèse qui m'apparaît comme la plus intéressante, car c'est elle qui rend le mieux compte de l'état de langue qui transparait des premiers grands textes littéraires français aussi bien que des poèmes des premiers trouvères : la présence sur l'axe postérieur d'un *o* « ouvert » s'opposant à un *o* « fermé » qui est en fait un [u], lui-même nettement distinct de l'*u* qui doit donc se prononcer [y].

Le caractère *u*

Les scribes médiévaux notent de la même manière l'*u* voyelle ([y]) et l'*u* consonne ([v]). Alors que l'idée de les distinguer graphiquement par les caractères *u* et *v*, tout comme celle de distinguer *i* et *j*, est déjà appliquée au xvi^e siècle par un grammairien comme Ramus, elle n'entre réellement dans l'usage des imprimeurs que vers 1700. Auparavant, ceux-ci disposent bien dans leurs fontes de *u* et de *v*, mais, le plus fréquemment, ils utilisent *v* à l'initiale du mot et *u* dans les autres positions, ce indépendamment de toute considération phonétique.

U sert de plus, dans certains textes anciens ou anglo-normands, à noter le son [u] issu de l'*o* « fermé » du roman¹¹. C'est le cas en particulier dans la **Chanson de Roland** (manuscrit d'Oxford) où l'on trouve deux types de laisses en *u* : celles en [y] (par exemple la laisse clii, vv. 2035-2055) et celles en *o* fermé, donc [u] (par exemple la laisse cvi, vv. 1351-1366), les graphies *o* et *u* se mêlant dans ces dernières. On ne trouve pas pour autant de laisses associant des *u* du premier et du second type, ce qui montre que, pour être parfois confondus graphiquement, ils n'en sont pas moins, d'un point de vue métrique et, probablement, phonétique, distincts dans ce poème.

Enfin, *u* se retrouve aussi semi-voyelle au moment où la diphtongue *ui*, initialement [yi], ayant basculé en [ɥi], cesse d'être une diphtongue et se prononce désormais [ɥi].

Diérèse et synérèse

Comme les autres semi-voyelles, *u* est à l'origine de délicats problèmes de synérèse et de diérèse, discutés en détail par les métriciens¹². Depuis les origines de la versification française et, grosso modo, jusqu'au xvii^e siècle, c'est l'étymologie qui est déterminante :

- les *u* issus de la diphtongue *ui* (*nuit*, *fruit*), sont semi-vocaliques et il y a donc synérèse ([nɥi(t)], [frɥi(t)]).
- les *ui* résultant de la réunion de deux syllabes latines restent dissyllabiques et il y a diérèse (*fuir* < **fu(g)ire* : [fy.i(r)], *ruine* < *ruina* : [ry.inə]).

La situation devient ensuite plus floue. Corneille, par exemple, est souvent cité pour un *fui*¹³ monosyllabique qui avait suscité l'ire de l'Académie. Racine lui em-

11. Dans le dialecte anglo-normand, l'*u* français s'était révélarisé en [u] et il n'y avait donc pas lieu de prévoir une graphie spécifique pour [u] provenant d'*o*.

12. Elwert, *Traité de versification*, p. 36 et sq.; Lote, *Histoire du vers*, III, p. 115 et sq.; Mazaleyrat, *Éléments de métrique*, p. 42 et sq.; Morier, *Dictionnaire*, article diérèse.

13. *Je ne puis te blâmer d'avoir fui l'infamie*, Le Cid, v. 906. Voir à ce propos Martinon, *Les innovations prosodiques*, p. 79-85.

boîtera le pas. En cas d'hésitation, le contexte, c'est-à-dire le compte des syllabes devrait permettre de trancher.

Assonances et rimes en *u*

Elles constituent une catégorie assez homogène¹⁴. Aux *u* du roman viennent s'ajouter, au fur et à mesure que le vocabulaire s'enrichit de termes savants, tous les *u* (la quantité ne joue alors bien sûr plus de rôle) des emprunts latins (*nature*, *rude*, *étude*).

On rencontre occasionnellement les particularités suivantes :

- En picard, des mots comme *focum*, *locum*, *jocum* ont donné non pas *feu*, *lieu*, *jeu* comme en français mais *fu*, *liu*, *ju*¹⁵. On peut donc s'attendre à ce qu'ils riment en *u* dans des textes à forte imprégnation picarde. C'est le cas chez **Adam de la Halle**, où l'on a *li fus* (= *le feu*) : *plus*, *jeus* : *jus* (< **jusum*, *en bas*), *ne fu* (parfait d'*estre*) : *le fu* ! (= *au feu* !), *venu* : *un jeu*. On a aussi une rime *lieu* : *dieu*, phonétiquement ambiguë mais dont on peut imaginer que, contrairement à la graphie du manuscrit et conformément aux autres rimes mettant en jeu le mot *lieu*, elle soit en [y]¹⁶. *Diu* pour *Dieu* est en effet un trait picard fréquemment décrit.
- Dans certains textes anglo-normands, *u* se confond avec [u] provenant de l'*o* fermé du roman, phénomène attribué au fait que les Anglais peinaient à prononcer l'*u* français palatalisé. On ne devrait pas rencontrer de telles rimes dans les textes continentaux ou lyriques.
- Des assonances ou rimes *ui* : *u* témoignant de l'ancienne prononciation décroissante [yi] de la diphtongue *ui* se rencontrent occasionnellement dans certains textes relativement anciens, et jusqu'à **Rutebeuf**. À part cela, *ui* rime en *i*.

Une rime « humaniste »

En plus de ces particularités plutôt archaïques qu'on ne devrait pas rencontrer au delà du XIII^e siècle, il apparaît, beaucoup plus tardivement, une hésitation entre *u* et *eu*. Cette rime irrégulière associe des mots comme *meurs* (pour *mûr* < *maturum*), *seur* (pour *sûr* < *securum*) qui riment traditionnellement en [y] avec des mots en [ø] comme *mœurs* ou *douceur*. Elle n'est pas identique à la rime « picarde » décrite ci-dessus qui est clairement une rime en [y], et les tentatives de l'expliquer par des influences dialectales sont pour le moins fumeuses¹⁷. Plusieurs conditions étaient nécessaire à son apparition :

14. Lote, *Histoire du vers*, III, p. 183.

15. L'*eu* de ces mots est issu d'une triphthongue [uou] qui se réduit en [y] et non en [ø] dans le dialecte picard. Pour plus de détails, voir Fouché, *Phonétique historique*, p. 308 ou Joly, *Précis de phonétique historique*, p. 108-110.

16. Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, p. 104, 336, 341, 382, 327.

17. Fouché, *Phonétique historique*, p. 521, en donne le résumé.

- La réduction des *e* féminins en hiatus, qui n'est acquise qu'à l'aube du xv^e siècle.
- Le maintien de la graphie traditionnelle : *meur* (< *maturum*), *eu* (participe de *avoir*), qui se lisaient [mə.yr], [ə.y], se disent désormais [my:r], [y:], mais ils continuent à s'écrire *meur*, *eu*. L'*e* perd donc sa valeur phonétique.
- L'augmentation de l'attrait pour les rimes en [ø]. C'est au xv^e siècle également que les poètes abandonnent des séries entières de mots en [u] (*colour*, *dolour*, *flour* etc.) et les remplacent par des formes en [ø] (*couleur*, *douleur*, *fleur*).
- Le développement de la lecture individuelle, peut-être silencieuse, induisant une influence de la graphie sur la prononciation. Amorcé au xv^e siècle, le phénomène a été considérablement amplifié par l'apparition de l'imprimerie. Pour un simple lecteur pas forcément érudit, rien ne ressemblait autant à un *eu* qu'un autre *eu*. Rien ne lui disait quels *eu* provenaient d'un hiatus et auraient dû, normalement, continuer à se prononcer [y]. Le résultat de ces hésitations de lecteurs a laissé des traces en français standard, puisque, par exemple *bonheur* (< *bonum augurium*), *feu* (< **fatutum*, désignant un disparu), *jeûne* (< *jejunum*) ont acquis de manière durable un [ø] alors que la réduction de l'hiatus [ə.y] aurait dû aboutir à [y].
- L'absence d'ouverture de [ø] en [œ] devant consonne prononcée. Le caractère originellement fermé de tous les *eu* facilitait le mariage avec *u*. Au xvii^e, l'effet des « lois de position » le mettront en péril : difficile de confondre deux sons qui diffèrent de deux degrés d'aperture.

La rime « humaniste » ne saurait déjà se rencontrer chez **Machaut**, qui respecte encore scrupuleusement l'hiatus. On ne la trouve pas non plus chez **Christine de Pizan** qui, quoiqu'elle pratique le plus souvent l'hiatus réduit¹⁸, évite encore toute rencontre [ø]-[y]. **Charles d'Orléans**, pour qui les hiatus sont irrévocablement réduits, rime déjà systématiquement *bonheur* et *malheur* avec des mots comme *cœur*, *douleur*, *rigueur*, donc en [ø]¹⁹, ce qui est contraire à l'étymologie et à la prononciation traditionnelle, mais correspond au « bon usage » qui a prévalu depuis. C'est la seule licence qu'il s'autorise, contrairement à ses partenaires (ceux dont quelques pièces apparaissent dans les manuscrits qui nous ont transmis son œuvre) qui n'hésitent pas à rimer *seur* (< *securum*) et, par exemple, *honneur*²⁰.

Villon ne cède pas à la rime « humaniste ». Lorsqu'il est possible d'en juger, les anciens hiatus réduits riment chez lui très régulièrement en *u* comme dans *nus* : *impourveus* : *desvestus* : *pourveus*, *beues* : *eues* : *receues* : *rues*, *conceues* : *receue* : *tissue* : *yssue*, *palus* : *esleus* : *valus*, *fricassure* : *sûre* (< *supra*) : *asseure* : *arsure*, *luttés* : *fleutes* (< **flabutam*)²¹. La rime *demeure* : *meure*²² (< *moram*, la mûre, fruit) paraît irrégulière.

18. Christine de Pizan, *Cent Ballades*. Dans l'une de ces ballades (lxxv), on trouve encore des hiatus non réduits.

19. Charles d'Orléans, *Poésies*, p. 361, 455, 525, 537.

20. Charles d'Orléans, *Poésies*, p. 142, 366, 370, 500.

21. François Villon, *Poésies*, p. 27, 47, 243, 119, 167.

22. François Villon, *Poésies*, p. 61.

Elle ne l'est en fait pas : *meure* (prononcé [mørə]) est l'évolution normale de *moram*, la prononciation moderne résultant vraisemblablement d'une confusion avec l'adjectif *meure* (pour nous *mûre* également, dérivé de *maturam*, avec hiatus réduit). Il s'agit donc une rime en [ø] banale. Seule rime irrégulière, *jeu* (< *jocum*, le jeu) : *jeu* (< **jacutum*, participe passé de *gesir*)²³. On pourrait l'interpréter comme une rime « humaniste » (en [ø]), mais j'y vois plutôt une rime « picarde » (en [y]) : en effet, [ʒy] pour le substantif *jeu* est amplement attesté en parisien vulgaire, et c'est cette prononciation que me semble réclamer le calembour grivois qu'elle recèle. Un dernier vers peut, chez Villon, prêter à hésitation²⁴ : *Nommer que puis, de ma desfaçon seur*, où *seur*, qui rime avec *douceur*, *cuer* et *rigueur*, est parfois interprété comme l'adjectif *sûr*, qui donnerait alors lieu à une rime « humaniste ». Si on lit, par contre, *sœur*, comme certains éditeurs, et comme le sens me semble l'indiquer, l'irrégularité disparaît.

Les **traités de seconde rhétorique** fournissent, pour le xv^e siècle, des listes de rimes toujours hétéroclites, parfois invraisemblables. Elles n'en mettent pas moins en évidence certaines tendances qu'on trouve également dans les poèmes de l'époque :

- Réduction des hiatus en [y]. Un certain nombre de mots dont l'hiatus s'est réduit apparaissent, avec ou sans la graphie *eu*, dans des listes de rimes « en u ». C'est le cas par exemple de *enfleure*, *al(e)ure*, *brodeure*, *couppeure*, *frapeure*, *cheute* (substantifs), *seure* (adjectif), *mue*, *apperceüe*, *desceüe* (participes passés), *leusse*, *sceusse*, *eusse*, *cogneusse* (subjonctifs imparfaits)²⁵
- Présence, dans une liste de mots en *-ut*, de formes comme *il sceut*, *il leut*, *il creut* (parfaits) dont l'*e* n'est qu'analogique, et qui se sont donc probablement prononcées en [y] dès leur apparition²⁶. De telles formes montrent à elles seules que la graphie *eu* avait cessé de représenter l'hiatus.
- Maintien des hiatus dans une catégorie à part. Le *Doctrinal de seconde rhétorique*²⁷ donne par exemple une liste de mots « en eü » (il est probable que le tréma soit le fait de l'éditeur), composée de participes passé du type *veü*, *esleü*, *geü*, qu'il oppose d'une part à des mots « en eu » comme *bleu*, *feu*, *jeu*, *peu* (clairement [ø]) et d'autre part à des mots « en -u » comme *perdu*, *pendu*, *venu* (clairement [y]). Une telle catégorisation pourrait à la rigueur faire suspecter une prononciation spécifique du hiatus *eü*, distincte aussi bien de [y] que de [ø], ce d'autant plus que L'*Art et science de rhétorique* mentionne, à côté d'une liste de « termes en ure » et d'une liste de « termes en eure » ne comprenant que des hiatus réduits, un « autre son en eure », sous lequel sont regroupés des termes en *-eure* sans hiatus comme *beurre*, *heure*, *meilleure*²⁸. Mais le même

23. François Villon, *Poésies*, p. 193.

24. François Villon, *Poésies*, p. 125.

25. Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, p. 88, 134, 141, 208, 338, 383.

26. Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, p. 416.

27. Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, p. 164.

28. Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, p. 389. Quelques mots dont la terminaison *-eure* provient d'un hiatus ont été tardivement ajoutés au manuscrit sous cette dernière rubrique.

traité mélange ailleurs des hiatus réduits et des termes en *u*. Ladite catégorisation traduit donc plus vraisemblablement les scrupules des auteurs de ces traités à fondre en une seule deux catégories de [y] graphiquement distinctes. Cette réticence à rimer les participes en *-eu* avec d'autres terminaisons en *-u* est d'ailleurs encore perceptible chez les poètes du xvi^e siècle.

- Présence de mots en *eu* dans des listes de mots en *u*. *L'Art et science de rhétorique* donne par exemple une liste des « synonymes et termes qui se finissent en ceste terminaison de *ue* ou *eue* ». Parmi des dizaines de mots en *-ue* sans hiatus (*attribue, vaincue, herbue*) et de mots en *-eue* résultant d'un hiatus (*esleue creue, deue*), on a *couleur bleue* et *une queue*²⁹. Le même traité place aussi *il hurte* (forme médiévale de *il heurte*) dans une liste de termes en *-utte*, mot ensuite effacé³⁰. Ces exceptions traduisent probablement une tendance à fermer certains *eu* en [y] présente en parisien vulgaire.
- Rimes « humanistes » : les rhétoriciens du xv^e siècle n'en mentionnent pas. Seul *L'Art et science de rhétorique*, traité qui date probablement du premier quart du xvi^e siècle, donne *heur* (celui de *bonheur* et *malheur*?) dans une liste de mots en *-eur*, ainsi qu'une catégorie en *-eurs* comprenant *seurs* et *il est meurs* (*sûr* et *il est mûr*) aussi bien que *tu meurs, bonnes meurs, clameurs* en face d'une catégorie en *-urs* où l'on a *ils sont durs, des murs, purs*³¹. Dans les traités aussi bien que chez les poètes du xv^e siècle, de telles rimes restent exceptionnelles.

Ce n'est qu'au xvi^e siècle que la rime « humaniste » se répand quelque peu. Dans les œuvres lyriques de Marot, comme dans les psaumes huguenots, qu'ils soient dus à la plume de Marot, ou à celle de Théodore de Bèze, les hiatus réduits apparaissent dans trois catégories de rimes :

- Rimes en [y] : des hiatus réduits (*cogn(e)u, eu, briseure, esleu(e), eusse, deue, aperceue, veue*) riment avec des mots dont l'[y] final est incontestable (*venu(e), pointus, advenue, mesure, tenu(e), fusse, issue, voulu*)³². Relativement nombreuses et diverses, ces rimes témoignent de l'enracinement des hiatus réduits dans la classe des mots en [y].
- Rimes où n'interviennent que des hiatus réduits. Elles sont beaucoup plus nombreuses que ce à quoi l'on s'attendrait³³. Comme les hiatus réduits riment par ailleurs très régulièrement en [y], il serait téméraire d'interpréter cette tendance à les isoler à la rime comme le signe d'une prononciation spécifique. Plus vraisemblablement, elle traduit une légère réticence du poète à rimer deux graphies différentes ayant récemment acquis la même valeur pho-

29. Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, p. 398-9.

30. Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, p. 423.

31. Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, p. 383, 403.

32. Clément Marot, *Œuvres lyriques*, p. 91, 128, 147, 213, 384, 403 ; *Les Psaumes*, Ps. 18, 48, 55, 59, 65, 73, 77, 81, 101, 103, 119, 132.

33. Clément Marot, *Œuvres lyriques*, p. 109, 110, 156, 167, 170, 212, 219, 243, 266, 285, 296, 359, 376, 385 ; *Les Psaumes*, Ps. 2, 25, 31 (2x), 35 (2x), 40, 49, 51, 54, 68, 71, 78 (2x), 91, 97, 98, 106, 109, 116, 139, 142, 147, Cantique de Siméon.

nétiq. Une réticence analogue est par exemple perceptible jusqu'au xvii^e siècle lorsqu'il s'agit de rimer *o* et *au*.

- Rimes « humanistes ». Elles ne sont plus aussi exceptionnelles qu'au xv^e siècle, mais elles restent stéréotypées. À côté des composés de *heur* (*bonheur*, *malheur*) rimant systématiquement avec *valeur* ou *couleur*, pratique déjà attestée du temps de Charles d'Orléans et qu'on peut considérer, au xvi^e siècle, comme régulière, on trouve maintenant des rimes associant assez systématiquement *seur* (l'adjectif *sûr*) ou *asseure* avec, par exemple *douceur* ou *demeure*³⁴. Ce répertoire pour le moins restreint ne révèle qu'une seule chose : que le poète avait décidé, contre l'usage dicté par l'étymologie et qui était probablement resté celui du plus grand nombre, de faire prononcer [ør], [sør] et [asørə], et qu'il se tient rigoureusement à cette règle, aucun de ces mots n'apparaissant dans une rime en [y]. Le caractère artificiel de cette prononciation ressort du reste des rimes léonines sur les mots *assuré(e)* ou *asseurer*³⁵ : très souvent, on les trouve associés avec *mesuré*, *jurée*, *durée*, *enduré*, mots dont la pénultième voyelle est bel et bien un [y]. Je n'ai trouvé qu'une seule rime *asseurer* : *demeurer*³⁶ dans mon échantillon des vers de Marot. Trois rimes des Œuvres lyriques sortent du lot : *peu* (< *paucum*) : *repeu*, *eue* : *queue* et *alleure* : *heure*³⁷. Là en effet, ce sont des participes passés en *eu* et le substantif *alleure*, qu'on trouve d'ordinaire dans les rimes en [y], qui sont associés avec des mots en [ø]. Pour ces quelques rimes seulement, la valeur phonétique n'est pas claire. Il est probable que le diseur, qui devait bien les faire passer, cherchait le compromis entre un [y] très ouvert et un [ø] très fermé !

Ronsard, comme ses prédécesseurs, associe à la rime l'hiatus réduit avec le [y] : *puce* : *pusse*, *nue* : *creüe*, *cogne* : *nue*, *vescu* : *onq eu*, *fusse* : *j'usse*, *vestu* : *n'ont'u* (il n'hésite pas, à l'occasion, à adapter la graphie à la prononciation), *assure* : *jure*, etc³⁸. On trouve aussi chez lui un certain nombre de rimes où n'interviennent que des hiatus réduits³⁹. Mais c'est dans les rimes « humanistes » qu'il se distingue : si l'on excepte celles où intervient un composé de *heur*, et qu'on ne devrait plus mentionner comme irrégulières tant elles sont fréquentes⁴⁰, elles sont nettement plus variées que chez tous les auteurs précédents. En fait de hiatus réduits, on trouve des participes passés comme *repeu*, *veu*, *receu*, *esmeu*, *depleu*, *aperceu*, *beu*, *creu*, dont l'enracinement dans les mots en [y] est pourtant solidement attesté, rimant avec l'adverbe *peu*, les substantifs *feu*, *neveu* ou l'adjectif *bleu* ; *seur(e)* (*sûr*) ou des dérivés comme *asseure* (qui

34. Clément Marot, *Œuvres lyriques*, p. 130, 133, 173, 177, 182, 218, 228, 240, 256, 257, 262, 266, 282, 349 ; *Les Psaumes*, Ps. 10, 16 (Bèze), 19, 22, 34 (Bèze), 37, 45, 68 (Bèze), 115, 118, 119 (Bèze), 138, 143.

35. Clément Marot, *Œuvres lyriques*, p. 198, 243 ; *Les Psaumes*, Ps. 21, 89 (2x), 102, 105, 148.

36. Clément Marot, *Les Psaumes*, Ps. 21.

37. Clément Marot, *Œuvres lyriques*, p. 218, 349, 333.

38. Pierre de Ronsard, *Les Amours*, p. 28, 62, 92, 135, 144, 155, 162, 238, 244, 251, 284, 288, 343, 347, 369, 375, 382, 386, 407, 439, 459 ; *Œuvres complètes* I, p. 56, 113, 174 ; II, p. 16, 111, 177, 193.

39. Pierre de Ronsard, *Les Amours*, p. 70, 89, 101, 103, 148, 194, 266, 267, 277, 286, 308, 314, 324, 326, 331, 344, 353, 359, 367, 381, 425, 460, 488 ; *Œuvres complètes* I, p. 156, 166, 175 ; II, p. 84, 95, 103, 157, 168.

40. Pierre de Ronsard, *Les Amours*, p. 82, 84, 119, 125, 223, 307, 332, 338, 363, 389, 454, 465, 469, 489, 494 ; *Œuvres complètes* I, p. 10, 17, 64, 69, 81, 91, 100, 104, 123, 134, 169, 221, 229 ; II, p. 94.

ailleurs rime en [y]), associées avec *demeure*, *douceur*, *heure*, ou encore *blesseure* : *heure*⁴¹. On a même le présent de l'indicatif *s'esmeut* (incontestablement [ø]) rimant avec le parfait *n'eut* dont l'*eu* graphique n'est qu'analogique⁴². On peut en conclure que Ronsard, qui n'en est pas à une licence près, assume pleinement le caractère *ad hoc* de la rime « humaniste » et que — le premier ou le seul ? —, il s'en fait un jeu !

Chez Peletier, qui gravite pourtant dans les mêmes sphères que Ronsard, les préoccupations phonétiques ont un rôle fortement inhibiteur. Dans les *Œuvres poétiques*, qui sont imprimées en orthographe usuelle, et si l'on excepte les cas où un composé de *heur* rime en [ø], on n'a, en fait de rime « humaniste », que trois occurrences de l'adjectif *meur(s)* (< *maturum*), associé à *clameurs*, *humeur* et *meurs* (< *mores*) et une rime *seur* (< *securum*) : *grosseur* à se mettre sous la dent⁴³. Dans l'*Amour des Amours*, imprimé en orthographe phonétique, la graphie indique sans équivoque la prononciation souhaitée par l'auteur. Je n'ai trouvé qu'une seule rime « humaniste » dans l'entier du recueil : *seurs* (< *securum*) : *dousseurs* alors qu'on a par ailleurs *assure* : *blessure* et *sûre* : *blessure*⁴⁴. En dehors de la rime, le seul mot pour lequel Peletier hésite est *sûr*, graphié tantôt avec *u* tantôt avec *eu*, alors que *mûr* est graphié avec *eu* et donc prononcé en [ø]⁴⁵.

On sait par Racan que Malherbe « ne vouloit point qu'on rimaît sur *malheur* ny *bonheur*, parce qu'il disoit que les Parisiens n'en prononçoient que l'*u*, comme s'il y avoit *bonhur*, *malhur* »⁴⁶. Manifestement, donc, la prononciation « humaniste » de ces mots, promue par les poètes depuis Charles d'Orléans au moins, ne s'était pas encore imposée à tous les Parisiens susceptibles de dire des vers. Le même Malherbe n'était pas, semble-t-il, aussi sévère avec lui-même qu'avec les autres puisqu'on ne trouve pas moins de treize rimes de ce type dans ses œuvres poétiques⁴⁷. À sa décharge, on précisera que seules les quatre premières se trouvent dans des poèmes qu'il a laissé publier de son vivant. Toujours selon Racan, Malherbe condamnait la rime *qu'ils ont eû* : *vertu* : *battu* « parce qu'il disoit que l'on prononçoit à Paris *ont eu* en trois syllabes, en faisant une de l'*e*, et l'autre de l'*u* du mot *eu* », témoignage intéressant sur la survivance de l'hiatus à Paris aussi tardivement qu'au début du xvii^e siècle. De fait, on ne trouve jamais, chez lui, le participe *eu* à la rime et il semble même qu'il évite assez soigneusement de rimer sur l'hiatus réduit. Il n'y a guère que six rimes de ce type en plus de deux cents pages, ce qui est étonnamment peu pour une catégorie fort commune chez les autres poètes⁴⁸. En fait de rimes « humanistes », il n'est guère plus productif : *mœurs* : *meurs* (< *maturum*), *ceux* : *deceus*,

41. Pierre de Ronsard, *Les Amours*, p. 9, 21, 63, 88, 166, 169, 200, 254, 260, 280, 293, 403, 410, 437, 446, 463, 464, 469 ; *Œuvres complètes* I, p. 89, 199 ; II, p. 134, 166.

42. Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes* I, p. 248.

43. Jacques Peletier, *Œuvres poétiques*, p. 197, 231, 241, 286.

44. Jacques Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 21, 50, 220.

45. Jacques Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 3, 54, 69, 89, 193.

46. Racan, *Vie de Monsieur de Malherbe*, p. 51.

47. François Malherbe, *Œuvres poétiques*, p. 104, 129, 173, 182, 235, 246 (2x), 247 (2x), 259, 261, 266, 267.

48. François Malherbe, *Œuvres poétiques*, p. 134, 150, 177, 186, 205, 230.

veu (participe passe de *voir*) : *adveu*⁴⁹ sont les trois que j'ai relevées, seule la première ayant été publiée du vivant de l'auteur.

Comme il se doit, les dictionnaires de rimes de **Tabourot** et **La Noue** brossent des tableaux assez divergents, mais aussi complémentaires, de la situation.

À parcourir le volume de Tabourot, on ressent une certaine confusion, du fait de la superposition de plusieurs tendances distinctes qui toutes affaiblissent l'opposition [y]-[ø] qu'on peut considérer comme régulière :

- Présence ponctuelle de mots en [ø] dans des listes de mots en -u-, selon une influence populaire qui renvoie à certaines rimes déjà rencontrées. C'est le cas de *neud* (rubrique *ud*), *abbreuve* (rubrique *uve*), *bleue* (rubrique *üe*).
- Présence ponctuelle de mots en u dans des listes de mots dont l'*eu* provient ou non d'un hiatus. C'est le cas de *susurre* (rubrique *eurre*), de *imbue* et *remue* (rubrique *eue*), de *tuf* (rubrique *euf*), de *dur*, *pur*, *obscur* (rubrique *eur*).
- Prononciation *ad hoc* de la graphie *eu*, sans égard à son étymologie. Des remarques comme « *Rime le surplus avec usse & uce [...] auquel cas il est loisible d'ôster l'e de peusse pour adoucir le son du vers* » (rubrique -*usse*), « *Voy üre ci apres en son ordre [...] car mesmes on peut escrire blessure, & ôster l'e de devant u* » (rubrique *eure*) peuvent donner l'impression que Tabourot rime pour l'œil. En fait, il rime pour l'œil et pour l'oreille : il est probable que, dans son esprit, « ôter l'e de *eu* » implique une transformation autant phonétique que graphique. *Eute* rime aussi sans restriction avec *ute*, *ur* avec *eur*. Seule réticence exprimée à ce type de rimes, *use*, que « *aucuns riment avec euse, mais aduise bien au son de l'aureille, & en use rarement car ie treuue ceste rime dure* ».
- Mélange d'hiatus réduits et de [ø] sous une seule rubrique en -eu-. Sous *eure*, on a *heure*, *pleure*, *meure* (de mourir), *postérieure*, mais aussi *asseure*, *enfleure*, *blesseure*, sous *eute*, *meute*, *esmeute*, mais aussi *cheute* et *fleute*, sous *eue*, *queue*, *lieue*, mais aussi, *accreue*, *beue*. Sous *eur*, on a droit à plusieurs centaines de *robeur*, *danseur*, *fondeur* etc., parmi lesquels se glissent *heur*, *bon-heur*, *mal-heur*, *meur* (< *maturum* ?), *seur* (< *securum*), sous *eus* & *eux*, on a *beufs*, *œufs*, *outrageux*, mais aussi *beus* (de boire) *tu aperceus*, *tu receus*, sous *eu*, *adueu*, *feu*, *jeu*, *vœu*, mais aussi j'ai *eu*, *receu*, *sceu*, *incogneu*.
- Fusion de catégories peu fournies en une seule rubrique, où l'on trouve pêle-mêle des mots en -u- et des mots en -eu-, parmi lesquels se mélangent des [ø] vrais et des hiatus réduits. C'est le cas des rubriques portant les mentions « *euble & uble* », « *eugle & ugle* », « *eut, ut, & eust* ».
- Sans logique apparente, *euple* reste distinct de *uple*, *eul* de *ul*, *eurs* de *urs*.

Il s'agit donc plus d'un catalogue des licences à l'usage des versificateurs amateurs que d'une description de la pratique des poètes.

Chez La Noue, la rigueur est tout autre. De manière générale, l'opposition [ø]-[y] est respectée. Si les hiatus réduits sont en principe considérés comme étant des [y], on perçoit une réticence à les rimer librement aux finales en -u-. En effet, celles-ci

49. François Malherbe, *Œuvres poétiques*, p. 190, 263, 264.

sont le plus souvent considérées comme brèves alors que, assez logiquement, les hiatus réduits sont perçus comme longs. Quant au son [ø], il existe aussi parfois en deux variantes longue et brève. On tend donc vers un système à quatre valeurs (quoique toutes les quatre ne soient pas représentées dans chaque contexte consonantique) : [y], [y:], [ø] et [ø:] entre lesquelles certains aménagements sont tolérables, par licence ou nécessité. En voici quelques exemples :

- Parmi les mots en *-uce* ou *-usse*, La Noue distingue ceux dont la pénultième est brève (*uce*, *prepuce*, *astuce*, *suce*, *aumusse*, *busse*...) de *puce* et des imparfaits du subjonctif (*fusse*, *valusse*, *courusse*...) dont la pénultième est longue et qui seuls riment de manière parfaitement harmonieuse avec l'hiatus réduit de *peusse*, dont il est précisé qu'il « ne se prononce point, comme ayant la diphtongue *eu* à la penultiesme, mais comme si c'étoit vn *v* simple, assauoir, comme celle en *usse* ».
- *-us* « à l'accent long » (*abus*, *reclus*, *diffus*, *inclus*...) est distinct de *-us* « à l'accent bref », catégorie constituée par les pluriels des noms et participes en *-(e)u* ainsi que de celui des mots en *-ut* : il y a « de la dissonance » à les apparier. Symétriquement, *-eus* « à l'accent long », avant tout des singuliers en *-eus/-eux* (*deus*, *ceus*, *herbeus*, *gracius*...) s'oppose à *-eu* « à l'accent bref », à savoir les pluriels de mots en *-eu*.
- Les mots en *-ur*, comme *mur* (élément d'architecture), *pur*, *dur*, *futur* constituent une catégorie à part : ils « ne se peuuent aparier à la terminaison en *Eur* en aucune façon ». Sous *-eur*, on trouve alors, parmi les multiples *brodeur*, *lieur*, *tailleur*, *valeur* etc., quelques hiatus réduits : *heur* et ses composés, *meur* (probablement > *maturum*), *seur* (< *securum*) et, curieusement, *sur* et *desur* (< (*de*)*super*), possible réminiscence des médiévaux *seur* et *deseur*.
- On trouve une catégorie *-eure* ([y:]), regroupant des hiatus réduits (*courbeure*, *alleure*, *gageure*...), distincte des mots en *-ure* ([y]) comme *cure* ou *nature* aussi bien que des mots en *-eure* ([ø]) comme *heure* ou *meilleure*. La catégorie [ø:] est ici représentée principalement par les mots *asseure*, *meure* (l'adjectif et le substantif *mûre*) et quelques composés composés, mots qui ont « double prononciation », à savoir comme « la diphtongue *eu* » ou, « plus ordinairement » comme un hiatus réduit ([y:]).
- Sous *-urs*, La Noue précise que, en plus des pluriels de *-ur* « on peut rimer icy *meurs* & *seurs* pluriels des adiectifs *meur* & *seur*, pource que leur prononciation se conforme fort à celle de ceste terminaison ». Cette catégorie est distincte de *-eurs* (*ailleurs*, *plusieurs*, *mœurs* etc. ainsi que « les pluriels de toute la terminaison en *eur*).
- Pour la catégorie *ue* & *eue*, La Noue admet sans restriction l'association des hiatus réduits (*eue*, *meuë*, *repeue*...) avec des *u* (*nue*, *salue*, *venue*...), mais il crée une catégorie à part pour des mots comme *bleue* ou *queue*, dont la pénultième garde la prononciation « de la diphtongue *eu*).
- *usmes* & *eusmes*, comme *ustes* & *eustes*, ne sont pas séparés et ont manifestement la valeur d'un [y:], l's amuï suffisant à lui seul à allonger la voyelle.

- *ut* & *eut* regroupe quelques noms en *-ut* (*but, ut, lut, salut*) et les formes en *-(e)ut* du parfait (*receut, deceut, beut, pleut, parut, mourut...*). La Noue précise : « ceste terminaison en *eut* est icy iointe, pource que elle a la mesme prononciation. Cest *e* y estant entretenu par la coustume avec peu de raison, si ce n'est en ceux en *ceu*, où il sert à donner au *c* la prononciation de l'*s* ». En face, on trouve un *-eut* « à l'accent brief » (*pleut de pleuvoir, meut de mouvoir, peut de pouvoir...*) et un *-eut* « à l'accent long » (*deut de douloir, veut de vouloir...*).
- Irrégularité ponctuelle, les mots *meute* et *esmeute* se trouvent dans une listes de mots à hiatus réduits qui riment en *-ute* (*cheute, recheute*), conformément à une prononciation attestée et probablement populaire. On trouvera encore les rimes *émute : dispute* et *émute : députe* dans les Fables de La Fontaine⁵⁰.
- *-u* & *-eu*, catégorie regroupant avant tout des participes passés avec ou sans hiatus réduit, s'oppose à *-eu* (*linceu, feu, bleu, veu, neveu, ieu...*), terminaison qui « se prononce comme diphtongue quelle est, & non comme celle [...] ayant le son d'*u* simple » Il faut éviter de rimer ces deux catégories, le résultat étant « trop dissonant ».

Tout en affirmant de manière assez stricte l'opposition [ø]-[y] et l'identité des hiatus réduits à la seconde de ces valeurs, La Noue met donc parfaitement le doigt sur les caractéristiques de la rime « humaniste », notamment les composés de *heur* qui ne riment plus qu'en [ø] depuis belle lurette ainsi que ceux de *mûr* et *sûr*. Il est parfaitement conscient aussi, puisqu'il les condamne, des quelques licences auxquelles peuvent se laisser aller les poètes.

Le XVII^e siècle voit l'extinction de la rime « humaniste ». En tous les cas, Straka n'en a plus trouvé après les années 1630. On peut donc dire que, depuis là, tous les mots en *-u-* et en *-eu-* riment conformément à leur prononciation moderne : les composés de *mûr* et *sûr* ont retrouvé leur prononciation étymologique que, vraisemblablement, ils n'avaient jamais perdue à Paris, tandis que la prononciation étymologique aussi bien que populaire de ceux de *heur* cède définitivement la place à celle, plus savante, des poètes.

L'ère des grammairiens

Ils connaissent bien sûr l'*u* voyelle et le *v* consonne, mais ils s'expriment peu sur la semi-consonne [y]. Si l'on excepte le témoignage de Palsgrave, qui reconnaît encore la prononciation archaïque de la diphtongue *ui*, soit [yɪ], les autres grammairiens, ceux qui ne disent mot, tomberaient probablement d'accord avec l'avis tardif de Billecoq (1711), pour qui « il faut appuyer sur l'*i* et passer légèrement sur l'*u* »⁵¹.

Selon Dubois, l'un des premiers grammairiens à décrire précisément son articulation, l'*u* se prononce *la bouche étroitement fermée* et *les lèvres un peu allongées*⁵². La description ne laisse aucun doute sur le caractère labialisé de cette voyelle. L'*u*

50. Straka, *Les Rimes classiques*, p. 73.

51. Thurot I, p. 415.

52. « ore in angustum clauso & labiis paululum exporrectis ». Dubois, *Isagoge*, p. 2.

prescrit par les grammairiens, et qui correspond vraisemblablement à celui des chanteurs, est déjà au xvi^e siècle, une voyelle tendue qui équivaut à l'*u* du français standard [y]. Celui, central et moins labialisé, du français québécois qui, selon Matte, est resté en usage sur le vieux continent jusqu'au xvii^e siècle, était donc déjà sorti du bon usage au début de la Renaissance.

Le même Dubois établit une distinction entre l'*eu* de *meur* (*mûr*), *seur* (*sûr*), provenant d'un hiatus et celui de *meur* (*je meurs*), *seur* (*sœur*). Le premier de ces deux sons est qualifié de « plein » et assimilé à l'*eu* latin, le second est qualifié de « faible » et assimilé à l'*eu* grec. Alors que, dans le premier, Dubois discerne encore clairement la succession d'un [ə] et d'un [y], il ne peut en dire autant du second, dont l'*u* *incline le plus vers le son de l'u voyelle*, d'une manière qui *ne peut s'exprimer pleinement par écrit, mais seulement en prononçant*⁵³. On admettra que c'est bien le son [ø] qu'il essaie de décrire ainsi.

Pour Meigret, il existe, à côté de l'*u* voyelle et de l'*u* consonne ([v]), une « diph-tongue » *eu*, qui se trouve en *eur*, *peu*, *veu*, *eureus*⁵⁴. Le fait que les quatre premiers de ces cinq *eu* puissent provenir d'un hiatus donne à penser que, pour lui, l'hiatus n'était peut-être pas complètement réduit. Cette impression est toutefois démentie par le fait qu'il écrit ailleurs *reçu*, *vu*, *il ut fallu qu'elles ussent u deu' noms*⁵⁵, assimilant de fait l'hiatus réduit à un *u* simple, bien distinct de l'*eu* de *deux*. Il parle ailleurs d'une « triph-tongue » à propos de *veuil* et, à côté de la « diphtongue » de *puy*, *puy*, *nuyt*, il mentionne celle de *muet*, *muette* sans s'aviser que, dans ce derniers cas, il y a diérèse⁵⁶. Le tout n'est donc pas absolument cohérent.

Comme souvent, ce sont les critiques de Peletier qui amènent Meigret à préciser sa doctrine. Alors que celui-ci lui reproche d'avoir écrit, dans sa préface du *Menteur*, « *cuë* » et « *hurte* » pour *queue* et *heurte*⁵⁷, Meigret pousse plus avant sa réflexion et crée une nouvelle valeur phonétique :

E pour satisfêr' a çe qe tu demandes, qi sera çeluy qi me consentira q'on doëue prononçer hurte, e cûe, pour heurte, e ceue ? çe sera çeluy qi voudra vzer d'un langage gracieus e d'une prolaçion ezeë : lëssant ao demourant çet' aotre prononçiaçion reueçhe difficil' e lourde par eu ao' Picars. [...] Or come je considerasse la caoze pourqoe il te sëmblet etranje, j'ey trouué çe, ou je n'auoe jamés pensé, qi et de deu' manieres d'u, dont l'un et clos, com'ën tu vu courir sus, e l'aotre plus ouuert com'il auient souuent en la diphtonge eu com'ën veu, aoel l'u sone plus ouuert q'ën vu, tenu, tu. Par çe moyen si tu ottes çet e de ceue e de heurte, come fet la bone prolaçion en lëssant l'u ouuert tu trouueras sa nayue prolaçion Françoisze.⁵⁸

53. Dubois, *Isagoge*, p. 9.

54. Meigret, *Grammère*, f° 9 v°.

55. Meigret, *Grammère*, f° 18 v°, 26 v° ; *Reponse*, f° 6 v°.

56. Meigret, *Grammère*, f° 9 v°, 11 v°.

57. Peletier, *Dialogue*, p. 22. *Hurter*, issu du francique **hurt*, *bêlier*, est la forme médiévale de ce mot. Le passage de *u* à *eu* s'explique, selon Fouché, *Phonétique historique*, p. 350, par l'effet ouvrant de l'*r* implosif.

58. Meigret, *Reponse*, f° 6.

L'on assiste donc, quasiment en direct, à la naissance d'un « *u* ouvert » qui n'est autre que la voyelle [ø] de *veu* (probablement *veux*, ou *vœu*) s'opposant au [y] de *vu*. Il est maintenant clair que, dans l'esprit de Meigret, *eu* n'est pas, au sens où nous l'entendons, une diphtongue. Il est clair aussi que, chez les grammairiens de cette époque, le terme « diphtongue » ne désigne pas forcément comme aujourd'hui deux voyelles phonétiquement distinctes, mais est aussi susceptible de désigner un digramme, c'est-à-dire une voyelle phonétique dont rendent compte deux voyelles graphiques.

Comme dans sa poésie, **Peletier** distingue de manière très nette [y] de [ø] et, sauf exception, il assimile l'hiatus réduit à cette première catégorie. Il est d'ailleurs conscient que la prononciation a pu évoluer et livre sa théorie à ce propos :

[...] par ce que ce pais ici à etè autrefoes habitè par g'ans qui auoët la Langue, tout ainsi que la maniere de viure, plus robuste que nous n'auons aujourd'hui. Mes depuis que les François ont etè an pès, iz ont commence a parler plus doussemant, e, si j'osoë dire, plus molemant. Ne les auons nous pas vùz si sugèz a leurs Dames, qu'iz usset cuide être peche mortel de prononcer autrement qu'èles, s'estimans eures de les pouuoër imiter an grace e an langage ? Mes comment usset iz pu fère autrement qu'iz ne leur ussent donnè le sèruice de la langue, vù qu'iz leur vouoët e dedioët le cors e l'amè ? [...] De même lieu èt venù, *je vous assure*, e meins autres moz qui se prononcet a petit bec.⁵⁹

C'est donc l'adoucissement des mœurs et l'assujettissement des hommes aux femmes qui est responsable d'un changement phonétique sur lequel Peletier revient quelques pages plus loin :

E incidamment faut ici dire que pour la même cause, les supins *seu*, *peu*, *teu*, *deu*, *conneu* ont etè mis an *sù*, *pù*, *tù*, *dù*, *connù*. Itam *asseure*, *aleure*, *monteure*, *jeuner* : an *assure*, *alure*, *monture*, *juner*, e beaucoup d'autres.⁶⁰

Ces considérations n'empêchent pas le même Peletier de prononcer ponctuellement *seur(e)*, que ce soit dans ses poèmes ou dans son dialogue⁶¹.

En 1562, dans ses premiers écrits phonétiques, **Ramus** est conscient de la spécificité de l'*u* français :

La dernière voiel' e' prononse' en Fransoes, comè nous avon' di' cè l'Y grec doet etre prononse en latin.⁶²

Ce n'est donc pas comme l'*u* du latin classique, mais comme l'*upsilon* grec, rendu par *y* dans emprunts du latin à cette langue, qu'il doit être prononcé. Dans le même opuscule, *eu* est rangé au nombre des diphtongues, avec comme exemple « *seure* » et « *meure* », mais Ramus s'empresse d'ajouter que « les diftonges ecrite' par au, ou,

59. Peletier, *Dialogue*, p. 84-5.

60. Peletier, *Dialogue*, p. 97-8.

61. Peletier, *Dialogue*, p. 72.

62. Ramus, *Gramere*, p. 9.

eu, ne repondet point au son c'elē sinifiēt, car l'u n'i e' point oui ». Tout au contraire, ces « diphtongues » sont de simples voyelles, pour lesquelles on aurait besoin de trois caractères nouveaux⁶³. L'on en déduit que Ramus prononçait, comme les poètes, [mørə] et [sørə]. À cette exception près, Ramus note par un *u* simple les hiatus réduits, notamment les participes comme « u, conu, cru, pourvu »⁶⁴. La pratique est trop systématique pour qu'on puisse considérer un « acreus »⁶⁵ isolé comme autre chose qu'une contamination de l'orthographe traditionnelle, sans valeur phonétique.

Dans son traité, plus abouti, de 1572, le même Ramus reprend et développe ses idées de dix ans plus tôt : l'*u* appartient, avec *o* et *ɤ*, aux voyelles « serrées ». Il est qualifié de *u* « Gaullois » par « les hommes doctes entre nos voisins », et ce pour la bonne raison que « les seuls Gaullois entre tant de peuples vsent de ce caractère, pour exprimer la dernière voyelle »⁶⁶. Cette affirmation doit être replacée dans la mythologie grammaticale de Ramus, qui veut que l'alphabet grec soit d'origine gauloise. On aurait donc, à l'origine de l'écriture, un *u* gaulois, prononcé [y], qui aurait donné naissance à l'*upsilon* grec, lui-même passé en latin sous forme d'*y*. Tout cela pourrait prêter à sourire si l'on n'y reconnaissait pas le mythe, beaucoup plus récent, de l'origine celtique de l'*u* français. Ascoli avait-il lu Ramus ?

En face d'*u*, Ramus a fait fondre la ligature *œ* pour rendre compte d'un son « qui semble aussi auoir este quelque diphtongue, que nos ancestres ayent prononcee & escripte, & puis apres, comme nous auons dict de Au, que ceste diphtongue ayt este reduicte en vne simple voyelle ». La voyelle *œ*, rangée au nombre des voyelles ouvertes par opposition à *u*, est celle de « peur, meur, seur », mais aussi de *œre*, *malœre*⁶⁷. Cette explication, que ne renierait pas un phonéticien d'aujourd'hui, nous montre sans équivoque que *œ* correspond à [ø]. Les passages de l'ouvrage où l'orthographe traditionnelle est mise en regard de sa transcription phonétique révèlent que, mises à part les exceptions déjà citées (*meur*, *seur*, *heur* et les mots apparentés, systématiquement transcrits par *œ*⁶⁸), les autres hiatus réduits sont régulièrement transcrits par *u*⁶⁹.

Ramus s'écarte en outre de l'usage commun lorsqu'il explique que la diphtongue *iœ* s'altère souvent en *u*, ce qui fait qu'il note *diu*, *liu* pour *dieu*, *lieu*⁷⁰. Pour le premier de ces mots, il semble préférer, et de loin, *diu* (plus de dix occurrences) à *diœ*⁷¹. Pour *lieu*, ainsi que *feu*, on trouve indifféremment *liœ* et *liu*, *fœ* et *fu*⁷². Ces transcriptions en *u* trahissent très vraisemblablement les origines picardes de Ramus. C'est en tout

63. Ramus, *Gramere*, p. 27-28.

64. Ramus, *Gramere*, p. 61.

65. Ramus, *Gramere*, p. 125.

66. Ramus, *Grammaire*, p. 11-15.

67. Ramus, *Grammaire*, p. 9-10.

68. Ramus, *Grammaire*, p. 63, 118, 121, 140, 169.

69. Ramus, *Grammaire*, p. 77, 89, 90 173 etc... Il y a quelques exceptions isolées, comme *v<eu>*, *res<eu>*, *<eu>sse*, p. 108, 125, 184, qui ne sont probablement que des inadvertances de l'imprimeur.

70. Ramus, *Grammaire*, p. 39.

71. Ramus, *Grammaire*, p. 65, 130, 144, 145, 153, 163, 164, 175, 179, 180, 183, 190, 210.

72. Ramus, *Grammaire*, p. 63, 68, 186, 191, 193, 204.

cas l'avis de **Théodore de Bèze** qui, quelques années plus tard, se demande pourquoi les Picards prononcent *diu* et *iu* pour *dieu* et *jeu*⁷³. Il rend par ailleurs hommage à Ramus pour avoir le premier distingué graphiquement *u* voyelle de *v* consonne.

Du reste, Bèze s'inspire manifestement des écrits de Ramus pour sa description de l'*u gallicum*, qu'il identifie aussi à l'*upsilon* des Grecs. Cette voyelle est proférée *comme par un sifflement exhalé entre les lèvres serrées*⁷⁴, ce qui, comme chez Dubois, évoque on ne peut plus clairement une prononciation tendue. Quant à l'hiatus, Bèze l'entend encore sous sa forme dissyllabique en Normandie et à Chartres, prononciation qualifiée de *très vicieuse*. Pour lui, la seule prononciation correcte de l'hiatus réduit est un simple *u* ([y]), y compris dans les mots comme *seur* (< *securum*), *meur* (< *maturum*) et leurs dérivés⁷⁵. Toute péremptoire qu'elle soit, cette affirmation n'empêche nullement Bèze lui-même de rimer occasionnellement ces mots en [ø], notamment dans sa contribution au psautier huguenot, sacrifiant ainsi aux conventions de la poésie.

À partir du xvii^e siècle, la prononciation de l'hiatus réduit tend vers celle qui a prévalu aujourd'hui, c'est-à-dire, à de rares exceptions près, [y]. **Oudin**, par exemple, prononce par un *u* voyelle les mots *seur*, *seure*, *fleute*, *asseurer*, *veuë*, mais aussi la première syllabe de *heureux*⁷⁶, ce qui concorde avec la remarque de Malherbe à propos de la prononciation des Parisiens. **Chifflet** est du même avis pour tous ces mots, excepté *heureux* pour lequel il admet les deux prononciations *heureux* ([ørø(s)]) et *hureux* ([yrø(s)])⁷⁷. Le témoignage de **Hindret** est conforme aux deux précédents, bien qu'il ne parle pas de la prononciation de *heureux*⁷⁸, et **Dangeau** prononce [ø] les deux voyelles du mot *heureux*, ainsi que la seconde de *bonheur*⁷⁹. Le débat à propos de l'*u* et de l'hiatus réduit s'éteint donc avant le xviii^e siècle. Le témoignage de Buffier montre cependant que certaines prononciations archaïques pouvaient persister au xviii^e siècle dans le discours familier :

On écrit toujours *heureux*, quoiqu'on prononce *hureux*, mais quelques-uns croient qu'en déclamant & en chantant on prononce assez communément *heureux*.⁸⁰

L'ère des chanteurs

À l'instar de Ramus, **Baïf** distingue graphiquement *u* voyelle de *v* consonne. *U* peut chez lui être long — il sera alors souvent coiffé d'un circonflexe — ou bref. Il n'a pas de caractère spécifique pour la semi-voyelle [y], mais des graphies comme

73. « in quorum nonnullis Picardi nescio quo modo elidunt e, ut quum pronuntiant *diu*, & *iu*, pro *Dieu* & *jeu* ». Bèze, *De Recta Pronuntiatione*, p. 46.

74. « effertúrque veluti sibilo constriçtis labris efflato ». Bèze, *De Recta Pronuntiatione*, p. 17.

75. Bèze, *De Recta Pronuntiatione*, p. 46-7.

76. Oudin, *Grammaire Française*, p. 34.

77. Chifflet, *Essay d'une parfaite grammaire*, p. 196.

78. Hindret, *L'Art de bien prononcer*, p. 50-52.

79. Dangeau, *Opuscules*, p. 3 et 73.

80. Buffier, *Grammaire*, p. 365. La remarque figure encore dans l'édition de 1729.

pluî, ûle (pour *pluie*, *huile*), où le circonflexe marque la longueur, indiquent qu'il connaissait probablement ce son glissant⁸¹.

Les hiatus réduits, notamment les participes (en orthographe moderne) *pu*, *vu*, *dû*, les subjonctifs *sût*, *eusse*, *eusses*, *eussent*, *déplût* et le parfait *eus* sont systématiquement notés par u, donc [y], souvent avec une marque de longueur⁸². Le mot *heur* est noté par la voyelle e, donc [ø], de même que *bonheur* et *malheur*⁸³. En revanche Baïf écrit u dans les positions métriques brèves et e dans les positions métriques longues. C'est ainsi qu'alternent (mal)ures et (mal)eres⁸⁴; on a aussi malurté⁸⁵. Plus surprenant, l'usage de valures, de kutirē, rekutir, kutir, junēsse (pour *cueillirai*, *recueillir*, *cueillir*, *jeunesse*) en face de reketit, jēnēse⁸⁶.

Le mots *sûre* et *mûre* sont, dans leurs quelques occurrences, notés avec e. Baïf utilise par contre indifféremment u et e en syllabe inaccentuée (*assurait*, *assuras*, *assuré(s)*, *assureras*, *assurer*, *sûreté*)⁸⁷.

Mersenne mentionne l'*u* au nombre de ses dix voyelles, précisant qu'il « se prononce comme l'ypsilon des Grecs » tout en prônant qu'*u* voyelle soit graphiquement distinct de *v* consonne, conseil que son imprimeur se garde bien de suivre. La semi-voyelle [y] apparaît dans la diphtongue *üi*, « facile à prononcer dans le mot *aujourd'hui* »⁸⁸.

Comme il se doit, la description de Bacilly est d'une grande précision :

Je ne parle point icy de l'*u* consone, sur lequel il n'y a point d'autres Remarques à faire que sur le general des Consones, qui est de les appuyer quant il en est besoin, mais seulement de l'*u* voyelle qui est celle de toutes qui est absolument contraire à cet Aduis general & si vniuersel que donnent inconsiderement la plupart des Musiciens, en disant que dans le Chant on ne peut assez ouurir la bouche, puis que pour bien prononcer l'*u*, il est necessaire de la tenir presque fermée, pour rendre cette Voyelle plus delicate & plus fine, autrement elle tiendrait de la Dyphthongue *eu*. Il ne faut donc pas dire, comme plusieurs font *eune* pour *vne*, *commeune* pour *commune*, *meurmurer* pour *murmurer*, si ce n'est aussi grossierement, du moins en partie, ce qui est toujours defectueux dans la Prononciation de l'*u* qui donne beaucoup de delicatesses au Chant.⁸⁹

U est donc sans conteste la plus fermée des voyelles de Bacilly, plus tendue peut-être chez lui que dans le plus châtié des discours parlés. Aucune concession n'est

81. Jean-Antoine de Baïf, *Etrénes*, f° 9.

82. Jean-Antoine de Baïf, *Etrénes*, p. v, vi, xiv (ma numérotation des pages de l'introduction), f° 4, 8v°, 12, 16v°.

83. Jean-Antoine de Baïf, *Etrénes*, p. vi, xii, xiv, xvi, xvii, xviii, xix, xxi, xxiv, xxx, xxxi (ma numérotation des pages de l'introduction); f° 2, 4, 12v°, 16, 19, 19v°.

84. Jean-Antoine de Baïf, *Etrénes*, p. v, ix, xii, xviii, xx, xxvii, xxviii (ma numérotation des pages de l'introduction); f° 1, 3, 3v°, 4, 6, 9v°, 11v°, 12, 13v°, 14, 15, 17, 18v°, 19.

85. Jean-Antoine de Baïf, *Etrénes*, f° 2, 6, 12v°, 16v°.

86. Jean-Antoine de Baïf, *Etrénes*, f° 3, 4, 11, 18, Ps. 88, 129.

87. Jean-Antoine de Baïf, *Etrénes*, p. xiv, xvi, xxvi (ma numérotation des pages de l'introduction); f° 1v°, 10v°, 15v°, 16, 17v°, Ps. 61, Chans. I, 72.

88. Mersenne, *Embellissement des Chants*, p. 378-9, in *Harmonie universelle*, vol. 2 du fac-similé.

89. Bacilly, *Remarques*, p. 277-8.

faite ici à une tendance à l'homogénéisation des timbres qui, apparemment, pouvait déjà se faire sentir, puisque même un rapprochement partiel du timbre de l'*u* avec celui de l'*eu* ([ø]) est résolument proscrit.

La semi-voyelle [y] retient aussi l'attention de Bacilly :

Il y a encore vn autre *u*, qui joint avec vn *i*, ou vn *y*, ne sont pourtant qu'une mesme syllabe, comme *luy & nuire*, semblable à celle de l'*i* & l'*e*, dans ces mots *bien & lieu*, pour lequel *u* il n'y a rien de particulier à dire, que ce que j'ay dit en parlant de l'*i* & l'*e*, & comme ie diray en parlant de l'*oi*; c'est à dire qu'il faut bien prendre garde de separer l'*u* d'avec *i*, lors que par exemple il y a une Notte qui descend sur l'autre, comme on peut voir dans la page 20. du 2. Liure i 8. sur le mot de *reduit*. Il faut, dis-je, bien prendre garde de dire nonchalamment *du* sur la premiere Notte, & *it* sur la seconde, & ainsi faire comme si la syllabe *duit* n'étoit pas vniue, mais coupée en deux.⁹⁰

Cette remarque est à rapprocher de celle faite à propos de l'*yod* de *bien, entretien* etc. Elle met en garde contre une tendance, probablement réelle au XVII^e siècle consistant à consacrer une note pleine à la semi-voyelle et à lui donner, indûment, le statut de syllabe.

Brossard, qui se pique d'apprendre aux Français la prononciation de l'italien, ne détaille pas le son de l'*u* français, mais enseigne à ses contemporains à prononcer l'*u* italien comme s'il y avait *ou* en français⁹¹. On se rend ainsi compte, avec amusement et un rien d'effroi, que bien des chanteurs français devaient, à cette époque, prononcer « à la française » l'italien des *arie*...

Pour prononcer *u*, **Bérard** demande d'« avancer les lèvres de manière qu'elles forment une petite ouverture ». Il qualifie cette voyelle de *gutturale* (comme toutes ses voyelles) et *demi-labiale*, par opposition à *p, b et f* qui sont *labiales* à part entière⁹².

En pratique

Il n'y a pas lieu de penser qu'à un quelconque moment de l'histoire du français chanté, un *u* voyelle isolé se soit prononcé autrement que comme l'*u* du français standard ([y]). Si l'on admet qu'elles ont pu avoir cours dans la langue spontanée, des variantes moins tendues, peu labialisées et plus centrales de cette voyelle ont dû très précocement laisser la place à un *u* tendu, labialisé et antérieur dans les diverses formes de discours public, et donc dans le chant. Les témoignages des premiers grammairiens, en tous les cas, vont dans ce sens.

Des scribes anglo-normands ont bien sûr utilisé la graphie *u* pour rendre le son [u] mais, passé le XII^e siècle, de tels *u* ne devraient plus se rencontrer qu'exceptionnellement dans des textes destinés à être chantés.

Enfin, il a probablement existé, à la Renaissance et notamment chez Ronsard, une tendance poétique à confondre certains [y] avec certains [ø], procédé que j'ai

90. Bacilly, *Remarques*, p. 278. *Prendre garde de* signifie, chez Bacilly, *éviter de*.

91. Brossard, *Traité*, p. 348.

92. Bérard, *Art du Chant*, p. 62.

nommé rime « humaniste ». Lorsque des conflits de cette sorte se présentent à la rime, il revient au chanteur d'ouvrir légèrement l'*u* concerné, et de fermer non moins légèrement l'*eu* correspondant afin de faire passer de telles licences.

Quatrième partie

Les diphtongues

CHAPITRE 14

DIPHTONGUES, DIGRAMMES ET COMPAGNIE

En 1548, Sébillet consacre un chapitre entier de son *Art poétique françois*¹ aux *diphthongues* et à leur prononciation. Quel rapport avec l'art poétique, se demande tel éditeur moderne, étonné que le chapitre en question ne se limite pas aux traditionnelles questions de diérèse et de compte des syllabes ? Sébillet nous rappelle tout simplement que, de son temps, la diction des vers, sous ses aspects phonétiques, est partie intégrante de l'art poétique, tout comme la prononciation appartient de plein droit à la rhétorique².

Mais revenons au commencement : langue relâchée à ses origines, le français comportait alors de nombreuses diphthongues. Du fait d'importantes variations de l'énergie articulatoire, le timbre des voyelles avait tendance à se modifier en cours de route : peu de syllabes reposaient sur une seule voyelle stable. Une *diphthongue* se produit lorsque, au contraire, deux voyelles se font successivement entendre au sein d'une même syllabe. En principe, l'une de ces deux voyelles constitue le « noyau », c'est celle sur laquelle la syllabe repose, celle dont le son est proéminent. L'autre fait office de son de transition entre le noyau et ce qui suit ou précède directement.

Le français standard est une langue tendue : l'énergie articulatoire est régulièrement répartie tout au long des syllabes. Les voyelles y sont tenues de manière stable et il ne se produit plus aucune diphthongue. La graphie étant par nature conservatrice, de nombreux *digrammes* ont été maintenus jusqu'à nos jours, fossiles de diphthongues passées. J'emploie ici le terme de *digramme*³ lorsque deux voyelles apparaissent successivement dans la chaîne graphique au sein d'une même syllabe.

Schématiquement, on peut dire que, aux origines de la graphie du français, les digrammes transcrivaient des diphthongues. Au fur et à mesure de la simplification et de la disparition de celles-ci, les mêmes digrammes se sont mis à ne plus traduire que des sons vocaliques simples (*ou, ai, eu*), ou alors la succession d'une semi-voyelle (donc, phonétiquement parlant, d'une consonne) et d'une voyelle (*ie, oi*).

Le français médiéval comportait de plus quelques *triphtongues* (trois voyelles se faisant entendre successivement au cours de la même syllabe, comme *eau*), pour lesquelles on peut, symétriquement, créer le terme de *trigramme*.

Les digrammes et trigrammes du français sont abordés de manière systématique dans les chapitres qui suivent. Certains d'entre eux, comme *oi*, ont une histoire riche et spécifique qui mérite d'être détaillée. Pour d'autres, comme *ai* ou *ou* dont l'histoire se confond précocement avec celle d'une voyelle simple, il suffit le plus souvent de renvoyer le lecteur auxdits chapitres. Je m'efforce néanmoins de garder dans tous

1. Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique*, p. 84 et sq.

2. Longtemps obnubilés par l'écrit, les littéraires redécouvrent depuis peu ce qui, pour le chanteur, est un truisme : l'importance de la dimension sonore et orale de la poésie. Voir par exemple *La Voix au XVII^e siècle*, ou *A haute voix* et, dans ce dernier ouvrage, la contribution de Buron.

3. *digramme* est parfois employé aussi pour désigner un groupe de deux consonnes figurant un son unique, comme *ch*.

les cas l'organisation des chapitres en *ères* utilisée pour les voyelles simples. Les diphtongues nasales sont traitées au chapitre des voyelles nasales.

CHAPITRE 15

AI

Ce digramme, fort répandu dans l'orthographe française sous les formes *ai* et *ay*, rappelle une ancienne diphtongue [ai]. En général, celle-ci s'est assez précocement simplifiée en *e*, voyelle avec laquelle *ai* se confond pour une bonne partie de son histoire.

Ai en français standard

Qui dit *ai* dit en général *e* ouvert ([ɛ]), à quelques exceptions près où il est, selon les arbitres du bon usage, fermé ([e]).

En syllabe accentuée, Gramont prescrit un *ai* fermé dans les cas suivants¹ :

- Les formes verbales en *-ai*, comme *j'ai*, ainsi que les futurs et les passés simples.
- Quelques rares formes verbales en *-ais* ou *-ait*, comme *sais*, *sait*, *vais*.
- *gai*, *gaie*, *gais*.

Il s'agit là du bon usage qui, après bien des hésitations, semblait s'être fixé à la fin du XIX^e siècle et auquel on devrait, dans l'idéal, pouvoir se référer aujourd'hui encore. La réalité est beaucoup plus flottante : aujourd'hui, un dictionnaire comme le *Petit Robert* admet, pour *gai(e)*, à la fois [ge] et [gɛ], il prescrit [ke] pour *quai*, en accord avec Fouché².

Il semble bien d'autre part que, pour *sais*, *sait* et *vais*, l'influence de la graphie ait plutôt favorisé l'*e* ouvert. Selon Fouché, *je sais* n'a conservé l'*e* fermé qu'à la Comédie-Française, alors que *tu sais* et *il sait* se prononcent traditionnellement en *e* ouvert³. Au passé simple, peu usité, *-ai* semble se maintenir fermé, tandis qu'au futur, le même digramme tend à se confondre avec le conditionnel en *-ais*. *Mai* et *vrai* sont en revanche plus ou moins stabilisés en [mɛ] et [vrɛ], encore qu'il existe, notamment dans les médias, une tendance à fermer toutes ces voyelles.

En syllabe inaccentuée, *ai*, plutôt ouvert quoique moins nettement qu'en syllabe accentuée, peut tout comme *e* se fermer sous l'effet de l'harmonisation vocalique lorsque la voyelle accentuée est elle-même fermée (*aider*, *plaisir* prononcés parfois [ede] et [plezir]). Un tel phénomène n'est de loin pas général, et il ne devrait pas se produire dans les formes de discours les plus soutenues. *Ai* se prononce bien sûr [ɛ̃] dans certaines formes du verbe *faire faisons, faisant*) ainsi que dans le substantif *faisan*.

Dans les mots terminés en *-ail*, ou contenant le groupe *-aill-*, l'*i* se rattache non pas à l'*a* précédent mais il désigne au contraire l'*l* mouillé traditionnel, devenu yod aujourd'hui.

1. Grammont, *La Prononciation française*, p. 40.

2. Fouché, *Traité de prononciation*, p. 50.

3. Fouché, *Traité de prononciation*, p. 50.

L'ère des scribes

Les *ai* du français ne sont pas issus de la diphtongaison spontanée d'une voyelle latine, mais plutôt de la rencontre d'un *a* étymologique avec un yod provenant lui-même d'une consonne palatalisée. Ainsi, le *i* de *faire* provient-il de la palatalisation du *c* de *fac(e)re*, qui se transforme en yod avant de se vocaliser en *i* et de se fondre en une diphtongue (on parle de *coalescence*) avec l'*a* précédent⁴. Certains mots latins en *-aria* ainsi que les mots savants en *-arium*⁵ aboutissent en français au très productif suffixe *-aire* (*paire*, *contraire*, *primaire*, *vulgaire*, etc.).

C'est au cours du XI^e siècle que la diphtongue [ai] évolue de manière transitoire vers [eɪ] avant de se simplifier, au début du XII^e siècle, en [ɛ]. Comme le rappelle Lote⁶, il faut remonter à des poèmes assonancés pour trouver en fin de vers trace de la prononciation diphtonguée originelle : des mots en *-ai-* assonant en *-a-*. C'est le cas notamment dans la très archaïque **Passion de Clermont-Ferrand**⁷. Dans d'autres textes, même fort anciens, on trouve déjà des signes de l'évolution [ai] > [eɪ] > [ɛ]. Ainsi, dans la **Vie de Saint-Alexis**, le mot *lerme* figure dans une laisse en *a*⁸, ce qui conduit à deux conclusions :

- C'est la graphie *lairme* ([laɪrmə]), aboutissement régulier du latin *lācrima* par le mécanisme décrit ci-dessus, qui serait à sa place dans cette laisse. Le poème a donc été composé pour un état de langue où la diphtongue [ai] était encore intacte.
- Pour le copiste du manuscrit de référence, la diphtongue [ai] s'était déjà simplifiée en *e*.

Dans le même poème⁹, on trouve aussi la graphie *paleis*, qui évoque l'étape intermédiaire ([eɪ]).

La **Chanson de Roland** traduit bien aussi de telles hésitations. La diphtongue *ai* s'y rencontre en assonance aussi bien avec *a* (par exemple la laisse xx) qu'avec *e*¹ (par exemple la laisse iv). Dans ce second cas, la graphie *ai* (*repaire*) coexiste avec la graphie *e* (*desfere*). Pas moyen, donc, de donner à *ai* une prononciation unifiée...

On trouve encore des signes de la prononciation diphtonguée dans des textes assonancés plus récents, comme le **Charroi de Nîmes**¹⁰ ou **Aucassin et Nicolette**¹¹. Dans ces deux textes, il existe aussi des signes isolés de simplification : des formes verbales comme *het* (*hait*) et *set* (*sait*) figurent dans des laisses en *e*³¹². Dans les

4. Fouché, *Phonétique historique*, p. 254 et sq.; Joly, *Précis de phonétique historique*, p. 198; Zink, *Phonétique historique*, p. 132-3.

5. Le suffixe *-arium*, dans les mots vulgaires, donne en principe *-ier* (*primarium* > *premier*). Fouché, *Phonétique historique*, p. 411-415.

6. Lote, *Histoire du vers*, III, p. 142.

7. La *Passion de Clermont-Ferrand*. Voir par exemple aux vv. 89-90, 167-8, 173-4.

8. *Vie de Saint Alexis*, v. 584.

9. *Vie de Saint Alexis*, v. 403.

10. *Charroi de Nîmes*, laisses xlii et li.

11. *Aucassin et Nicolette*, laisse iii.

12. *Charroi de Nîmes*, v. 38; *Aucassin et Nicolette*, laisse xiii. La présence de ces formes dans des laisses en *e*³ indique une prononciation plutôt fermée alors que ces mots rimeront en *e* ouvert.

textes rimés, *ai* ne se trouve pas associé avec *a*, mais au contraire dès l'origine avec *e*, le plus souvent ouvert, avec lequel son histoire se confond désormais.

En finale absolue, et notamment dans les formes verbales, *ai* va rapidement se mettre à rimer avec le [e] final, entre autres, des participes passés¹³. C'est le cas de manière particulièrement nette chez Machaut. Que disent les dictionnaires de rimes du xvi^e siècle de cette pratique déjà bien établie au moment où ils écrivent ? Curieusement, *Tabourot* n'autorise pas expressément ce type de rimes. Il n'en consacre pas moins un long développement à la finale *ay*, qu'il qualifie de diphtongue sans préciser ce qu'il entend par là. *La Noue*, c'est intéressant, distingue deux catégories de mots terminés en *-ay* :

- dans la première, qu'il appelle *diphtongue plus propre*, il range les formes verbales du passé simple et du futur ainsi que *sçay, geay, gay, lay, balay, delay, may, quay, ray, vray, essay* entre autres. La prononciation la « plus naturelle » de cette diphtongue serait [ɛi] et serait encore en usage chez certains, mais « la plus part toutesfois changeant l'e en é masculin, & lui baillent vne prononciation si peu differente de celle en é masculin qu'on l'y peut rimer, comme si ce n'estoit q'une chose mesme ». Autrement dit, l'*ay* de ces mots, quoique parfois encore diphtongué, peut sans mal se transformer en [e] et rimer, donc, en *e* fermé.
- la seconde, qu'il appelle *diphtongue moins propre*, comprend les impératifs singuliers de *faire, plaire, naistre, paistre, traire* et de leurs composés. Pour *La Noue*, ces formes se terminent en *e* ouvert ([ɛ]) et l'on devrait s'abstenir de les rimer avec les autres mots en *-ay* ou, pire, avec ceux en *-é*.

Une distinction analogue, mais pas complètement superposable, sera reprise en 1648 dans le Dictionnaire de Rimes de *Fremont d'Ablancourt*, qui distingue un *-ay* « rude », qu'on se représente comme un *e* ouvert, peut-être légèrement diphtongué, d'un *-ay* « qui se prononce comme, E mas. », cette dernière catégorie groupant les mots *gay, sçay* et les formes du futur et du passé simple, alors que la première comprend des mots comme *essay, lay, delay, balay* et l'impératif des verbes en *-aire*.

Pour d'autres développements concernant un digramme *ai* fondu dans la voyelle *e*, on consultera le chapitre en question.

-aige et -age

Les mots en *-age* (et, moins souvent, en *-ache*) apparaissent parfois sous les graphies *-aige* (et *-aiche*). Dans le suffixe latin *-aticum*, par exemple, d'où est issu le suffixe français *-age*, la présence de la palatale *c* ne devrait pas suffire, en théorie, à donner naissance à un yod et l'*a* devrait se maintenir tel quel. On considère donc la graphie *ai* comme dialectale (Nord, Est et Ouest)¹⁴. Si cette graphie atypique est absente, par exemple, de la *Chanson de Roland*, elle n'en apparaît pas moins dans un certain nombre de textes littéraires, et déjà dans certains textes assonancés comme

13. Fouché, *Phonétique historique*, p. 258-9.

14. Zink, *Phonétique historique*, p. 237 ; Fouché, *Phonétique historique*, p. 347.

le *Charroi de Nîmes*¹⁵. On la trouve aussi chez certains trouvères, comme **Thibaut de Champagne**, mais de manière isolée¹⁶ et pas à la rime, où *-age* reste de rigueur. Elle ne devient réellement fréquente qu'au xv^e siècle où, par exemple, elle est quasiment systématique dans **Maiître Pierre Pathelin**. Cette farce recèle notamment les rimes *corsaige : naige* (pour *neige*), *froumaige : l'aurai-je*¹⁷, qui montrent sans équivoque que ces mots riment en *e*. Le registre de l'œuvre est, il faut le rappeler, popularisant.

Les *Traités de seconde rhétorique* font aussi une large place à la graphie *-aige*, et ils associent volontiers les mots en *-a(i)ge < -aticum* avec des formes comme *ai-je* ou *scay-je*¹⁸. On peut douter néanmoins, que [ɛʒə] (ou [eʒə]) se soient jamais insinués jusque dans la déclamation la plus soutenue. Quoi qu'il en soit, le xvi^e siècle marque le déclin des graphies en *-aige*. Chez **Marot**, les graphies *-aige* et *-age* sont occasionnellement associées à la rime¹⁹, ce qui donne à penser que la première a perdu toute valeur phonétique spécifique. **Ronsard** ou **Peletier** me semblent avoir définitivement abandonné la graphie *-aige*. Quant aux dictionnaires de rimes, celui de **Tabourot**, qui n'est pourtant pas trop regardant lorsqu'il s'agit de recenser des rimes périlleuses, ignore complètement *-aige*; celui de **La Noue** fait montre de la même ignorance et ne prend donc même pas la peine de mettre l'apprenti poète en garde contre l'emploi de ces formes déjà vieilles.

L'ère des grammairiens

La fusion de *ai* et *e* étant consommée, tant dans la graphie que dans la déclamation, depuis le xii^e siècle, on est étonné de constater que, chez les premiers grammairiens, elle ne semble pas si évidente que cela.

La « diphtongue » *ai*

En 1531, **Dubois** décrit une diphtongue *a[^]i*, prononcée « non pas comme deux voyelles distinctes, mais en exprimant doucement le son des deux voyelles en une seule syllabe, comme le cri du malade ou de celui qui soudain est blessé »²⁰. Cette diphtongue *a[^]i* est mise partout où le digramme *ai* figure dans la graphie usuelle : *pa[^]is* (pour *paix*), *fa[^]ire*, *a[^]imer*, *ta[^]ire*, *g-è ua[^]i* (pour *je vais*), *g'-ha[^]i* (pour *j'ai*), *a[^]igre*, *ma[^]igre*. Quant à sa simplification en *e*, c'est dans la bouche des Normands que Dubois le Picard la place²¹.

15. *Charroi de Nîmes*, v. 1334.

16. *Le Chansonnier Cangé*, f^o 38 v^o, note *message*.

17. *Maiître Pierre Pathelin*, vv. 163-4, 443-4.

18. Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, p. 130, 348.

19. On a, notamment, dans les *Œuvres lyriques*, *aage : couraige*, *avantaige : Cartage*, *aage : saige*, *aage : personnaige* p. 102, 112, 128, 271, 355.

20. « Non ai diuisas vocales cum poetis Latinis, sed a[^]i vna syllaba vtriusque vocalis sonum leniter exprimente, pronuntiamus : qualis vox aegrotis & derepente laesis est plurima ». *Isagoge*, p. 8.

21. *Isagoge*, p. 13.

Un tel témoignage peut-il être pris au pied de la lettre ? Il est permis, avec Thurot, d'en douter²². Il est probable en effet que le propos de Dubois soit ici, plus que de décrire l'usage le plus soigné, de justifier la graphie *ai*, là où elle a persisté comme là où elle a été réintroduite pour des raisons étymologiques, quitte à aller chercher (et à trouver) une diphtongue dans des registres dialectaux et populaires. En tous les cas, il ne fait pas le poids en face de la tradition plusieurs fois centenaire de la rime.

Les choses vont d'ailleurs changer rapidement, trop rapidement sans doute pour qu'on puisse y voir la trace d'un réel changement phonétique, au fur et à mesure que s'affinera la description phonétique du français. En 1542 déjà, Meigret doit bien chercher pour trouver une diphtongue *ai* :

Voyons premierement doncques celles [les diphtongues] qui commencent par à, & considerons si, ai, se treuve tousiours raysonnablement escrit, de sorte que les deux voyelles soient en la prononciation comme nous les voyons en ayment, aydant, hair. Il n'y a point de doubte qu'en mais, maïstre, aise, vous ny trouuerez aucunes nouuelles de la diphtongue ay, mais tant seulement d'ung e que i'appelle e ouuert, comme ia i'ay diçt.²³

Pour entendre un son diphtongué, il doit puiser dans les cas particuliers. Avant une consonne nasale (*aimant*), la diphtongue *ai* a en effet pu persister plus longtemps que devant consonne orale ; dans *haiïr*, il s'agit bien évidemment d'un hiatus et non d'une diphtongue ; quant au verbe *aider*, plusieurs grammairiens y reconnaissent la survivance d'une diphtongue voire d'un hiatus dans la prononciation familière, souvenir probable de formes médiévales comme *aïst*. Au siècle suivant, Vaugelas et Hindret reprocheront encore aux Parisiens une prononciation trisyllabique de *aider*²⁴.

En 1550, le même Meigret ne donne plus que « payant, ayant » et « gajant » (probablement *gageant*) comme exemples de la diphtongue *ai*. Dans les deux premiers, on a un yod et dans le dernier un *i* consonne : plus trace, donc, d'une réelle diphtongue [ai]. Quant à *aymer*, il l'écrit désormais « eymer », en précisant que la vieille forme *amer*, si elle survit dans l'écriture, n'est plus en usage. Pour le reste, il écrit « vrey, j'ey, je direy » (pour *vrai, j'ai, je dirai*), usant de la « diphtongue *ei* par e clôs » ([ei]). Ailleurs, il hésite entre « j'ey » et « j'é » ([e:])²⁵. Pour la forme verbale *ait*, il donne les deux formes « q'il aye, ou eyt » ([ajə] ou [ɛi(t)])²⁶.

Peletier est encore plus restrictif. Les formes verbales en *-ay* sont régulièrement notées chez lui par *e* fermé. Il écrit « eyant », « eyons » pour *ayant, ayons*²⁷, ce qui est à interpréter comme *e* fermé suivi d'un yod ([e.j]), mais aussi « eide » pour *aide*, « reisin » pour *raisin* où, comme le confirme le compte des syllabes dans ses vers, il

22. Thurot I, p. 291.

23. Meigret, *Traite*, f° D iii v°.

24. Vaugelas, *Remarques*, p. 322. Hindret, *L'Art de bien prononcer*, discours initial. Plus tôt, un poète comme Pierre de Nesson, *Les Vigiles des Morts*, p. 57, faisait trisyllabique (*tu*) *aides*.

25. Meigret, *Grammère*, p. 8 v°, 9r°, 79 v°.

26. Meigret, *Grammère*, p. 107.

27. Peletier, *Dialogue*, p. 6, 7, 9 etc.

entend une diphtongue ([eɪ]) et non un hiatus²⁸. Dans son *Dialogue*, il hésite entre « vreï » et « vrēi » (c'est-à-dire entre [eɪ] et [ɛɪ])²⁹. On a, au masculin singulier, « vrēi » ([vrēɪ]), mais « vrēæ » ([vrē.ə]) au féminin et, au pluriel, « vrēz » ([vrēz]) dans ses vers phonétiques³⁰, où l'on trouve aussi « guei » ([geɪ]) pour *gai*³¹. Ces mots en *-ai* n'apparaissent pas à la rime.

Ramus, dans son coup d'essai de 1562, donne *gaïant* et *païant* comme seuls exemples de la diphtongue *ai*³². Il ne fait donc rien de plus que citer Meigret. En 1572, il reconnaît encore *ai* comme une « vraye diphtongue », dont les exemples types sont *païant* et *aidant*. Il admet néanmoins que cette diphtongue « s'altère » souvent en *e*, soit ouvert (fēre pour *faire*), soit fermé (fēre pour *ferai*)³³. De fait, dans les deux versions successives de sa graphie phonétique, il utilise constamment *e* (de préférence ouvert en 1572) pour transcrire le digramme *ai* de l'orthographe usuelle. Il écrit constamment *vre* ([vrē]) pour *vray*, et rime même ce mot à suivre (pour *suivray*)³⁴. Plus trace de diphtongue donc, même en finale absolue où *ai* se prononce comme un *e* fermé. À l'instar de Meigret et Peletier, il prononce [aʒə] tous les mots en *-age*. Lorsqu'il juxtapose des textes en orthographe usuelle avec leur transcription phonétique, il lui arrive même d'écrire *-aige* (*davantaige*, *usaige*) transcrit par *-aje*, ce qui montre que la graphie *-aige* avait, pour lui, perdu toute valeur phonétique.

Bèze, finalement, ne reconnaît plus la diphtongue *ai* que dans l'interjection *hai* (aujourd'hui *aïe* !). Il confirme du reste la parfaite identité phonétique des pénultièmes de *parfaite* et *prophete*, ainsi que de *maître* et *permettre* avec, dans ce dernier cas, une différence de quantité³⁵.

Les grammairiens du XVII^e siècle, s'ils continuent à se servir du terme pour désigner, par abus de langage, le digramme *ai*, ne reconnaissent plus, phonétiquement parlant, de réelle diphtongue. Oudin, qui donne généralement une prononciation assez marquée par l'usage parisien, discute les quelques cas où *ai*, en principe ouvert, prend le son de l'*e* fermé. En plus du *ai* final des formes verbales, largement attesté comme fermé, il mentionne aussi, comme exemple de *ai* fermé, les mots *aimer*, *aider*, *traisner*. Il n'est pas exclu qu'il s'agisse ici d'une des premières attestations du phénomène d'harmonisation vocalique³⁶. Pour Chifflet, *ai* appartient aux « diphtongues qui se forment d'un seul son » ou même aux diphtongues « fausses et impropres ». Comme avant lui Bèze, ce même Chifflet atteste une différence de quantité entre deux voyelles de même timbre : l'*e* ouvert bref de *mettre* et l'*e* ouvert long de *maître*³⁷. Hindret, lui aussi, considère *ai* comme une fausse diphtongue³⁸. Mais

28. Peletier, *Dialogue*, p. 9; *Amour des amours*, p. 4, 142.

29. Peletier, *Dialogue*, p. 9, 11, 14, 41, 71.

30. Peletier, *Amour des amours*, p. 8, 26.

31. Peletier, *Amour des amours*, p. 28.

32. Ramus, *Gramere*, p. 27.

33. Ramus, *Grammaire*, p. 38-39.

34. Ramus, *Grammaire*, p. 180-181.

35. Bèze, *De Recta Pronuntiatione*, p. 42-43.

36. Oudin, *Grammaire* 1632, p. 32.

37. Chifflet, *Essay d'une parfaite grammaire*, p. 172, 178, 188.

38. Hindret, *L'Art de bien prononcer*, p. 45.

c'est Dangeau qui règle formellement son compte à la « diphtongue », en traitant *ai* comme une simple graphie alternative figurant, de manière générale, l'*e* ouvert et, dans certains cas particuliers comme les formes verbales en *-ai*, l'*e* fermé³⁹.

***Ai* suivi d'une voyelle**

Lorsque *ai* est suivi d'une voyelle, l'*i* fonctionne en général comme semi-consonne (yod). La question se pose donc de savoir si l'*a* précédent se conserve tel quel ou passe, sous l'effet de l'*i*, à *e*, ouvert ou, éventuellement, fermé. Les tergiversations des grammairiens de la Renaissance sont à l'image des hésitations de l'usage de leur temps. Ce n'est qu'au xvii^e siècle que se dessine peu à peu un consensus qui annonce l'usage moderne.

- **-*aie* final.** Comme l'écrit Thurot⁴⁰, trois prononciations ont pu coexister pour *-aie* : [ajə], [ɛjə] et [ɛə]. Au xvi^e siècle, cette dernière prononciation sans yod est très minoritaire et n'apparaît guère — et encore, pas de manière constante — que chez Peletier. Meigret écrit « aye » ([ajə])⁴¹. C'est en revanche [ɛjə] qui a assez tôt la faveur des grammairiens dans leur majorité, et notamment de Ramus et de Bèze, qui s'exprime en détail sur la question. De manière générale, [ajə] fait figure de dialectisme ou d'archaïsme. C'est néanmoins la prononciation que défendront encore Tabourot et, quoique de manière moins nette, La Noue. On peut donc imaginer que l'archaïsme en question se soit conservé plus longtemps en déclamation que dans le discours familier. À partir du xvii^e siècle, ce sont plutôt [ɛə] et [ɛjə] qui coexistent, les grammairiens dissertant sur la présence d'un yod intercalaire — l'*i* est-il plus ou moins « redoublé » ? — qui devait donc déjà tendre à disparaître. Chifflet va plus loin, puisqu'il affirme que, dans un mot comme *playe*, « on traine l'*e* ouvert » sans redoubler le *i* (sans, donc, intercaler de yod ni prononcer l'*e* féminin) : [plɛ:]⁴². Cette dernière prononciation, la plus proche de nous, ne peut bien sûr, à moins d'une licence qui serait signalée par une graphie particulière, avoir cours en poésie.
- **-*aie*- à l'intérieur d'un mot.** On trouve encore, au xvi^e siècle, des formes comme *vrayement*, *payement*, *gayement* qui sont trisyllabiques et devaient donc se prononcer [ɛjə] ou, comme l'écrit Ramus, [ɛ.ə]⁴³. Cependant, déjà au xvi^e siècle, l'usage poétique tend à négliger l'*e* féminin intérieur en faisant de ces mots des dissyllabes ([vrɛmaⁿ(t)]).
- Dans les autres cas, c'est-à-dire lorsque *ai* est suivi d'une autre voyelle qu'un *e* féminin, la présence d'un yod intercalaire n'est guère contestée. Sa présence

39. Dangeau, *Opuscules*, p. 5, 50.

40. Thurot I, p. 293 et sq.

41. Meigret, *Grammère*, p. 2, 10 etc.

42. Chifflet, *Essay d'une parfaite grammaire*, p. 185,6.

43. Ramus, *Grammaire*, p. 57.

ne devrait donc pas être remise en cause dans le discours soutenu. Reste à déterminer le timbre de la voyelle précédente : *a* ou *e*. Il semble bien que la prononciation traditionnelle soit [aj], peu à peu supplantée par [ej] (ou éventuellement [ej]) sous l'influence du parisien vulgaire. Tory, par exemple, attribue cette dernière prononciation aux dames de Paris qui, « en lieu de A prononcent E bien souuent, quant elles disent. Mon mery est a la porte de Peris, ou il se faiçt peier. En lieu de dire. Mon mary est a la porte de Paris ou il se faiçt paier »⁴⁴. Meigret, fort peu parisien, prononce en tout les cas *ayons*, *ayez* et *ayant* par *a*. Peletier cède déjà aux « dames » de Tory en notant *eyant* et *eyons* au moyen de l'*e* fermé qu'il utilise par défaut en syllabe inaccentuée, mais considère encore comme efféminée la prononciation par *e* de *payer*⁴⁵. Ramus, lui, utilise l'*e* ouvert que, de manière générale, il favorise dans cette situation. Bèze, finalement, réclame [ej] pour *payer*, *paiement*.

Si la tendance générale, en cette fin de xvi^e siècle, va dans le sens de la prononciation par *e*, on trouve néanmoins jusqu'à la fin du siècle suivant des grammairiens, et non des moindres, qui condamnent l'*e* qu'ils entendent dans la bouche de nombreux locuteurs. C'est notamment le cas de Chifflet et de Hindret⁴⁶. Dangeau, quant à lui, regrette encore en 1694 que l'*y*, « inutile » dans des mots comme *ayez* et *ayant*, ait induit « de mauvaises prononciations » ([ej]) alors que la graphie *aïez* aurait permis de maintenir « un *a* tout simple » dans ces mots⁴⁷. Implicitement, il admet donc que, pour ces formes verbales, l'usage commun a fini par l'emporter sur la raison des grammairiens. Il n'empêche que ce même usage est jusqu'à nos jours resté incohérent, puisqu'on prononce encore par *a* des mots comme *païen*, *aïeul*, *glaïeul*, contre-exemples qui ne devraient pas remettre fondamentalement en cause la règle générale, selon laquelle c'est *e* qui s'est peu à peu imposé dans cette situation, même si la prononciation archaïque par *a* a pu être jugée plus élégante jusqu'à l'aube du xviii^e siècle.

Aï en hiatus

Pour Sébillet, la diphtongue *ai* « se diaſtole en Païs, Thaïs, haïs, naïf »⁴⁸. Il dresse ainsi la liste à peu près exhaustive des mots où l'on peut, en poésie, trouver *a* et *i* en diérèse⁴⁹. À la rigueur pourrait-on ajouter le cas particulier de *abbaye*, tétrasyllabique au Moyen Âge ([aba.i.ə]) et encore trisyllabique aujourd'hui ([abe.i] selon le *Petit Robert*, mais en concurrence avec [abɛ.i], [abeji] et [abɛji] selon Martinet et Walter).

44. Tory, *Champfleury*, f° XXXIII v°.

45. Peletier, *Dialogue*, p. 6, 7, 9, 85.

46. Chifflet, *Essay d'une parfaite grammaire*, p. 189 ; Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 143, cité par Thurot I, 299.

47. Dangeau, *Opuscules*, p. 34.

48. Sébillet, *Art poétique françois*, in Goyet, p. 87.

49. Voir aussi Thurot I, p. 500-3.

Dans les formes de *haïr* avec diérèse (*haïr*, *haï*, *haïssons*), c'est la prononciation par *a* ([a.i]) qui s'est maintenue. Les autres formes étaient originellement en *e* (*tu hes*, *il het*) et, pour elles, la graphie *ai* est donc une réfection de la Renaissance.

Pays, *paysan*, *paysage* étaient prononcés par *a* à l'origine, comme l'attestent Meigret et Peletier, quoique ce dernier mentionne *peïs* comme une prononciation efféminée⁵⁰. Dès le xvii^e siècle, c'est néanmoins la prononciation par *e* qui s'impose peu à peu, si l'on en croit Oudin et Chifflet⁵¹.

Enfin, les contemporains du compositeur Guillaume Dufay semblent bien avoir, en tout cas en déclamation, prononcé les deux voyelles finales de son nom en hiatus ([dyfa(j)i]), ce qui ressort de diverses sources en vers dans lesquelles ce nom est trisyllabique, à commencer par la chanson *Ce moys de may*⁵² et par ce passage fameux du *Champion des Dames*⁵³ qui définit ce que les historiens de la musique appellent, aujourd'hui encore, la *contenance angloise*.

L'ère des chanteurs

De manière générale, Baïf note les *ai* de l'orthographe usuelle par *ę*, c'est-à-dire un *e* de timbre douteux mais souvent ouvert occupant des positions métriques longues : on sait au moins qu'il ne considérait pas ce son comme une diphtongue. En syllabe ouverte et à l'intérieur des mots, il lui arrive d'utiliser *ę* en lieu et place lorsque la métrique impose une brève : on lira donc *fere* pour *faire* alors même que, dans d'autres formes de ce verbe, il arrive que *ę* traduise des *ai* qui, pour nous, ont valeur d'*e* féminin : *fęzant*, *fęzęs*⁵⁴. Cas particulier déjà évoqué, les formes *ęidas*, *ęidant*, *ęidront*, *ęider*⁵⁵, attestant la prononciation diphtonguée des formes du verbe *aider*. On ne trouve pas, chez Baïf, de formes en *-aige*, tous les mots de cette série étant écrits en *-aje*⁵⁶.

En finale absolue, c'est invariablement *ę* qui s'impose, aussi bien pour les passés simples et futurs⁵⁷ que pour *fai* (présent de l'indicatif ou impératif)⁵⁸, *j'ai*⁵⁹ ou pour des mots comme *vrai*, *gai*⁶⁰. Il n'est pas possible de savoir si Baïf pratique ainsi pour distinguer graphiquement les formes en *-ai* des participes en *-é* dont il transcrit la finale par *ę*, où s'il veut marquer une différence de timbre, auquel cas son usage ne recouperait pas celui des rimeurs.

50. Meigret, *Grammère*, p. 64 ; Peletier, *Dialogue*, p. 85.

51. Oudin, *Grammaire 1640*, p. 40 ; Chifflet, *Essay d'une parfaite grammaire*, p. 189.

52. Dufay, *Opera omnia*, vol. 6 n° 39.

53. Martin Le Franc, *Le Champion des Dames*, vv. 16264, 16295.

54. Jean-Antoine de Baïf, *Etrénes*, f° 4, 12v°, 13, 13v°.

55. Jean-Antoine de Baïf, *Etrénes*, p. xvi, xvii (ma numérotation des pages de l'introduction) ; 9v°

56. Jean-Antoine de Baïf, *Etrénes*, p. xix, xxiv, xxvi, xxix, xxxi etc. (ma numérotation des pages de l'introduction).

57. Jean-Antoine de Baïf, *Etrénes*, p. v, vi (ma numérotation des pages de l'introduction).

58. Jean-Antoine de Baïf, *Etrénes*, p. iv (ma numérotation des pages de l'introduction) ; f° 14 v°, 15, 16 v°.

59. Jean-Antoine de Baïf, *Etrénes*, p. v (ma numérotation des pages de l'introduction).

60. Jean-Antoine de Baïf, *Etrénes*, p. ii, iii, iv (ma numérotation des pages de l'introduction) ; f° 3.

La syllabe féminine des mots en *-aie* est parfois élidée, comme lorsqu'il écrit *vrê* pour *vraie* ou *ése* pour *essaie*⁶¹. Ailleurs, on trouve, dans des cas analogues, un yod intercalaire : *κêie* pour *gaie*⁶², et des graphies analogues pour *délaie*, *paye*, *essaie*⁶³. Dans les autres cas où *-ai-* est suivi d'une voyelle, il hésite entre [aj] et [Ej]. On a, par exemple, *a* suivi d'un yod ([aj]) dans *aiant* (*ayant*)⁶⁴, et aussi dans *s'égayant*, *payant*, *aïeux*, *frayeur*, *rayon*, *frayés*⁶⁵. On trouve, plus rarement, *ε* suivi d'un yod ([Ej]), par exemple dans *s'égayait*, *s'égayant*⁶⁶. Cette dernière graphie lui est utile lorsque le mètre exige une longue. Pour les mot *naïf*, *pays* comme pour son propre nom, il garde à l'*a* en hiatus sa prononciation naturelle ([a.i])⁶⁷.

Mersenne⁶⁸ reconnaît la diphtongue *ai* « dans ces mots, *paier*, & *raier*, dans lesquels *ai* ne fait qu'une syllabe ». Ce qu'il décrit n'est donc pas une vraie diphtongue, mais une voyelle (probablement, pour lui, un *a*) suivie d'un yod ([paje(r)]). Il écrit aussi, et c'est intéressant car cela rejoint la position de La Noue :

Quelques vns ajoutent la dixième [diphtongue] pour la dernière syllabe des futurs, qu'ils composent de l'*é* aigu, et de l'*i*, *éi*, au lieu de notre *ai*, comme en ces verbes *direi*, *ferei* pour *dirai*, & *ferai*, mais le seul *é* aigu suffit pour ces dictions *diré*, *feré*, &c.

Ces finales pouvaient donc encore, au premier tiers du xvii^e siècle, être perçues comme des diphtongues par une oreille musicienne qui leur préférerait néanmoins le son de l'*e* fermé.

Voici ce que dit **Bacilly** :

Sur les Dyphthongues *ai* & *au*, il y a fort peu de remarques à faire, quant à la Prononciation, puis que la première n'en a point d'autre que celle de l'*e*, & la dernière que celle de l'*o*; & comme c'est aux Grammairiens à parler de la différence de l'*ai* lors qu'il est semblable à l'*e* *ouuert*, ou *masculin*, ie ne m'étendray point sur ce sujet pour ne pas sortir des bornes que ie me suis proposé : l'en donneray seulement cet Exemple en passant, sur lequel le Lecteur pourra se regler pour tous les autres, *aimer* & *faire*, l'*ai* de *aimer* se prononce comme vn *e* *moins ouuert*, et celui de *faire*, comme vn *e* *fort ouuert* : Il faut donc que l'on s'instruise fort exactement de ces différences d'*ai*, car autrement on prendroit bien souvent l'un pour l'autre, & cela feroit vn son fort desagreable à l'oreille.⁶⁹

Faut-il voir, dans cette distinction entre *aimer* et *faire*, un signe d'harmonisation vocalique ? Il me semble plus vraisemblable d'y faire concourir deux autres facteurs :

61. Jean-Antoine de Baïf, *Etrénes*, p. iv (ma numérotation des pages de l'introduction).

62. Jean-Antoine de Baïf, *Etrénes*, p. ix (ma numérotation des pages de l'introduction) ; f° 4v.

63. Jean-Antoine de Baïf, *Etrénes*, f° 7 v°, 16 v°, 17.

64. Jean-Antoine de Baïf, *Etrénes*, p. xi (ma numérotation des pages de l'introduction) ; f° 2 v°, 3, 5 v°.

65. Jean-Antoine de Baïf, *Etrénes*, p. ix, xv, xxiv, xxvi, xxvii (ma numérotation des pages de l'introduction) ; f° 3, 8.

66. Jean-Antoine de Baïf, *Etrénes*, p. xvii (ma numérotation des pages de l'introduction) : f° 10.

67. Jean-Antoine de Baïf, *Etrénes*, p. iii, xv, xxiv, xxvi, xxvii, xxxii.

68. Mersenne, *Embellissement*, p. 378-9, in *Harmonie universelle*, vol. 2 du fac-similé.

69. Bacilly, *Remarques*, p. 279-80.

le fait que l'*ai* de *faire* soit accentué a pu le rendre plus ouvert à l'oreille de Bacilly qui, parmi les premiers, pressent le rôle de l'accent en français. Le fait que celui d'*aimer*, en plus d'être inaccentué, soit suivi d'une consonne nasale a pu, à lui seul, modifier légèrement son timbre. Quoiqu'il en soit, on retrouve ici le souci de distinguer finement, pour la voyelle *e*, plusieurs degrés d'aperture.

Le même Bacilly ajoute :

Il y a encore vne autre Obseruation à faire lors qu'il se rencontre vn y apres l'*a*, qui est aussi vne affaire des Grammairiens, & dont ie diray ces deux mots en passant, que dans certains endroits l'*a* se prononce comme un *e*, en disant *peyer* pour *payer*, quoy que dans le mot de *ayez* cela soit en quelque façon douteux, & qu'il y ait du pour & du contre, quant à l'usage, & qu'ainsi on puisse en ce rencontre ménager vn milieu entre l'*a* & l'*e*.⁷⁰

On retrouve ici une hésitation très nettement perceptible chez les grammairiens jusqu'au XVII^e siècle. Le moins qu'on puisse dire est que Bacilly ne tranche pas...

Brossard se sert du digramme *ai* pour rendre compte de la prononciation de l'*e* ouvert italien⁷¹. Quant à **Bérard**, s'il ne traite pas expressément des diphtongues, vraies ou fausses, il condamne, au côté d'erreurs de diction véritablement énormes, *Péisage*, *Pésible* et *Plésir*, auxquels il préfère *Péysage*, *Pésible* et *Plésir*⁷², consacrant par là-même l'entrée de l'harmonisation vocalique dans la théorie du chant. Tous ses contemporains auraient-ils adhéré ? On peut en douter.

Enfin, **Raparlier** prescrit un *é* fermé dans *Péysage* et *Pésible* (harmonisation vocalique ?), un *e* demi-ouvert dans *Plesir* et un *è* ouvert dans *Jamès*. Pour lui :

Tous les Verbes qui à l'Indicatif se terminent en *ais*, se prononcent comme un *è* ouvert. Il faut en excepter *sçais* du Verbe *sçavoir*, qui se prononce : *Je scé, é fermé*. Tous les Futurs des Verbes *ai*, se prononcent *é fermé*. L'Indicatif présent, l'Imparfait, le Conditionnel présent, le Conditionnel passé pour l'auxiliaire *avoir*, le tout terminé en *ois*, se prononce comme un *e* demi-ouvert.⁷³

En pratique

Le cas d'*ai* suivi d'une consonne orale ne pose guère de problème : c'est, selon une tradition déjà établie au moment où s'expriment les premiers trouvères, le son de l'*e* ouvert ([ɛ]) qui s'impose dans cette situation. Seule exception notable, le cas des formes du verbe *aider*, dans lesquels une prononciation diphtonguée ([ɛi]) voire en hiatus ([ɛ.i]) a pu subsister jusqu'au XVII^e siècle.

Lorsqu'*ai* est final, il tend assez précocement à se confondre, au moins à la rime, avec *e* fermé ([e]). Toutefois, une prononciation légèrement diphtonguée a pu persister jusqu'au XVII^e siècle.

70. Bacilly, *Remarques*, p. 280.

71. Brossard, *Traité*, p. 339.

72. Bérard, *Art du Chant*, p. 53.

73. Raparlier, *Principes*, p. 41-2.

Suivi d'un *e* féminin non élidé, *ai* donne naissance à un yod intercalaire qui tendra à s'effacer au xvii^e siècle. Il y a hésitation quant au timbre de la voyelle précédente, l'*a* originel ([aje]) ayant tendance, dès le xvi^e siècle, à se fermer en *e* ([ɛje]). Il est possible que la prononciation la plus archaïque ([ajə]) ait gardé la faveur en déclamation jusqu'au xvii^e siècle.

Suivi d'une autre voyelle, *ai* donne également naissance à un yod qui persiste jusqu'à nos jours. De manière assez générale, l'*a* précédent se ferme en *e* ouvert. On note toutefois, jusqu'au xvii^e siècle, une résistance des formes du verbe *avoir* (*ayant*, *ayez*...) qui tendent à conserver l'*a*. L'*a* s'est conservé jusqu'à nos jours dans les mots *glaïeul* et *aïeul*.

Enfin, *a* et *i* peuvent se trouver en hiatus. Dans ce cas, c'est [a(j)i], avec ou sans yod intercalaire, qui se maintient avec, toutefois, dès le xvi^e siècle, un glissement vers [ɛ(j)i] pour certains mots comme *pays* ou *abbaye*.

CHAPITRE 16

AU

Par deux fois au cours de son histoire, le français a connu une diphtongue *au*. Par deux fois, vers la fin de l'Empire romain et à la Renaissance, l'évolution phonétique l'a réduite à un simple *o*. Indépendamment, donc, de son origine, latine ou médiévale, savante ou populaire, le digramme *au* ne traduit aujourd'hui en français rien de plus que la voyelle *o*.

Au en français standard

C'est en général à *o* fermé que les arbitres du français standard font correspondre la graphie *au*. Pour ce qui est des syllabes accentuées, Fouché¹ ne cite que quelques exceptions à cette règle : *Paul* et les terminaisons en *-aur*, *-aure* (*saur*, *Saint-Maur*, *centaure*, *maures* etc.) sont les seuls cas où *au* se prononce *o* ouvert ([ɔ]). Toujours pour Fouché², la graphie *au* constitue une exception à la règle qui veut que, en syllabe inaccentuée, *o* soit généralement ouvert : *aucun*, *aumône*, *aussi*, *autant*, *automne* etc. se prononcent par *o* fermé ([o]). Mais, exception dans l'exception, il y a des mots pour lesquels « la prononciation hésite entre [o] et [ɔ] » : *augment*, *augure*, *auguste*, *aumône* (sic), etc. Dans ces cas, « la prononciation avec [ɔ] semble d'ailleurs la plus fréquente ; elle est en tout cas la meilleure. », Fouché dicit.

Quoique sa position puisse en différer sur certains mots, Grammont³ partage, dans les grandes lignes, cette analyse. Quant au *Petit Robert*, il doute aussi du timbre de bon nombre de *au* en syllabe inaccentuée, pour lesquelles il donne, à choix, *o* ouvert et *o* fermé.

Cette stabilisation de l'usage, plutôt tardive et qui reste très relative en syllabe inaccentuée, est loin de rendre compte de l'histoire du digramme *au* dans toute sa complexité. En effet, elle tend à faire oublier que *au* a bel et bien existé en tant que diphtongue de longs siècles durant.

L'ère des scribes

C'est vers la fin de l'Empire romain seulement (v^e siècle) que la diphtongue *au* du latin s'est simplifiée dans le domaine gallo-roman. Ainsi explique-t-on le fait que l'*o* qui en est dérivé n'a pas, comme les autres *o* ouverts en position libre, diphtongué : la diphtongaison spontanée de l'*o* ouvert du latin vulgaire en syllabe ouverte avait eu lieu un siècle auparavant et était alors révolue. Elle ne pouvait donc pas avoir affecté un son qui n'était pas un *o* simple, mais bien encore une diphtongue⁴. De ce fait, tous les dérivés d'un *au* latin se trouvent, dès les premiers textes français en

1. Fouché, *Traité de prononciation*, p. 52-54.

2. Fouché, *Traité de prononciation*, p. 76.

3. Grammont, *La Prononciation française*, p. 18 et 22-23.

4. Zink, *Phonétique historique*, p. 51.

vers, dans le groupe d'assonance de l'*o* ouvert, raison pour laquelle c'est au chapitre *o* qu'ils sont traités.

L'histoire pourrait s'arrêter là si une nouvelle diphtongue *au* n'était apparue en français médiéval, par suite de la vélarisation des *l* antéconsonantiques. Un *l* vélaire ([ɫ]) se distingue d'un *l* standard par une plus grande concavité du corps de la langue⁵ : l'échappement d'air latéral prend une résonance postérieure, plus sombre, dans laquelle on entend pour ainsi dire le son de la voyelle [u]. Il suffit alors que la pointe de la langue cesse de s'appuyer contre les dents pour que le *l* vélaire se transforme en un [u] véritable, qui va former une diphtongue avec la voyelle qui précède. En latin vulgaire déjà, les *l* implosifs tendaient à se vélariser⁶, comme en témoignent des graphies où *l* antéconsonantique est remplacé par *u*, tendance qui n'a pu que s'accroître au cours des siècles.

Classiquement, on décrit, pour l'évolution qui va du latin *alba* au français *aube*, la séquence suivante : [alba] > [aɫbə] > [auɫbə] > [ɔb(ə)], la diphtongue *au* couvrant *grosso modo* la période qui va du XI^e au XVI^e siècle⁷. Le même phénomène s'est produit lorsqu'un *l*, initialement intervocalique, s'est retrouvé devant consonne suite à la chute d'une voyelle inaccentuée : [kaballo] > [tʃəvall(o)s] > [tʃəvaɫs] > [tʃəvaʊs], d'où la fameuse alternance *cheval-chevaux*. Idem lorsque le *l* en question est un *l* palatal ([ʎ]) : *travail-travaux*⁸. Occasionnellement, d'autres voyelles que *a* ont pu, lorsqu'elles se trouvaient devant un *l* antéconsonantique, aboutir à la diphtongue *au*. C'est le cas de *consaus* (< **consilius*), *solaus* (< **soliculus*), formes considérées comme dialectales mais nullement exceptionnelles en poésie⁹.

Dans un grand poème assonancé comme la **Chanson de Roland**, des mots comme *altre*, *chevalche*, *halte*, *Rencesvals* figurent de manière diffuse dans les laisses en *a* (suivi d'une consonne orale)¹⁰. On en conclut que c'est bel et bien la voyelle *a* qui donne le ton. D'autre part, la graphie *au* n'apparaît quasiment jamais dans le manuscrit d'Oxford et c'est *al* qui tient le monopole, ce aussi bien à l'assonance que dans le corps du vers¹¹. Assez vraisemblablement, ce poème se rattache donc à une tradition où *l* antéconsonantique ne s'était pas encore complètement vocalisé, à moins, on ne peut pas l'exclure totalement, que ce ne soit une particularité de la graphie d'un scribe.

Dans le **Charroi de Nîmes**, on retrouve les mots de cette classe dans des laisses

5. Matte, *Histoire des modes phonétiques*, p. 29-30.

6. Zink, *Phonétique historique*, p. 130.

7. Zink, *Phonétique historique*, p. 130; Joly, *Phonétique historique*, p. 100-101; Matte, *Histoire des modes phonétiques*, p. 126. Voir aussi Gess, *Rethinking the dating of old french syllable-final consonant loss*, qui repousse la vocalisation des *l* vélaire à une période qui va des XI^e à XIII^e siècles.

8. Fouché, *Phonétique historique*, p. 299.

9. Voir par exemple, Gautier de Coinci, *Les Miracles*, I, p. 45.

10. le mot *amiralz* figure de manière isolée dans une laisse en *an/en*. *La Chanson de Roland*, laisse xxii.

11. *La Chanson de Roland*. On ne trouve qu'un *Gaulter*, absent de l'édition de Bédier (v. 1297) qui retient, à la place, un autre prénom, mais présent dans l'édition de Woledge (l. 1252) où est reproduit plus fidèlement le manuscrit d'Oxford.

en *a*, mais cette fois-ci avec la graphie *au*¹². Fondamentalement, donc, on a le même tableau que dans la Chanson de Roland. Plus superficiellement, on peut, sur la base de la prédominance de la graphie *au*, considérer la vocalisation du *l* comme effective, tout au moins pour le scribe de référence. Bien différente est la situation de **Renaut de Montauban**. Ici, les mots en *au* ont disparu des laisses en *a* et constituent un groupe d'assonance à part entière¹³. On assiste donc à l'individualisation de la diphtongue *au* en versification : que cela traduise ou non une évolution phonétique spécifique et récente, on constate qu'il est devenu esthétiquement intéressant de la distinguer de la voyelle *a*.

Les rimes sont, sur ce point, moins informatives que les assonances. Il est évident en effet que, dès l'origine, et quel que soit le stade de l'évolution phonétique sur lequel les premiers poèmes rimés se fondent, les mots en *al-* > *au-* ne vont rimer qu'entre eux. Le fait que, déjà chez les premiers trouvères, la graphie *au* prédomine indique que, vraisemblablement, la diphtongaison était complète à cette époque. Et lorsque se retrouvent, rimant ensemble, la graphie archaïque *al*, la graphie phonétique *au* et la graphie redondante *aul*, comme dans ce poème de **Conon de Béthune** où riment *ceaus : saus : chevaux : fauls : mals : deloiauls*¹⁴, on doit conclure qu'il s'agit là de trois graphies équivalentes. On note aussi que la triphongue *eau* rime dès ce stade avec la diphtongue *au*. D'autres *au* viennent occasionnellement rimer avec ceux qui résultent de la vélarisation d'un *l* : emprunts savants dont l'*au* est directement transcrit du latin (*cause*, *clause*, *fraude*, noms propres) ou mots atypiques (*tausse* de *tausser* < *taxare*, *mesurer*, *faule* pour *fable*¹⁵). Quelle que soit son étymologie, la graphie *au* correspond donc, pour l'ensemble de la littérature médiévale, à la diphtongue [au].

La dernière question est celle de la simplification de la diphtongue *au* en un *o* long. De sa timide apparition chez Villon¹⁶, de son installation chez Jodelle et de sa tardive généralisation, au xvii^e siècle, il est traité au chapitre *o*.

L'ère des grammairiens

L'avènement de la grammaire française se produit au moment-même où, après cinq siècles d'existence, s'efface la diphtongue *au*. Seuls les premiers grammairiens, dont Meigret, reconnaissent encore une diphtongue là où l'on écrit usuellement *au*. Dès après les années 1550, tous les auteurs s'accordent pour assimiler cette graphie à un simple *o*. C'est la raison pour laquelle c'est au chapitre *o* que la question est traitée.

12. *Le Charroi de Nîmes*, laisses vi, xxvii, xlii.

13. *Renaut de Montauban*, laisses, 220, 281, 347, 366.

14. Conon de Béthune, *Chansons*, p. 13-14.

15. voir par exemple Martin Le Franc, *Le Champion des Dames*, vv. 16029, 17343.

16. François Villon, *Poésies complètes*, Le Testament, vv. 1647-50.

L'ère des chanteurs

Chez Baïf déjà, la ligature *ow* des *Etrènes* correspond à l'*o* long (∞) des manuscrits. Comme il ne s'agit plus d'une diphtongue, on se reportera au chapitre *o*.

En pratique

Depuis les premiers poèmes lyriques, le français connaît, nous l'avons vu, la diphtongue *au*. Il s'agit d'une diphtongue décroissante ([au]) : c'est la première des voyelles la composant qui est proéminente, en l'occurrence *a*. C'est donc à n'en pas douter sur *a* que les chanteurs médiévaux prenaient appui, tenaient leur note et vocalisaient, le [u] n'intervenant que de manière transitoire, à l'extrême fin de la syllabe. Voilà qui ne devrait pas poser de problème à des chanteurs habitués au latin « à l'italienne » ou à l'allemand.

À une date qu'il n'est bien sûr pas possible de définir précisément, mais qu'on peut situer à la seconde moitié du xv^e siècle pour le parisien vulgaire, et au xvi^e siècle (1550 au plus tard) pour le bon usage, *au* cesse d'être diphtongue pour devenir un simple *o* long.

Cinquième partie

Les voyelles nasales

À paraître...

Sixième partie

Les consonnes

CHAPITRE 17

CHANTER LES CONSONNES

La douceur du français

Dans l'édition de 1625 de la *Grammaire et syntaxe françoise* adressée à un gentil-homme anglais, marquis de « Bouquingan », dont il fut précepteur, Maupas définit à grands traits la physionomie sonore du français de son temps :

Premierement, en general il se faut garder de cette façon qu'ont plusieurs estrangiers, de proferer fort & long seulement la premiere syllabe de chaque mot, les autres, ils les passent si leigèrement qu'à peine sont-elles entendues. Car nostre langue ayme que toutes les syllabes soyent distinctement & clairement prononcees & sur tout les dernieres qui sont de plus d'importance, quoy qu'aucuns semblent gasoüiller au contraire.

Il faut bien aussi d'autrepart éviter de trop durement sonner les consonnes, comme font aucuns estrangiers apprenans nostre langue : Car comme elle requiert vne distincte prolation des syllabes, aussi fuit-elle la trop dure expression des consonnes : Et sur tout nous évitons tant que pouvons un son desagreable à l'oreille que les Grecs appellent *Cacophonie*. Nous suivons à peu pres les preceptes de Cicéron au premier des Offices, qui loue les Catules de ce qu'ils usent des lettres avec iugement exquis. *Sonus erat dulcis, litera neque expressa, neque oppressa, ut nec pudicum esset nec obscurum*.¹

Lue à la lumière de l'expérience de son auteur en matière d'enseignement du français à des anglophones, cette citation met bien en évidence ce qui, fondamentalement, oppose la diction de ces deux langues : l'anglais, caractérisé par les modes phonétiques dits *décroissant* et *relâché* le français, celui du « bon usage », privilégiant les modes dits *croissant* et *tendu*². Dans le mode croissant, l'énergie articuloire est répartie de manière homogène sur toute la durée de la syllabe ou de la chaîne de syllabes : en évitant les surcroûts d'énergie initiaux qui caractérisent, justement, l'anglais, on évite aussi les relâchements compensatoires avec toutes leurs conséquences, en terme d'instabilité des voyelles et de sons de transition notamment. Autrement dit, au caractère heurté de la chaîne sonore de l'anglais, on oppose la linéarité de celle du français : exactement ce que réclame Maupas dans le premier paragraphe.

Le mode croissant favorise la syllabation ouverte, c'est-à-dire les syllabes se terminant avec le noyau vocalique, sans consonne implosive : la ou les consonnes intervocaliques ont tendance à être rattachées à la syllabe suivante. *C'est une épreuve*, par exemple, sera syllabé [se.ty.ne.prœv]. Les consonnes finales, elles-mêmes, sont suivies d'un mouvement d'ouverture et de détente qui ressemble à une ébauche de voyelle. Un grammairien comme Buffier en témoigne déjà au XVIII^e siècle lorsqu'il remarque que « on ne sauroit prononcer à la fin d'un mot aucune consonne qu'on ne prononce à sa suite un *e* muet »³. En association avec le mode tendu, dont les effets

1. Maupas (1625), *Grammaire*, p. 3. La citation de Cicéron est extraite du *De officiis*, livre 1, § 133 : *Ils avaient un timbre de voix agréable, leur articulation n'était ni trop marquée ni confuse, également exempte d'obscurité et d'affaiblissement* (les éditions modernes donnent *putidum* au lieu de *pudicum*). Trad. Charles Appuhn.

2. Matte, *Histoire des Modes phonétiques*, p. 57 et sq.

3. Buffier, *Grammaire françoise*, p. 138.

sur les voyelles et les diphtongues sont bien connus, le mode croissant entraîne une articulation des consonnes qui est précise, mais exclut tout relâchement brusque et bruyant : les consonnes « aspirées », c'est-à-dire suivies d'une émission d'air qui évoque un *h* anglais ou allemand, les consonnes affriquées ([tʃ], [dz]) n'ont pas leur place dans ce modèle du français, sous peine de *cacophonie*, comme nous le rappelle Maupas au second paragraphe.

Ainsi est posé un principe dans lequel s'articule la langue française : sa « douceur », si fondamentale qu'on en trouve déjà mention chez les premiers érudits humanistes qui la défendent et l'illustrent, comme Louis Meigret et Jacques de Beaune :

Et en ce la nostre vulgaire me semble bien auoir autant de grace en beaucoup de choses que la Latine ou Grecque & ne fusse qu'en ses parolles assemblées avec plus grand douceur de voielles & consonnantes que la mesme latine.⁴

Ou comme Théodore de Bèze pour qui la langue française « fuit au plus haut point toute dureté de la prononciation »⁵, Peletier qui la décrit comme « ; dousse e delicæ » à côté de la « farouchæ » langue allemande⁶ et Ramus qui invoque la « suavité » de notre langue⁷.

D'une manière ou d'une autre, cette souplesse, cette absence d'à-coups, cette « extrême inclination à la douceur »⁸ se retrouvent comme un leitmotiv dans toute la littérature à propos de la langue française lorsque, de plus ou moins bonne foi, elle est comparée aux autres langues ainsi que le font Mersenne :

Quant aux differentes prononciations que l'on remarque dans la plus grande partie de nos voisins, Charles-Quint disoit que la langue des Allemans est propre pour la guerre, parce qu'elle est propre pour menacer, et pour reprimander ; que l'Espagnol est propre pour l'amour, et pour parler à Dieu, à raison de sa grauité et de sa majesté ; que l'Italien est propre pour l'eloquence, et pour entretenir les Dieux ; et que le François est Noble, et propre pour caresser, et pour faire des compliments, au rapport de Fabricius.⁹

et, plus tard, Renaud :

Nôtre maniere de prononcer est de même la plus naturelle du monde ; car les Chinois chantent, les Alemans rallent, les Espagnols déclament, les Italiens soupirent, les Anglois siflent, & il n'y a, à proprement parler, que les François qui parlent. En un mot, si nôtre langue étoit capable d'affecter quelque chose, ce seroit un peu de negligence, mais une negligence qui sied bien aux personnes propres, & qui les pare quelquefois davantage que ne font les pierreries & les autres enrichissements.¹⁰

4. Jacques de Beaune, *Discours comme une langue vulgaire se peult perpetuer*, f° C ii v°. Voir aussi Louis Meigret, *Grammère*, f° 36 v°.

5. Bèze, *De Francicae Linguae recta pronuntiatione*, p. 9. *Omnem pronuntiationis asperitatem vsque adeo refugiente Francica lingua*

6. Peletier, *Dialogue*, p. 48.

7. Ramus, *Grammaire*, p. 40.

8. Chifflet, *Essay d'une parfaite grammaire*, p. 178.

9. Marin Mersenne, *Traitez de la voix et des chants*, p. 58, in *Harmonie universelle*, vol. 2 du fac-similé.

10. André Renaud, *Maniere de parler la langue française*, p. 34.

La notion de « mode phonétique », dans le sens de « disposition touchant de manière globale et cohérente les habitudes d'un ensemble de locuteurs en matière de prononciation » est commode s'il s'agit de rendre compte de manière synthétique de la physionomie d'une langue en un temps donné. Des témoignages de grammairiens qui comparent le français aux langues voisines, on peut conclure que le français des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles n'était, de ce point de vue, pas fondamentalement différent du français standard du début du ^{xxi}^e siècle. À leur lecture, on comprend en plus que la physionomie que lui donnent ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler les modes croissant et tendu est, dès les débuts de la grammaire française, valorisée et devient le modèle sur lequel se fonde la belle prononciation.

Voilà pour le paysage... Quels qu'aient été les efforts faits par les orateurs ou les chanteurs pour articuler, pour convaincre, pour donner poids à leur discours, ceux-ci n'ont pu s'inscrire qu'à l'intérieur de ce cadre plus fondamental. Aussi, lorsqu'ils abordent la technique oratoire et réclament que les consonnes soient articulées avec force, doit-on garder à l'esprit que cette force n'est pas une force brute, absolue, mais une force relative qui s'intègre dans la douceur du paysage sans le défigurer en rien.

Le début de l'activité des trouvères coïncide avec le moment où les modes croissant et tendu deviennent prééminents en français¹¹, ce qui implique qu'on arrive au terme d'une évolution au cours de laquelle la physionomie de la langue s'est radicalement modifiée. On en a vu les effets sur certains sons vocaliques : le plus souvent, les trouvères riment déjà sur des diphtongues qui ont basculé, c'est-à-dire dont le second élément est devenu proéminent, comme en témoigne par exemple la « victoire » des rimes *ui :i* sur les rimes *ui :u*. Quelles vont être les répercussions de ces changements sur les consonnes ?

Si on les prend *isolément*, leur prononciation ne subit à vrai dire que peu de modifications. C'est plutôt en groupe, ou eu égard à leur position que les consonnes, en se prononçant *ou pas*, vont traduire l'évolution de la langue. Alors que, au ^{xi}^e siècle, le français sort « hérissé » de consonnes multiples et souvent consécutives d'une longue période au cours de laquelle des voyelles, et donc des syllabes, ont disparu, il va peu à peu s'acheminer vers un état où tout ce qui fait obstacle à une alternance régulière de consonnes simples et de voyelles constituant une suite syllabes ouvertes sera menacé. Ainsi, on verra se simplifier des consonnes complexes comme les *affriquées* et se réduire des *groupes* de consonnes. Les consonnes *finales* ne seront pas épargnées par ces processus.

Dans ces chapitres, les consonnes sont envisagées sous trois angles :

- **les consonnes prises isolément**, avec leur son propre et les évolutions qu'a connues le français en la matière ;
- **les groupes de consonnes**, la question se posant avant tout étant de savoir, dans un style et à une époque donnés, quelles consonnes se prononcent et lesquelles sont tuées ;
- **les consonnes finales**, dont la prononciation dépend dans une très large mesure du contexte et du style.

11. Matte, *Histoire des Modes phonétiques*, p. 127 et sq.

À l'intérieur de ces chapitres, on retrouvera la subdivision en trois « ères » déjà utilisée pour les voyelles.

CHAPITRE 18

LES CONSONNES PRISES ISOLÉMENT

L'ère des scribes

Parmi les consonnes occlusives, il n'y a pas grand-chose à dire des paires bilabiale (**b – p**) et interdentale (**d – t**), sinon que rien ne permet de penser que, pour la période qui nous intéresse, elles se soient jamais prononcées autrement qu'en français standard. Il en va de même pour les consonnes nasales (**m** et **n**), abstraction faite du cas où elles donnent naissance à une voyelle nasale, pour **l**, sauf quand, implusif, il se vélarise puis se vocalise (*altre* > *autre*), ainsi que pour les fricatives labio-dentales (**f**, **v**).

Les palato-vélaires :

En français « commun », **c** (**k**) et **g** ont conservé leur caractère occlusif devant *o* et *u* où ils sonnent [k] et [g]. Devant *a*, *i* et *e*, ils ont suivi un cheminement phonétique complexe et, après palatalisation, se sont transformés en affriquées¹ avant de se simplifier en constricatives (chuintantes ou sifflantes). Ainsi, on a [ka] > [tʃa] ou [tʃie] > [ʃa] ou [ʃie], la graphie *ch* étant utilisée pour noter le résultat de cette évolution (*carbonum* > *charbon*, *caram* > *chiere*), [ki] > [tsi] > [si] (*ci(vi)tatem* > *cit*é), [ke] > [tse] > [se] (*cervum* > *cerf*). Pour *g* on a [ga] > [dʒa] ou [dʒie] > [ʒa] ou [ʒie] (*gamba* > *jambe*, *mandugare* > *mangier*), traditionnellement noté par *i* ou *g*, [ge] > [dʒe] > [ʒe] (*genitum* > *gent*). Des occlusives se sont maintenues devant *a*, *i*, *e* dans deux cas distincts : dans les mots dérivant d'un mot latin en *qu-* (*quare* > *car*, *qui* > *ki*, *quaerere* > *querre*) et dans des mots dérivant d'un mot germanique en *w-* (*guérir*, *garder*, *guigner*).

De plus, les écrits portent souvent la trace de particularités dialectales. Ainsi, la **chanson de Roland** (manuscrit d'Oxford) note-t-elle 97 fois *Carle(s)* ou *Carlemagne(s)* et 10 fois *Karle(s)* ou *Karlemagne(s)* conformément à l'usage dialectal normand, contre seulement 15 fois *Charle(s)* ou *Charlemagne(s)* conformément à l'usage « central » ou « commun ». Le normand partage cette caractéristique avec le picard qui, en plus, voit [ki]/[ke] se transformer non pas en [ts] > [s] mais en [tʃ] > [ʃ], comme en témoignent les graphies *chi*, *che* qui parsèment certains textes d'origine picarde comme les œuvres d'Adam de la Halle². Le picard a par contre *kiere*, *keval* là où le français a *chiere*, *cheval*, la voyelle originelle étant ici un *a* (*caram*, *caballum*) et *gambe*, *menguier* là où le français a *jambe*, *mangier*.

Le digramme **ch** est donc utilisé pour marquer le résultat de la palatalisation de *k* devant *a*, soit l'affriquée [tʃ] qui se simplifie en [ʃ]. Mais il est aussi employé pour transcrire le khi grec, par exemple dans *Achille* ou *Achéron*. En français standard, certains de ces *ch* grecs se prononcent [k], et sont parfois même transcrits par *qu*, comme dans *Andromaque*. Cela n'était probablement pas le cas à l'origine où la prononciation canonique de *ch* ([ʃ]) était de rigueur. On trouve par exemple, chez

1. Fouché, *Phonétique historique*, p. 552 et sq.

2. Pour une étude détaillée de ces phénomènes, cf. C. Gossen, *Grammaire de l'ancien picard*, p. 91 et sq.

Ronsard, une rime *hache* : *Andromache*³ qui est sans équivoque, mais on a déjà *Caos* (pour *chaos*) chez Péletier et Sébillet, en donnant un exemple de « rime fratriée », nous apprend qu'il prononce *Charon* comme *Car on*⁴. On peut postuler que l'usage actuel est dû à une influence italienne.

h :

Dans les textes les plus anciens, cette « consonne » est surtout utilisée pour signaler l'aspiration dans les mots d'origine germanique (*honte, haine, etc.*). Il n'est pas possible de savoir à quel degré l'aspiration se faisait sentir à telle ou telle période. Il est néanmoins probable que ce degré, significatif à l'origine, diminue avec le temps, jusqu'à atteindre la situation du français standard où il n'y a plus à proprement parler d'aspiration puisque la seule caractéristique qui distingue les mots dont l'*h* initial est dit *aspiré* de ceux dont l'initiale est une voyelle ou un *h* non aspiré est qu'ils n'autorisent ni liaison ni élision. Plus tard, des *h*, d'origine latine (*hom, humble, etc.*) ou non (*huile, huître*) se répandent dans la graphie : ils sont phonétiquement nuls et, en principe, non aspirés. Contrairement à ce qu'indiquent les dictionnaires modernes, l'*h* d'*hélas* ne s'est jamais aspiré, en tout cas dans les vers. On trouve, au Moyen Âge, la graphie alternative *Elas*⁵ et des alexandrins classiques comme *Hélas ! // Que cet hélas a de peine à sortir* ou *Belle Hermione, hélas ! puis-je être heureux sans vous ?*⁶ le confirment. Lorsque *Ma rebelle* *he bien* est versifié en cinq syllabes⁷, on en conclut que le poète n'aspire pas plus l'*h* initial de l'interjection *Hé !*, ce qui ne semble pas être l'avis de tous les grammairiens. D'autres flottements dans l'usage peuvent ici ou là apparaître jusque dans les vers ; dans un air de Guédron, on rencontre *Voître Heros* avec *h* non aspiré⁸.

il :

Déjà dans les plus anciens textes littéraires, ce digramme apparaît en des lieux où l'on s'attend à rencontrer un *l* palatal ou mouillé ([ʎ]). On rencontre, par exemple, dans les premiers vers de *Saint Brandan*, *cunseil, voile, doile, orguil, escuil*⁹. Cette graphie sera d'une grande stabilité, même lorsque, tardivement, *l* palatal se transformera en *yod* ([j]). A la rime, *l* palatal reste en général bien distinct de *l*. Les entorses relevées, notamment par Châtelain¹⁰ qui cite par exemple une rime *belle* : *vermeille* chez Machaut, restent trop rares pour qu'on puisse les considérer

3. Ronsard, *Les Amours*, p. 454.

4. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 17. Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, p. 150.

5. Par exemple chez Pierre de Nesson, *Vigiles*, p. 29.

6. Corneille, *Polyeucte*, acte IV, sc. III. Quinault, *Cadmus et Hermione*, acte V, sc. I. Ce dernier vers est cité comme exemple de la non aspiration de l'*h* d'*hélas* par le dictionnaire de Richelet.

7. Bataille, *Septiesme livre*, f° 10 v°.

8. Bataille, *Septiesme livre*, f° 6 v°.

9. *Le Voyage de Saint Brandan*, vv. 6, 17, 18, 41, 67, 68.

10. Châtelain, *Recherches sur le vers français*, p. 59.

comme autre chose que des licences, probablement rendues possibles par certaines prononciations régionales.

gn :

Dès les premiers textes également, la graphie *gn* figure un *n* palatal ([ɲ]). Selon Lote¹¹, *gn* s'est toujours prononcé [ɲ] dans les mots savants comme *digne*. Des rimes comme *digne* : *pelerine* chez Marot¹² ou *divine* : *digne* et *origine* : *digne* chez Ronsard¹³ le confirment. Dans ses vers phonétiques, Peletier, qui note très précisément *n* palatal, écrit avec *n* simple tous les mots de la famille de *signe* (« sinal, sinæ, sinifere, sinifiæ, insinæ, assine, assinees, sineæ »)¹⁴, de *digne* (« dinæ, indinite, dinemant »)¹⁵ et de *règne* (« rênæ, rêner »)¹⁶. Il écrit aussi « cinæ » pour *cygnes*¹⁷. Par ailleurs, l'opposition [ɲ] / [n] s'estompe très précocement en finale de mot. Devant *e* féminin, on notera aussi une tendance discrète à la confusion, révélée par la présence occasionnelle de licences du type *semayne* : *enseigne*.

r :

Il ne fait guère de doute que l'*r* originel du roman ait été un *r* apical (noté [r] dans sa variante vibrée ou « roulée ») : c'est celui dont ont hérité les langues romanes environnantes ; c'est celui que décrivent, fort précisément, les grammairiens latins, c'est celui, aussi, qu'on entendait, et qu'on entend encore chez les personnes âgées, dans de nombreuses régions périphériques ; c'est celui, enfin, qui s'est perpétué jusqu'au début du xx^e siècle dans la diction de certains comédiens, et jusqu'à nos jours dans le chant « académique », celui qu'enseigne le Conservatoire. En opposition, le français standard a choisi un *r* dorsal (parfois dit « grasseyé » ou « parisien », noté [ʀ] lorsqu'il est vibré), qui ne devrait pas, pour les périodes qui nous intéressent, avoir droit de cité en déclamation. Il faut néanmoins se poser la question de la transition entre ces deux *r*, ou de leur éventuelle cohabitation, histoire de mesurer la distance séparant le discours soutenu du discours spontané.

La graphie *r*, en elle-même, ne nous dit rien du point d'articulation, apical ou dorsal. En revanche, il existe un témoignage, aussi imagé qu'inespéré, sur la qualité de certains *r* français au Moyen Âge :

Au contraire, disoit-il que male chose estoit penre de l'autrui ; car li rendres estoit si griez, que, neis au nommer, li rendres escorchoit la gorge par les erres qui y sont,

11. Lote, *Histoire du vers*, III p. 237.

12. Marot, *Œuvres lyriques*, p. 122.

13. Ronsard, *Les Amours*, p. 109, 370.

14. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 19, 34, 37, 42, 80, 97, 112, 113, 122, 137, 149, 152, 154, 178, 196, 238.

15. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 48, 178, 192, 246.

16. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 16, 92, 177, 179, 180, 220.

17. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 154.

lequieux senefient les ratiaus au diable, qui touz jours tire arière vers li ceus qui l'autrui chatel weulent rendre.¹⁸

Cette boutade, attribuée par le chroniqueur Joinville au roi Saint Louis est probablement le premier témoignage existant sur la présence d'*r* grasseyés en français. Que nous dit le bon roi ? Qu'il est fort mal de prendre le bien d'autrui, car le *rendre* est alors si pénible que, à sa seule prononciation, ce mot *rendre* écorche la gorge par les *r* qu'il contient, symbolisant les râteaux du diable qui tire à lui ceux qui auraient des velléités de rendre un château pris à autrui. On peut donc supposer que, au début du XIII^e siècle, il existait déjà, dans un français qui était peut-être celui de l'Ile-de-France (Saint Louis a été baptisé à Poissy), une tendance à grasseyer certains *r*. Ce déplacement du point d'articulation serait ainsi bien plus précoce que ne le pense Straka, l'un des rares spécialistes à avoir consacré de longs développements à l'histoire de l'*r* français, et qui n'ose pas imaginer un grasseyement antérieur au XVII^e siècle¹⁹.

Un autre fait bien attesté est l'assibilation de l'*r* intervocalique en [z], qui frappe notamment les dialectes de l'Ile-de-France et touche par conséquent le parisien vulgaire. Le français en a gardé quelques traces, notamment les mots *chaise* (dont l'*s* provient de l'*r* de *chaire* < *cathedram*) et *besicles* (dont l'*s* provient de l'*r* de *bericles*), attestés depuis la fin du XIV^e siècle, ce qui indique que, dans les dialectes dont il est question, cette assibilation est bien plus ancienne. Fouché²⁰ en trouve la marque dans des toponymes dès le XIII^e siècle. Les traces qu'a laissées ce phénomène en français standard ne sont bien sûr que le sommet de l'iceberg. Les textes satiriques en patois de Saint-Ouen du XVII^e siècle en livrent par contre des centaines : *pèze, mèze, cuzé, Pazi, Size, faize* etc. pour *père, mère, curé, Paris, Sire, faire*²¹.

Cette assibilation révèle en tout cas un fait : son *r* de départ ne peut être qu'un *r* apical, dont le lieu d'articulation est voisin de celui du [z]. On voit en effet mal par quel changement simple un *r* dorsal pourrait devenir un [z]. Comment, sur cette base, essayer de dégager une vision d'ensemble qui concilie le *rendre* de Saint Louis avec la *chaise* de Villon ?

« L'*r* initiale était sans doute prononcée de la gorge ou plutôt avec la luvette, tandis que l'*r* médiale ou finale était prononcée avec la langue » a pressenti Thurot²². Pour rendre compte de tous ces phénomènes, il est bel et bien nécessaire, comme le propose Morin²³, de postuler l'existence, en français médiéval, de deux *r* distincts :

- Un *r* « faible » ([r]), correspondant à l'*r* intervocalique latin (ou plutôt bas-latin), susceptible de rester intervocalique comme dans *faire, chiere* ou de se trouver en finale comme dans les infinitifs en *-r*. On postule que, au départ, cet *r* était battu — un seul coup de langue contre les alvéoles — et non « roulé ».

18. Joinville *Histoire de Saint-Louis*, p. 11.

19. Georges Straka, *Les sons et les mots*, p. 465.

20. Fouché, *Phonétique historique*, p. 603.

21. Théodore Rosset, *Les Origines*, Appendice.

22. Thurot II, p. 270.

23. Morin, *La naissance de la rime normande*.

- Un *r* « fort » ([r]), correspondant à tous les autres cas (notamment le double *r* de *ferrum* > *fer* ou de *terram* > *terre*, l'*r* initial, l'*r* implosif devenu final de *infernum* > *enfer*). Cet *r*, tout aussi apical à l'origine, était par contre vibré, ou « roulé ».

On peut imaginer que, peu avant le XIII^e siècle, *r* apical soit pour une raison ou pour une autre devenu incompatible avec les habitudes articulatoires dans la région la plus centrale du domaine d'oïl. Pour *r* « fort », le caractère vibrant se serait conservé, mais au prix d'un déplacement du point d'articulation vers l'arrière. Pour *r* « faible » et non vibrant, le point d'articulation serait resté antérieur, mais au prix d'une assibilation. En finale, cet *r* affaibli aurait plus rapidement que l'autre tendu à s'amuir. Un *r* apical plus ou moins artificiellement roulé aurait quant à lui pu se maintenir dans le « bon usage », ou au moins le discours soutenu. La généralisation, dans la diction poétique, de cet *r* « artificiel » qui négligeait la distinction originelle entre *r* « fort » et *r* « faible » pourrait expliquer que, dès la fin du xv^e siècle, des mots en *e* ouvert suivi de *r* « fort » se soient mis à rimer avec des mots en *e* fermé suivi de *r* « faible » amui comme des infinitifs (*chauffer* : *enfer*), licence qui a rétrospectivement été nommée « rime normande ».

w :

La graphie *w* apparaît dans deux situations complètement différentes :

- Raccourci graphique pour la suite *vu* : il n'est pas rare de rencontrer, par exemple *weil* pour *vueil* (*je veux*). Dans ce cas-ci, il n'y a aucune raison de prononcer *w* autrement que *vu*.
- Aboutissement de *w* germanique : en français, *w* initial germanique a donné [g] (par exemple dans le mot *guerre*, dérivé d'un probable **werra* francique dont on trouve la trace jusque dans l'anglais *war*). En picard, par contre, ce *w*, qu'on imagine au départ proche du [w] anglais, s'est conservé. On note par exemples les graphies *warder*, *walop*, *warniers*, *wautiers* (pour *garder*, *galop*, *Garnier*, *Gautier*) et même *walecome* (pour souhaiter la bienvenue) dans le Jeu de Robin et Marion. Comme la graphie picarde alterne avec la graphie française, on dispose, pour ce qui est de la prononciation, d'une certaine marge de manœuvre.

s et z :

S, qui note à l'origine la sifflante sourde [s] a continué à noter la voisée [z] en position intervocalique, par exemple dans *causa* > *chose*. On situe ce changement vers le iv^e siècle²⁴. Quant à elle, la lettre *z* note à l'origine, et jusqu'à sa simplification, l'affriquée [ts]. En position intervocalique, *s* peut aussi noter l'affriquée [dz] avant sa simplification, comme dans *taise*, *plaise*. Dans ce cas, la graphie ne distingue donc pas l'affriquée de la sifflante.

24. Joly, *Précis de Phonétique historique*, p. 111.

x :

Cette lettre, déjà considérée comme étrangère en latin, ne s'est transmise dans la graphie du français que pour certains noms propres d'origine étrangère. Comme on trouve, dans les plus anciens textes, l'alternance graphique *x* – *ss* (on a par exemple *Alessis* et *Alexis* dans certains manuscrits de la *Vie de Saint Alexis*), on conclut raisonnablement que, pour un lettré du *xii^e* siècle, la valeur phonétique fondamentale de cette lettre était non pas [ks] mais [s]. Il est probable que c'est cette valeur qui prévaut lorsque *x* se met à être utilisé dans des emprunts savants comme *texte*²⁵. On imagine donc que de tels *x* se sont amués tout comme les *s* implosifs. De manière générale, on ne trouve pas, avant le *xvi^e* siècle, d'indices pouvant faire penser que *x* ait pu représenter un son complexe comme [ks]. Assez précocement, les scribes se servent de la lettre *x* comme d'un raccourci graphique pour noter la suite *-us*. Ainsi, au *xii^e* siècle, on trouve souvent *Dex*, *mortax*, *biax* pour *Deus*, *mortaus*, *biaus*. Au siècle suivant, la consonne *x* s'installe en finale, mais on oublie de plus en plus la convention initiale, d'où l'apparition de formes comme *Deux*, *mortaux*, *biaux* qui se rapprochent de l'usage qui a finalement prévalu, dans lequel *x* final joue le rôle de *s* final dans un certain nombre de mots en *-eux/-aux* ainsi que dans les *bijoux*, *cailloux* et *choux* qu'on fait réciter aux enfants. Il est donc parfaitement évident que, emprunts tardifs, réfections ou néologismes mis à part (*lynx*, *thorax*, *Styx*, *Linux*), *x* final n'est rien d'autre qu'une variante graphique et n'a en aucun cas le son complexe qu'on attribue aujourd'hui à l'*x*.

Les affriquées et leur simplification

Déjà en bas latin, certaines consonnes occlusives ont eu tendance à se palataliser, c'est-à-dire à se « mouiller »²⁶. Le renforcement de l'accent tonique, en favorisant les « vagues » et les « creux » du mode décroissant, a entraîné certains glissements dans les points d'articulation des consonnes : l'occlusion cessant d'être totale, de l'air s'échappe et modifie les caractéristiques phonétiques des consonnes touchées. C'est le début d'une cascade de changements qui sont pour beaucoup dans la distance qui sépare le français du latin et des autres langues romanes, et qui conduisent assez rapidement (en peu de siècles !) à l'installation en roman de consonnes affriquées, c'est-à-dire combinant successivement une articulation occlusive et une articulation constrictrice ou fricative ([tʃ], [dʒ]).

Pour faire bref — un tableau complet des palatalisations et de leurs conséquences serait hors de propos²⁷ — on se bornera à mentionner quelques exemples-types, pris parmi ceux que se repassent les traités de phonétique historique (tableau 18.1).

25. Beaulieux, *Histoire de l'orthographe*, p. 69.

26. Alors que le bon usage les exclut, certaines variétés de français populaire connaissent aujourd'hui des palatalisations. On pense par exemple à la manière dont le parisien vulgaire articule le *c* de *mec*, avec une palatalisation qui va parfois quasiment jusqu'à le faire suivre d'un yod

27. Voir Zink, *Phonétique historique* ou Joly, *Précis de Phonétique historique*.

Latin	Pron. initiale	Avant 1200	Dès 1200	Français
jurare	[j]	[dʒ]	[ʒ]	jurer
fortia	[tj]	[ts]	[s]	force
rationem	[tj]	[dz]	[z]	raison
sabium	[bj]	[dʒ]	[ʒ]	sage
cervum	[k]	[ts]	[s]	cerf
gentem	[g]	[dʒ]	[ʒ]	gent
placere	[k]	[dz]	[z]	plaisir
castellum	[k]	[tʃ]	[ʃ]	châtel
gamba	[g]	[dʒ]	[ʒ]	jambe

TABLEAU 18.1 – Exemples de simplification des affriquées

Ramenée à la pratique du chanteur qui n'aura jamais à aborder les textes les plus anciens, la prise en compte de cette chaîne évolutive se borne à en considérer le dernier maillon en posant la question : affriquée ou constricte ? En effet, ce changement n'a le plus souvent pas affecté la graphie. Devant le *ch* de *châtel*, devant le *c* de *cerf*, devant le *i* consonne de *iambe*, aucun indice ne permet, dans l'absolu, de trancher entre l'affriquée ([tʃ], [ts] ou [dʒ]) et la constricte ([ʃ], [s] ou [ʒ]). Cela n'est qu'en procédant par recoupements qu'on peut espérer en préciser la date. Celle de 1200, donnée en général par les ouvrages de phonétique historique, repose sur les indices suivants :

- Les emprunts précoces de l'anglais ou d'autres langues au français.
- L'étude des consonnes finales *s* et *z*.

Parmi les emprunts, ceux de l'anglais sont les plus fréquemment cités. En effet, ils sont d'une part nombreux et, d'autre part, on dispose pour eux d'un *terminus post quem* précis : la date de la conquête de l'Angleterre par les Normands (1066), avant laquelle il est extrêmement peu probable que des emprunts en série aient pu se produire. En ce qui concerne les affriquées, on peut citer *Fitz* (dans les patronymes comme *Fitzwilliam*, qui provient de *fiz*, le *fil*), *chapel*, *chief*, *judge*, *jury*. On peut donc affirmer que, vers la fin du XI^e siècle, les affriquées étaient encore bien présentes en français. On trouve aussi, en *mittelhochdeutsch*, des emprunts comme *tschevalier*, *tschapel*, *mütze* (< *almuce*), *schanze*²⁸.

Les consonnes finales fournissent aussi des indices utiles. Dans cette position, l'affriquée [ts] traditionnellement notée *z*. Elle provient notamment²⁹ :

- d'une affriquée intérieure qui se retrouve en finale suite à la chute d'une voyelle finale atone : *voce(m)* > *voiz*, *vice(m)* > *foiz*, *bracchiu(m)* > *braz*
- de la rencontre d'un *d* roman issu d'un *t* latin avec un *s* final : *amatis* > **ameds* > *amez* (vous aimez), *ad satis* > assez. Les participes passés en *-atus* (*amez*, *portez*), *-itus* (*finiz*) et *-utus* (*perduz*, *venduz*) entrent dans cette catégorie.
- de la rencontre de *nn* ou de *l* et *n* mouillés, articulés de manière renforcée, avec *s* final : *conseuz* < *consilium*, *anz* < *annos*, *poinz* < *pugnos*.

28. Pope, *From Latin to Modern French*, § 195.

29. Fouché, *Phonétique historique*, p. 775 et sq. ; Zink, *Phonétique historique*, p. 126 et sq.

Par opposition, on trouve bien sûr de nombreuses formes avec *s* final qui, à l'origine, ne riment pas avec les formes en *-z*. Ainsi, des rimes comme *braz : pas*, *perduz : plus*, *finiz : six*, *voiz : lois*, si elles se rencontrent, devraient être le signe que, dans la langue du poète, les *-z* finaux ([ts]) se sont simplifiés en [s] et que, dans le même mouvement, toutes les affriquées se sont vraisemblablement aussi simplifiées. Les spéculations des historiens de la langue quant à la date de la simplification des *-z* finaux reposent en bonne partie sur la pratique de Chrétien de Troyes, actif entre 1160 et 1185 et qu'on considère, du fait que quelques-unes de ses chansons nous sont parvenues, comme le premier des trouvères. D'une manière générale, Chrétien respecte l'opposition *-s/-z* à la rime alors que, indépendamment de la rime, le fameux scribe Guiot, qui a copié ses romans, se montre fort consistant en la matière. Mais on trouve quelques notables exceptions à cette règle. Pope signale par exemples les rimes *bou(t)s* (de *bouter*) : *rescos* (de *rescorre*) et *puissanz : sanz* (mis pour *sens*, de *sensus*)³⁰. En cherchant un peu, on trouve aussi, dans *Perceval* : *trez* (pour *trefs*, les tentes) : *letrez* (*litteratus*), ou *jors* (les jours, qui rime assez systématiquement en *-z* chez Chrétien) : *torz* (de *turris*, la tour, clairement en *-s*)³¹.

On a donc, à la base, un système dans lequel *-s* et *-z* sont séparés à la rime. Chez Chrétien de Troyes, ce système se lézarde un peu puisque font leur apparition quelques rimes *-s : -z*. Comment interpréter cela ? Il n'est pas interdit de considérer ces exceptions comme de pures licences : bien qu'immergé dans une langue distinguant absolument *-s* et *-z*, Chrétien se serait accordé quelques facilités. On remarque toutefois que ces facilités vont dans le sens de l'évolution de la langue. Pourquoi alors ne pas admettre, avec Fouché³² et quelques autres, que les rimes *-s : -z* de Chrétien traduisent un état de langue où [ts] a commencé à se simplifier en [s] et ou, peut-être, certains locuteurs ont déjà complètement oublié [ts] ?

D'un point de vue modestement qualitatif, l'hypothèse selon laquelle le français de 1160 voyait peu à peu disparaître ses affriquées est plutôt solide. Il faut toutefois observer une grande prudence face aux tentatives plus ambitieuses d'appliquer des méthodes quantitatives (ou statistiques) à l'analyse de telles formes dans les manuscrits littéraires³³. Une analyse de la distribution des rimes d'un manuscrit à l'autre pourrait avoir une chance de nous renseigner finement sur l'état de la langue en un lieu et en un instant donné si et seulement s'il pouvait être établi que le seul facteur déterminant l'appréciation des rimes est la langue du poète. Or, il semble bien que, en plus de rimer sur la langue (c'est-à-dire d'utiliser leur perception intime de la langue qu'ils parlent pour décider si une rime est ou non acceptable), les poètes riment sur un modèle, constitué par la connaissance, patiemment assimilée, du système de versification de leurs devanciers, avec ce qu'ils se sont permis et ce qu'ils ont évité. Bien sûr, ce modèle, ou ce système, ne peut être complètement dissocié de la langue

30. Pope, *From Latin to Modern French*, § 195. Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, vv. 2193, 3849.

31. Chrétien de Troyes, *Perceval*, vv. 4149, 2503.

32. Fouché, *Phonétique historique*, p. 780.

33. Dees, *la Reconstitution de l'ancien français parlé*.

du poète, mais il peut s'en écarter. Et surtout, il est susceptible de comporter des contraintes ou des libertés héritées ou non d'états de langue antérieurs.

Plus le poids — ou l'autorité — du système est important, plus il aura tendance à masquer, parfois pour longtemps, des évolutions phonétiques qui touchent la langue. En partant de l'hypothèse que l'« océan » des rimes -s : -s et des rimes -z : -z chez Chrétien de Troyes ne s'explique *que* par le poids du système, on arriverait à la conclusion que la « goutte d'eau » des quelques rimes -s : -z révèle un état de langue où l'affriquée [ts] s'est à cent pour cent simplifiée en [s]. Quant à estimer, pour un poète donné à un moment déterminé de sa carrière, les poids respectifs du système de versification et de la langue, c'est très certainement, en ce qui concerne le xii^e siècle, une gageure³⁴.

Un peu plus tard, **Thibaut de Champagne** sépare encore très systématiquement -s et -z à la rime, bien que ses scribes ne soient pas complètement consistants dans leur graphie. Il y a même, chez lui, une suite *punais : enfançonès : nez* (l'adjectif *nets*) : *mauvès* qui, ainsi que le réclame la structure de la strophe, entremêle deux rimes différentes, l'une en -ès, l'autre en -èz. Cela tend à prouver que, quelle que soit la langue qu'il pouvait parler, la distinction historique entre -z et -s existait encore dans son système de versification, ou, autrement dit était encore *métriquement pertinente*³⁵ pour lui. En revanche, on trouve une rime *pris* (part. passé de *prendre*) : *farcis* (part. passé de *farcir*) qui est clairement une rime -s : -z³⁶. Il y a considérablement plus de rimes de ce type chez **Gace Brulé** : *travaus* et *solaus*, mots en -z figurant dans une série de mots rimant en -aus; *beneois* et *droiz* (-z) rimant avec *courtoiz*, *rois* et même *voirs*, *savoirs*, *avoirs* (-s); une série de rimes mélangeant des mots en -iz comme *esbahiz*, *floris*, *gueriz*, *diz* avec des mots en -is comme *ris*, *espris*, *amis*³⁷.

Dans les *Miracles de Notre Dame*, **Gautier de Coinci** observe encore, de manière générale, l'opposition -s : -z. Tout comme Thibaut de Champagne, il donne même la preuve qu'elle est encore, pour lui, métriquement pertinente : on trouve en effet, à la rime, la suite *poz* (*pouls*) : *espoz* (*épous*) : *doz* (*doux*) : *toz* (*tous*)³⁸. Or, Gautier observe, tout au long des dizaines de milliers de vers que compte la partie narrative de son œuvre, un arrangement en distiques de rimes plates (*aa*) dans lequel une rime donnée ne se succède pas à elle-même. Dans ce contexte, une suite de quatre -oz consécutifs représenterait une irrégularité si l'on ne s'avisait que *poz* et *epoz* riment en s alors que *doz* et *toz* riment en z. En dépit de cela, Gautier s'accorde aussi quelques libertés : il fait à plusieurs reprises rimer *puis* (< *puteum*, *le puits*, donc z) avec *je puis* (s)³⁹. On trouve aussi, plus ponctuellement, *vaus* (< *vales*, *tu vaux*, donc

34. On a la tâche plus facile lorsque, par exemple au xvi^e siècle pour les rimes o : au, on dispose par ailleurs de témoignages sur la langue qui indiquent que la diphtongue *au* s'est complètement simplifiée.

35. Sur cette notion de *pertinence métrique*, voir par exemple, Cornulier, *L'Art poétique*, p. 210 et sq.

36. Thibaut de Champagne, *Chansons*, p. 240, 180.

37. Gace Brulé, *The Lyrics*, p. 122, 124, 186-190.

38. Gautier de Coinci, *Les Miracles de Notre Dame* III, p. 417.

39. Gautier de Coinci, *Les Miracles de Notre Dame* I p. 116, II p. 92, 140, 251, III p. 247, IV p. 142, 528, 573.

s) : *hauz* : *portaus* : *consaus* (tous trois en *z*), *dois* (*doigts* donc *z*) : *dois* (< *debes*, *tu dois*, donc *s*), *diex* (*dieux*, donc *s*) : *dielz* (de *deuil*, *z*), *assaus* (*z*) : *faus* (< *falsus*, *faux* donc *s*), *nuiz* (< *noctem* donc *z*) : *anuis* (*ennui*, *s*) , *jors* (*diurnos*, *s*) : *sors* (*sourd*, *z*)⁴⁰.

Chez **Rutebeuf**, l'opposition *-s/-z* persiste en gros, mais les exceptions deviennent plus nombreuses et plus variées : *solas* (*-z*) : *affolas*, *Satans* : *tanz* (< *tantus*), *blanz* : *tans* (*temps*), *beaux* (*-s*) : *ribaux* (*-z*), *palais* (*-z*) : *mais*, *sainz* (*saints*) : *mains*, *pès* (*paix*, *-z*) : *jamais*, et aussi *Jhesucris* et *Jhesucriz*, rimant alternativement en *-s* et en *-z*⁴¹. Un peu plus tard, et un peu plus au nord, **Adam** de la Halle mélange complètement *-s* et *-z*. Dans ses seules chansons, desquelles la graphie *-z* est complètement bannie, on trouve des séries entières de rimes qui mélangent des mots qui, traditionnellement, riment en *-s* et en *-z* : c'est le cas pour des mots en *-is/z*, en *-ous*, en *-us*, en *-ans*⁴². Chez **Machaut**, le seul examen du cycle de la *Loenge des dames* permet de se rendre compte que, totalement oubliée par la langue, la distinction *-s/-z* appartient désormais aussi au passé pour ce qui touche le système de versification⁴³ : elle a perdu toute pertinence métrique.

En récapitulant du point de vue de l'interprète, l'alternative se pose de la manière suivante :

- Un orateur ou un chanteur qui voudrait, dans sa diction, maintenir les anciennes affriquées et, partant, donner une réalité phonique à l'opposition *-s/-z* pourrait le faire sans gros problème chez Chrétien de Troyes, à condition d'adoucir ponctuellement l'affriquée *-z* dans les quelques rimes qui confondent les deux consonnes. Sa position deviendrait de moins en moins tenable au fur et à mesure que les poètes « oublient » l'opposition *-s* : *-z*.
- À l'inverse, un interprète qui n'aurait aucun égard à l'opposition *-s/-z* et qui déclamerait dans un français sans affriquées (ou sans consonnes finales !) ne rencontrerait guère de problème, quelle que soit la pratique du poète.

Quoique tendant déjà à se simplifier, les affriquées restent donc historiquement plausibles dans la langue jusque vers 1200, c'est-à-dire pour la première génération des trouvères. Elles le deviennent de moins en moins après cette date, quoiqu'on en trouve encore des traces pour ainsi dire fossilisées durant quelques décennies dans le système de versification.

L'ère des grammairiens

En publiant, en 1529, son *Champfleury*, Geoffrey Tory ne prétend probablement pas faire œuvre de grammairien. Cependant, dans sa démarche empreinte d'humanisme, il ne peut appréhender les lettres de l'alphabet, leurs formes et leurs propor-

40. Gautier de Coinci, *Les Miracles de Notre Dame* I p. 45, II p. 21, 41, III p. 91, 222, IV p. 551, 564, 573. Contrairement à la pratique de Chrétien de Troyes, *jors* rime avec *amors*, donc en *s* chez Gautier (I, p. 37).

41. Rutebeuf, *Œuvres complètes*, vol. 1 p. 100-1143.

42. Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, p. 14-15, 38, 43-46, 49, 98, 104-16, 111-113.

43. Machaut, *Poésies lyriques*, p. 17-237.

tions sans placer l'« homme parlant » au centre de son discours. Ainsi, il parsème ses descriptions, censément typographiques, de remarques sur la prononciation, qui montrent qu'il a lu les théoriciens de l'Antiquité et qu'il a une bonne connaissance des langues modernes. Puisant aussi bien chez Priscien que chez Érasme, Tory se distingue par une appréciation très fine des particularités articulatoires des consonnes, essentiellement fondée sur les écrits du grand orateur carthaginois Martianus Capella. Le caractère comparatif de ses descriptions, et le fait qu'elles accordent une part à des prononciations dialectales du français, confèrent une valeur unique à son témoignage. Lorsque cela est nécessaire, je complète les descriptions de Tory par celles d'autres grammairiens.

***b* et *p* :**

« Nous prononceons [...] le B. de nos lefres sentreouurans de la force de lyssue de nostre alaine ». Le caractère bilabial et occlusif du *b* ressort bien de cette description. De plus, comme les Gascons confondent *b* et *v* et que les Allemands ont tendance à confondre *b* et *p*, on en déduit que *b* est déjà l'occlusive voisée que nous connaissons ([b]), par opposition à *p* qui n'est pas voisée ([p]). Pour *p* aussi, c'est, selon Martianus Capella, le souffle qui ouvre les lèvres. Tory remarque aussi que, quelquefois, les anciens aspirent le *p* « pour vser des dictions grecques qui sescruiuent avec Phi » et il étend cet usage au français, pour les mots d'origine hellénique comme *Philibert* et *philosophe*, dans lesquels *ph* vaut pour *f*⁴⁴.

***d* et *t* :**

De *d*, Tory dit que « Les Latins lont figuree droicte par deuant comme vng I. & ronde par derriere comme vng O. pour monstrier quelle veult estre prononcee en frapant de la langue contre les dents de deuant », et il donne quasiment la même description de *t*. Les Italiens se distinguent par une articulation forte et nette des *d* et *t* finaux en latin, ce qui n'est manifestement pas le cas des français, et encore moins celui des Lyonnais et des Picards, qui tendent à laisser tomber complètement ces consonnes finales en français⁴⁵.

***m* et *n* :**

« M doit estre prononcee en sorte que en la prouferant, & que le lon dicelle est en effect, fault imprimer, cest a dire, serrer les deux leures, lune avec laultre, sans que la langue soit remuee, ne quelle touche aux dents de deuant, ne de quelque couste que ce soit ».

« N veult estre prononcee de la langue venant toucher contre les dents de dessus, & contre la partie du palais prouchaine aux dictes dents de dessus ».

44. Tory, *Champfleury*, ff° xxxv r°, lii v°.

45. Tory, *Champfleury*, ff° xxxviii r°, lxix v°.

Le point d'articulation de ces consonnes est donc fort précisément décrit. Leur caractère nasal ressort moins nettement, mais il se déduit de la description de l'*m*, dont Tory nous dit que le son se fait entendre alors même que les lèvres sont serrées.⁴⁶

***l* :**

« L. veult estre prononcee de la langue & du palaix, qui est concauite superieure de la bouche, avec vn doux esperit de voix ». Les Bourguignons tendent à prononcer *r* pour *l*⁴⁷.

***f* et *v* :**

« F. est doucement proferee de la langue touchant contre le palaix, & que les dents depriment vn peu la lefure de dessus ». Tory veut bien sûr dire « la lèvre de dessous », comme Martianus Capella qu'il cite. Les Allemands ont pour habitude de dire *f* pour *v*, ce dont on déduit que l'opposition voisée – non voisée est bien présente en français.

Pour *v*, la description de Martianus Capella citée par Tory correspond manifestement au [w] du latin classique, ce qui ne l'empêche pas de distinguer la « bonne » prononciation du *v* consonne français [v] à la fois du *v* des Allemands ([f]) et du *u* de l'italien *aqua* ([w])⁴⁸.

***s* et *z* :**

« Le S. est prononcee en faisant vng sifflement entre les dents serrees. ». Par ailleurs, cette consonne est « exile » (faible) et « adoulcye » lorsqu'elle se trouve « entre deux vocales ». On trouve donc bien les deux sons [s] et [z] du français⁴⁹.

Les palato-vélaires :

De *c*, Tory dit, citant Martianus Capella, qu'elle « veut estre prononcee, & exprimee en heurtant des deux costes de la langue contre les grosses dents, qu'on dit maschelières ». Il s'agit bien sûr du [k] occlusif, qui est la seule prononciation que connaissent les grammairiens antiques. Il remarque ensuite que les Italiens prononcent le *c* « mol, & quasi comme si la syllabe ou il est, estoit escripte avec aspiration H » devant *e* et *i*, décrivant probablement la chuintante [ʃ], variante dialectale de l'affriquée [tʃ] de l'italien standard : *Chesar* et *Chichero* seraient donc, en latin, préférables au *c* « exile » du français ([s]). Les Picards prononcent donc « mieux » les *c* que le « bon François », puisque, non seulement, ils prononcent *ci* et *ce* comme les Italiens ([ʃ]), mais qu'ils rejoignent les anciens en prononçant *Canoine*, *Cose*,

46. Tory, *Champfleury*, ff° 1 r° et sq.

47. Tory, *Champfleury*, ff° lxviii v°.

48. Tory, *Champfleury*, ff° xlv v° et lix r°.

49. Tory, *Champfleury*, f° lvi.

vng *Quien* ([k]) conformément au latin *canonicus*, *causa*, *canis* là où les Français prononcent « avec aspiration » ([ʃ]). Sans prétendre donner raison aux uns ou aux autres, on se bornera à noter que le « bon » français du xvi^e siècle ne se distingue pas du français standard du xxi^e siècle s'agissant de la distribution de l'occlusive [k], de la sifflante [s] et de la chuintante ([ʃ]).

g « veult estre prononce de nostre voix issant par la concauite superieure de nostre bouche », dit Tory en paraphrasant Martianus Capella. La « concauite superieure » n'étant autre que le palais, cette définition fait bien apparaître le caractère palatal du son [g]. En outre, le caractère voisé ressort de l'observation selon laquelle les gens de Bourges tendent à prononcer *c* pour *g* et disent *icnem* [kn]. Tory distingue le son propre du *g* [g] de celui de l' *i* consonne [ʒ] et il observe en particulier que les Picards prononcent le *g* en lieu de l' *i* consonne, en disant par exemple *gambe* pour *iambe*⁵⁰.

Dans certains usages, *c* est susceptible de se prononcer [g], comme c'est encore le cas pour *second* en français standard. Au nombre des mots concernés, on trouve *Claude*, *siècle*, *second*, *secret*, *enclume*⁵¹. La rime *regret* : *secret* gagne ainsi en richesse.

Le digramme **ch**, qui transcrit la lettre khi dans les emprunts savants au grec (avec ou non passage par le latin), n'avait, à l'origine, aucune raison de se prononcer autrement que dans les mots indigènes ([ʃ]). Dès le xvi^e siècle, cependant, on se met ici ou là à le prononcer à l'italienne. Plus tard, Ménage essaiera de domestiquer un usage encore hésitant :

Le *cha* et le *cho* des Latins se prononcent toujours parmy nous *ca* & *co*. On dit *caus*, *caractère*, *Caron*, *Carites*, *colère*, *corde*, *Eco*, &c. Et cest pourquoy plusieurs écrivent ses mots sans *h*, pour empescher qu'on ne dise, à la Française, *chaos*, *caractère*, &c. ce que je ne desaprouve pas. Nous écrivons demesme *Nicomaque* & *époque*, & non pas *Nicomache* et *époche*. Pour le *che*, & le *chi*, ou le *chy*, ils se prononcent tantost par *ch*, & tantost par *k*. Voicy apeuprès les mots qui se prononcent par *ch*. *Achelois*, *Achéron*, *Achille*, *anarchie*, *Anchise*, *Antioche*, *Archevesque*, *Archidiacre*, *Archiduc*, *Archipreste*, *Archimède*, *Architecte*, *cacochyme*, *Cathéchisme*, *Chérubin*, *Chimère*, *Chio*, *Chirurgien*, (mais il faut dire *Cirurgien*) *chyle*, *Chymie*, *Ezéchiél*, *hiérarchie*, *Michel*, *Monarchie*, *Patriarche*, *Psyché*. Et à ce propos il est à remarquer que les Chartreux prononcent à la Française le *ch* de tous les mots Latins. Voicy apeuprès les François qui se prononcent par *k*. *alchimie*, *Archéanasse*, *Archélaüs*, *Archeſtratus*, *Archiépiscopal*, *Archigenès*, *chélidoine*, *Chersonnése*, *chiragre*, *chirographaire*, *chiromance*, *Eschyle*, *Eschinès*, *Laschès*, *Melchisédec*, *orchestre*, *trochée*. Il est à remarquer, qu'il faut dire *Mikel Ange*, & non pas *Michel Ange*, quoyqu'on prononce *Michel*. Je remets à un autre lieu à en dire la raison.⁵²

On devine que la raison en question n'est autre que l'origine italienne du nom.

50. Tory, *Champfleury*, ff° xxxvi v° et xli v°.

51. On a par exemple la rime *regle* : *siecle* chez Pierre de Nesson, *Vigiles*, p. 30 ; Du Gardin, *Les premieres addresses*, p. 256, écrit *englume* ; voir aussi et surtout *Thurot II*, p. 203 et sq.

52. Ménage, *Observations*, p. 388-389.

h :

Plus préoccupé par le rôle de l'aspiration dans les langues antiques, Tory est ici peu informatif. Tout au plus remarque-t-il que les Allemands font une « aspiration double » lorsqu'ils lisent le latin, prononçant *hheri*, *hhabui*. On en conclut que les Français et les Italiens aspiraient déjà aussi peu qu'aujourd'hui lorsqu'ils disaient *homme* ou *ha* (*il a*)⁵³. On ne trouve pas mention chez Tory de l'*h* « aspiré » du français.

Il faut, pour en trouver trace, consulter les grammairiens, par exemple Meigret⁵⁴, qui constate que *h* donne « vehemence » à une voix, comme dans « home » (probablement mis pour *heume* comme le suggère Thurot, car il élide régulièrement lorsqu'il s'agit d'un être humain : « l'home, prud'home »⁵⁵), « hallebarde, hallectret », attestant que ces mots d'origine germanique avaient pu conserver un certain degré d'aspiration initiale jusqu'au xvi^e siècle. Meigret conserve dans sa graphie un certain nombre d'*h* dont il a bien de la peine à fournir une justification purement phonétique : « theolojîe, characther' » (il écrirait « cha- » s'il prononçait [ʃ]), « aothorité, ethimolojîe, ao jourd'hui, Mathieu »⁵⁶. Il reconnaît même que l'aspiration de ces consonnes, le plus souvent transcrite d'un idiome étranger, « ne nous ęt pas fort neçessere : car le seul t ęt suffizant a la prononçiaçion »⁵⁷ et que « th ne sone non plus ęt nostre lange, ęt Mathieu q'ęt matin »⁵⁸. S'il appliquait ses principes jusqu'au bout, il s'abstiendrait de toute « reuerenç' a l'antiquité »⁵⁹ et supprimerait donc ces *h* de son système graphique.

Les grammairiens anglais sont bien placés pour attester d'une aspiration, comme Palsgrave⁶⁰ qui donne deux listes de mots avec *h* aspiré ou non, l'*h* aspiré confé-

53. Tory, *Champfleury*, f^o xliiii r^o.

54. Meigret, *Traité touchant le commun usage de l'écriture françoise*, f^o F r^o.

55. Meigret, *Grammere*, ff^o 2v^o, 3, 3v^o, 35 v^o, etc. Il écrit bien « come // homes » (f^o 4r^o) sans élision, mais avec un retour à la ligne entre les deux mots, ce qui complique l'interprétation ! De plus, il refuse « ce home », « du home », « au home », « le home » et réclame « cet home » (f^o 54r^o, 120r^o, 121 v^o, 140 r^o), ce qui est décisif. Je ne suis donc pas Morin lorsqu'il affirme que Meigret aspirait l'*h* initial de *homme* (*La Variation dialectale*, p. 209). Il semble du reste que, pour Meigret, les termes « aspiration », « aspiré » réfèrent à la présence d'un *h* initial dans la graphie d'usage et non à une aspiration phonétique. Ainsi admet-il (f^o 140 v^o) la présence d'une « aspiration » aussi bien dans « vne Haranjere » que dans « vn'Hotesse », alors même que, dans le second de ces exemples, l'*e* féminin qui précède est élidé.

56. Meigret, *Grammere*, ff^o 2r^o, 2 v^o, 9 r^o, 13 r^o, 22 r^o.

57. Meigret, *Grammere*, f^o 13r^o.

58. Meigret, *Grammere*, f^o 15 r^o-v^o.

59. Meigret, *Grammere*, f^o 9 r^o.

60. Cf. Thurot II, p. 391 et 392, et Palsgrave, éd. Génin, p. 17 : « This letter *h*, where he is written in frenche wordes, hath somtyme suche a sounde as we use to gyve hym en thes wordes in our tong : "have, hatred, hens, hart, hurt, hobby", and such lyke, and than he hath his aspiration : and somtyme he is written in frenche wordes an hath no sounde at all, no more than he hath with us in these wordes : "honeſt, honour, habundaunce, habitation", and suche like, in whiche, *h* is written and nat sounded with us. Whiche thyng also happenneth in the frenche tongue, in all suche wordes as be deducted out of latin wordes whiche be written with *h* and sounde hym nat in that tong ».

rant un « stronger sounde »⁶¹ à la voyelle qu'il précède. Mais il faut tempérer ces témoignages par celui de Théodore de Bèze : il distingue de manière très claire l'*h* aspiré de l'*h* « quiescent », relevant que l'aspiration n'a en général pas lieu pour les mots d'origine latine ou grecque. Il atteste que les mots *hache*, *harpe*, *Henri* et *Hector*, qu'il considère comme gréco-latins, font exception et ont l'*h* aspiré ; l'origine en fait germanique des trois premiers ne fait aujourd'hui plus de doute. Il note ensuite un certain nombre d'*h* qui ne sont pas d'origine gréco-latine et qui ne sont pas aspirés : *huis*, *huiçt*, *huiſtre*, dont il identifie les étymons (*ostium*, *octo* et *ostrea*), relevant même que la présence de l'*h* sert à désigner l'*u* voyelle, et donc à distinguer graphiquement *huis* de *vis* dans une graphie qui confond *u* et *v*. On retrouve cette explication jusque dans le *Petit Robert* qui, lui, considère l'*h* de *huit* comme aspiré, ce qui n'a à l'évidence pas toujours été vrai (*dix-huit*). Bèze relève aussi que les composés de *hault*, qu'il considère comme dérivés de *altus*, prennent un *h* aspiré, qu'on explique aujourd'hui, faute de mieux, par une influence germanique⁶². Il se plaint finalement de l'habitude consistant à ne pas aspirer certains *h* aspirés, et à dire *en ault*, *l'azard* pour *en hault*, *le hazard*, qu'il a relevée chez les Bourguignons, les Berrichons, les Lyonnais et les Aquitains et il dresse une longue liste de mots dont l'*h* initial est aspiré, qui se révèle sans surprise eu égard à l'usage qui a prévalu.

C'est alors qu'il précise que les Français, autant que faire se peut, « adoucissent l'aspiration, afin qu'elle soit parfaitement audible, mais non exhalée de façon rude du fond de la gorge, comme c'est le cas chez les Allemands et des Italiens, particulièrement les Toscans »⁶³. De par ses fonctions à Lausanne, puis à Genève, Bèze était en rapport constant avec des pasteurs bernois germanophones, et était donc bien placé pour mesurer le degré d'aspiration de leurs *h*. Cette remarque, extrêmement crédible, doit donc inciter à la prudence : il est vraisemblable qu'au xvi^e siècle encore l'aspiration ait été plus marquée que la simple disjonction qui est pratiquée aujourd'hui en français standard : du Gardin en témoigne encore lorsqu'il décrit *h* « Aleman » de *hors*, *haulser*, *honte* etc. comme ayant « vn accent aspre & aspiré, se faisant fort ouir »⁶⁴. Il est par contre probable qu'elle n'atteignait le plus souvent pas l'intensité qu'elle a conservée dans les langues germaniques comme l'anglais ou l'allemand.

Alors que Palsgrave, seul de son espèce, range *hélas* parmi les mots dont l'*h* s'aspire, il est démenti tant par la pratique des poètes que par le témoignage de Bèze et, plus tard, par des autorités aussi solides que Vaugelas⁶⁵ ou les dictionnaires de

61. Palsgrave, éd. Génin, p. 30 : « Though it appere sufficiently, where as I spake of *h* before, that he is no consonant in the frenche tong, but onely an addynge of a stronger sounde to the vowell that followeth hym. »

62. Bèze, *De Francicae linguae recta pronuntiatione*, p. 67-68.

63. « Aspirationem Franci quantum fieri poteſt emolliunt, sic tamen vt omnino audiat, at non asperè ex imo gutture efflata, quod eſt magnoperè Germanis & Italis praesertim Tuscis, obseruandum ». Bèze, *de Francicae linguae recta pronuntiatione*, p. 25. La mention des Toscans concerne peut-être la façon qu'ils ont d'aspirer certains *c* initiaux, prononçant *a hasa mia* pour *a casa mia*.

64. Du Gardin, *Les premieres addresses*, p. 64.

65. Vaugelas, *Remarques*, p. 200.

l'Académie et de Richelet⁶⁶. Tant Bèze que ces deux dictionnaires donnent par contre *hé!* comme aspiré⁶⁷, ce que confirme, en 1650, Dobert, pour qui, dans *ha!*, *hé!* et *ho!* il faut « antierement » aspirer, c'est-à-dire ne pas se limiter à la simple disjonction que connaissent les mots d'origine germanique⁶⁸. Mais la pratique des poètes peut se révéler différente, comme en témoigne l'hémistiche « Hé bien, Madame, hé bien, » chez Racine⁶⁹. Richelet veut que l'*h* de *hola* soit aspiré et il reproche à Molière cet alexandrin : « Bon, je resve, *hola*, dis-je, *hola* quelqu'un *hola* »⁷⁰.

Le mot *héros* ne figure pas dans la liste des *h* aspirés de Palsgrave, ni dans celle de Oudin et un poète comme Baïf lie sans remords *tølez Éroos* (*tous les héros*). Ce n'est qu'avec Vaugelas — lui-même considère la prononciation « irrégulière » de *héros* comme une contamination par *héraut* — qu'est consacré l'usage actuel, où *héros* est aspiré, mais pas *héroïne* ou *héroïque*⁷¹.

Des graphies comme *Hierusalem*, *Hierosme*, *hyacinthe*, *Hierico* sont traditionnellement rendues par un « *i* consonne » ([ʒ]). Du Val le remarque déjà en 1604 : la graphie actuelle s'est adaptée à cet usage. L'usage hésitera en revanche longtemps pour le mot *hiérarchie* que Buffier, au XVIII^e siècle, prononce encore *Jérarchie*⁷².

***l* mouillé :**

Tory ne mentionne pas ce son. Il est toutefois largement attesté par les grammairiens comme Meigret, qui imagine en 1542 de marquer d'un « poinct crochu » les *l* dont la prononciation est « molle » et correspond au double *l* de l'espagnol *llano*, pratique qui permettrait d'écrire « meleur » au lieu de « meilleur »⁷³. Curieusement, dans sa *Grammere* de 1550, il change quelque peu son point de vue, puisqu'il écrit « orçlle , fallions » et qu'il précise que ce dernier mot se fait « en amoullissant la seconde l », ce qui confirme qu'il entend bien deux *l* dont seul le second est mouillé⁷⁴. On ne trouve nulle part de double *l* mouillé chez lui, alors qu'il distingue *l* simple de *l* double en écrivant, par exemple, « voulu » et « vullu ». Il écrit par contre « eguylon » avec *l* mouillé non précédé de *l*⁷⁵. Peletier, quant à lui, utilise la graphie « lh » qui est en fait, comme il le note lui-même, celle des troubadours, pour figurer l'*l* mouillé. Il écrit « eulh » pour *œil*, mais « oreilhæ », comme s'il entendait la diphtongue [eɪ] avant l'*l* mouillé. Il note par contre « veulhons » et « balhæ » sans *i*⁷⁶.

66. Contrairement à Crevier, *La liaison à la fin du XVII^e siècle*, je ne pense pas que Milleran, *Les deux grammaires fransaises*, II, p. 59, considère comme aspiré l'*h* de *hélas*. C'est l'expression « ha! hélas! », prise globalement, dont il aspire l'*h* initial seul.

67. Palsgrave, éd. Génin, p. 18. Bèze, *De Francicae linguae recta pronuntiatione*, p. 27, 67.

68. Dobert, *Recreations literales*, p. 522.

69. Racine, *Andromaque*, Acte I, scène IV.

70. Richelet, *La Versification françoise*, p. 113.

71. Palsgrave, éd. Génin, p. 18; Oudin, *Grammaire françoise*, p. 17; Jean-Antoine de Baïf, *Etrènes*, f° 14 v°; Vaugelas, *Remarques*, p. 3.

72. Du Val, *L'Eschole*, p. 19. Buffier, *Grammaire françoise*, p. 376.

73. Meigret, *Traité touchant le commun usage de l'escriture françoise*, f° Gii v°.

74. Meigret, *Grammere*, ff° 6 v°, 84 v°.

75. Meigret, *Grammere*, f° 87 r°, *Réponse à Peletier*, f° 3 v°.

76. Peletier, *Dialogue*, p. 110 et sq, 81, 129.

Pour la quasi-totalité des grammairiens qui décrivent cette consonne, l'*l* mouillé apparaît comme un vrai *l* palatal ([ʎ]) et non tel qu'il est prononcé aujourd'hui, soit comme un simple yod ([j]). Ainsi, Bèze écrit-il que cet *l* « produit un son mou proche de celui de la syllabe *li* qui se fondrait dans la voyelle suivante, son noté *gl* par les Italiens dans *figliuolo* et *ll* par les Espagnols dans *llamado* qui se prononce à peu près comme on dirait *liamado* en trois syllabes »⁷⁷ Des signes d'un glissement de *l* palatal vers yod sont néanmoins perceptibles déjà au XVII^e siècle, par exemple chez Hindret qui, critiquant la prononciation de la « petite Bourgeoisie de Paris », lui reproche de dire *batayon*, *poſtiyon* là où il faudrait « des *i* accompagnez de deux *ll* mouillées »⁷⁸. Peut-être marqué par cet usage parisien, le système phonétique de Vaudelin, publié en 1713, ne connaît ni *l* ni *n* « prétenduës mouillées », mais leur substitue la consonne sèche correspondante (*l* ou *n*) suivie d'une « diphtongue » *i – e* féminin. En translittérant le mot *soleil*, tel qu'il le graphie, en API, on obtiendrait quelque chose comme [sO.ɛ.liə], qui correspond plus probablement à [sOlɛlj], ou peut-être même à [sOlɛj] si l'on admet que la consonne, comme le dit Vaudelin à propos de la prononciation des artisans de Paris, devenait naturellement « un peu obscure ». Mais on pourrait tout aussi bien imaginer que, par économie, Vaudelin s'est dispensé de forger des caractères spécifiques et qu'il prononce en fait [sOlɛʎ]⁷⁹. Quoiqu'il en soit, la prononciation « parisienne » ne devrait guère avoir de répercussion dans le discours soutenu où *l* palatal s'est probablement maintenu jusqu'au XIX^e siècle. Littré, en tous les cas, réclame encore qu'on prononce *mouillage* « avec *ll* mouillées et non *mou-ya-j'* ».

Il existe aussi quelques indices de confusion de *l* palatal avec *l*, portant sur des mots comme *jaillir*, *bouillir*, *taillis*, *juillet*, *œillet*, *gentille*⁸⁰. Deimier⁸¹, par exemple, critique la rime *gentile* : *coquille*, ce qui semble bien traduire son insécurité de méridional.

***n* mouillé :**

D'après Tory, « les Italiens prononcent le G. bien mol quant il est entre I. & N. », notamment dans le mot *ignem*. C'est probablement au *n* palatal ou mouillé ([ɲ]) qu'il fait allusion. En 1542, Meigret décrit bien en effet une « *n* molle » qui sonne entre *g* et *n* et pour laquelle il fait forger en 1550 un *n* particulier qu'il surmonte en plus d'une sorte de tilde ; il l'utilise par exemple pour « *liñe*, *Españols* »⁸². S'il hésite entre

77. Bèze, *De francicae linguae recta pronuntiatione*, p. 29. « Ante [Poſt ?] i verò vocalem edit mollem quendam sonum Hebraeae, Graecae, & Latinae linguae prorsus insuetum, proximè accedentem ad sonum syllabae *li* cum proxima vocali coalescentis, quem Itali quidem per *gl* scribunt, tum in initio, vt in *gli* articulo, tum intra ipsam dictionem, vt *figliuolo* : Hispani verò per duplex *ll* initio quoque vocabulorum notant, vt *llamado* quasi *liamado* trissyllaba dictione. »

78. Hindret, *L'art de bien prononcer*, Discours initial

79. Vaudelin, *Nouvelle maniere*, p. 6 et 7, *Inſtructions*, p. 14. Voir aussi Cohen, *Le français en 1700*, p. 6.

80. Turot, II, pp 300 et sq.

81. Deimier, *L'Academie*, p. 132.

82. Meigret, *Traité touchant le commun usage de l'écriture*, f° Fii v°. Grammère, ff° 13 v°.

« sinificaçion » et « signifiçacion », il écrit par contre « dine, dinité » et « sinifie »⁸³, ce qui correspond à un usage ancestral, en quoi il est rejoint par Peletier qui déclare aussi prononcer *n* non palatal dans « cognoëtre, signifier, regner, digne » et qui, pour le reste, utilise le *nh* des troubadours pour noter *n* mouillé⁸⁴. En 1687, Hindret considère encore que *signer, consigner, sousigner* etc. se prononcent « comme s'il n'y avoit qu'une *n* »⁸⁵.

N mouillé présente aussi des signes d'instabilité dans le parler des Parisiens, qui tendent à lui substituer la suite *n*-yod ([nj]) ou même *ni* ([ni]). Hindret figure au nombre des grammairiens qui relèvent ce défaut⁸⁶.

r :

« R, est prononcee de la langue faisant strideur & son ronflant apertement » écrit Tory, en paraphrasant Martianus Capella qui, bien sûr, décrit l'*r* apical ou roulé du latin, mais il ajoute que « Quant les chiens se despitent lung contre lautre, auant quilz sentremordent, en renfroignant leur geulle/ & retraignant leurs dents, ilz semblent quilz prononcent le R ». Ces chiens menaçants, retroussant les babines et serrant les dents, devaient avoir bien de la peine, même au xvi^e siècle et dans le Berry, à faire entendre un vrai *r* roulé ; il est probablement plus adéquat d'identifier le son produit au *r* « de gorge » dont parle déjà Saint Louis. Tory témoigne aussi du fait que l'assibilation d'*r* intervocalique était fréquente tant à Bourges, sa ville natale, qu'à Paris où il réside, puisque bon nombre de personnes disent « IERVS MASIA » au lieu de « IESVS, MARIA », pratique qu'il retrouve chez les anciens lorsqu'ils voulaient éviter « la rude asperite » de l'*R*. Il établit enfin un palmarès d'où il ressort que ce sont les Picards qui, le mieux, prononcent l'*r* en français.

En résumé, on trouve déjà, dans ces quelques paragraphes imprimés en 1529, une description très imagée de l'*r* et de ses avatars, d'où il ressort que :

- l'*r* « canonique » est apical (ou roulé),
- Un son vibrant évoquant le grondement d'un chien est identifié à l'*r*,
- *R* est souvent assibilé en [z] à Paris.

Plusieurs grammairiens du xvi^e siècle établissent une nette distinction entre *r* « faible » et *r* « fort ». C'est déjà le cas de Meigret en 1550 :

Or qant a la voës de r, je treuve qe l'e François la prononçet plus fort ao double, tenant le premier lieu du vocable, q'ès aotres lieux : come rire, rare, çe qe non seulement nou' gardons ęs simples, mës aosi ę'composez. tellement qe r seul' ęn contrerolle son' aotant qe l'e deus ęn courroucé.⁸⁷

Ainsi, on pourrait avoir, dans *rire*, *r* roulé en position initiale et *r* battu en position intervocalique. Bêze remarque, de manière analogue, que la langue française

83. Meigret, *Grammere*, ff° 19 r°, 21 v°, 45 r°, *Defenses*, f° Aii v°.

84. Peletier, *Dialogue*, p. 111.

85. Hindret, *L'Art de bien prononcer*, p. 23.

86. Hindret, *L'Art de bien prononcer*, discours initial.

87. Meigret, *Grammere*, f° 14r°.

note *r* simple pour la prononciation « molle » et *rr* pour la prononciation « forte », comme dans *terre*, dont on imagine qu'il ne doit pas être confondu avec *taire*⁸⁸. Il fait de plus partie de ceux qui ont noté chez les Parisiens, mais aussi à Auxerre et à Vezelay où il est né, une tendance à assibiler *r* faible⁸⁹.

En 1620, Du Gardin décrit de manière particulièrement précise la distinction *r* « faible » - *r* « fort » en finale de mot :

J'ay dict ia deux ou trois fois (er doux) D'autant qu'en aucuns mots l'(er) rude, comme en *Iupiter*, *enfer*, *Luther*, *Lucifer*, ou l'(er) se prononce rudement. Vous diriez que *fer* en *Lucifer*, *enfer*, sonne comme la premiere en *ferrum* : pareillement la derniere en *Iupiter* & *Luther*, sonne comme la premiere en *terror*. Mais les dernieres en *chausser*, *tašter* ; & quasi tous autres mots en *er* sonnent plus doucement, tout ainsi comme la premiere en *fero*, *tero*. esquels mots on entr'oît tant seulement vn peu l'(er) qui se ioinct quasi comme à l'o & à l'e en prononçant, de sorte que *ter* en *tero*, & *ter* en *tašter* donnent la mesme resonance.⁹⁰

Un peu plus tard, Chifflet (1659) reste dans la même ligne :

L'*r* simple, a un son fort different de la double, laquelle est beaucoup plus rude. Considererez le en ces mots ; *la guerre ne dura guere*. Cette difference estant bien entendue, il faut observer que l'*r*, quoy que seule, sonne comme la double au commencement des mots : comme ; *rrare*, *rrire*. Deplus l'*r* après *b*, *c*, *d*, *f*, *g*, *p*, *t*, se prononce comme double : *brave*, *crier*, *drap*, *froid*, *grand*, *prendre*, *triste* &c. Prononcez comme s'il y auoit, *brave*, *crier* &c. Enfin l'*r* seule n'a le son de la simple, que quand elle est entre deux voyelle : comme, *charité*, *pour eux*, *heureux* &c. Par tout ailleurs elle a le son de la double.⁹¹

Plus tard, alors que certains auteurs, comme Renaud⁹², tiennent encore à cette distinction, d'autres, comme Lartigaut, excluent *r* double du champ de la grammaire :

L'-*r* ne se prononce que d'une manière. On ne le doit jamès doubler ; si ce n'et à deus ou trois tams des verbes en -*rir* ; come - *je courré*, *is aquerrêent*, *nous secourrons*, &c, & peutêtre aus mos e'trangers [...] Que s'il y-a des mos, où il sanble que l'on prononce deus - *rr* ; come - *orreur*, *terrible*, &c- souvenez-vous que c'et une pure figure de Re'torique, qui tache d'exprimer tous les mouvemans de l'ame ; afin de toucher pluz sansiblemant les queurs qu'èle veut gagner par les orèlles : mès hor de là, à parler nature'lemant & danz la conversacion ordinère, il n'et rien de pluz constant que l'on n'an prononce qu'un.⁹³

88. Bèze, *De francicae linguae recta pronuntiatione*, p. 34. « Immò quamuis sit omnium litterarum asperrima, ideóque apud Hebraeos nunquam daghessetur, & Francicam linguam constet molitiem pronuntiationis in primis captare, tamen quum geminatur, fortiter est efferenda, vna quidem priorem syllabam finiente, altera verò sequentem inchoante. »

89. Bèze, *De francicae linguae recta pronuntiatione*, p. 34. *Parisienses autem, ac multo etiam magis Altissiodorenses & mei Vezelij simplicem etiam in s vertunt, vt courin, Masie, pese, mese, Theodose pro cousin, Marie, pere, mere, Theodore*

90. Du Gardin, *Les premieres addresses*, p. 87.

91. Chifflet, *Essay d'une parfaite grammaire*, p. 225

92. Renaud, *Manière de parler*, p. 574.

93. Lartigaut, *Principes*, p. 28-29.

En 1685, Mourgues critique Boileau pour une rime *terre : chaire*, mais il reconnaît par ailleurs que « ; la double *r* & la simple, ont une même prononciation dans la bouche de ceux qui sçavent parler François, quoy qu'elles en ayent de fort différentes dans quelques Provinces ». Pour Brumoy, qui remanie le traité de Mourgues en 1724, « la double *r* rend toujours ouvert l'*e* qui précède ; au lieu que celui qui précède la simple *r* est toujours fermé »⁹⁴. Il entend donc une différence de timbre là où d'autres notent une opposition de quantité.

À la fin du siècle, Dangeau atteste la disparition d'*r* « fort » :

Premièrement on dit que dans les mots où l'E est suivi de deus R. comme *terre, verra, ferrer*, si l'on ne met pas deus R. celui qui lira pourra se tromper sur la prononciation, & ne prononcera pas l'E. qui précède l'R. come il le doit prononcer, il ne le prononcera pas come un E. ouvert, & ne le prononcera pas long. Cet inconvenient me paroît considerable, mais j'y remédie aisément, parequ'en ces occasions je mets sur ces E. un accent circonflexe ^, qui marque, & qu'il le faut prononcer come un E. ouvert, & qu'il le faut prononcer long, ainsi j'écris, *têre, vêra, fêrer*. Le double R. sert quelquefois simplement à alonger la voyelle qui précède, come dans *pourra, mourrai*, en ces occasions je retranche un des R. & pour marquer que la voyelle est longue, j'y mets un accent circonflexe ^, & j'écris *poûra, moûrai*.⁹⁵

Même si la perspective est ici orthographique, le témoignage est intéressant car il révèle que, tout comme l'amuïssement des *s* implorifs six ou sept siècles plus tôt, l'affaiblissement d'*r* « fort » a pu, au moins transitoirement, provoquer un allongement de la voyelle précédente.

Si l'assibilation d'*r* en *s* est fort bien attestée par de nombreux témoignages concordants⁹⁶, on constate au contraire que la question du grasseyement est extrêmement peu abordée par les grammairiens. Peut-être Pillot y fait-il allusion : estimant que le son de l'*r* est à peine supportable pour les oreilles françaises, il constate que les « petites femmes de Paris » assibilent cette consonne en disant *peze* et *meze*. Il ajoute : « mais ceux qui veulent parler de manière particulièrement distinguée modèrent sa rudesse de la moitié du son, ou en tout cas l'adoucissent au point qu'on ne l'entende qu'à peine, ce qui cependant n'a d'habitude pas lieu au milieu du mot »⁹⁷. Il décrit donc une manière d'adoucir les *r* qui n'est pas une assibilation et qui ne touche pas, probablement, *r* intervocalique. Est-ce déjà un grasseyement ?

La définition même du terme de *grasseyer*, reste longtemps assez floue. On le rencontre, et c'est probablement sa première attestation, chez Palsgrave où, sous la forme « Je grassie », il est donné comme traduction de l'anglais « to lyspe », équivalant à *to lisp*, mot que les dictionnaires modernes traduisent par « zézayer ». Palsgrave donne l'exemple suivant : « Il grassie ung petit, mays cela luy siet bien »⁹⁸.

94. Mourgues, *Traité de la poésie française*, éd. 1685, p. 55, éd. 1724, p. 58.

95. Dangeau, *Opuscules*, p. 41

96. Thurot, II p. 271 et sq.

97. Pillot, *Gallicae linguae institutio*, p. 37-38. « Verum qui egregiè loqui volunt, aut medio quodam sono asperitatem ipsius temperant, aut certè adeò leniter exprimunt, ut vix audiat, quod tamen in media dictione fieri non solet. »

98. Palsgrave, éd. Génin, p. 612

Indépendamment de sa traduction phonétique exacte, qu'il n'est pas possible de déterminer à ce stade, le grasseyement apparaît déjà, en 1530, comme un défaut, mais un défaut qui peut avoir son charme. En 1611, on retrouve *grassier* avec le sens de *to lispe* dans le dictionnaire de Cotgrave. Dans son édition de 1690, le dictionnaire de Furetière précise quelque peu la définition : il s'agit toujours d'un défaut de prononciation, mais consistant à « parler gras, ne pouvoir pas bien prononcer certaines lettres et entre autres l'*r* ». C'est exactement cette acception qu'on trouve quelques années plus tôt chez Hindret qui recommande de patients exercices correctifs « à ceux qui grassaient & qui ont de la peine à prononcer nos *r* »⁹⁹. La première édition du *Dictionnaire* de l'Académie, datant de 1694, donne : « Grasseier. v. n. Parler gras, prononcer certaines consonnes, & principalement l'*R* avec difficulté. *Cette femme grasseie agréablement. il luy sied bien de grasseier.* » alors que le *Dictionnaire de la langue françoise* de Richelet donne « Grasseier : c'est parler gras (Elle grasseie un peu, & cela ne lui messied pas) » et « Grasseiement : Maniere de prononcer d'une personne qui grasseie (Le grasseiement affecté est désagréable. Acad. Fr.) ». On voit que tant l'Académie que Richelet reprennent l'exemple déjà donné par Palsgrave, à la nuance que, dans les deux cas, il est mis au féminin : toujours considéré comme un défaut qui peut être charmant, le grasseyement semble l'apanage des femmes. Apparaît de plus la notion de grasseyement « affecté » qui évoque les précieuses.

Le caractère vague de ces définitions peut étonner, mais il représente une tendance assez générale : les grammairiens du XVII^e siècle fournissent en fait très peu de descriptions phonétiquement précises des consonnes, comme si leur prononciation était trop évidente pour devoir être explicitée. Et même ceux qui, par souci pédagogique, détaillent quelque peu leur articulation, restent le plus souvent muets sur celle de l'*r*, ainsi Maupas qui écrit, très adéquatement, que « L s'exprime plainement du bout de la langue » et qui se tait du tout au tout s'agissant de l'*r*¹⁰⁰. C'est donc, paradoxalement, ailleurs que chez les grammairiens qu'on trouve les meilleures descriptions :

Et l'*R*, en portant le bout de la langue jusqu'au haut du palais : de sorte qu'estant frolée par l'air qui sort avec force, elle luy cede, & revient toujours au mesme endroit, faisant une maniere de tremblement.¹⁰¹

Molière avait-il, comme l' imagine Straka¹⁰², une intention particulière en décrivant un *r* incontestablement apical devant un public de courtisans dont certains s'étaient éventuellement mis à grasseier ? Je ne le pense pas, pas plus que cette tirade ne nous renseigne sur la prononciation qu'adoptait Molière dans sa vie quotidienne. Indépendamment de toute considération sociale, et de l'usage réel qui pouvait prévaloir à la Ville, dans les faubourgs ou à la Cour, l'*r* canonique était l'*r* apical, c'était le seul qu'un maître pouvait enseigner, le seul qu'un acteur pouvait, parodie mise à

99. Hindret, *L'Art de bien prononcer*, discours initial

100. Maupas, *Grammaire* (1625), p. 17 et 20.

101. Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, Acte II, scène IV.

102. Straka, *Les Sons et les mots*, p. 466.

part, employer sur une scène. On peut imaginer par contre que la maladresse avec laquelle Monsieur Jourdain qui, peut-être, grasseyait dans son parler naïf, s'efforçait de produire un *r* roulé à la suite du maître était, elle, de nature à déclencher l'hilarité. Comme l'a aussi relevé Straka, Molière reprend mot pour mot la description de l'*r* donnée par Géraut de Cordemoy en 1668¹⁰³, mais le fait que Cordemoy décrive un *r* apical ne saurait non plus nous apprendre quoi que ce soit sur l'articulation pratiquée par Cordemoy dans son enfance ou dans sa vie domestique d'adulte. L'approche de Cordemoy n'est pas grammaticale mais philosophique (c'est bien le moins s'agissant de celui qui sert de modèle au maître de philosophie); de plus Cordemoy est aussi et d'abord avocat, donc orateur : l'*r* apical qu'il décrit, sans exprimer le moindre doute métaphysique, n'est peut-être autre que celui du barreau.

Plus authentique apparaît le témoignage de Dobert (1650), lui aussi en marge des grammairiens, qui relève que, parmi les liquides, *r* est celle qui sonne le mieux toute seule (c'est-à-dire sans l'aide d'une voyelle), « kand on remuë la langue de je ne [sais] kele fason fretillante brizant l'ër antre les dans avec activité : vû ke pour lors on ne dit pas son nom ki ët *er* ou *erre*, mës on exprime son son ki ët *r* ». Et de brocarder ensuite un prédicateur venant de Paris et qui dirait : « Arristote dans sa morrale se rand currieux » etc. ou une Dame qui mignarderait : « Piëre s'arête » etc.¹⁰⁴ Dans le cas du prédicateur, on croit reconnaître un assibilleur (ou un grasseyeur) né qui, parce qu'il parle en public, roule exagérément tous ses *r* intervocaliques les faisant paraître « forts »; dans celui de la Dame, on est en face de quelqu'un qui adoucit tous les *r* « forts », peut-être en les grasseyant.

Le grammairien Dangeau, à la fin du siècle, sera un des seuls à donner d'*r* (apical) une description phonétiquement évocatrice, lui pour qui les « liquides » (*l* et *r*) « se forment en approchant la langue du palais, & faisant couler doucement la vois antre la langue & le palais »¹⁰⁵.

En fin de compte, la conviction de Straka selon laquelle la Cour s'était, dans son ensemble et vers la fin du XVII^e siècle, mise à grasseyer semble reposer sur le seul témoignage d'Andry de Boisregard :

Il est bon de faire sonner un peu les *R*, cela donne de la grace au langage; mais il ne faut pas se régler sur le peuple de Paris, qui les prononce jusqu'à écorcher les oreilles, mon *perre* entend-on quelquefois, *ma merre*, *mon frerre*; ce n'est pas ainsi qu'on prononce à la Cour, l'on doit un peu faire entendre l'*R*, mais il faut que ce soit d'une manière douce, & qui n'ait rien de grossier ny de badaut.¹⁰⁶

L'indice est on ne peut plus ténu... Andry, il faut bien l'admettre, ne dit strictement rien de précis quant à l'articulation qu'il prête aux courtisans et aux badauds : il se place exclusivement sur le terrain de la douceur et de la rudesse. À partir de là, on peut tout imaginer : des courtisans qui grasseyent délicatement, ou de manière

103. Cordemoy, *Discours physique de la parole*, p. 77.

104. Dobert, *Recreations literales*, p. 544.

105. Dangeau, *Opuscules*, p. 24.

106. Andry, *Réflexions sur l'usage*, p. 466.

affectée, opposés à des badauds qui roulent grossièrement, mais aussi des courtisans dont l'*r* apical est délicat (cela serait le cas s'ils ont conservé l'*r* apical battu ancestral pour leurs *r* intervocaliques) opposés à des badauds qui, soit, grasseyent sans vergogne à la manière d'Édith Piaf, soit essaient de corriger l'assibilation de leurs *r* en roulant de manière maladroite et exagérée.

Pour L. Biedermann¹⁰⁷, une phrase d'un traité anonyme de 1669, relevant que les précieuses « à peine prononcent l'*r* », serait le signe que celles-ci ont passé d'*r* roulé à *r* grasseyé. Ne disant rien du lieu d'articulation, ce témoignage n'est pas en lui-même plus déterminant que celui d'Andry. On le rapproche toutefois de celui des dictionnaires qui mettent grasseyement au féminin et attestent qu'il peut être une marque d'affectation.

Dans une comédie de 1670, *Le Boulanger de Chalussay* figure la prononciation de la précieuse Alphée en substituant *l* à *r* :

Mais, de glace, Monsieul, quelle est la Comedie,
Encol qu'il n'en ait fait aucune où l'on de die
Qu'il faut clevel de lile, où l'on puisse tlouuel
Le moindle tlait d'esplit que l'on doieue admilel¹⁰⁸

La confusion d'*r* avec *l* est un phénomène qui est déjà décrit au xvi^e siècle¹⁰⁹ et qui n'équivaut pas forcément à un grasseyement. Rien ne dit donc absolument qu'Alphée grasseyait. Dans une autre comédie, cependant, *L'Après-soupé des Auberges*, due à Raymond Poisson, on a confirmation que cette substitution peut rendre une prononciation affectée, comme celle de cette vicomtesse, qualifiée de « grasseyeuse » par Dangeau¹¹⁰, qui écartèle de manière beaucoup plus marquée la phonétique du français, ce qui fait se « pâmer » la belle Climène :

Me fais-ze entendle au moins, & mon glasseyement
Ne m'oblize-t'il point d'auoil un Tlucement ?
Teltes-vns de mes mots vous essape, ze daze. [...]
Et moy, ze ne vouldes zamais ouulil la bouce,
Tomme le pallé gueas est tout à fait salmant ?
Zay touzoul, touzoul peul de pecel en pallant¹¹¹

On note au passage que le mot « gras » n'est pas rendu par *glas* mais par *gueas*, ce qui pourrait évoquer certains accents créoles.

Si l'on admet donc, sur la base d'un faisceau d'indices, que les précieuses s'étaient, vers 1670, mises à grasseyer, cela n'impliquerait pas pour autant que la Cour dans son ensemble leur ait emboîté le pas.

107. Biedermann, *Les grands courants orthographiques*, p. 164.

108. *Le Boulanger de Chalussay*, *Elomire hypocondre*, Acte III, sc. II.

109. Thurot II, p. 274 et sq.

110. Dangeau, *Opuscules*, p. 20.

111. « Me fais-je entendre au moins, et mon grasseyement / Ne m'oblige-t'il point d'avoir un Truchement ? / Quelques-uns de mes mots vous échappe, je gage. / Et moi, je ne voudrais jamais ouvrir la bouche, / Comme le parlé gras est tout à fait charmant ? » Poisson, *L'Après-soupé*, sc. III.

Hors de ce contexte parodique, *r* grasseyé est probablement resté fort longtemps encore exclu du théâtre, et donc du chant :

Je condamne au silence une Actrice profane,
Qui change en cris aigus les soupirs d'Ariane,
Celle qui ne formant qu'un bruit vague & confus,
Laisse expirer ses tons, avec peine entendus,
Ou qui, les yeux en pleurs, de deuil enveloppée,
Evoque, en grasseyant, les manes de Pompée.¹¹²

Ces vers de Dorat montrent en tout cas que, dans les années 1770, le grasseyement faisait encore figure de défaut rédhitoire sur une scène.

L'*r* dorsal ou grasseyé est-il, comme l'écrit Straka¹¹³, une création de la haute société de la seconde moitié du xvii^e siècle ? Rien n'est moins sûr. Les documents sont rares et peu clairs, ce qui cache peut-être une réalité plus complexe qu'on ne l'imagine. Comparé à celui d'Andry, le témoignage de Saint Louis est d'une précision confondante. Si l'on reçoit celui-là, on pourra donc difficilement rejeter celui-ci. Et si l'on accepte que c'est bien du grasseyement qu'a voulu parler Andry, on doit aussi recevoir le témoignage de Pillot, plus ancien d'un bon siècle. La haute société du xvii^e siècle, qui n'a donc vraisemblablement rien créé, a pu néanmoins sélectionner, à un moment qu'il est difficile de déterminer précisément, la variante grasseyée d'*r*, déjà présente de manière plus ou moins diffuse dans le parler parisien et, peut-être sous l'impulsion des précieuses, contribuer à ce qu'elle se répande dans les centres urbains.

Sur la base de tous les indices existants, on peut donc, quoique de manière hypothétique, dresser le scénario suivant, qui reprend et précise celui que l'ère des scribes a déjà permis d'ébaucher :

- Les deux *r* originels du français sont apicaux. *R* « fort » est roulé alors qu'*r* « faible » intervocalique est simplement battu.
- Au Moyen Âge, peut-être vers la fin du xii^e siècle, dans une zone géographique qui englobe Paris, *r* « faible » s'assibille en [z] et commence à s'amuir lorsqu'il est en finale (infinitifs). L'articulation d'*r* « fort » se déplace quant à elle vers l'arrière : c'est à ce moment-là qu'apparaissent, sans distinction nette de classe sociale, des *r* dorsaux ou grasseyés.
- *R* apical, qui s'est maintenu dans bien des régions, est retenu à Paris (et à la Cour) comme marque de bon usage mais la distinction entre *r* battu et *r* roulé tend à se perdre, en particulier chez les Parisiens de naissance, pour qui cette articulation est devenue artificielle.
- À partir de la fin du xvi^e siècle, certains Parisiens tentent de corriger l'assibilation d'*r* « faible » qu'on leur reproche, ce qui peut donner des *r* exagérément roulés, ou alors précipiter l'apparition d'*r* grasseyés en position intervocalique.

¹¹². Dorat, *La déclamation*, p. 76.

¹¹³. Straka, *Les Sons et les mots*, p. 468.

- À un moment qu'il n'est pas possible de déterminer, *r* grasseyé qui s'est infiltré dans la prononciation quotidienne d'un nombre important de courtisans, prend le dessus à la Cour. Cette variante acquiert de fait valeur de norme pour la conversation familière et elle s'exporte dans les principaux centres urbains.
- *R* roulé se maintient envers et contre tout dans le discours soutenu (chaire, barreau, théâtre, chant), ainsi que dans la plupart des terroirs.
- Jusque dans la seconde moitié du xvii^e siècle, les principaux grammairiens prescrivent de marquer la différence entre *r* « faible » intervocalique et *r* « fort ».

Le grasseyement, quoique tendant à se répandre, est resté très longtemps stigmatisé par les arbitres de la belle prononciation. Même s'il correspond probablement à un combat d'arrière-garde, le témoignage de Lesaint, datant de la fin du xix^e siècle, mérite d'être cité car on le croirait avoir été écrit cent cinquante ans plus tôt :

R. Cette consonne linguale s'entend dans *rabais, régiment, rigide, robuste, fer, pur, etc.* L'*r* s'articule assez fortement au commencement : *rapidité*, — et légèrement dans le corps des mots entre deux voyelles : *parole*, ou précédée d'une consonne : *brosse*. Le grasseyement de l'*r*, défaut très commun aux Parisiens et qui consiste à supprimer plus ou moins cette lettre dans la prononciation, devient insupportable dans le chant. Dans la conversation, lorsqu'il est peu sensible, on lui trouve généralement quelque chose de doux et d'agréable, qui paraît surtout plus gracieux dans la bouche d'une femme. — La véritable prononciation de l'*r* est parfaitement indiquée par Molière dans le *Bourgeois Gentilhomme*.¹¹⁴

x :

« X. vaut en vertus & en prononciation autant que C. & S. » dit Tory, citant Martianus Capella. C'est un apport de l'humanisme que d'avoir attiré l'attention sur la prononciation antique de l'*x*. Cette découverte semble avoir eu des effets douloureux. Bèze, lui-même distingué helléniste, constate presque à regret que cette lettre, « par une nécessité qui fait violence à la douceur de la langue française, se prononce comme un double *c* dans les emprunts étrangers ». Mais il relève que le second *x* de *Xerxes* et *Artaxerxes* ne fait entendre qu'un seul *c*, comme si l'on écrivait *Xerces*, *Artaxerces* : c'était trop demander aux palais français que de leur faire prononcer deux *x* dans deux syllabes consécutives¹¹⁵. Bèze prononce aussi le double *cc* dans *exercer, exemple, exécuter, excès, excessif*. Aux siècles précédents, cette lettre n'avait que la valeur d'un *s* ([s] ou [z]) et personne ne s'en plaignait. Les grammairiens vont donc avoir fort à faire pour rétablir le « vrai » son de l'*x* dans les emprunts : si l'on en juge par l'usage actuel, ils y sont parvenus, en tout cas en partie.

Alors qu'au xv^e siècle on prononçait encore *ezemple, esperience* ou peut-être même *eperience*, ce dont on trouve quelques souvenirs chez Palsgrave, qui prétend que

¹¹⁴. Lesaint, *Traité complet*, p. 236-7.

¹¹⁵. Bèze, *De francicae linguae recta pronuntiatione*, p. 36. « Haec litera in peregrinis dictionibus, necessitate quadam Francicae linguae suavitati veluti vim afferente, pronuntiatur pro duplici *cc* vt *xerxes, Artaxerxes*, sic tamen vt in poetiorie istorum nominum syllaba audiatur alterum *c* duntaxat, quasi scribatur *xerces, Artaxerces* »

x ne doit jamais être prononcé en français comme il sonne en latin ou en anglais, mais plutôt comme un *s* entre deux voyelles¹¹⁶, on trouve une belle unanimité chez les grammairiens du xvi^e siècle pour rendre à l'*x* sa sonorité canonique. On peut penser que le discours soutenu s'est plié à cette nouvelle tendance d'autant plus facilement que les mots concernés étaient savants. L'affaiblissement de [ks] en [gz] est déjà attesté par Meigret qui, par ailleurs, note « siſte » mais « ſextuple », hésite entre « ezeſple » et « exeſple », entre *ezpedié* et « eſpedié » mais écrit « eſcedant, exçep-ter, exerçiçe » et « exterieur, extrêt, excluzif, extraordinere, exactement, maxime »¹¹⁷. Henri Estienne, qui défend dans tous les cas la prononciation humaniste([ks]) témoigne de la peine que ses contemporains avaient à se conformer à cette règle lorsqu'ils se laissaient aller à articuler *Gsenophon*, *ezemple* ou *Alessandre*¹¹⁸.

Dans les mots les plus usités, comme *excuse*, *exemple*, *exquis*, *extase*, *texte*, *sexte*, *extreme*, *dextre*, *expliquer*, c'est *s* qui prédomine jusqu'au xviii^e siècle au moins dans le bon usage. Rien n'indique qu'il en ait été autrement dans le discours soutenu.

L'ère des chanteurs

Pour Baïf¹¹⁹, dont le projet vise à construire en français des vers mesurés à l'antique¹²⁰, les consonnes posent avant tout un problème métrique : s'il conservait la graphie usuelle, un bon nombre de syllabes recevraient le statut de longues par le seul fait qu'elles contiennent, graphiquement parlant, une syllabe implosive¹²¹. Ainsi, la première syllabe de *fasse*, par la simple présence du double *s*, devrait être comptée comme longue, alors que celle de *face* pourrait rester brève. Baïf ne peut se satisfaire de cette fiction, et il doit donc épurer la graphie de manière qu'à chaque consonne corresponde un signe graphique et un seul. Son système graphique compte 19 consonnes, qui résultent d'une analyse phonétique cohérente de la langue du xvi^e siècle. Par exemple, la consonne [k] est toujours rendue par *κ* (jamais par *c* ou *q*), la consonne [ʒ] par *j* (jamais par *g*), la consonne [s] par *s* (jamais par *c* ou *ss*). Il existe deux signes particuliers, *ł* et *η*, traduisant *l* et *n* mouillés ([ʎ], [ɲ]); *v* (consonne) est très strictement distinct de *u* (voyelle); *h* n'est utilisé que dans les situations de *h* « aspiré » et il existe un caractère *ad hoc*, *th* (*ç* dans les *Etrènes* et les *Chansonnettes*) pour noter [ʃ]. Enfin, il n'existe pas de caractère unique équivalant à *x*. Baïf le transcrita tantôt par *κs* (*eksēs*, *ekspiēr*, *eksersitez*), tantôt par sa forme adoucie *κz* (*ekzaltant*, *ekzōsse*), tantôt même par un simple *s* (*esplikere*, *eskîz'*, *espôz'*)¹²².

116. Palsgrave, éd. Génin, p. 38.

117. Meigret, *Grammere*, ff° 14 r°, 15 v°, 17 r°, 17 v°, 23 r°, 23 v°, 29 r°, 34 v°, 35 r°, 41 r°, 42 r°, 42 v°, 45 r°, 46 r°, 46 v°.

118. Henri Estienne, *Hypomneses*, p. 73-74.

119. Jean-Antoine de Baïf, *Etrènes*, p. 7 (ma numérotation) de l'introduction.

120. Voir Le Songe de Scazon, prochainement en ligne sur ce site.

121. En métrique antique, toute consonne implosive rend longue la syllabe qui la contient.

122. Jean-Antoine de Baïf, *Etrènes*, f° 14 r°, psaumes 45, 49, 51, 55, 59, 64, 78.

Mersenne, même s'il est moins rigoureux en termes de graphie, reprend le même système de 19 consonnes que Baïf¹²³. De sa description de leur articulation, on comprend notamment qu'il se sert d'un *r* apical, ce d'autant plus qu'il reproche à ceux qui « parlent gras » de changer *tr* en *dl* :

Toutes les autres consonnes se forment par le mouvement de la pointe de la langue, qui fait l, n, et r en se retirant en arriere, quoy que ce retirement soit fort petit; elle s'aduançe vn peu en-deuant pour c, g, et t par le mouvement qu'elle fait de sa pointe vers les dents; elle frappe le palais pour faire l, et pour faire r elle frappe le palais et les dents superieures; elle se meut quasi de mesme façon en se pliant contre le palais pour l et pour n, mais elle se tire et se plie vn peu dauantage pour n.¹²⁴

Il écrira aussi :

L'une des grandes perfections du chant consiste à bien prononcer les paroles, & à les rendre si distinctes, que les auditeurs n'en perdent pas vne seule syllabe; ce que l'on remarque aux recits de Baillif, qui prononce fort distinctement, & qui fait sonner toutes les syllabes, au lieu que la plus part des autres les étouffent dans la gorge, & les levres, que l'on n'entend quasi rien de ce qu'ils recitent, soit faute de n'ouurer pas assez la bouche, ou de ne remuer pas la langue comme il faut. C'est à quoy les Maîtres se doiuent estudier, afin que leurs escoliers leurs facent de l'honneur, & que les Pages & autres enfans qui doiuent chanter deuant le Roy, & dans les Eglises, prononcent aussi bien en chantant, comme s'ils parloient simplement, & que leurs recits ayent mesme effet qu'une harangue distinctement prononcée.¹²⁵

Puis, se référant à Caccini, il louera la manière dont les Italiens, qui « animent » leurs récits plus puissamment que ne le font « nos Chantres ». Ces pages sont intéressantes et nouvelles. D'une part, elles placent on ne peut plus clairement le chant dans le domaine de l'art oratoire. D'autre part, et peut-être pour la première fois en France, elles réclament des chanteurs un effort expressif que Mersenne réduit au rendu de trois passions principales : la colère, la joie et la tristesse¹²⁶. Même s'ils ne touchent pas spécifiquement les consonnes, ces développements annoncent les écrits d'autres théoriciens du chant qui, eux, feront porter sur les consonnes une bonne partie de l'effort expressif exigé des chanteurs.

C'est bien le cas de Bacilly qui, dans le chapitre qu'il consacre au mouvement et à l'expression, et parmi d'autres procédés et ornements destinés à exprimer les affects, mentionne « certaines Prononciations particulières au Chant & à la Declamation », et notamment le fait de « suspendre » ou de faire « gronder » certaines consonnes¹²⁷. Il sera beaucoup plus explicite quant à ces renforcements expressifs dans les chapitres qu'il consacrerait spécifiquement aux consonnes, et qu'il introduit de la manière suivante :

123. Mersenne, *Embellissement des Chants*, p. 379-381, in *Harmonie universelle*, vol. 2 du facsimilé.

124. Mersenne, *Traitez de la voix et des chants*, p. 58, in *Harmonie universelle*, vol. 2 du facsimilé.

125. Mersenne, *Embellissement des Chants*, p. 356, in *Harmonie universelle*, vol. 2 du facsimilé.

126. Mersenne, *Embellissement des Chants*, p. 369, in *Harmonie universelle*, vol. 2 du facsimilé.

127. Bacilly, *Remarques*, p. 201.

Je ne parleray point icy de la maniere que se forment les Consones chacune en particulier, puis que ce seroit prendre la chose de trop loin. Je les distingueray seulement par leurs qualitez, pour ce qui concerne le Chant François; C'est à dire ie parleray de celles qui ont plus ou moins de force ou de douceur dans le Chant, & qui demandent d'estre plus appuyées, & prononcées avec plus de poids que les autres; De celles qui sont jointes dans vne mesme syllabe à d'autres Consonnes, que l'on appelle vulgairement *liquides*, pourueu qu'elles soient apres les Consonnes, & non pas deuant; Des finales qui se prononcent avec fermeté, & de celles qui se prononcent legerement, ou point du tout; De celles qui suspendent quelque temps la prononciation de la Voyelle auant que de la faire sonner, de ce que l'on appelle communément *gronder*; C'est par ces qualitez, & par ces circonstances que ie les excepte d'avec celles, qui n'ont rien de particulier en elles & qui ne demandent autre obseruation que le soin general qu'il faut auoir de les bien faire entendre, & auoir toûjours dans l'idée qu'à moins d'un soin & d'une exactitude fort grande, ceux qui vous écoutent ne distinguent pas assez les paroles que vous leur chantez, lesquelles sont souuent embarrassez par les traits du Chant, & dont les syllabes sont separées & éloignées les vnes des autres par la Note & par la maniere de Chanter qui les y oblige.

En un mot, il faut que celui qui chante soit toûjours en crainte de ne pas assez articuler les syllabes, & qu'ainsi les Auditeurs ne goustent qu'à demy le plaisir du Chant, & que ce plaisir ne soit troublé par le chagrin de n'entendre pas assez distinctement les Paroles, & pour ainsi dire par le soin de les deuiner.¹²⁸

Voilà donc le chanteur qui, en plus de faire entendre distinctement les paroles (tout bon professeur l'y enjoindrait), doit établir une balance extrêmement subtile entre la force de son expression et cette douceur, amplement célébrée, qui participe de l'essence de la langue française. Le meilleur orateur, on le devine, est non pas celui qui force le plus le trait, mais celui qui trouve l'équilibre le plus heureux entre douceur et force.

Laissant ce soin aux grammairiens, Bacilly ne détaille pas le mode d'articulation de chaque consonne. Il limite ses préceptes aux consonnes *r*, *l* et *n*.

***r* :**

Il ne dit rien de précis sur le lieu d'articulation de cette consonne (apical ou dorsal) mais, lorsqu'il met en garde sur la prononciation de la suite *-rl-* du mot *parlons*, « qui donne de la difficulté à plusieurs pour bien prononcer l'*r* »¹²⁹, on comprend bien que c'est l'agilité de la pointe de la langue, et donc la transition de [r] à [l] qui peut présenter des difficultés (surtout chez un Parisien qui grasseierait dans son parler quotidien). La transition de [R] à [l] ne poserait pas ce problème. De plus, il reste attaché à la distinction traditionnelle entre *r* « faible » et *r* « fort » :

Premierement, il faut tenir pour maxime, que toute *r*, qui est entre deux Voyelles ne se doit prononcer que simplement & sans affectation, & tout au contraire toute *r* qui n'est point entre deux Voyelles, mais qui suit immediatement vne Consone, ou qui la precede, doit estre prononcée avec plus de force, & comme s'il y en auoit deux, ou

128. Bacilly, *Remarques*, p. 289-290.

129. Bacilly, *Remarques*, p. 293.

mesmes plusieurs, selon que le mot demande plus ou moins d'expression ; de sorte que l'*r* de *mortel* se doit prononcer avec poids, là ou celle de *mourir* (c'est à dire la premiere & non la derniere, dont ie parleray dans le Chapitre des Finales) qui semble demander la mesme expresion, puis que c'est en quelque façon le mesme mot, ne se doit prononcer que fort legerement, parce que celle-là precede une Consone, & celle-cy est entre deux Voyelles.¹³⁰

[...]

Il faut encore prononcer l'*r* avec assez de force lors qu'elle est Capitale, ie veux dire qu'elle commence le mot, comme *Rien*, *Respect*, *Rendons*, & toujours avec la mesme précaution que dans les *r* qui sont jointes aux autres Consones, c'est à dire plus ou moins, selon que l'expresssion le merite, comme il arriue dans les mots de *rigueur*, *reulte*, & autres qui ont plus de poids (pourueu que le sens ne s'y oppose pas comme j'ay dit) que ceux-cy, reciter, ranger, raison, rappeller, redire, raconter, &c.¹³¹

Autrement dit, *r* « faible », simplement battu et non roulé, ne souffre aucun renforcement affectif. Par contre, *r* « fort », manifestement roulé, peut être « surroulé » lorsque l'expression le réclame. À ce propos, Bacilly précise on ne peut plus clairement que c'est le sens général de l'énoncé et non le mot pris pour lui-même qu'il faut prendre en compte : dans, « Mon cœur ne sent plus de tourment », ce serait bien sûr une faute de goût que de surrouler l'*r* de *tourment*¹³².

***l* :**

Il insiste surtout sur l'absence de double *l* en français : les *l* de *cruelle* et de *belle* sont à passer aussi légèrement que celui de *celer*, *l* intervocalique ne souffrant donc pas plus qu'*r* « faible » les renforcements expressifs. Par contre, on ne saurait trop appuyer les *l* implorifs de *malgré*, *reulter*¹³³.

***n* :**

« De toutes les consonnes, il n'y en a point qui contribuë dauantage à l'agrément du Chant que l'*n* », s'étonne-t-il. En effet, le caractère nasal qui, d'ordinaire, est tout sauf gracieux, apparaît comme un agrément s'agissant de l'*n*. Mais cet agrément, qui caractérise avant tout *n* suivi d'une voyelle, n'en est un que « pourueu qu'on ne l'appuye pas avec fermeté (comme font certains Prouvinciaux) & qu'on ne fasse que l'effleurer, comme si on la vouloit cajoler, cette Consone voulant estre traitée avec flatterie & douceur »¹³⁴. On remarque en particulier que cette consonne, au contraire de certains *r* et *l*, ne semble pas particulièrement se prêter aux renforcement expressifs.

130. Bacilly, *Remarques*, p. 292.

131. Bacilly, *Remarques*, p. 294-295.

132. Bacilly, *Remarques*, p. 294.

133. Bacilly, *Remarques*, p. 298.

134. Bacilly, *Remarques*, p. 302-306.

Les renforcements expressifs

Bacilly consacre ensuite un chapitre à « la Suspension des Consones, auant que de faire sonner la Voyelle qui les suit » :

Il y a vne Prononciation qui est tout à fait particuliere au Chant & a la Declamation, qui se fait lors que pour donner plus de force à l'Expression, on appuye de certaines Consones, auant que de former la Voyelle qui les suit ; ce que l'on a bien voulu nommer, *gronder*.

De toutes les Consones qui se grondent (pour se seruir de ce mot) l'*m* est la plus considerable, & dans laquelle cette espece de Prononciation paroist dauantage, à cause qu'elle se prononce tout à fait des levres, lesquelles on tient quelque temps assemblées, auant que de faire sonner la Voyelle dans ces mots, *mourir*, *malheureux*, *miserable*, lesquels mots sont tres-frequens dans le Chant François.¹³⁵

Ici aussi, il précise que c'est le sens général de l'énoncé qui dicte le recours au grondement. Faire gronder l'*m* de « Je ne veux mourir, ny changer » serait une insulte au bon goût. Puis il donne quelques exemples de suspensions d'autres consonnes, comme l'*f* des mot *infidele* ou *enfin*, l'*n* de *non*, l'*s* de *seuere*, le *j* de *jamais*¹³⁶.

En somme, si Bacilly connaît, et réclame, pour la déclamation et le chant, un certain nombre de renforcement expressifs, ceux-ci restent assez peu nombreux et ne touchent qu'un nombre restreint de consonnes. Chez lui, l'expressivité, même si elle est revendiquée, reste très précisément contrôlée et strictement limitée par le bon goût. L'emphase selon Bacilly reste strictement codifiée et ne saurait déferler à bride abattue.

On ne pourra probablement jamais tracer, de manière linéaire, une histoire de l'emphase entre le xvii^e et le xviii^e siècle. Les témoignages sont difficilement comparables les uns aux autres et, quelle que soit la période, l'emphase prête le flanc à la caricature. Ainsi, lorsque Molière se moque des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne¹³⁷, cela ne signifie nullement que l'emphase était alors passée de mode ou en voie de disparition : les mêmes spectateurs qui hurlaient de rire en voyant Molière imiter Montfleury pouvaient s'être pâmés la veille en voyant le même Montfleury en proie aux transes de la tragédie. En aucun cas, Molière, en prônant le « naturel », n'a pu infléchir en profondeur le cours de l'histoire de la déclamation. Vue sous l'angle étroit des renforcements de consonnes, l'emphase connaît même une singulière inflation entre Bacilly et Bérard, soit entre 1668 et 1755.

Pour Bérard, en effet, « on doit doubler les lettres dans tous les endroits marqués au coin de la passion ». Ce principe est mis en application dans des exemples si explicites qu'ils seront repris tels quels par des traités ultérieurs¹³⁸ (je note **en gras** les consonnes qui doivent ou peuvent être doublées) :

Plus on connoît l'amour, & plus on le déteste :

135. Bacilly, *Remarques*, p. 307-308.

136. Bacilly, *Remarques*, p. 308-311.

137. Molière, L'Impromptu de Versailles, in *Œuvres complètes*, I p. 669 et sq.

138. Notamment *Rapartier* et *L'Ecuyer*.

Détruisons son pouvoir funeste.
 Rompons ses nœuds, déchirons son bandeau,
 Brulons ses traits, éteignons son flambeau.¹³⁹

Dans cet extrait d'Armide, « on ne sçauroit trop s'attacher à doubler fortement les lettres, & à prononcer avec beaucoup de dureté & d'obscurité ». On n'a pas de peine à imaginer que cette profusion extrême de renforcement affectifs aurait été jugée de fort mauvais goût par Bacilly. En particulier, Bacilly s'abstient totalement de préconiser le doublement (ou la suspension) des occlusives (*b, c, p, d, t, etc.*). Bérard donne deux autres exemples de passages dans lesquels « il faut doubler les lettres foiblement, & ne se permettre qu'une prononciation douce & claire, comme dans cet extrait de Psyché :

J'éprouve comme vous un embarras extrême,
 De quelle vive ardeur ne suis-je pas touché ?
 Que de choses à dire ? & cependant, Psyché,
 Cependant, je ne puis que dire, je vous aime.¹⁴⁰

Ou dans ce fragment des Fêtes de l'Hymen :

Ma Bergere fuyoit l'amour,
 Mais elle écoutoit ma musette,
 Ma bouche discrète
 Pour ma flamme parfaite
 N'osoit demander du retour :
 Ma Bergere auroit craint l'amour,
 Mais je fis parler ma musette,
 Ses sons plus tendres chaque jour
 Lui peignoient mon ardeur secrète,
 Si ma bouche étoit muette,
 Mes yeux s'expliquoient sans détour,
 Ma Bergère écouta l'amour,
 Croyant écouter ma musette.¹⁴¹

Ce qui frappe ici est que, en nombre, il y a en tout cas autant de consonnes doublées dans les deux derniers exemples que dans le premier. On peut imaginer que c'est dans l'intensité du doublement (ou dans la durée de la suspension) que se marquait la différence entre la prononciation « dure obscure » du premier et la prononciation « douce et claire » des derniers. On peut aussi penser que, dans ses exemples, Bérard marque toutes les consonnes qui, pour lui, peuvent supporter d'être doublées, le chanteur restant libre de faire son choix parmi elles, et donc d'en retenir un plus grand nombre lorsqu'il veut exprimer une passion violente. Bérard rend

139. Bérard, *L'Art du Chant*, p. 96

140. Bérard, *L'Art du Chant*, p. 97.

141. Bérard, *L'Art du Chant*, p. 98.

d'ailleurs les chanteurs attentifs au fait que, indépendamment de tout affect, l'articulation doit être plus ou moins exagérée en fonction de la distance des auditeurs (et donc, probablement, de la taille et de l'acoustique de la salle)¹⁴².

S'agissant des occlusives, il faut aussi se poser la question de la nature exacte de ce « doublement ». Il est hautement probable en effet qu'il ne consiste pas à forcer sur l'explosion des occlusives comme on le ferait dans une langue germanique, en produisant un bruit de « soupape » assimilable, pour toute oreille francophone de l'époque, à une « cacophonie ». Au contraire, le doublement à la française consiste en une anticipation de l'occlusion, introduisant un silence d'une durée plus ou moins grande avant une explosion dont l'intensité reste parfaitement contrôlée et ne produit pas de bruit adventice.

Tout comme Molière caricature Montfleury, l'emphase sera raillée au XVIII^e siècle. La caricature que donne, en 1776 et avec quelques années de recul, Fuel de Méricourt de la déclamation du grand comédien Lekain est irrésistible :

.... ?!!!?..? Qu'ai-je ... vu ??? Ciel !!!!! où .. sont ::: ces ... échaf fff..ffauds ???
 !!!! Cet... app-pareil... de mort. ::, ce.. glai..ve.. ?!!!. ces.. bour.xeaux... ::;
 Ce... peu.ple... qui... m'in.sul.te...!! & .!! que... ma... hhhonte.. att.tire.rre

chaque point est une demi-seconde de silence ; chaque point d'exclamation est un tournoiement d'yeux vers le Ciel : à chaque point d'interrogation on jette ses bras de côté & d'autre & souvent l'on ferme ses poings en se mordant les lèvres. Quand il y a des points entrelacés de virgules, c'est le Parterre ou les Loges que l'on fixe.¹⁴³

Mais avant de se préoccuper d'expression, Bérard cherche aussi à décrire la prononciation de chaque consonne. Brèves et pas toujours très claires, ses descriptions n'ajoutent pas grand-chose à l'apport des grammairiens. On notera toutefois qu'il décrit un *h* dont l'aspiration est plus que virtuelle :

L'*h* se prononce en serrant un peu le gosier ; & par une petite secousse de poitrine qui le rend aspiré ; cette lettre est gutturale & douce.¹⁴⁴

Quant à l'*r*, celui de Bérard est indéniablement apical ([r]) et roulé. Il est probable qu'il ne fasse plus la distinction entre *r* « faible » et *r* « fort » :

Il faut porter la langue au-dessous des dents supérieures, & pousser l'air du gosier, de sorte que cet air réfléchi par le palais, détermine la langue à une espèce de tremblement, c'est pourquoi l'*r* doit être appelée dentale & linguale.¹⁴⁵

En pratique

Apparemment, tout est simple : pour la période qui nous intéresse, la prononciation des consonnes n'a guère évolué. Tout au plus faudra-t-il choisir, pour les œuvres

142. Bérard, *L'Art du Chant*, p. 92.

143. Le Fuel de Méricourt, *Le Nouveau Spectateur*, 1776, cité par Rougemont, *La Déclamation tragique*.

144. Bérard, *L'Art du Chant*, p. 57-58.

145. Bérard, *L'Art du Chant*, p. 61.

antérieures à 1200, entre affriquées et constrictives. Dans quelques cas, on pourra hésiter, pour des textes médiévaux à forte coloration normande ou picarde, quant au rendu des palato-vélaires. *H* pourra être, ici ou là, aspiré (un peu) et *r*, systématiquement s'agissant de chant ou de déclamation, sera articulé de la pointe de la langue. Enfin, on marquera le discours de toute l'emphase nécessaire en renforçant certaines consonnes. Rien de bien effrayant au premier abord. C'est de la mise en pratique que naîtront les difficultés : un chanteur ou un orateur, même aguerri, en se mettant à prononcer à l'ancienne, sombrera presque inévitablement dans la caricature. Quoi de plus facile que d'aspirer un *h* ? Encore faudra-t-il savoir demeurer en retrait des langues germaniques. Est-il difficile de rouler les *r* ? Guère... Mais, dans la bouche d'un grasseyeur né – ce que presque tout francophone est aujourd'hui – les *r* apicaux risquent bien d'apparaître ridiculement surroulés : la production d'*r* « faibles » simplement battus nécessitera un long apprentissage. N'est-il pas amusant de suspendre, ou de faire « gronder » les consonnes ? Certes, mais encore faut-il le faire à bon escient et avec mesure : au détour de chaque vers, le mauvais goût, l'excès, l'enflure maladroite menacent la belle emphase.

Bref, celui qui se satisferait d'avoir appris à articuler, puis à « surarticuler » s'arrêterait au dixième du chemin. Car encore faut-il apprendre à surarticuler avec grâce : c'est cet apprentissage qui représente à lui seul les neuf dixièmes restants. Concilier la diction forte qui sied à l'orateur avec la douceur emblématique du français, avec ce « négligé » plus qu'étudié qui est la marque suprême de l'élégance, voilà bien la rude tâche qui attend les passionnés qui, patiemment, apprivoiseront l'art oratoire du passé.

CHAPITRE 19

LES GROUPES DE CONSONNES

L'ère des scribes

Les consonnes géminées

Dès les plus anciens textes, la graphie du français, en partie sous l'influence de celle du latin, comporte des consonnes doubles ou géminées, mais les usages sont fort peu cohérents. La *Chanson de Roland*, et plus particulièrement le manuscrit d'Oxford, connaît par exemple le double *c* (*succurrat*, *pecc(h)e*, *proecce*, *Occian*) mais on y trouve aussi *sucurance*, *sucurez*, *sucurs*, *sucurre*¹, le double *f* (*suffraites*, *suffrir*, *affrike*, *affrican*, *naffret*, *puroffrid*, *afflietiun*, *desaffret*, *offrendes*) mais on y trouve aussi *sufraite*, *safrez*, *nafrez*, le double *t* (*tramette*, *regrette*, *mettre*, *carettes*) mais on y trouve aussi *metrai*, *trametrai*, *metez*².

Le scribe se sert fréquemment du double *l* — en particulier dans le prénom du héros, *Roll(ant)* — mais presque toujours dans un contexte suggérant *l* palatal : *bataille*, *orguillus*, *muillers* etc.³ Il double, assez fréquemment aussi, les consonnes nasales (*mm*, *nn*), ce qui pourrait traduire des voyelles nasales.

Toujours en position intervocalique, le double *r* se trouve de manière constante dans un certain nombre de vocables : *Sarraguce*, *perrun*, *sarrazin*, *errer*, *guerre*, *furrel*, *perre* (pour *Pierre* et *pierre*), *curre*, *arrabiz*, *nurrir*, *arrement*, *quarrel*, *resurrexis*, *querre*, *mirre* (pour *myrrhe*), *curreies*, *marrenes*⁴. On note en particulier les opposition *per-rons/esperon*, *pere/perre*, qui sont rigoureusement observées ainsi que celles, presque consistantes (le scribe « oublie » une seule fois le double *r* du premier terme), entre *guerre* et *guere*, *curre* (pour *courir*) et *cure*⁵. On trouve aussi quelques graphies incohérentes isolées : une occurrence de *parraître* qui s'oppose à plusieurs *paraître*, une hésitation pour des mots comme *carre*, *care*, *carier*, *carettes* (pour *char*, *charrier* etc.) qu'on rapproche de l'incohérence orthographique qui règne aujourd'hui encore dans cette famille de mots⁶. Curieusement, *ter(r)e* revient systématiquement (plus de 80 occurrences) avec un seul *r*, alors qu'on retrouve le double *r* attendu dans les composés plus savants : *terremoete*, *enterrez*, *enterrent*⁷. Le double *r* marque aussi et surtout les futurs des verbes irréguliers : *durrez*, *purrat*, *verrez*, *orrat*⁸. La cohérence générale de ces usages indique que, dans le cas d'*r* graphiquement simple et double, le scribe traduit une réalité phonétique qui est vivante dans sa langue : plutôt que de marquer un *r* articulé deux fois, la graphie *rr* distingue vraisemblablement *r* « fort » roulé ([r]) d'*r* faible « battu » ([r̥]).

1. La *Chanson de Roland*, vv. 1061, 1140, 1405, 1607, 1731, 1794, 1882, 2365, 2370, 2388, 2562, 2617, 2786, 3246, 3378, 3443, 3474, 3517, 3646, 3996.

2. La *Chanson de Roland*, vv. 60, 149, 212, 279, 456, 939, 1032, 1321, 1372, 1593, 1608, 1609, 1990, 2093, 2160, 2257, 2365, 2382, 2389, 2771, 2924, 2925, 2972, 3272, 3307, 3426, 3452, 3489, 3861.

3. La *Chanson de Roland*, vv. 18, 28, 42, etc.

4. La *Chanson de Roland*, vv. 6, 12, 147, 242, 444, 921, 1197, 1556, 1860, 1933, 2265, 2385, 2870, 2958, 3738, 3982 etc.

5. La *Chanson de Roland*, vv. 235, 293, 373, 921, 705, 1197, 2819, 3341, 3541 etc.

6. La *Chanson de Roland*, vv. 33, 131, 277, 287, 753, 1027, 2972 etc.

7. La *Chanson de Roland*, vv. 35, 1427, 2960, 3732.

8. La *Chanson de Roland*, vv. 30, 34, 49, 55 etc.

Le double *s* n'est pas utilisé systématiquement chaque fois que la sifflante sourde [s] a prévalu en position intervocalique. On a par exemple *asalt, asaillir, asez, asemblet, aseger, asis, asoldre, asourer, resaillir, desevrer, ressembler, ressortir, desuz, resurrexis, seisante*⁹, tous cas où l'*s* se situe à la limite entre le préfixe et le radical (ou, dans le dernier, entre le radical et le suffixe), frontière qui, manifestement, suffit à signaler l'absence de voisement. Dans les autres cas, *s* géminé correspond de manière globalement cohérente à la sifflante sourde intervocalique ([s]) du français standard. On n'imagine pas que cette graphie puisse représenter un son différent (par exemple un *s* doublement articulé). Quelques inconséquences du type *conoissance – connoissent, laissent – laiset, poissent – poisant* peuvent en témoigner¹⁰.

Tirées d'un texte assonancé, ces observations doivent être complétées par l'examen d'un des premiers textes rimés. Le scribe de **Saint Brandan**, tout comme celui de Roland, a recours à des consonnes doubles. En se limitant à celles impliquées dans une rime, on trouve *nublece : detrece, merveille : œile, garnisse : perise*¹¹ qui confirment l'impression selon laquelle ces consonnes doubles ne sont guère plus que des artifices graphiques. Alors que le scribe ne note que très inconstamment le double *r*, les rimes montrent au contraire que la distinction entre *r* « fort » et *r* « faible » est scrupuleusement observée par le poète, indépendamment du caractère parfois discordant de la graphie du manuscrit : *terre : guerre, terre : querre, frerre : ere* (imparfait de *estre*), *quere : terre, terre : serre, terre : conquerre, quere : terre, freres : peres, frere : ere, truverent : desirerent, sujunerent : turnerent, freres : leres, clere : frere, peres : enteres* (pour *entieres*), *miserere* (mot latin) : *frere, targerent : rechargerent, guerrere : arere, nafrerent : erent, ariverent : aviverent, alerent : regarderent, truverent : espeirerent. pere : arere, perent : erent, rivere : plenere*¹². Bien sûr, le timbre des *e* constitue ici une interférence, puisque l'association *r* simple - *e* fermé (*e*³) et *r* double - *e* ouvert (*e*¹) est à peu près systématique.

Quel que soit le timbre de la voyelle précédente, l'opposition *-rr/-r-* se maintiendra à la rime de manière pratiquement constante. Chez **Rutebeuf**, pour ne citer qu'un exemple, les mots en *-aire/-ere* ([ε]) comme *taire, plaie, contraire* ne riment jamais avec *terre, querre, serre*¹³. Plus tard, dans les *Amours* de **Ronsard**, on trouve les rimes *terre : erre : enserre : guerre, terre : verre : erre : guerre, terre : erre : deterre : desserre, guerre : terre, erre : terre : enserre : desserre, terre : guiterre, hierre : terre, terre : lierre : serre : guerre, terre : serre, lierre : serre, serre : terre : enferre : guerre, guerres : terres, guerre : reserre, guerre : enferre, terre : guerre : enferre : desserre, terre : enferre : guerre : reserre, enserre : guerre, enterre : serre : atterre : terre, terre : verre : guerre, serres :*

9. La *Chanson de Roland*, vv. 35, 114, 340, 367, 452, 729, 987, 1201, 1498, 1772, 1849, 2085, 2142, 2341, 2385, etc.

10. La *Chanson de Roland*, vv. 1000, 1197, 3049, 3111, 3901, 3987.

11. Le *Voyage de Saint Brandan*, vv. 419, 601, 1185.

12. Le *Voyage de Saint Brandan*, vv. 3, 83, 85, 145, 155, 221, 287, 327, 333, 353, 441, 450, 481, 495, 625, 677, 707, 773, 845, 931, 939, 983, 987, 1037, 1043, 1723, 969, 1163, 1219, 1227, 1447, 1533, 1731, 1819.

13. Rutebeuf, *Œuvres complètes* I, p. 114-115.

*enferres : pierres : guerres, terre : guerre : enferre : serre, enserre : verre : guerre : terre*¹⁴. Tous ces mots ne riment jamais avec *taire, ulcere, contraire, faire* etc. On a même, dans des sonnets, une rime *pere : prospere* alternant avec une rime *guerre : conquerre* et une rime *guerre : terre : enferre : enserre* alternant avec une rime *distraine : faire*¹⁵.

Les poèmes phonétiques de Peletier (1555), sont plus informatifs encore. De manière générale, le poète use de manière incohérente des consonnes géminées (on peut y voir une concession partielle du « phonétiste » à la graphie usuelle), puisqu'il fait rimer, par exemple, *offrir : souffrir, elle : ele (aile), ele (aile) : nouvelle, distille : stile, droëtte : etroëtte* (correction dans l'erratum)¹⁶. À l'opposé, son usage du double *r* est très rigoureux (tableau 19.1).

À ces doubles *r* lexicaux viennent bien sûr s'ajouter ceux des futurs et des conditionnels de type *pourroë, orra* etc.¹⁷ L'adéquation quasi parfaite entre la graphie phonétisante de Peletier et la graphie usuelle conforte dans la conviction que, au contraire des autres consonnes géminées, *r* « fort » fait encore pleinement partie de la langue du xvi^e siècle. La seule surprise vient ici de *farrouche*, dans lequel on est tenté de voir, avant la lettre, un renforcement expressif.

À l'aboutissement de cette tradition, Corneille et Racine, alors même que, dans leur langue, la distinction *r* « fort » - *r* « faible » s'était probablement bien estompée, séparent encore de manière parfaitement stricte les rimes en *-aire/-ere* des rimes en *-erre*¹⁸. Dans ce contexte, quelques rimes isolées comme *barbare : bizarre*¹⁹, *rare : bizarre*²⁰, *encore : abhorre*²¹ sont à considérer comme des audaces. Ce n'est qu'avec Victor Hugo qui, dès ses premières œuvres, rime hardiment *avare : Navarre, leurre : heure, pierre : paupière, père : guerre, pierre : priere, terre : mystère*²² qu'on pourra dire que la distinction *r* « faible » - *r* « fort » a définitivement vécu en métrique.

La question du double *r*, ou plutôt de l'*r* « fort » mise à part, il apparaît donc, dès les textes archaïques comme la Chanson de Roland ou Saint Brandan, que la phonétique du français ignore les consonnes géminées. Il n'existe donc aucune raison de postuler l'existence d'une tradition qui, à l'origine du français chanté, aurait fait de la gémination de certaines consonnes une marque de bon usage ou de déclamation. À cette absence de gémination, dont tout porte à croire, tant les usages graphiques restent incohérents²³, qu'elle s'est maintenue durant tout le Moyen Âge, il faudra bien sûr confronter les témoignages des grammairiens humanistes.

14. Ronsard, *Les Amours*, p. 21, 35, 130, 136, 141, 149, 150, 152, 158, 179, 206, 236, 247, 297, 299, 310, 316, 331, 340, 341, 344, 349, 357, 368, 374, 394, 408, 413, 426, 428, 434, 468, 469, 470, 481.

15. Ronsard, *Les Amours*, p. 125-126, 316.

16. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 95, 99, 106, 196.

17. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 13, 14, 33, 66, 77, 207, 245 entre autres.

18. Beaudouin, *Mètre et rythmes*, p. 472-479.

19. Racine, *Andromaque*, v. 737. On a *bizare* dans l'édition de Théodore Girard.

20. Corneille, *Othon*, Acte IV sc. 4.

21. Racine, *Andromaque*, v. 1630.

22. Victor Hugo, *Hernani*, A. II s. 2, A. II s. 3, A. II s. IV, A. III s. 1, A. III s. 7, A. IV s. 2

23. Beaulieu, *Histoire de l'orthographe*, p. 70, 188.

Racine (graphie standard)	Formes (graphie de Peletier)
arracher	<i>arracher</i> (73, 109)
arrêter	<i>arrét</i> (23, 172), <i>arrêter</i> (39), <i>arrête</i> ind. prés. p3 (72, 242), <i>arrêté</i> part. pass. (27), <i>arrête</i> part. pass. (224)
arriver	<i>arriver</i> (11), <i>arrive</i> ind. prés. p3 (50)
arrière	<i>arriere</i> (21, 166, 229)
barreau	<i>barreau</i> (199)
carrière	<i>carriere</i> (152, 166, 235)
charrette	<i>Charrettes</i> (236)
courrier	<i>courriers</i> (138)
courroucer	<i>courrous</i> (39), <i>courrousse</i> ind. prés. p1 (91), <i>courroussant</i> (227)
derrière	<i>dèrriere</i> (106, 142, 152, 154, 247)
errer	<i>erreur</i> (56), <i>erreurs</i> (49, 112, 196), <i>erratiques</i> (113), <i>erres</i> ind. prés. p2 (146, 151), <i>erre</i> ind. prés. p3 (32, 238) <i>errant</i> (3), <i>errans</i> (155)
farouche	<i>farrouche</i> (sic 56)
fourrière	<i>fourriere</i> (153)
guerre	<i>guerre</i> (32, 120, 125, 179), <i>guèrres</i> (174), <i>guèrriere</i> (142), <i>guèrrier</i> (172), <i>guèrrieres</i> (190)
horreur	<i>horreur</i> (169, 219), <i>horreurs</i> (50, 112, 195), <i>horrible</i> (74, 133, 171), <i>horribles</i> (228), <i>horriblemant</i> (143), <i>aborrit</i> ind. prés. p3 (170)
irriter	<i>irrite</i> part. pass. (133)
lierre	<i>Lièrre</i> (38)
leurre	<i>leurre</i> (105)
marri	<i>marrisson</i> (21)
nourrir	<i>nourrit</i> ind. prés. p3 (123), <i>nourriz</i> part. pass. (174), <i>nourriz</i> ind. prés. p2 (179), <i>nourrissant</i> (136, l'édition moderne ne donne qu'un r, l'édition de 1555 en donne deux), <i>nourriçans</i> (161), <i>nourrissemant</i> (56, l'édition moderne ne donne qu'un r, l'édition de 1555 en donne deux), <i>nourricemant</i> (69)
pièce	<i>pièrre</i> (133), <i>pièrrettes</i> (199)
serrer	<i>sèrre</i> n. fém. (142), <i>sèrres</i> ind. prés. p2 (174), <i>ressèrre</i> ind. prés. p3 (126, 128), <i>ansèrre</i> ind. prés. p3 (31, 238)
terre	<i>tèrre</i> (7, 10, 18, 39, 49, 51, 103, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 128, 129, 136, 140, 143, 148, 156, 159, 165, 170, 172, 186, 193, 194, 214, 219, 227, 235, 238), <i>tèrres</i> (139, 146, 151, 155, 195, 244), Angleterre (246), <i>Tèrriens</i> (104, 111), <i>Tèrrienne</i> (159), <i>Tèrrien</i> (175), <i>Tèrreître</i> (121, 138, 145), <i>Tèrreîtres</i> (181), <i>souztèrreines</i> (181), <i>tèrroyer</i> (182), <i>Tèrroë</i> (136)
tonnerre	<i>Tonnèrre</i> (103, 141, 227), <i>tonnèrres</i> (148)

TABLEAU 19.1 – Exemples d'r géminés dans l'*Amour des Amours* de Peletier

Les chiffres entre parenthèses renvoient aux pages de l'édition de Monferran

Les consonnes implosives et les groupes de consonnes

Comme on l'a vu, le français médiéval sort de sa longue période « relâchée » riche d'un certain nombre de consonnes implosives, qu'elles soient originelles, c'est-à-dire proviennent directement de consonnes implosives du latin (*alba* > *aube*, *festa* > *fešte*) ou qu'elles soient devenues implosives suite à la chute de voyelles inaccentuées (*col(a)pu* > *colp* > *coup*). On trouve aussi, bien sûr, des consonnes nasales implosives (*monte* > *mont*), qui donnent naissance aux voyelles nasales. De nombreux groupes de plus de deux consonnes se sont aussi formés, par divers mécanismes

phonétiques²⁴ au nombre desquels l'*épenthèse* : lorsque se trouvent en contact, par exemple, un *n* et un *r*, ou un *m* et un *l*, une consonne adventice fait son apparition entre les deux consonnes préexistantes. On a ainsi (*ten(e)ru* > *tendre*, *cam(e)ra* > *chambre*, *sim(u)lare* > *sembler*). C'est vers le XI^e siècle que culmine cette tendance à l'accumulation des consonnes successives. Ensuite, sous l'influence nouvelle des modes croissant et tendu, tous ces groupes auront tendance à s'estomper pour laisser la place à des consonnes isolées, éventuellement suivies d'une liquide (*l* ou *r*) ou d'une semi-voyelle.

Pour le chanteur, le problème principal ne sera donc pas tant de retracer la constitution, trop ancienne pour lui, de ces groupes que de suivre leur dissolution, problème d'autant plus épineux que la graphie usuelle, très conservatrice, voire productrice en matière de consonnes, induit en erreur le lecteur naïf. Dès les premiers trouvères en effet, les manuscrits nous ont transmis de nombreuses consonnes qui, déjà pour le poète et ses plus anciens interprètes, n'étaient plus que les souvenirs graphiques de consonnes oubliées par la langue.

Les *l* implorifs : Le cas des *l* implorifs est très parlant. Vélarisés à date très précoce, ces [l] devenus [ʎ] se sont vocalisés en [u] vers la fin du XI^e siècle ou au plus tard dans la première moitié du XII^e siècle, pour former une diphtongue avec la voyelle précédente. On trouve, d'assez bonne heure quoique de manière isolée, *u* à la place de *l* dans certains textes. Fait plus déterminant pour nous, les rimes attestant la vocalisation du *l* deviennent fréquentes dès 1150²⁵. En première approximation, on peut donc considérer que, dès la première génération des trouvères, tout *l* antéconsonantique survivant dans la graphie peut être interprété comme un [u]. Ainsi, lorsque dans un poème de **Conon de Béthune**, on trouve, l'espace de quarante vers, *valt* (de *valoir*), *mels* (pour *mieux*), *bealté*, *halt*, *halte*, *altrui*, *mals* (pour *maux*) en face de *autre*, *autres*, *autrui*, *cous* (pour *coups*), avec qui plus est, *autre* et *altrui* dans deux vers consécutifs²⁶ on comprend bien que *l* et *u* ne sont que deux graphies, l'une conservatrice et l'autre phonétique, dont la distribution, aléatoire, ne traduit que l'hésitation des scribes à attester un changement phonétique révolu, quand elle ne les conduit pas, pour plus de sûreté, à accumuler les deux graphies (*aulture*, *doulce*).

Les diphtongues résultant de la vocalisation d'*l* implorif auront des fortunes diverses mais finiront toutes par se simplifier : *au* en [O], *eu* en [ø], *ou* en [u]. On rencontre aussi, transitoirement, la diphtongue *iu*, comme en témoigne, par exemple, une rime *soutilz* : *pius*²⁷ chez **Gautier de Coinci**. Cette diphtongue n'a pas laissé de trace : aujourd'hui on prononce *gentils* et *genti(l)ment* comme si l'*l* n'avait jamais existé alors que l'*l* de *subtils* a fait l'objet d'une réfection savante.

Il n'y a que certains mots savants, ou alors des emprunts tardifs, dont l'*l* implorif n'a pas suivi cette évolution²⁸ : *alterner*, *calciner*, *palpable*, *alphabet*, *culte*, *philtre* etc.

24. Fouché, *Phonétique historique*, p. 818 et sq.

25. Fouché, *Phonétique historique*, p. 308 ; Pope, *From Latin to Modern French*, p. 155.

26. Conon de Béthune, *Les Chansons*, p. 3.

27. Pour *subtil* : *pieux*. Gautier de Coinci, *Les Miracles*, IV p. 2.

28. Fouché, *Phonétique historique*, p. 865.

qui sont savants ; *calme*, *altesse*, *soldat* etc. qui sont des emprunts italiens entrés dans le vocabulaire après la vocalisation des *l* implosifs en français. En général, ces *l* se sont conservés jusqu'à nos jours alors que ceux qui s'étaient vocalisés n'ont jamais été restaurés : le bon usage actuel nous indique donc assez précisément lesquels parmi les *l* implosifs se sont maintenus. La seule exception notable à cette règle est constituée par les mots *tels*, *quels* et *quelque* dont les formes à *l* implosif vocalisé ou amuï (*teus*, *queus* ou *tes*, *ques*) sont bien attestées au Moyen Âge jusque dans les textes les plus littéraires, mais pour lesquels le « bon usage » du xvi^e siècle a finalement sélectionné les formes qui ont prévalu en français standard, ce qui n'empêche nullement les paysans de Molière de conserver la forme *queueque*²⁹.

Au xvi^e siècle encore, **Tabourot** ne mentionne que peu de rimes avec *l* implosif : *-else* avec *Paracelse* et *Celse*, *-ulce* avec *compulse*, *expluse*, *-alpe* avec, comme unique représentant, le nom propre *Alpe*, *-alque* avec *defalque*, *talque*, *-ulque* avec *inculque*. Quant à **La Noue**, il ne distingue que quelques catégories supplémentaires, toutes peu fournies : *-alme* avec *calme*, *palme* et *psalme*, *-oulpe* avec *coulpe* (probablement *culpa*) et *poulpe*, *-elque* avec *quelque*, *-alte* avec *halte*, *exalte*, *-olte* avec *recolte*, *volte*, *révolte*, *-ulte* avec *oculte*, *tumulte*, *insulte*, *consulte*. Il mentionne aussi quelques catégories en *-ls*, correspondant aux pluriels de certains mots en *-l*, pour lesquels il admet qu'ils peuvent en principe *laisser leur l au pluriel* pour rimer aux catégories équivalentes sans *l*.

Chez **Peletier**, qui note précisément dans ses vers phonétiques les *l* qu'il prononce, on trouve de manière constante « quelque(s) »³⁰, mais *l* implosif tombe de manière systématique devant la marque du pluriel : « sutiz » (pour *subtils*), « seuz » (pour *seuls*), « journèz » (pour *journels*), « lèquez, etèrnez, immortès, pèrpetuèz, mortèz »³¹. De la même manière, « iz » (pluriel) fait écho à « il » (singulier). On a « maltalant », mais « maugre » (pour *malgré*)³². Au registre des mots savants dans lesquels *l* implosif se prononce, on a « alteratif, fulmineus, revoltez, voltèt (de *volter*), salpètrè, almè, multitudè, sylvestres, alterè, solsticial, Alpès »³³.

Les s implosifs : La disparition des *s* implosifs est assez bien documentée. Très précocement, *s* s'était vraisemblablement assimilé et affaibli devant une consonne voisée (ou sonore : *l*, *m*, *d*, *b*) : il se prononçait probablement [z], alors que, devant consonne non voisée (ou sourde : *c*, *p*, *t*) [s] s'était maintenu. Les emprunts de l'anglais nous apprennent en tout cas qu'au moment de l'occupation normande (vers 1066³⁴, soit peu avant la Chanson de Roland), les *s* devant voisée étaient déjà amuïs ou en voie de l'être : *dinner*, *isle* (prononcé [ail]), *male*, *blame*, calqués sur des mots français, n'en ont gardé aucune trace dans leur prononciation anglaise alors même

29. Molière, *Dom Juan*, Acte II, sc. I

30. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 21, 23, 41, 63, 72, 103, 165, 186, 191, 207, 237, 241, 120, 166.

31. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 22, 29, 32, 52, 66, 73, 96.

32. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 172, 194.

33. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 126, 158, 171, 172, 173, 189, 213, 226, 235, 243.

34. Il n'est pas certain que ces emprunts se soient produits immédiatement : la date de 1066 doit donc être prise avec prudence.

que, s'ils étaient passés à l'anglais, ces *s* n'auraient eu aucune raison, eu égard à l'évolution phonétique ultérieure de cette langue, de s'amuir dans un second temps. Par contre, les *s* devant dévoisée ont passé dans les emprunts anglais (*castle*, *tempest*, *host*), ce qui montre qu'ils étaient encore suffisamment audibles pour être repris par des locuteurs anglo-saxons³⁵. Leur amuïssement est donc légèrement plus tardif. Il est possible que, dans certaines régions tout au moins, l'*s*, en disparaissant, ait provisoirement laissé la place à une discrète aspiration : des graphies comme *ehmaier*, *maihnie* (pour *esmaier* et *maisnie*) se rencontrent en effet occasionnellement. Cette prononciation a survécu en anglo-normand assez longtemps pour que l'un des premiers traités d'enseignement du français aux anglophones, l'*Orthographia gallica* (xiv^e siècle), prescrive de prononcer l'*s* placé avant *t* « quasi cum aspiracione »³⁶. Ce phénomène marginal et transitoire ne doit pas faire oublier l'effet principal qu'a eu la disparition des *s* implosifs : un allongement de la voyelle précédente que, bien quelques siècles plus tard, on s'est mis à noter plus ou moins systématiquement par un accent circonflexe. Il faut préciser que cette chute des *s* antéconsonantiques est générale et qu'elle touche autant des *s* qui sont toujours muets aujourd'hui, (*est*, *mesdames*, *lesquels*), des *s* qui ont disparu de la graphie (*espouse*, *espée*), des *s* qui ont donné lieu à un accent circonflexe (*blasme*, *teste*) que des *s* que prononce le « bon usage » du xvi^e siècle (*triste*, *juste*, *geste*).

Pour dater l'amuïssement d'*s* implosif devant consonne sourde (dévoisée) vers la fin du xii^e siècle, les traités de phonétique historique³⁷ s'appuient sur divers indices graphiques issus de textes pas forcément littéraires : lorsqu'un scribe se met à « oublier » plus ou moins régulièrement de noter les *s* antéconsonantiques, on peut en effet postuler qu'il ne les entend plus et qu'ils font désormais partie des conventions orthographiques. Si, en plus, il se met, par hypercorrection, à en noter là où on ne s'attend pas à en trouver, on tient la preuve définitive de l'amuïssement. Il peut être intéressant d'examiner de ce point de vue les rimes d'un grand cycle de poèmes du début du xiii^e siècle. Les *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coinci contiennent, pour quatre fins de vers successifs, la séquence suivante : *eître* (verbe) : *eître* (substantif) : *soumetre* : *letre*³⁸. Comme le poème, en l'occurrence le *Miracle de Théophile*, est écrit en distiques de rimes plates et qu'une même rime n'y est jamais répétée immédiatement, on peut conclure que, du point de vue d'une tradition métrique abstraite, *-eître* n'est pas la « même » rime que *-et(t)re*. Et, de fait, on ne trouve, dans la totalité du cycle, pas une seule rime mélangée du type *feneître* : *mettre*, alors que les rimes pures correspondantes sont innombrables. Cette observation ne donne que plus de poids à des rimes comme *trait* : *traist*, *nuit* : *conduist*, *porfit* : *desconfist*, *lait* : *lais*, *vit* : *dist*, *nuit* : *nui*, *legistre* : *chapitre*, *dit* : *escondist*, *croit* : *acroi(s)t* : *plait* : *plai*, *Pentecouste* : *coute* (pour *cotte*), *meisme* : *prime*, *resplendi* : *dit*, *escrit* :

35. Fouché, *Phonétique historique*, p. 861.

36. *Orthographia gallica*, p. 8.

37. Fouché, *Phonétique historique*, p. 861, considère le changement révolu pour la plus grande partie du domaine d'oïl dès la fin du xii^e siècle ; Zink, *Phonétique historique*, p. 123-124, le situe dans la seconde moitié du xii^e siècle.

38. Gautier de Coinci, *Les Miracles*, I p. 164-165.

Jhesu Crist, lit : *liſt*, *diſt* : *contredit*, *Jhesu Crist* : *dit*³⁹. Le poète, se fiant à son oreille, brave ici ou là l'interdit métrique. On en est au stade où un changement phonétique, encore fraîchement révolu, commence à se répercuter dans la pratique des poètes en matière de rime. Mais il n'y a pas ici que l'interdit arbitraire qui peut freiner le poète : il est fort possible qu'il hésite encore à mélanger librement les rimes avec et sans -s- parce que celles-ci sont brèves et celles-là longues. Au siècle suivant, dans les *Miracles de Notre Dame par personnages*, le mélange deviendra ordinaire pour certaines catégories de rimes, notamment celles en -(s)tre⁴⁰.

D'après Fouché⁴¹, certains s implosifs ont pu se conserver dans des mots plutôt savants : *espérer*, *esprit*, *chaſte*, *satisfaire*, *sophisme*, encore que — Fouché le reconnaît aussi — l'usage ait pu flotter. Mais comment ces mots dits savants pouvaient-ils se prononcer dès lors qu'ils quittaient la bouche des prédicateurs ou des philosophes pour entrer dans un usage plus proche du chant ? Avant le xvi^e siècle et les témoignages des grammairiens, ce sont bien sûr les rimes qui permettent de se faire la meilleure idée du sort que pouvaient connaître ces s dans la diction poétique. En parcourant un long texte du xv^e siècle comme le *Champion des Dames*, poème d'excellente facture dont l'inspiration et le style n'ont rien de populaire, on se rend compte que, à l'aube de la période humaniste, ces s « savants » étaient, beaucoup plus diffusément que ne le pense Fouché, amuïs. Des groupes de rimes associant *feſte* : *teſte* : *prophete* : *manifeſte* : *ammoneste* : *beſte* : *geſte* : *subjecte* : *malhonneſte* : *arreste* : *reſte* : *infeste* : *mette* : *nette*, *textes* : *eſtes*, *anceſtre* : *cepre*, *escri(p)t* : *Antecrist* : *Jhesucrist*, *Aristote* : *toſte* (de *toſter*, griller), *monſtre* (subst.) : *monſtre* (de *monſtrer*), *chaſte* : *chat(t)e*, *registres* : *seniſtres* : *miniſtres* : *epiſtres*, *eslite* : *Baptiſte* : *evangeliste* : *Caliste* : *legiſte* : *petite* : *Egipte*, *sophisme* : *disme* : *rime* : *abisme* et même *Donatiſtes* : *Macedoniſtes* : *Origeniſtes* : *Antropoformites* (sans s)⁴² mélangent sans retenue apparente des mots appartenant au fonds originel du français, et dont l's implosif, quand il existe, a eu toutes les raisons de s'amuir avec des emprunts savants dont il est tout de même difficile d'admettre qu'ils avaient tous passé dans l'usage courant avant le xii^e siècle ! Ces observations sont corroborées par les tables de rimes figurant dans les **traités de seconde rhétorique** : *manifeſte*, *moleſte*, *admoneste*, *reſte* se trouvent par exemple associés à *beſte*, *feſte* dans le *Doctrinal de la seconde rhétorique*, *dextre*, *seneſtre* à *maiſtre*, *eſtre* et *admonneſte*, *modeſte*, *sexte*, *infeste*, *magnifeſte*, *aggreſte*, *moleſte*, *celeſte*, *peſte*, *geſte*, *reſte*, *atteſte*, *proteſte*, *deteste*, *conteſte*, *texte*, *digeſte* à *brouette*, *malette*, *emplette* dans l'*Art et Science de Rhétorique*. Dans ce même traité, on trouve, dans les rime en *ITE* et associés à *truite*, *agite*, *confite*, *Ypolite* etc., les mots *Egipte*, *il*

39. Gautier de Coinci, *Les Miracles*, I p. 13, 39, 143 ; II p. 90, 107, 120, 190, 280 ; III, p. 145, 171, 223, 442, 472 ; IV p. 121, 355.

40. De Jong, *La prononciation des consonnes*, p. 63.

41. Fouché, *Phonétique historique*, p. 698, 867.

42. Martin Le Franc, *Le Champion des Dames*, vv. 1065, 4153, 5390, 5426, 5838, 11258, 12262, 16025, 17434, 17785, 18538, 18953, 19810, 21530, 23246 (-eſte(s)) ; v. 3281 (-eſtre) ; vv. 2273, 2769, 15626, 21097 (-iſt) ; v. 16049 (-oſte) ; v. 1249 (-onſtre) ; v. 6706 (-aſte) ; v. 2770 (-iſtres) ; v. 8426, 19810 (-iſte) ; v. 21274 (-isme) ; v. 9714 (-iſtes).

*se deliçte, insiſte, perſiſte, conſiſte, aſſiſte, reſiſte, deſiſte, triſte, papiſte*⁴³.

La longue évolution phonétique du français ne peut donc pas, et de loin, expliquer la chute de tous ces *s* implorifs. C'est la « mécanique » propre de l'emprunt qu'il faut invoquer ici. Il est en effet vraisemblable que, jusqu'au xv^e siècle en tout cas, l'omission des *s* implorifs ait fait partie du processus extemporané par lequel un mot latin ou étranger était « acclimaté » à la langue française⁴⁴ par des locuteurs dont les habitudes articulatoires favorisaient de manière assez générale une syllabation ouverte. Cela admis, la « barrière » du xii^e siècle tombe et l'on peut considérer que, sauf exception, la poésie du xv^e siècle hérite d'une langue dans laquelle tous les *s* antéconsonantiques peuvent être considérés comme muets. Loin de se limiter aux mots savants, cette chute des *s* antéconsonantiques a pu toucher aussi des emprunts étrangers : le *Champion des Dames* donne par exemple les rimes *frasques* : *jacques* et *baſter* : *gaſter*⁴⁵ dans lesquelles deux emprunts italiens dont l'*s* a finalement prévalu riment avec des mots indigènes dont l'*s* était certainement muet au xv^e siècle. Il est manifeste aussi que, même des emprunts à des langues vivantes qui étaient constamment réinjectés dans la langue française avec leur *s* l'ont, en tout cas momentanément, perdu : l'*s* du mot *espagnol*, dont on peut bien imaginer qu'il parvenait fréquemment à l'oreille de francophones, a quand-même réussi à s'amuir définitivement dans *e(s)pagneul*.

Au xvi^e siècle, la pratique des poètes se modifie quelque peu. Pour certaines catégories de rimes fréquentes, on constate la scission en deux séries étanches, dont on peut imaginer que, contrairement à l'usage du xv^e siècle, l'une fait sonner l'*s* et l'autre pas. Marot, par exemple, rime entre eux les mots *celeſte*, *moleſte*, *reſte*, *maniſte*⁴⁶ ; il rime aussi entre eux les mots *beſte(s)*, *preſte(s)*, *teſte(s)*, *feſte(s)*, *admoneste*, *enqueſte*, *creſte*, *queſte(s)*, *conqueſte(s)*, *requeſte(s)*, *appreſte*⁴⁷ mais il semble éviter d'apparier les mots de la première série à ceux de la seconde, la seule entorse éventuelle, une rime *tempeſte* : *moleſte* : *celeſte* se trouvant dans un poème apocryphe⁴⁸. Cette scission en une série sans *s* et une série avec *s* n'est pas aussi évidente pour toutes les catégories. Fidèle en cela à la tradition qu'il hérite du xv^e siècle, Marot rime entre eux les mots *eſtre(s)*, *terreſtre*, *adextre(s)*, *dextre*, *prebſtre*, *maiſtre*, *champeſtre(s)*, *ſilveſtre(s)*, *païſtre*, *fenestre*⁴⁹. Il fait de même pour les mots *pulpitre(s)*, *epiſtre(s)*, *tiſtre*, *regiſtre*⁵⁰. Il rime aussi *frisques* : *moriſques*⁵¹, associant un vieux mot bien germanique dont l'*s* était certainement muet avec un emprunt espagnol dont il pourrait avoir quelques raisons de se prononcer.

43. Langlois, *Recueils d'arts*, p. 142, 391, 420. Voir aussi Lote, *Histoire du vers*, III p. 315.

44. À propos de ces processus d'acclimatation, cf. Reinheimer, *Sur l'adaptation phonétique*.

45. *Le Champion des Dames*, vv. 4346, 7022, 7298.

46. Marot, *Œuvres lyriques*, p. 88, 111, 153, 285, 356.

47. Marot, *Œuvres lyriques*, p. 100, 120, 236, 263, 312, 341, 346, 352, 364, 369.

48. Marot, *Œuvres lyriques*, p. 406.

49. Marot, *Œuvres lyriques*, p. 95, 148, 150, 232, 214, 343, 347, 350, 358, 365, 394.

50. Marot, *Œuvres lyriques*, p. 101, 168, 237.

51. Marot, *Œuvres lyriques*, p. 107.

Une génération plus tard, chez **Ronsard**, le processus de scission est plus avancé. On retrouve par exemple la série *teste, preste, conquête, honneste, deshonneste, tempeste, arreste, queste, admoneste, beste, acqueste, requeste*⁵², extrêmement fournie, de laquelle se distinguent des rimes isolées comme *reste : manifeste* ou *peste : reste*⁵³, seules représentantes de la série dont l's se prononce. De plus, alors qu'on note la timide et très inconstante apparition de l'accent circonflexe, avec par exemple *paître* et *naître*⁵⁴, on ne trouve plus, dans la catégorie *-estre/-aître* et à côté de ces mots dont l's ne se prononce pas, que *dextre* et *senestre*, dont on peut admettre que l's ou l'x étaient encore muets pour Ronsard. En témoignent les rimes suivantes : *maître : dextre, maître : depestre : champestre : adextre, senestre : renaître, croître : senestre*⁵⁵. Il subsiste par contre une rime *desastre : albaître* et le substantif *monstre* rime avec la forme verbale homonyme, elle-même associée à *rencontre*⁵⁶.

Les vers phonétiques de **Peletier** méritent une analyse plus détaillée. Quoiqu'utilisant une graphie phonétisante cohérente et précise, Peletier n'est pas, on peut en juger à la lecture de l'argumentation extrêmement nuancée de son *Dialogue*, un dogmatique. Même s'il croit profondément à l'importance de noter fidèlement la (sa) prononciation, il ne recherche pas de manière absolue l'équivalence biunivoque « un son – une lettre » qui fascine les humanistes, et il est prêt à faire quelques concessions à la graphie usuelle. C'est ainsi, par exemple, qu'il note tous les s finaux des mots, même lorsqu'il est évident qu'ils ne se prononcent pas (parce que le mot qui suit, sans coupure syntaxique, commence par une consonne). Quand il écrit en deux mots « lors quæ » ou « puis quæ »⁵⁷ là où, depuis, l'orthographe a choisi de ne voir qu'un seul mot, on doit, raisonnablement, postuler qu'il ne prononce pas l's final de *lors* et de *puis*.

Comment lire alors « quelquesfoës » ou « aucunesfoës »⁵⁸, soudés en un mot ? Prononce-t-il les s finaux de *quelques* et de *aucunes* ? Non : Peletier, probablement, considère ces mots comme « composés »⁵⁹ et il leur applique implicitement la règle de non-prononciation d's final devant consonne qui vaut entre deux mots consécutifs séparés par un blanc. La rencontre de « quelquefoës » et « aucunefoës », sans s antéconsonantique⁶⁰ confirme cette hypothèse, à moins qu'on ne soutienne que Peletier cherche précisément à faire un *distingo* phonétique entre *fois* au singulier et *fois* au pluriel, ce qui serait tout de même un peu byzantin. On peut poser la même question pour « presque, jusque »⁶¹, locutions dont la soudure est encore récente et fragile au xvr^e siècle. Peletier prononce-t-il déjà, comme nous, ces s, ou considère-t-

52. Ronsard, *Les Amours*, p. 53, 63, 98, 138, 145, 218, 233, 252, 253, 356, 358, 350, 354, 358, 379, 483, 487, 490.

53. Ronsard, *Les Amours*, p. 161, 471.

54. Ronsard, *Les Amours*, p. 69, 146.

55. Ronsard, *Les Amours*, p. 29, 152, 230, 291.

56. Ronsard, *Les Amours*, p. 218, 232, 286.

57. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 21, 52, 30, 85, 86, 141.

58. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 139, 227.

59. Peletier, *Dialogue*, p. 115.

60. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 33, 184.

61. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 18, 19, 27, 43, 49, 108, 126, 131, 171, 245.

il comme évident que, parce que finaux devant consonne, ils ne se prononcent pas ? Il n'est pas possible de le savoir.

Et que dire de « tousjours »⁶² et « desja »⁶³ qu'on peut aussi considérer comme des « composés » ? Ici, la cacophonie [sʒ] est si peu vraisemblable⁶⁴ qu'il y a fort à parier que ces s antéconsonantiques n'ont, chez Peletier, pas de valeur phonétique si ce n'est celle de noter, éventuellement, la longueur de la syllabe concernée. On a du reste un autre exemple ou *tout*, en composition, garde sa consonne finale : dans, « toutprevoyant »⁶⁵, néologisme calqué sur *omniprovidens*, il serait saugrenu d'imaginer que Peletier réclame la cacophonie [tpr]. De même, dans « souzterreines »⁶⁶, la présence d'un z, caractère que Peletier n'utilise pas devant consonne à l'intérieur des mots, mais fréquemment en fin de mot, montre bien qu'il faut traiter ce composé comme s'il y avait deux mots distincts, et donc sans faire entendre l's (z) antéconsonantique.

En poussant plus avant, on examine la frontière entre les préfixes terminés par s (*trans-*, *dis-*, *es-*, *des-*, *res-*, *sous-*, *sus-* etc. qui apparaissent en composition mais n'ont pas d'existence en tant que mot) et le radical. Faut-il aussi considérer que ces s « finaux », même notés par Peletier, tombent devant consonne ? La réponse, cette fois-ci est clairement négative. Peletier, dans cette situation, accorde bel et bien une valeur phonétique à s : premièrement, il omet de manière systématique l's des préfixes *e(s)-*, *de(s)-* et *re(s)-*, non savants, qui était régulièrement tombé à date ancienne tout en se maintenant dans la graphie usuelle⁶⁷ alors que, par exemple, l's de *dis-*, savant, est systématiquement noté (*discorder*, *discorde*, *dispense*, *dispos*, *indispos*, *discours*)⁶⁸. Ensuite, comme en témoignent « transporter, transmuier, suspans, sustances », opposés à « tranluire, trammètre, sotrere »⁶⁹, il semble bien noter les s qu'il entend et ne pas noter ceux qu'il n'entend pas. On trouve aussi « epris » (du verbe *éprendre*) opposé à « esprit » (substantif) et, de manière plus générale, les mots comportant le préfixe *e-*, « etandant, epandant, echaper, epurg'ant », opposés à ceux, savants ou semi-savants, comme « espoer, esperer, esperance, especæ, estomac, espace, Espagne » dont l'*e-* initial prosthétique appuie un s appartenant au radical et que Peletier prononce de manière systématique⁷⁰.

Au sein du radical, à plus forte raison, on doit considérer qu'un s antéconsonantique a toujours, chez Peletier, une valeur phonétique. Les seules concessions

62. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 21, 42, 45, 51, 54, 64, 66, 69, 74, 84, 96, 99, 105, 110, 147, 155, 158, 160, 168, 194, 206, 245, 247, 248.

63. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 7, 9, 20, 26, 63, 66, 107, 117, 139, 191, 225, 244.

64. Voir aussi la graphie de Meigret.

65. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 170.

66. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 180.

67. Voir par exemple *ebatre*, *etranger*, *rechauffer*, *delascher*, *L'Amour des Amours*, p. 49, 53, 78, 138.

68. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 49, 51, 55, 66, 73, 83, 87, 93, 117, 133, 139, 166, 181, 189, 217, 230, 248, 232, 242.

69. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 18, 19, 23, 39, 47, 121, 126, 141, 143, 181, 216, 219.

70. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 5, 6, 12, 18, 20, 28, 32, 34, 41, 44, 45, 46, 49, 58, 61, 67, 73, 75, 76, 78, 80, 81, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 95, 96, 97, 101, 104, 106, 107, 108, 142, 145, 152, 159, 160, 168, 174, 188, 196, 199, 203, 208, 211, 215, 233, 237, 240, 246.

à la graphie usuelle se trouvent dans des mots comme « fascher, ampēscher, depeſcher, eschaufe, frēscheur, tascher, fauscheur, lascher, mouschéron, bischē »⁷¹ pour lesquels il faut admettre que le groupe *-sch-* ne sonne pas autrement que ne sonnerait *-ch-*, soit un simple [ʃ], le *s* indiquant probablement la longueur de la voyelle précédente. Dans la plupart des cas, l'usage de Peletier est sans surprise pour un lecteur moderne, car, s'agissant des *s* antéconsonantiques, il est déjà très proche de celui qui a prévalu. On a ainsi la confirmation de la « restauration » de l'*s* dans un certain nombre de mots anciennement attestés et qui, au siècle précédent, s'étaient probablement prononcés sans : « celeſte, deſtin, deſtinee, juſte, juſtice, triſte, triſteſſe »⁷². Quelques mots, toutefois, gardent une prononciation plus « médiévale » qui s'écarte de l'usage actuel : « blaphēmē, ſatifērē »⁷³. À l'exception de « tampeſtueus », aucun *s* aujourd'hui amui n'est prononcé par Peletier (tableau 19.2).

Les deux grands dictionnaires de rimes du xvi^e siècle traduisent, chacun à sa manière, les changements qui interviennent à la Renaissance. Le tableau 19.3 fait correspondre les catégories de **Tabourot** et de **La Noue** (assorties d'éventuelles remarques) avec quelques mots remarquables.

Tant Tabourot que La Noue témoignent d'un fait nouveau par rapport à la situation du xv^e siècle : il existe un certain nombre de paires opposant une catégorie « où l'*s* se prononce » à une catégorie graphiquement identique mais phoniquement distincte « où l'*s* ne se prononce point ». À première vue, ces paires sont plus nombreuses chez La Noue que chez Tabourot. On cherche alors à préciser quels sont, pour l'un et pour l'autre, les mots où des *s* antéconsonantiques se prononcent et, surtout, s'il existe des divergences importantes entre les deux dictionnaires. Il y a aussi des catégories, comme *-onſtre* et *-uſtre*, pour lesquelles La Noue ne précise pas si l'*s* se prononce ou non : la nature des mots qui y sont énumérés, et l'absence de renvoi vers une catégorie sans *-s* laisse penser qu'il sous-entend que ces *s* sont prononcés.

Selon La Noue, les mots suivants font entendre leur *s* : *ſpasmē, enthousiasme, ſolecisme, schisme* et les mots savants en *-isme, iaspe, casque, flasque, masque, bourrasque, fantasque*, les adjectifs en *-esque, fiſque, confisquē, obeliſque, riſque, lentisque, alambisque, biſque, busque, débusque, offuſque, muſque, bruſque, aſtre, déſaſtre, poëtaſtre, deſtre, ſeneſtre, ſequeſtre, terreſtre, miniſtre, adminiſtre, un monſtre, luſtre, illuſtre, ruſtre, fruſtre, dextre, adextre* (l'*x s'y* fait entendre comme un *s*), *baſte* (il ſuffit), *chaſte, faſte, vaſte, inceſte, modeſte, geſte, digeſte, leſte, celeſte, moleſte, maniſte, funeſte, peſte, reſte, ateſte, teſte fait teſtament, deteſte, proteſte, conteſte, atheiſte* et tous les

71. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 27, 41, 48, 73, 78, 111, 121, 128, 132, 139, 156, 218, 226, 229, 231, 239.

72. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 89, 122 (*celeſte/*), 11, 52 (*deſtin, deſtinee/*), 80, 81, 169 (*juſte, juſtice*), 21, 56, 60, 80, 133, 235, 237 (*triſte*), 79 (*triſteſſe*)

73. Peletier, *L'Amour des Amours*, p. 21, 62, 71, 75, 81, 159, 196, 224, 248.

s apparaissant dans la graphie usuelle du xvi ^e siècle et prononcés par Peletier conformément à l'usage actuel
<i>aspect</i> (32) <i>aître</i> (33, 37, 165, 170, 175, 179, 219, 230), <i>desaître</i> (37, 165) <i>aîtreindre</i> (200) <i>auspice</i> (205) <i>celeste</i> (30, 51, 67, 70, 89, 112, 115, 147, 168, 176, 187, 231) <i>chaste</i> (107) <i>constant</i> (91, 190), <i>instant</i> (76, 134, 145), <i>inconstance</i> (83) <i>consister</i> (48, 91), <i>persister</i> (48) <i>cristal</i> (93), <i>cristalin</i> (199) <i>deteſter</i> (21, 109, 190), <i>proteſter</i> (89, 109) <i>descripcion</i> (210) <i>deſtin</i> (11), <i>deſtinee</i> (52, 238) <i>diſtiller</i> (196) <i>domestique</i> (156, 237) <i>espace</i> (32, 67, 88, 152) <i>espece</i> (18, 208, 215, 233, 237) <i>espoer</i> (6, 44, 45, 46, 49, 73, 76), <i>desespoer</i> (63), <i>esperer</i> (12, 20, 58, 86, 90, 240), <i>esperance</i> (44, 46, 78, 80, 89, 90) <i>esprit</i> (6, 28, 34, 41, 61, 67, 75, 81, 84, 92, 93, 95, 96, 97, 101, 104, 106, 107, 108, 142, 145, 168, 174, 188, 196, 203, 211, 240), <i>respirer</i> (20, 54, 83, 89, 123, 139, 191, 209), <i>aspirer</i> (20, 47, 48, 53, 73, 123, 215, 218, 243, 245), <i>inspirer</i> (189), <i>conspire</i> (54, 73) <i>eſtimer</i> (68, 69, 86, 97, 186) <i>eſtomac</i> (160) <i>fantastique</i> (109) <i>frustrer</i> (194) <i>geſte</i> (190) <i>hiſtoęre</i> (245) <i>inſtint</i> (188) <i>juſte</i> (80, 81), <i>justice</i> (169) <i>luſtre</i> (35, 36, 170), <i>iluſtre</i> (55, 170), <i>iluſtrer</i> (34) <i>majeſte</i> (30, 168, 187) <i>manifeſte</i> (122, 190) <i>moleſte</i> (89) <i>monſtre</i> (substantif) (156), <i>monſtrueus</i> (195) <i>nonoſtant</i> (109) <i>ofuſquer</i> (58) <i>paſteur</i> (145, 226, 228) <i>persister</i> (91, 139), <i>reſiſter</i> (91, 105, 129, 139, 145, 190) <i>peſtilant</i> (137) <i>poſterite</i> (248) <i>prescrire</i> (75) <i>proſpere</i> (46, 80, 138, 153, 176, 182, 240) <i>proſtęrner</i> (143) <i>reſpet</i> (170) <i>reſplandir</i> (20, 28, 187) <i>reſter</i> (57, 89, 168, 244) <i>reſtituer</i> (76) <i>ruſtique</i> (224) <i>ſolſticial</i> (235) <i>ſylveſtre</i> (201) <i>intampeſtif</i> (201) <i>triſte</i> (21, 56, 60, 80, 133, 235, 237), <i>triſteſſe</i> (79) <i>viſqueus</i> (135)

TABLEAU 19.2 – Exemples d’s implosifs prononcés ou non chez Peletier

s apparaissant dans la graphie usuelle du xvi ^e siècle et non prononcés par Peletier conformément à l'usage actuel
<i>âpre</i> (38) <i>bame</i> (42) <i>blame</i> (57) <i>chacun</i> (40, 41, 151, 160) <i>folâtre</i> (160) <i>hâte</i> (85) <i>montrer</i> (5, 85, 166, 171, 224) <i>pâtur</i> (79), <i>apâte</i> (85) <i>soupir</i> (203)
s apparaissant dans la graphie usuelle du xvi ^e siècle et non prononcés par Peletier, en contradiction avec l'usage actuel (ou dans des mots tombés hors d'usage)
<i>amonnette</i> (pour <i>admoneſte</i>) (100) <i>blaphème</i> (21, 62) <i>etour</i> (pour <i>eſtor</i> , combat) (172) <i>honnête</i> (100) <i>inél</i> (pour <i>isnel</i> , rapide) (191) <i>pâtoureau</i> (226), <i>pâti</i> (226), <i>pâtourette</i> (227) <i>satifère</i> (71, 75, 81, 159, 196, 224, 248)
s apparaissant dans la graphie usuelle du xvi ^e siècle et prononcés par Peletier, en contradiction avec l'usage actuel
<i>tampeſtueus</i> (228)

TABLEAU 19.2 – Exemples d's implosifs prononcés ou non chez Peletier (fin)

Les chiffres entre parenthèses renvoient aux pages de l'édition de Monferran – relevé non exhaustif

mots savants en *-iste* y compris *iezuiſte*, *mixte* (dont l'*x* se prononce probablement comme *s*), *miſte*, *liſte*, *triſte*, *acoſte*, *poſte*, *holocauste*, *encauſte*, *fuſte*, *robuste*, *auguſte*, *iuiſte*, *injuſte*, *aiuſte*. Pour *regiſtre*, les deux prononciations sont possibles. Pour *ſexte*, *biſſexte*, *texte*, *contexte*, il n'existe pas le renvoi vers la catégorie en *-eſte* dont l'*s* se prononce : on suppose donc qu'*x* s'y prononce déjà [ks]. On voit bien, en définitive, que ces mots où l'*s* se prononce sont exclusivement des mots savants, ainsi que des emprunts à l'italien (*bourrasque*, *masque*, *fantasque*, *risque*, *bisque*, *débusque*, *baſte*) et à l'espagnol (*casque*).

Tabourot est moins précis : dans certains cas, il conserve les mots avec *s* antéconsonantique dans une catégorie sans *s*, par exemple pour *-asme*, *-esque*, *-aſtre*, *-eſtre*, *-eſte*. Dans d'autres, il introduit une catégorie avec *-s* et une autre sans, mais sans préciser si l'*s* se prononce et en renvoyant de l'une à l'autre, par exemple pour *-aque/-asque*. Pour *-oſte*, il précise que l'*s* ne se prononce pas, mais il omet *poſte* et *holocauste* qui, chez La Noue, sont les seuls à faire entendre leur *s*. Pour *-ime/-isme* et *-ique/-isque*, *-ite/-iſte* il n'admet des rimes mixtes que par licence, ce dont on conclut que, probablement, il prononce, tout comme La Noue, les *s* dans son parler ordinaire. Pour *-aſte*, il précise qu'il a rangé sous *-ate* les mots dont l'*s* ne se prononce pas : il prononce donc, comme La Noue, les *s* de *baſte* et *faſte*. Pour *-uſte*, il laisse entendre que l'*s* se prononce dans les mots comme *arbuſte*, *auguſte*, et *robuste*, ce en quoi il est en accord avec La Noue, mais il admet sans restriction les rimes *-uſte* : *-ute*. Enfin, il introduit, à côté d'une catégorie en *-eſte* avec *s* muet, une catégorie où *s* sonne, dans

Catégorie de Tabourot	Mots de Tabourot	Catégorie de La Noue	Mots de La Noue
-ache	forasche, lasche	-asche (distinct de -ache : rime interdite en raison de la quantité)	fasche, gasche, lasche, masche, amourache (sic), tasche
-eche et -esche	besche, depesche, meschee, cresche, besche, fresche, revesche, cheuesche	-esche (distinct de -eche : rime interdite en raison de la quantité)	pesche, dépesche, fresche, presche, revesche
-iche	biche, friche	-ische (peut rimer avec -iche)	bische, frische defrische
-uche	buche, embuche, ruche	-usche (peut rimer avec -uche à la nécessité)	busche, embusche, rusche
-ouche	bouche, bousche de bouscher, couche, louche, mouche, farouche, Ousche	-ousche (peut rimer avec certains mots en -ouche, notamment <i>couche</i>)	bousche, lousche, il louche, mousche, escarmouche, rousche, farousche
-uscle	muscle		
-ale	Basle, masle	-ale (distinct de -asle : rime déconseillée en raison de la quantité)	
-asle (voy ale)		-asle (distinct de -ale : rime déconseillée en raison de la quantité)	hasle, fasle, masle
-esle (voy au reste elle)	fresle, gresle, mesle	-esle (distinct de -elle : rime interdite en raison de la quantité)	besle, mesle, rebesle, fresle, gresle
-ile	isle	-isle (distinct de -ile : <i>isle</i> rime sous condition à certains mots en -ile)	isle
-ole	roole	-osle (distinct de -ole : rime déconseillée en raison de la quantité)	rosle, enrosle
-ule		-usle (distinct de -ule : rime possible avec quelques mots en -ule)	husle (pour huile)
-ame et -asme	basme, fantasma, cataplasme, Erasme, brasme (poisson), spasme, pasme	-asme : Ici l'S ne s'exprime point (rime avec -ame indépendamment de la quantité)	basme, embasme, blasme, cataplasme, pasme
		-asme : Ici faut-il prononcer l'S	spasme, enthousiasme
-eme et -esme	esme, diadesme, baptesme, blesme, cresme, chresme, quaresme, mesme, Angoulesme, Deuxiesme	-ésme par <i>é</i> masculin, & sans exprimer l's (rime avec -éme indépendamment de la quantité)	deuziésme troiziésme, quatriésme, quantiésme, etc.
		-esme par <i>E</i> , comme la diphthongue <i>ai</i> , & sans prononcer l's (rime « quand on sera forcé » avec la catégorie précédente)	blesme, mesme, caresme, cresme, tesme (pour theme), baptesme
-ime (voy isme <i>cy apres</i> & <i>y contre-rime par licence</i>)	abisme, disme	-isme qui n'exprime point l'S (rime avec les mots en -ime avec pénultième brève, mais « le moins possible »)	abisme, disme
-isme	christianisme, schisme, cataclisme, sophisme, etc. Et infinis autres que i'omets, pource qu'ils sont trop Latinisez	-isme : Il faut ici exprimer le son de l's	solecisme, sophisme, syllogisme, iudaisme, theisme, atheisme, schisme, paganisme, christianisme, barbarisme, gargarisme, aphorisme, exorcisme, grecisme
-ome et -osme	fantosme, Vandosme, Christoſtome	-osme sans exprimer l's (rime avec -ome et -aume, indépendamment de la quantité)	fantosme
-ane	asne	-asne (rime avec -ane)	asne
-aine, -eine et -ene	chaisne, chesne, resne	-esne (rime avec -aine pénultième longue)	gesne, chesne, alesne, resne, ci-roësne
-ine et -igne	dine	-isne (rime avec -igne pénultième longue)	aluisne, disne
-one et -osne	aulmosne, bosne (pour borne), prosne, Rhosne	-osne (rime avec les mots en -one et -aune)	aumosne, prosne
-ape		-aspe sans prononcer l's	raspe
		-aspe avec prononciation de l's	iaspe
-epe et -espe	guespe, crespe	-espe sans sonner l's	guespe, crespe
-aque (voy asque <i>cy apres</i>)	flasque, iacque, chasque, pasque	-asque sans prononcer l's	pasque, jasque
-asque (voy aque <i>cy devant en son ordre</i>)	bourrasque flasque, basque, chasque casque, masque, fantasque	-asque où on prononce l's	casque, flasque, masque, bourrasque, fantasque

TABLEAU 19.3 – Exemples d'implosifs chez Tabourot et La Noue

Catégorie de Tabourot	Mots de Tabourot	Catégorie de La Noue	Mots de La Noue
-eque et esque	archevesque, evesque, presque, moresque, moresque, pedantesque, etc.	-esque sans prononcer l's (peut rimer avec -eque, indépendamment de la quantité)	euesque, presque
		-esque prononçant l's	corcesque, regalesque, magistralesque, greguesque, principesque, moresque, presque, pedantesque, scholaesque, soldatesque
-isque (<i>Aucuns riment avec ique par licence</i>)	frisque, confisque, murisque, obelisque, lentisque, fisque	isque prononçant l's	fisque, confisque, obelisque, risque, lentisque, alambisque, bisque
-usque (distinct de -uque)	brusque, iusque, offusque, musque, busque, debusque	-usque prononçant l's	busque, débusque, offusque, musque, brusque
-aspre	aspre, capre, diapre	-aspre sans prononcer l's (rime avec -apre)	aspre, caspre
-epre	vespre	-espre sans exprimer l's (rime avec -epre)	vespre
-atre et -astre	acariastre, astré, albastré, Zoroastré, blanchastré, chastré, desastré, emplastré, fillastré, follastré, opiniastré, pastré, plastré	-astré où l's ne s'exprime point (rime avec -atre, mais pas avec la suivante)	alebastré, il chastré, opiniastré, rougeastré, folastré, mollastré, plastré, pastré, acariastré
		-astré où on prononce l's	astré, désastré, alebastré, poëtastré, pastré
-ettre et -estre	ancestre, champestre, dextre, depestre, estre, seneestre, fenestre, guestre, empestre, cheuestre, prestre, sylvestre, sequestre, terrestre	-estre où l's ne s'exprime point (rime avec -aistre, mais pas avec la suivante; rime éventuellement avec -ettre par licence)	estre, ancesre, fenestre, salpestre, depestre, empestre, champestre, prestre, chevestre
		-estre où on prononce l's	destre, seneestre, sequestre, terrestre
-aistre et -aitre	maistre, naistre, paistre, taistre	-aistre (rime avec -estre où l's ne se prononce pas)	maistre, naistre, paistre
-istre (distinct de -itre)	administre, ministre, cistre, registre, enregistre, sinistre	-istre où on ne prononce point l's (rime avec -itre)	cistre, registre, belistre, huiestre, pulpiestre, tiestre, epiestre, trahistre
		-istre où l's se prononce	ministre, administre, sistre à iouer. Les deux suivants peuuent aussi prendre ceste terminaison, quoy qu'ils en ayent vne autre : registre, contreregistre
-oitre	accroistre, apparoiestre, cognoistre, cloistre, croistre	-oiestre	cognoistre, paroiestre, croistre
-otre et -oistre	patenoistre, apoistre, noistre, voistre	-oistre (rime avec -autre)	noistre, voistre, patenoistre, apoistre
-ontre et -onstre	monstre (de monstrer), un monstre, une monstre	-ontre	il montre, montre ou horloge, démontre
		-onstre	vn Monstre, il demonstre il oste les monstres.
-uistre	frustré, lustré, rustre, illustré, balustré	-uistre	lustré, illustré, rustre, frustré
-extre (<i>voy estre cy dessus</i>) – renvoi à la rubrique <i>-ettre et -estre</i>	dextre, adextre	-extre (rime avec -estre qui exprime l's)	dextre, adextre
-ate	chašte, degašte, fašte, gašte, hašte, pašte, tašte, vašte	-ašte où on ne prononce point l's (ne rime ni avec -ate ni avec la suivante)	bašte vn mulet, fašte, hašte, pašte, tašte
-ašte (<i>voy ate cy deuant, ou tu verras pašte, tašt, &c. dont la lettre s ne se prononce nullement</i>)	bašte, fašte, Erašte, Thaumaste	-ašte où l's est prononcee	bašte il suffit, de l'Italian baštare, chašte, fašte, vašte
-ete, -ešte, -ešte et -ette	bešte, rešte, cešte	-ešte où l's ne se prononce point (rime avec -ette, mais pas avec la suivante)	veste, reuešte, cešte
-ešte (<i>qui se prononce comme ette</i>)	arešte, arrešte, arbalešte, aprešte, admonešte, prešte, quešte, conquešte, enquešte, tempešte, crešte, fešte, frešte, genešte, tešte, honnešte, requešte	-ešte où l's ne se prononce point (pénultième longue; ne rime ni avec la précédente, ni avec la suivante)	bešte, fešte, arbalešte, honeste, admonešte, tempešte, quešte, requešte, aquešte, arešte de poisson, arrešte, crešte, aprešte, prešte, tešte

TABLEAU 19.3 – Exemples d'implosifs chez Tabourot et La Noue (suite)

Catégorie de Tabourot	Mots de Tabourot	Catégorie de La Noue	Mots de La Noue
-ešte (ou s, sonne)	incešte, intešte, funešte, manifeste, modešte, molešte, pešte, atešte, agrešte, gešte, digešte, celešte, Orešte, detešte, protešte	-ešte où l's se prononce	incešte, modešte, gešte, digešte, lešte, celešte, molešte, manifeste, funešte, pešte, rešte, atešte, tešte <i>fait testament</i> , detešte, protešte, contešte
-exte	sešte, texte, contexte, bissešte	-exte	sešte, bissešte, texte, contexte
-ite (voy ište)	vîte, consište	-ite (ne rime pas avec la suivante)	
-ište (<i>Quand s ne se prononce pas il n'y a point de difference avec ite : parquoy ie t'y renuoye</i>)		-ište où l's n'est point prononcee (ne rime pas sans contrainte avec la précédente, et pas du tout avec la suivante)	gište, benište vište
-ište (voy ite cy deuant) (<i>tu pourras, mais toutefois sobrement, rimer avec ite cy dessus</i>)	atheište, assište, artište, ametište, arborište, albertište, baptište, bulište, ballište, caballište, curialište, caluinište, canonište, chorište, copište, contrište, consište, desište, dogmatište, donatište, euangelište, exorcište, herborište, hutište, inište, imperialište, iurište, iesuište, legište, lište, lutherište, mahometište, mercurialište, mište, organište, oüište, pište, persište, portionnište, psalmište, papište, resište, sektište, sorbonnište, trište	-ište où l's se prononce (ne rime pas avec la précédente)	atheište, exorcište, shophište, légište, lište, cabalište, mište, psalmište, alchymište, organište, sorbonnište, canonište, pište, herborište, iurište, trište, atrište, assište, inište, persište, subsište, copište, dogmatište, artište, amethište, désište, euangelište, caluinište, bezište, lutherište, iezuište, mahometište, humorište
		-ixte (voyez -ište)	mixte, mište, lište, trište
-ote	coušte, cošte de montaigne, cošte d'un homme, hošte, ošte	-ote (ne rime pas avec la suivante)	
-ošte	Ošte selon l'écriture, mais selon la prolotion, ce n'est qu'un o accentué d'un graue accent, ošte, cošte, preuošte, &c. que tu uerras sous ôte.	-ošte où on ne prononce point l's (ne rime pas avec -ote, mais avec -aute)	ošte, cošte, hošte, composéte
		-ošte où l's se prononce	acošte, pošte
		-aušte qui exprime l's (rime au besoin avec la précédente)	holocauste, encauste
-ušte (il y a aussi všte où la lettre s, ne se prononce pas, va voir vte.)		-ušte où l's ne se prononce point	tabušte, flušte, aiušte
-ušte (rime avec vte)	augušte, arbušte, crušte, fušte, iušte, robušte, iniušte, Salušte, tabušte	-ušte où l's se prononce (rime avec -oute pénultième longue)	fušte, robušte, augušte, iušte, injušte, aiušte
-oute	goušte, ioušte, croušte	-oušte où l's ne se prononce point	coušte, goušte, ioušte, adioušte
-ašt (<i>Nous mettrons icy ašt, parce qu'il rime bien avec at</i>)	bašt, fašt, nefast, degašt, pašt, vašt	-ašt (l's ne se prononce point)	bašt, rabašt, gašt, degašt, mašt, apašt
-et, -ešt, -ešt	vešt, deuešt, reuešt, inuešt, suruešt	-ešt et -ašt (on devrait éviter de la faire rimer avec -et et -ait, mais ces rimes sont communes)	ešt <i>de estre</i> , ešt, ouešt, déplaišt, maišt, paišt, taišt, aquešt, arešt, prešt, aprešt, forešt, interešt, tešt
-aišt (<i>Tu peux rimer et, & ait, sans licence, moyennant que les mots soient choisis</i>)	naišt, il paišt		
-g[it]	gišt (<i>icy gišt</i>)	-išt (équivalent à -it pénultième longue)	dišt, fendišt, cheišt, obeišt, gišt, etc.
-ot	ošt, dispošt, suppošt, impošt, depošt, tošt, tantošt	-ošt (rime avec -aud et -aut)	ošt, clošte, enclošt, depošt, rošt, tošt, tantošt, preuošt
-out	aoušt, boušt, coušt, esgoušt, goušt, moušt	-oušt	aoušt, coušt, goušt, moušt, boušt, soušt
-eut, -ut et -ušt	peušt, compleušt, cruešt, deušt, depieušt, descreušt, eušt, geušt	-ušt et -eušt	fušt, affušt

TABLEAU 19.3 – Exemples d's implosifs chez Tabourot et La Noue (fin)

Les énumérations ne reprennent pas de manière exhaustive celles des dictionnaires. Les composés, qui alourdissent les éditions tardives de La Noue, ont été largement ignorés et, dans les catégories sans s anté-consonantique, seuls les mots écrits avec s dans au moins l'un des deux dictionnaires sont indiqués.

laquelle, comme La Noue, il range : *inceste, modeſte, funeſte, manifeſte* etc.

Les mots indigènes et non savants sont presque absents des listes de mots dont l's se prononce. Chez La Noue, *presque, alebaſtre* et *paſtre* figurent à la fois dans les deux catégories, *iusque* n'est pas cité (il est peu imaginable qu'il apparaisse à la rime!) alors que Tabourot range *presque* dans la catégorie unique *-eque* et *-esque*, *paſtre* dans la catégorie unique *-atre* et *-aſtre* et *iusque* dans la catégorie *-usque* (il n'autorise ni n'interdit explicitement la rime *-uque* : *-usque*). Tabourot, enfin, place *chasque* dans chacune des deux catégories *-aque* et *-asque* tandis que La Noue oublie ce mot. Il ne s'agit que d'hésitations mineures et l'on conclut donc que ce qui sépare le xv^e siècle où, probablement, presque aucun s n'était prononcé de la fin du xvi^e siècle correspond plus à une modification des processus d'acclimatation des emprunts qu'à un réel changement phonétique, puisque le « noyau » de la langue, constitué par les mots vulgaires, ne subit pas d'évolution sensible.

Comment expliquer que Tabourot (La Noue aussi, mais dans une mesure moindre) admette des écarts à ce qu'il considère comme la prononciation usuelle, en admettant, par exemple, des rimes *-iſte* : *ite* ou *-uſte* : *ute*? Il faut se souvenir qu'il travaille sur un matériel accumulé par son oncle Jean Lefèvre, probablement avant 1540, et donc encore marqué par des usages plus proches de ceux du xv^e siècle. Comme cela apparaîtra de manière très nette pour les consonnes finales, les prescription des dictionnaires de rimes du xvi^e siècle reposent en fait sur des compromis entre la manière de parler de leurs auteurs et un ensemble d'éléments traditionnels dont ils sont les héritiers. Au final, c'est au déclamateur qu'il appartient de faire habilement passer les rimes un peu scabreuses.

Les *r* implosifs : En toute logique, les *r* implosifs auraient dû s'amuïr aussi et il n'est pas exclu qu'ils aient tendu à le faire. Des rimes comme *beneois* : *cortoiz* : *rois* : *voirs* : *savoirs* : *droiz* : *prois* : *avoirs* ou *vers* : *adès*⁷⁴ peuvent en être le signe. Mais, contrairement aux *s* et aux *l* implosifs qui ont disparu de manière générale avant de réapparaître au compte goutte dans certains emprunts savants ou étrangers, les *r* implosifs des origines s'entendent aujourd'hui presque tous en français standard. L'hypothèse d'un amuïssement général des consonnes implosives qui aurait englobé les *r* doit donc sérieusement être remise en question : qui postule un amuïssement général des *r* implosifs aux alentours du xii^e siècle écopera par là-même de la tâche difficile d'expliquer leur rétablissement quatre siècles plus tard.

Gess, qui regrette que la chute des *r* implosifs soit peu abordée par les spécialistes, croit tenir une explication : cette consonne implosive, amuïe comme les autres, a été restaurée aux xvi^e et xvii^e siècles en raison d'une féroce condamnation de sa chute par les grammairiens⁷⁵. Est-il bien raisonnable d'accorder tant de poids à u-

74. Gace Brulé, *the Lyrics*, p. 124 ; Thibaut de Champagne, *the Lyrics*, p. 44.

75. Gess, *Rethinking the dating of old French syllable-final consonant loss*, p. 266 : « The deletion of syllable-final /R/ is not mentioned by Romance scholars nearly as much as the other changes in OF [=old French], and it is doubtful that it occurred in all dialects. One reason for the failure to mention the deletion of syllable /R/ may be the fact that the sound was restored in the 16th and 17th centuries (a period of rigid codification of the French language) due to the fierce condemnation by grammairiens ».

ne poignée d'érudits dont les écrits, si intéressants puissent-ils être, connurent une diffusion plutôt confidentielle ? Probablement pas : quelle qu'ait pu être leur autorité intellectuelle, les grammairiens du xvi^e siècle ne disposaient à l'évidence pas de moyens suffisants pour infléchir d'une manière aussi considérable la « masse » des locuteurs, même restreinte à celle des locuteurs lettrés. Indépendamment de la question de leur autorité, on cherche en vain, dans leurs écrits, la trace d'une « féroce condamnation » de la chute ou de la déformation des *r* implosifs : tout au plus l'attestent-ils ici ou là, avec un peu de dédain, dans la bouche de la populace.

Gess suppose de plus que l'amuïssement des *r* implosifs a pu ne pas se produire dans tous les dialectes. C'est certainement vrai : en cherchant bien, on trouve toujours un ou plusieurs dialectes qui s'écartent de l'usage le plus « commun » et qui fournissent un support bienvenu à l'hypothèse qu'on défend. Mais le fait que les *r* implosifs aient pu persister dans telle contrée expliquera-t-il qu'ils aient été rétablis dans la langue commune ou centrale ? Probablement pas, non plus. La France, au sud comme au nord, ne manquait pas de provinces où l'*s* implusif s'était maintenu : il ne s'est pas pour autant rétabli en français standard. Et pourquoi les grammairiens n'ont-ils pas alors « féroceement condamné » la chute des *s* implosifs ?

Dans le traitement qu'il réserve aux *r* implosifs, Fouché se sert des notions de *langue savante* et de *langue vulgaire*, et il qualifie la chute des *r* implosifs de « phénomène particulier à la langue vulgaire ». Encore faut-il savoir ce qu'il entend précisément par ces termes. En bref, la *langue vulgaire* serait selon lui celle que parlait le peuple, alors que la *langue savante* serait, essentiellement, celle des légistes⁷⁶. C'est celle-ci qui aurait, entre autres, servi de conservatoire aux *r* implosifs avant leur rétablissement dans la *langue vulgaire* au cours des xvi^e et xvii^e siècles.

Le recours à ces deux « langues », qu'on se représente comme deux systèmes autonomes, quasi imperméables l'un à l'autre, est-il pleinement pertinent ? Il est à mon sens plus adéquat de s'appuyer sur l'individualisation d'au moins deux niveaux de discours, entités plus floues, variables et entremêlées que ne peuvent être deux langues : dans l'un, le plus populaire et spontané, mais sans qu'il soit l'apanage exclusif du petit peuple, les *r* implosifs seraient tombés ou auraient tendu à le faire ; dans l'autre, qu'on pourra qualifier de « bon usage », caractérisant, de manière générale, l'effort de « bien » parler, ces mêmes *r* implosifs se seraient maintenus, mais probablement d'une manière plus souple et moins systématique que ne l'implique le cloisonnement entre une *langue savante* et une *langue vulgaire*. La perméabilité mutuelle du « bon usage » au « mauvais usage », la capacité de bon nombre de locuteurs de glisser insensiblement de l'un à l'autre en fonction des circonstances peuvent expliquer l'illogisme apparent de la distribution des *r* implosifs amuïs ou conservés, le fait, un peu embarrassant pour Fouché⁷⁷, qu'aux xvi^e et xvii^e siècles, un certain nombre d'*r* implosifs pouvaient tomber dans des emprunts (*ma(r)sepain*,

Voir aussi Straka, *Les sons et les mots*, p. 485 et sq. pour une thèse voisine et Morin, *Les reflets du r final de mot* pour une mise au point.

76. Fouché, *Phonétique historique*, p. 863-864, 65-70

77. Fouché, *Phonétique historique*, p. 864.

remo(r)quer, musca(r)din) alors même que, pour bon nombres de mots tout à fait vulgaires, il n'existe en fait guère d'indices de chute. Ils peuvent aussi expliquer des rimes comme *sages : marges, presse : perverse* ou, licences trouvées chez Ronsard, *arc : lac, arts : soldats*⁷⁸ qui, même si elles ne sont pas exceptionnelles, sont incontestablement beaucoup plus rares qu'elles ne le seraient si les poètes en avaient usé sans retenue. Elles traduisent donc un écart, une licence que se permettaient, de temps à autre, des poètes qui, généralement fidèles au « bon usage », étaient aussi capables ici ou là de flirter avec le « mauvais ». L'aboutissement final de cette évolution, soit la survivance définitive d'un très grand nombre d'*r* implosifs en français, peut indiquer que la pression tendant à conserver ces *r* était somme toute assez forte déjà bien avant les grammairiens.

On en a la confirmation en consultant les écrits des théoriciens qui, bien avant que quiconque ait formé le projet de mettre en règles la grammaire française, s'efforçaient de poser celles de la **seconde rhétorique**. Ces textes illustrent fort bien la double tendance dont il est question. En effet, il existe, dans les tables de rimes de certains de ces ouvrages, quelques exemples ponctuels d'amuïssements de *r* implosifs : on a par exemple, dans le *Doctrinal de la seconde rhétorique*, *parc, marc* apparaissant avec *lac, sac* dans les rimes en *AC*, *terc* (un « oignement noir à oindre brebis rongneuses ») apparaissant avec *sec, bec* dans les rimes en *EC*, ce qui n'empêche pas ce même traité d'individualiser plusieurs catégories de rimes avec *r* implusif. Par exemple, on y trouve, en face et parfaitement distinctes des catégories en *ade, ale, ame, os, at, ot, ét*, des catégories en *arde, arle, arme, ors, art, ort, ert*⁷⁹. L'*r* est la seule consonne implusive pour laquelle une telle distinction existe. D'autres traités, comme les *Règles de la seconde rhétorique* ou l'*Art et science de rhétorique*, opposent radicalement, et sans qu'on y trouve les exceptions du *Doctrinal*, de nombreuses catégories avec *r* implusif à des catégories sans *r*⁸⁰. Au xvi^e siècle, il n'y a presque plus trace d'ommission des *r* implosifs dans les dictionnaires de rimes, même dans celui de **Tabourot** qui distingue plusieurs dizaines de catégories de rimes avec *r* implusif parfaitement séparées des catégories analogues sans *r* implusif⁸¹. **La Noue**, tout en réservant des catégories spécifiques aux terminaisons à *r* implosifs, admet que celle en *-abre* (*cabre, delabre*) rime avec celle en *-arbre* (*arbre, marbre*) qui, « le plus ordinairement », se prononce sans *r* alors que Tabourot, moins scrupuleux, range simplement ces derniers mots dans la catégorie *-abre*. C'est bien sûr l'accumulation des consonnes [rbr] qui explique cette exception.

78. Ronsard, *Les Amours*, p. 56, 359.

79. Langlois, *Recueil d'arts*, p. 122-165.

80. Langlois, *Recueil d'arts*, p. 73-96, 322-426.

81. On a notamment *-arc, -orc, -urc, -ard, -erd, -ord, -arbe, -erbe, -urbe, -arce, -erse, -orce, -ourse, -arde, -erde, -orde, -ourde, -urde, -orfe, -arge, -erge, -orge, -ourge, -urges, -argue, -orgue, -arche, -erche, -orche, -ourche, -erle, -arle, -erle, -orle, -urle, -arme, -erme, -irme, -orme, -ourme, -arne, -erne, -orne, -ourne, -urne, -arpe, -erpe, -irpe, -urpe, -arque, -orque, -urque, -ardre, -erdre, -ordre, -arte, -erte, -irte, -orte, -eurte, -ourte, -arve, -erve, -orze, -erf, -arcs, -arts, -ards, -erds, -erts, -ars, -ers, -irs, -ords, -orts, -eurs, -urs, -ours, -art, -ert, -eurt, -urt*.

Il faut en fin de compte admettre que même si, au départ, la chute des *r* implosifs peut fort bien procéder du même mécanisme que celle d'autres consonnes implosives comme les *s*, la réaction des locuteurs à ces amorces de changements est quant à elle fondamentalement différente : dans le cas des *s*, il semble bien qu'un amuïssement général se soit produit sans qu'on puisse, à distance, déceler la moindre tendance conservatrice ; ce n'est que très tardivement, au *xvi*^e siècle, que certains *s* primitivement muets, puisqu'appartenant en majorité à des emprunts savants postérieurs au *xii*^e siècle, ou alors amuïs, se font soudain entendre, probablement sous l'effet de la graphie et parce que les processus d'acclimatation des emprunts se sont modifiés. Dans le cas des *r*, il s'est manifestement produit, simultanément aux premières amorces de chute, une réaction qui les a retenus comme marque de « bon usage », ce dont les grammairiens, quatre siècles plus tard, sont les témoins tardifs et non les instigateurs. Pourquoi cette réaction s'est-elle produite dans un cas et pas dans l'autre ? La phonétique historique peut fournir un commencement de réponse⁸² : les *r* implosifs auraient tendu à s'amuïr un peu plus tard que les autres consonnes implosives du fait de leur plus grande sonorité. Quant à savoir pourquoi ils n'ont pas quand-même fini par disparaître, c'est hors de la langue qu'il faudra chercher une réponse : plus que de lois phonétiques ou linguistiques, la cristallisation, en un instant donné, de règles de « bon usage » dépend des conditions sociales et culturelles qui prévalent à cet instant-là. Il est fort possible qu'au moment-même où ces conditions historiques rendaient favorable l'individualisation d'un « bon usage », parce qu'un groupe, par exemple de courtisans, avait acquis un rayonnement culturel et un prestige social suffisants, c'étaient justement entre autres les *r* implosifs qui, étant en passe de s'amuïr, fournissaient un bon substrat pour délimiter le « bon » du « mauvais » usage.

Consonnes devant *s* final : Devant *s* final, certaines consonnes, autrement finales et susceptibles de se prononcer, comme *f* (*cerfs*, *nefs*, *trefs*) ou *c* (*arcs*, *lacs*, *sacs*) peuvent se retrouver en position implosive. Dans ce cas, elles vont bien entendu tomber, au même titre que les autres consonnes implosives, comme en témoignent souvent tant la graphie que les rimes : *pensi(f)s* : *amis*, *entrepris* : *ententi(f)s*⁸³ ou, bien plus tard, une rime comme *petitz* : *craintifz* chez Clément Marot⁸⁴. Il s'agit d'une convention assez communément appliquée par les versificateurs et qu'on peut considérer comme faisant, sur de nombreux siècles, partie intégrante du système de la rime : à l'exception d'*r*, des consonnes nasales et, parfois, d'*l*, les consonnes précédant directement un *s* (ou *z*) final n'y comptent pour rien. Ainsi, de nombreux mots qui, au singulier, ne riment pas entre eux se mettent à rimer au pluriel. Les dictionnaires de rime rendent compte à leur manière de cette convergence (on peut consulter ici un tableau complet) :

82. Gess, *Rethinking the dating of old French syllable-final consonant loss*, p. 276.

83. Thibaut de Champagne, *the Lyrics*, p. 20, 30.

84. Clément Marot, *Œuvres lyriques*, p. 160.

Tabourot admet par exemple des rimes *as : ats : acs, ais : ecs : aids : ets, is : ics : ifs : ils* (fils) : *its* (hardiment), *os : ocs : ots, ords : ors, oucs : outs, us : ucs : uts, ois : oits : oips, ans : ancs : ands : ants, ens : ents, ains : aints, oins : oints, ons : omps : onts, aus/x : auts : auls, eus/x : eufs, ous : oucs : oups : ougs : ousts : ouls : ouds, ars : arcs : ards : ars, airs : ers : ercs : erds : erfs : erts, ors : ords : orts, ours : ourds*. Il range par contre à part les mots en *efs, ils* (pluriel des mots en *-il*, malgré la présence de *fils* dans les rimes en *fis*) ainsi que les mots en *uls*.

Selon **La Noue**, *b, d, g, p, q* (sauf rares exceptions), *t* sont en général muets devant l's du pluriel. Malgré cela, il n'admet pas sans restriction toutes les rimes rendues possibles par ces amuïssements, car pour lui certaines de ces finales sont longues (par exemple *tu succombas, enclos*) et d'autres et d'autres brèves (par exemple *les combatz, sanglots*). Il considère en revanche qu'un certain nombre de consonnes gardent en général leur prononciation devant *s* final, mais avec des exceptions :

- *c* : il admet par licence des rimes comme *estomacs : frimas, secs : procès, aspics : pis*, il accepte « au besoin » les rimes *oucs : ous* mais ne tolère qu'« à grand peine » les rimes *ocs : os* et n'admet avec qu'avec contrainte les rimes *ucs : us*. Il rime par contre volontiers *estomacs : exacts, becs : infects*, en prononçant [ks], ce même s'il considère en principe comme brève la dernière syllabe des mots en *-cts*.
- consonne + *c* : il considère que le *c* ne se prononce pas dans *ancs, oncs, arcs, orcs* et admet les rimes concernées.
- *f* : un certain nombre de mots en *-fs* peuvent toutefois « laisser » leur *f* comme *chefs, clefs, brefs*, quelques adjectifs en *-ifs*, les mots en *-erfs* et en *-eufs*. Ils riment alors avec les mots sans *f*.
- *l* : les mot *fils* (pluriel de *fil*), *gentils* peuvent aussi se prononcer sans *l* et par conséquent rimer en *is*. Les pluriels de *ayeul, glayeul, linceul* peuvent rimer en *eus*. *Chevreuils* peut rimer en *eus*.

Autres consonnes implosives : On devrait arrêter là l'examen des consonnes implosives : contrairement au français moderne, le français médiéval n'en connaît pas d'autres pour la période qui nous intéresse. Les mots (savants) comme *action, aptitude, subjuguier, adjuger*, etc sont encore exceptionnels chez les trouvères et, lorsqu'on les rencontrera avant le xvi^e siècle, il sera toujours justifiable, et probablement plus sûr, d'oublier de prononcer ces consonnes même si, ce qui n'est souvent pas le cas, les scribes les ont notées. **Gautier de Coinci** n'écrit-il pas, par exemple, *filatere, ditonge*, et *augorisme* (rimant avec *meïsmes* > *même* dont l's n'a aucune raison de se prononcer) pour *phylactère, diphtongue* et *algorithme*⁸⁵ ? **Pierre de Nesson** ne rime-t-il pas *infecte* avec *mette*, *ceptre* avec *mettre*⁸⁶ ? Il en ira de même des consonnes supplémentaires qui apparaîtront progressivement et culmineront au xv^e siècle, parfois dites « étymologiques » car elles rappellent la graphie d'une racine latine : *escript, poinct, doubter*, parfois aussi arbitraires : *huile, ung*. Purement esthétiques, « pédan-

85. Gautier de Coinci, *Les Miracles*, IV p. 68, 79, 426.

86. Pierre de Nesson, *Vigiles*, p. 53, 54.

tesques » comme certains auteurs condescendants des ^{xix}^e et ^{xx}^e siècle l'écrivent, ou au contraire « utilitaires », c'est-à-dire destinées à faciliter la lecture cursive de l'écriture gothique, ou encore moyen facile pour des clercs, payés à la ligne, d'arrondir leurs fins de mois, peu nous importe ici ⁸⁷. Il suffit de préciser que toutes ces consonnes n'ont, pour un lettré du Moyen Âge, aucune traduction phonique.

La moisson n'est guère plus abondante dans les dictionnaires de rimes de la Renaissance. Tabourot propose quelques rimes en *-agme*, *-egme*, *-igme*, *-eptre*, *-ipse*, *-octe*, *-apte* et La Noue mentionne des catégories en *-eptre*, *-apse*, *-epse*, *-ipse*, *-opse*, *-ecte*, *-icte*, *-octe*, *-apte*, *-epte*, *-opte*, *-empte*, reposant exclusivement sur des mots savants. Ici aussi, il faut invoquer, plus qu'un changement phonétique, une modification des processus d'acclimatation des emprunts : alors que Tabourot, fidèle à la tradition médiévale, range encore *secte*, *respecte*, *humecte*, *collecte*, *délecte*, *infecte*, *obecte*, *accepte* parmi les rimes en *-ette*, La Noue, lui, distingue scrupuleusement *-ecte*, *-epte* et *ette*, conformément aux nouvelles conventions. Pour *subjection* (*sujétion*), il admet que le *c*, ordinairement muet, se prononce pour la rime. En dehors de la rime, La Noue écrit *ottroy* pour *octroi* alors que Tabourot écrit *octroyer*, ce qui ne signifie pas qu'il prononçait ce *t*.

Enfin, la poésie phonétique de Peletier permet de se faire une idée un peu plus précise de l'importance des consonnes implosives dans la diction poétique du ^{xvi}^e siècle (tableau 19.4).

Comme en matière d's implosifs, il s'agit d'un usage qui, déjà, est extrêmement proche de celui qui a prévalu : les exceptions se comptent pratiquement sur les doigts d'une main. Reste la question de savoir si, comme c'est souvent le cas aujourd'hui, la consonne implosive s'assimile à celle qui suit, auquel cas, le *b*, par exemple, de *obtenir* se prononcerait [p]. Il n'existe pas, chez Peletier, de signes tangibles de telles assimilations, ce qui peut signifier qu'il ne les pratiquait pas, ou alors qu'il préfère ne pas s'écarter de la graphie traditionnelle, renonçant par là à noter précisément le caractère voisé ou non des consonnes implosives. Comme le relève le *Dictionnaire de la prononciation française dans son usage réel*, ces phénomènes d'assimilation restent assez inconstants dans l'usage actuel : dans un mot comme *obtempérer*, près de la moitié des informateurs prononcent [b] alors qu'à une exception près ils prononcent [p] dans *obtenir*. Sans qu'il soit possible de trancher dans l'absolu, on peut émettre l'hypothèse que, plus un mot est usité, plus il connaîtra l'assimilation de ses consonnes explosives. On peut aussi supposer qu'ils sont moins automatiques dans une diction soignée ou soutenue que dans l'usage familial.

87. Pour une fine analyse de ces questions, voir Bernard Cerquiglini, *Le Roman de l'orthographe*, p. 27 et sq. Des charges parmi les plus virulentes contre l'orthographe « pédantesque » se trouvent chez Brunot, *Histoire de la langue française*, I p. 526 et sq., II p. 242 et sq., 268 et sq. ou chez Beaulieux, *Histoire de l'orthographe française*, I p. 181 et sq., qui va jusqu'à parler d'« infection » pour qualifier la manière dont se répandent les consonnes superflues.

consonnes apparaissant dans la graphie usuelle du xvi ^e siècle et prononcées par Peletier conformément à l'usage actuel
b/p : <i>absence</i> (16, 64) <i>absante</i> (68) <i>eclipse, eclipser</i> (165) <i>Neptuniens</i> (156) <i>obget</i> (27, 30, 33, 56, 85, 93, 123, 164) <i>obscur</i> (12, 21, 75, 98, 123, 132, 147, 165, 167, 175) <i>obscurité</i> (165) <i>obscurci</i> (141, 148) <i>observer</i> (104) <i>obstiner, obstinemant</i> (64, 99, 207) <i>obtenir</i> (12, 44, 72, 80) <i>receptacle</i> (123) <i>septeneræ</i> (175) <i>soupçon</i> (159) <i>submerge</i> (151) <i>subtile</i> (179), cf. <i>sutile</i> <i>volupte</i> (153, 160) c : <i>acçans</i> (123) <i>accion</i> (130, 135, 145, 165) <i>actiz</i> (138) <i>afeccion, afeccionner</i> (21, 30, 35, 57, 48, 185, 242, 187) <i>afecter</i> (84) <i>andoctrine</i> (187) <i>attraccion</i> (130) <i>clictis</i> (204) <i>conjecture</i> (69) <i>correccion</i> (37) <i>dechiète</i> (203) <i>deleète</i> (85) <i>direète</i> (85) <i>doète</i> (107, 194, 203) <i>eleccion</i> (37) <i>facture</i> (19) <i>fluctueus</i> (59) <i>neçtars</i> (161) <i>Occidant</i> (154) <i>perfeccion</i> (21, 30, 185, <i>spectable</i> (17, 164) <i>succedet, successiz</i> (166, 243) <i>succès</i> <i>viçtoere, victorieus</i> (38, 180, 196, 208, 243) d : <i>admirable</i> (145, 180, 186) <i>admirer</i> (32, 48, 71, 219) g : <i>augmante</i> (214) x : <i>expert, experiance</i> (23, 41, 208) <i>expresse</i> (37) <i>exposer</i> (14) <i>exquis</i> (31, 63) <i>exterminees</i> (196) <i>extolee</i> (195) <i>extrèz</i> (83) <i>extrême, extremite</i> (60, 81, 97, 124, 176)

TABLEAU 19.4 – Exemples de consonnes implosives prononcées ou non chez Peletier

consonnes apparaissant dans la graphie usuelle du xvi ^e siècle et non prononcées par Peletier conformément à l'usage actuel
b/p : <i>exante</i> (79, 131) <i>pront</i> (30, 47) c : <i>instint</i> (188), cf. <i>instinct</i> <i>respet</i> (170)
consonnes apparaissant dans la graphie usuelle du xvi ^e siècle et non prononcées par Peletier, en contradiction avec l'usage actuel (ou dans des mots tombés hors d'usage)
b/p : <i>nonostant</i> (109) <i>sustance</i> (18, 181, 219) <i>sutile</i> , <i>sutiz</i> (29, 93, 186), cf. <i>subtile</i> <i>sutilemant</i> (86, 141) c : <i>ottroyant</i> (123) d : <i>amonnéte</i> (100)
consonnes apparaissant dans la graphie usuelle du xvi ^e siècle et prononcées par Peletier, en contradiction avec l'usage actuel
c : <i>instinct</i> (155), cf. <i>instint</i> <i>refleète</i> (84)

TABLEAU 19.4 – *Exemples de consonnes implosives prononcées ou non chez Peletier (fin)*

Les chiffres entre parenthèses renvoient aux pages de l'édition de Monferran – relevé non exhaustif

L'ère des grammairiens

Les consonnes géminées

L'observation des textes comme la *Chanson de Roland* et *Saint Brandan* montre de manière peu contestable que, la question du *r* « fort » mise à part, notre littérature s'est constituée sur un état de langue qui ne connaissait pas ou plus de consonnes géminées. L'évolution ultérieure de la langue, allant dans le sens d'une simplification générale des groupes de consonnes et d'une chute des implosives, ne devait guère favoriser l'apparition ou la réapparition de consonnes doubles. De fait, les premiers grammairiens français sont unanimes à reconnaître leur absence⁸⁸. Peletier qui, on l'a vu, n'a pas totalement banni les géminées de sa graphie phonétique, en fournit la justification :

Toutefois par ce que quasi generalemant an tous nos moz nous ne prononçons point les lētres, il ne nuira ni servira de les i lēsser.⁸⁹

Autrement dit, il suffit de savoir que les consonnes doubles ne se prononcent pas en français, quelle que soit la graphie employée. Au xvi^e siècle, Cette opinion

88. Thurot, II, p. 370 et sq. Palsgrave, qui n'est pas du même avis, semble ici trahi par ses origines anglaises.

89. Peletier, *Dialogue*, p. 115.

est partagée par Bèze, qui pose en règle générale que la langue française ne connaît « aucune consonne géminée »⁹⁰ et par Ramus :

Quand a la syllabe composee de consonne, le Francois ne prononce point volontiers deux consonnes sentresuiuantes, si ce nest dauenture R, comme en ces mots *Terre, Errer* : Ou bien en quelques deriues, comme *couramment, diligemment*. Nous sommes neantmoins prodigues en superfluite de ceste escripture : comme *Passer, Aller, Commun, Honneur, Differer, Flatter, Addirer, Coccu, Aggraver, Abbayer, Frapper*, ou nest prononcee quune consonne pour deux escriptes.⁹¹

Mais, ce qui est reconnu comme naturel et même valorisé s'agissant de leur langue maternelle est reproché aux Français lorsqu'ils lisent le latin. Érasme déjà, remarque que, en latin, ils prononcent *paliu* pour *pallium*, *mama* pour *mamma*, *sana* pour *sanna*, *anum* pour *annum*, *panum* pour *pannum*, *torem* pour *torrem*⁹². On verra donc, dès le xvi^e siècle, les pédagogues tenter d'obtenir de leurs élèves qu'ils corrigent ce défaut lorsqu'ils lisent le latin. Cauchie, qui enseigne à des Allemands, a beau jeu de remarquer que les jeunes Français, à cet égard, restent des cancre⁹³.

Plusieurs générations plus tard, certains grammairiens réclameront qu'on prononce les consonnes géminées en français, dans les noms propres dérivés du grec ou du latin, ainsi Dangeau, qui bannit ce qu'il appelle les « consonnes semblables » de son orthographe, à l'exception de celles qu'il réclame pour *Apollon, Pallas, Varron, Pyrrus*, parce qu'il y faut prononcer deux *l* ou deux *r*⁹⁴. Dans la foulée, il semble bien que certains se soient efforcés de prononcer des consonnes géminées dans quelques mots du vocabulaire savant : *allégresse, addition*. De tels dédoublements sont encore attestés de nos jours⁹⁵, mais ils n'ont jamais réellement été valorisés et sont restés très marginaux. S'agissant de la diction des vers, Mourgues (édition de 1724) ne dira pas autre chose que la majorité des grammairiens, soulignant l'existence de rimes comme *école* : *Folles, ames* : *Femmes*, etc.⁹⁶

Les consonnes implosives et les groupes de consonnes

C'est donc d'un français poli par les siècles et, pour ainsi dire, sans aspérités qu'hérite le xvi^e siècle, un français d'où, si l'on se fie à l'usage des versificateurs du siècle précédent, l'immense majorité des consonnes implosives ont disparu de la prononciation, mais un français, aussi, dont la graphie usuelle comporte un nombre inimaginable de consonnes « superflues », ou « muettes », ou « quiescentes ». Les

90. Bèze, *De Francicae linguae recta pronuntiatione*, p. 8. « Francica lingua, vt exceptis cc vt accēs, accessus : mm, vt somme : nn, vt Annee, annus : rr, vt Terre, terra : nullam geminatam consonantem pronuntiet. »

91. Ramus, *Grammaire*, p. 39-40.

92. Érasme, *De recta latini graecique sermonis pronuntiatione*, p. 121.

93. Cauchie, *Grammaire française*, p. 58.

94. Dangeau, *Opuscules*, p. 42.

95. Martinet et Walter, *Dictionnaire de la prononciation française dans son usage réel*.

96. Mourgues, *Traité de la poésie française*, éd. 1724, p. 56 - 57.

générations d'humanistes qui se succèdent alors ne pourront que chercher à réduire cet écart, soit en agissant sur l'orthographe, soit en agissant sur la prononciation.

Et c'est bien la réforme de l'orthographe qui tient lieu de programme, dès 1542, à Louis Meigret, qui s'adresse ainsi à son lecteur en lançant un débat qui n'est pas prêt de s'éteindre :

Si l'ordre, & la rayson que nous tenons en nos euures, est de tant digne de los, ou de blasme, que l'experience maïstresse de toutes choses le conferme, ou condamne, ie ne voy point de moien suffisant ny raysonnable excuse pour conseruer la façon que nous auons d'escrire en la langue Françoisë. Aussi à la verité est elle trop estrange, & diuerse de la prononciacion, tant par vne curieuse superfluité de letres, que par vne vicieuse confusion de puissance entre elles.⁹⁷

Mais si l'action sur l'orthographe, qui rencontre du reste un succès plus que mitigé, constitue la partie la plus visible du travail des grammairiens du français, celle-ci ne saurait logiquement être à l'origine des changements bien réels qui se produisent dans la prononciation des consonnes implosives durant la première moitié du xvi^e siècle, et dont témoigne l'évolution des règles de la rime, entre les grands rhétoriciens et la Pléiade, ou entre les traités de seconde rhétorique de la fin du xv^e siècle et les dictionnaires de rime de la fin du xvi^e siècle. Plutôt que les grammairiens du français, ce sont probablement les pédagogues du latin qui, en réformant leur enseignement, ont entraîné un peu malgré eux la « restauration » d'un certain nombre de consonnes implosives, avant tout dans les emprunts savants : au xvi^e siècle plus qu'au siècle précédent, un lettré à qui l'on avait appris, dès son enfance et contrairement à l'usage médiéval, à prononcer toutes les consonnes du latin devait être enclin, lorsqu'il rencontrait plus tard un emprunt dans un texte français, à le prononcer comme son modèle latin. Paradoxalement, les grammairiens de la seconde moitié du xvi^e siècle sont peu conscients de ces changements pourtant récents et, bien souvent, ils se contentent de décrire, ou de transcrire leur perception du « meilleur » usage du moment.

Les l implosifs : Alors que Meigret entend encore la diphtongue *ao* là où *al+consonne* est devenu *au*, les autres grammairiens attestent en général que les anciennes diphtongues produites par la rencontre d'une voyelle et d'un *l* antéconsonantique vélarisé se sont simplifiées. En ce qui concerne le vocabulaire non savant, ou alors très usité, l'usage du xvi^e siècle a pu hésiter pour quelques mots⁹⁸ :

- *al* <> *au* : maugré/malgré, psaume/psalme, loyaument/loyalement, reaument/realement (les deux derniers exemples traduisent plus vraisemblablement une hésitation morphologique masculin/féminin qu'une hésitation phonétique);
- *ol* <> *ou* : crosler/crouler, virevolte/virevouste, goldron/goudron, solde/soude, soldat/soudart.

97. Meigret, *Traite*, f° Aii r°.

98. Thurot II, p. 258 et sq.

Quoi qu'il en soit, on peut admettre, en première approximation, qu'un scripteur du xvi^e siècle suivait dans ces cas son oreille et omettait *u* lorsqu'il entendait [Ol] et [al] (*malgré, solde*), mais le notait, suivi ou non d'un *l* superflu, lorsqu'il entendait [u] et [O] (*maugré, maulgré, souldé, soude*).

L'usage est longtemps resté instable pour le mot *quelque* et ses composés. Tant Meigret que Peletier prononcent cet *l*, ce qui n'empêche pas un auteur plus tardif comme Deimier⁹⁹, dans son art poétique, de taire l'*l* de *quelquefois* ou, plus tard encore, Lartigaut, de noter *quéque*¹⁰⁰. S'agissant du bon usage, la question n'est toujours pas tranchée à la fin du xviii^e siècle et, aujourd'hui, [kɛk] n'a pas totalement disparu du parler relâché. On peut néanmoins imaginer que le discours soutenu a précocement préféré faire entendre l'*l*.

Alors que Peletier, dans ses vers phonétiques aussi bien que dans ses écrits en prose, supprime systématiquement *l* implosif devant la marque du pluriel, « tez, iz », Meigret note « qelz, ilz », quitte à élider, pour ce dernier mot, le *z* devant consonne ou voyelle¹⁰¹, suivant en cela l'usage le plus archaïque (bas lat. *illi habunt* > *il ont*). Il semble aussi réclamer la prononciation du *l* de « deult » (de *douloir* ?)¹⁰².

En 1530, Palsgrave prononce encore *moutitude* pour *multitude*¹⁰³, mais les grammairiens phonétistes s'accordent pour noter, et donc pour prononcer l'*l* implosif des emprunts savants ou italiens : on trouve par exemple « alphabēt, Hespajōls, [p]salmes, multitude, multiplier » chez Meigret¹⁰⁴. On y trouve aussi « tiltre » dont l'*l* fleure bon la superfluité des graphies de chancellerie¹⁰⁵ !

Les s implosifs : L'examen des écrits des grammairiens phonétistes confirme l'impression qui ressort de l'étude des rimes : le xvi^e siècle voit l'apparition d'un nombre non négligeable de *s* implosifs, que ce soit dans des mots le plus souvent savants où ils ne se prononçaient pas au siècle précédent, ou alors dans de nouveaux emprunts. Faut-il pour autant partager l'analyse quasi-alarmiste de Brunot¹⁰⁶ selon laquelle « la masse des mots savants introduits dans l'usage avec leurs consonances toutes latines exerce des effets analogiques qui dérangent l'évolution des mots populaires », diverses modes comme la « mode italienne » pouvant concourir aux mêmes effets ? Il s'agit sans doute d'une exagération : emporté par sa haine des graphies tarabiscotées, Brunot peint le diable sur la muraille. L'avis de Thurot est sans aucun doute plus adéquat : « Il est remarquable que depuis Palsgrave l'usage n'ait pas varié sensiblement dans la prononciation de l'*s*. Elle était, dès le xvi^e siècle, sonore ou muette dans les mêmes conditions qu'aujourd'hui, à un petit nombre d'exceptions près »¹⁰⁷. Pals-

99. Deimier, *L'Académie de l'art poétique*, p. 203.

100. Lartigaut, *Les principes infallibles*, p. iv, xiii etc.

101. Meigret, *Grammere*, ff° 3r°, 4 v°, 9 v°.

102. Meigret, *Grammere*, f° 3 r°.

103. Palsgrave, éd. Génin, p.

104. Meigret, *Grammere*, f° 11 v°, 12 v°, 17 v°, 23 v°, 40 r°.

105. Meigret, *Grammere*, f° 29 r°.

106. Brunot, *Histoire de la langue française*, II, p. 243.

107. Thurot II, p. 319-320.

grave¹⁰⁸, en effet, donne, pour la première fois probablement, la liste d'une centaine de mots dont l's se prononce, au nombre desquels un seul (*ostruce*, pour *autruche*) se prononce sans s en français standard.

En parcourant, entre autres, les listes de Thurot¹⁰⁹, on constate en effet que les flottements du bon usage, à partir de la seconde moitié du xvi^e siècle, sont de peu d'ampleur (tableau 19.5).

D'une liste aussi disparate que peu fournie, on peut néanmoins tenter de dégager quelques tendances à la régularité :

- Les mots d'usage courant qui ne sont ni des emprunts, ni des mots techniques ou pittoresques, ni en voie de disparition en sont quasiment absents : on ne retient guère que *jusque*, *presque*, *reste*, *respit*, *festoyer*, *chasque* et *chascun* (si l'on admet, ce qui est douteux, que le bon usage ait réellement hésité quant à ces deux mots), *honneste* (si l'on admet que, quoique de formation savante, ce mot ait été fort usité avant le xvi^e siècle) ainsi que quelques s après e prosthétiques.
- Les s appartenant au radical et ayant suscité un e prosthétique¹⁴⁴ se conservent mieux que les s appartenant à un préfixe, en particulier dans les emprunts ou dans les mots latins appartenant au vocabulaire intellectuel : on a par exemple *esprit/épris* dont la prononciation ne semble pas avoir hésité de manière décelable. Il y a néanmoins des cas où l's s'est amui (*épée*) après e prosthétique : ce vieux mot germanique entré très précocement dans la langue a suivi l'évolution normale des s implosifs.
- L's se prononce plus facilement dans mots dérivés, comme en témoignent les paires *festoyer/feste*, *tempestueux/tempeste*, *responsable/response*. Dans la paire *juste/ajuster*, par contre, on observe l'inverse.
- L's tend à se prononcer dans les mots vieilliss qui tombent hors d'usage (*destrier*, *senestre*, *isnel*).
- Lorsque l'usage hésite, c'est souvent tardif (xvii^e siècle) et durable.

Mais les quelques cas dans lesquels l'usage hésite semblent bien n'être que les menues bavures d'un processus de basculement qui s'est produit de manière extrêmement rapide et monolithique. Les rimes du xv^e siècle, et encore certaines rimes de la première moitié du xvi^e siècle, témoignent de manière raisonnablement fiable d'un usage vieux de plusieurs siècles et dans lequel aucun, ou quasiment aucun s implosif n'était prononcé. *A priori*, cet usage n'a rien de populaire ou de vulgaire (il y a au contraire manifestement des régions où les s implosifs ne s'étaient, au xvi^e siècle, pas amuïs dans le parler du peuple) : on pourrait le qualifier de « courtois » et

108. Palsgrave, éd. Génin, p. 36-37.

109. Thurot II, p. 320-329.

144. On parle de prosthèse lorsqu'une voyelle non étymologique (ici, e) prend place devant un radical dont les consonnes initiales sont difficilement prononçables. Ce phénomène, bien connu notamment en espagnol et en provençal, se rencontre aussi en français lorsque le radical commence par s suivi d'une autre consonne : *spiritum* > *esprit*, *scribere* > *écrire*. Un auteur comme Deimier, *L'Académie de l'art poétique*, p. 125-126, laisse échapper quelques e prosthétiques qui apparaissent typiquement méridionaux : *especulations*, *especifier*.

Mot/famille	Étymologie/prononciation
Cas dans lesquels la prononciation de l's a prévalu	
Admoneſter	L's ne semble pas s'être prononcé avant la seconde moitié du xviii ^e siècle
Ajuſter	Pour La Noue (1596), s peut se prononcer ou non. Dès le xvii ^e siècle, s eſt prononcé comme dans les autres dérivés de <i>juſte</i> .
Baſtonnade	La plupart des grammairiens prononcent l's de cet emprun à l'italien ou à l'espagnol
Blasphème	s non prononcé par Peletier, mais déjà Sainliens (1580) ¹¹⁰ prononce l's de <i>blasphémer</i> . La prononciation de l's s'impose au xvii ^e siècle.
Bourgmestre	Pour cet emprunt germanique, s prononcé devrait avoir prévalu d'assez bonne heure.
Bosquet	Emprunt au provençal dont l's s'eſt probablement prononcé dès le xvi ^e siècle.
Casuiſte, jéſuiſte	<i>Casuiſte</i> avec s prononcé s'impose dans la seconde moitié du xvii ^e siècle alors que, probablement sous l'influence de l'Italien, on en reſte à <i>jeſuite</i> dont la graphie s'adapte à la prononciation ¹¹¹ . Richelet (1680) eſt très clair sur ces deux termes.
Cataplasme	L'usage héſite jusqu'à la fin du xvii ^e siècle au moins : Richelet le donne encore sans s alors que le dictionnaire de l'Académie (1694) le prononce.
Coſtiere	s prononcé par tous les grammairiens du xvii ^e siècle. S'amuit au xviii ^e siècle.
Deſtrier	Bien que l's se ſoit peu à peu imposé, la forme <i>detrier</i> eſt encore atteſtée par Monet (1635) mais le mot eſt de moins en moins uſité.
Deſtruction	L's n'eſt pas prononcé par Poisson (1609) et Lartigaut (1670), mais il l'étaſt déjà par Palsgrave et il le ſera auſſi par Oudin (1632) ¹¹² .
Déteſter	Palsgrave prononce l's de <i>deteſtable</i> et Oudin ceux de <i>deteſter</i> et de <i>deteſtable</i> mais Malherbe, isolé, ſyllabe <i>té, te, ta</i> les mots <i>déteſtent ta</i> ¹¹³ .
Escarbot, escarmouche, escarboucle, (e)ſcorne, eſcornifler, eſcourgeon	Mots peu uſités dont l'origine eſt obscure et pour leſquels l'usage a varié. L'e initial eſt probablement proſthétique.
Esclandre	e proſthétique. Premières atteſtations de s prononcé chez Maupas et Oudin (1632) ¹¹⁴ .
Eſpace	Garnier (1591) ne prononce pas l's ¹¹⁵ .
Eſparcet(te)	Mot franco-provençal.
Eſpagoutte	e probablement proſthétique. Prononciation de l's atteſtée par Oudin ¹¹⁶ .
Eſter	e proſthétique devant le radical latin <i>ſtare</i> . Le mot, qui n'eſt plus uſité que dans le jargon juridique, tombe peu à peu hors d'usage. Monet ne prononce pas l's mais le Dictionnaire de l'Académie (1694) le prononce.
Eſtoc	e proſthétique devant le radical germanique * <i>ſtock</i> . L's eſt déjà prononcé par Peletier ¹¹⁷ .
Eſteule	e proſthétique devant le radical latin <i>ſtupula</i> . Mot du vocabulaire rural pour lequel la variation géographique eſt prépondérante.
Eſtourgeon	e proſthétique devant le radical germanique * <i>ſturjo</i> . Prononciation de l's atteſtée au xvii ^e siècle, par Chifflet (1659) ¹¹⁸ .
Flibuſtier	s prononcé n'eſt pas atteſté avant le xviii ^e siècle.
Friſque	Vieux mot germanique qui tombe hors d'usage. Poisson ne prononce pas l's et Du Gardin cite, comme une curiosité, la rime <i>friſque</i> : <i>pacifique</i> . Palsgrave et Maupas le font entendre ¹¹⁹ .
Gou(s)pillon	L's ne ſemble préſent que dans certaines formes régionales de ce mot.

TABLEAU 19.5 – s implosifs – variations de l'usage

Mot/famille	Étymologie/prononciation
Isnel	s non prononcé par Peletier, mais prononcé par Baïf. L'usage de ce mot vieilli reste instable jusqu'à sa disparition.
Jusque	Meigret ne prononce pas l's, la pratique de Peletier est douteuse, mais Baïf le prononce, de même que Sainliens. Le mot ne figure pas dans la liste de Oudin, donc il ne prononçait probablement pas l's. Pour Chifflet, il est encore indifférent de prononcer l's ou non ¹²⁰ .
Lorsque	Ni Martin ¹²¹ (1632), ni Vaudelin ¹²² (1713) ne prononcent l's. La prononciation moderne semble n'avoir prévalu que dans le courant du XVIII ^e siècle.
Monstre	Il est possible qu's ne soit pas prononcé par Blegny ¹²³ . Dans ce cas, le témoignage est isolé.
Moustèle	s prononcé selon Sainliens ¹²⁴ mais encore muet selon Monet (1635).
Pastoreau, pastourelle	Première attestation de s prononcé chez Oudin (1632) ¹²⁵ . L's de <i>pasteur</i> est déjà prononcé par Peletier.
Presbytere	s prononcé dans le bon usage dès le XVI ^e siècle.
Presque	Meigret ne prononce pas l's, la pratique de Peletier est douteuse. Le mot ne figure pas dans la liste de Sainliens, ce qui donne à penser qu'il ne prononçait pas l's. Oudin (1640) juge préférable de le prononcer. Pour Chifflet, il est indifférent de prononcer ou non ce s alors que Lartigaut le tait. L'Académie (1694) tranchera en faveur de la prononciation de l's ¹²⁶ .
Puisque	Noté en deux mots par Meigret, ce qui ne permet pas de trancher. Comme pour <i>presque</i> , l'usage, quoique moins documenté, a pu flotter durant tout le XVII ^e siècle ¹²⁷ .
Rescourre, rescousse, correspondance, rescript, restreindre, restriction, resplendir	L'usage hésite encore au XVII ^e siècle.
Registre et dérivés	L'usage flottera jusqu'au XIX ^e siècle.
Reste	L's est déjà prononcé par Robert Estienne (1569) ¹²⁸ . Seul Tabourot est fidèle aux canons médiévaux de la rime.
Satisfaire	Meigret ¹²⁹ hésite déjà à prononcer l's.
Senestre	Le terme vieillit et tombe hors d'usage. Alors que l's n'était pas prononcé au XVI ^e siècle ¹³⁰ , si ce n'est chez les Provençaux ¹³¹ et par La Noue, il est toujours reconnu comme non prononcé par Monet, mais Oudin le fait entendre ¹³² .
Susdit	Ce n'est probablement qu'au XIX ^e siècle que l's s'est prononcé.
Ustensile	La forme originale est <i>utensile</i> , calque du latin <i>utensilia</i> . La forme avec s ne se rencontre guère avant la seconde moitié du XVII ^e siècle. Furetière (1690) donne encore la seule forme <i>utencile</i> alors que Richelet donne déjà <i>ustencile</i>

TABLEAU 19.5 – s implosifs – variations de l'usage (suite)

Cas dans lesquels la prononciation de l's n'a pas prévalu	
Afuster	Pour ce terme technique, la prononciation avec s prédomine jusqu'au XVIII ^e siècle.
Apprester	s prononcé n'est signalé que comme un régionalisme.
Austruche	Palsgrave et Sainliens ¹³³ prononcent l's, mais aucun grammairien continental ne le fait.
Champestre	Cauchie (1586) ¹³⁴ est le seul grammairien à prononcer l's.
Chascun, chasque	Meigret écrit ponctuellement « chascuns », mais il écrit aussi et surtout « chacuns » et « chaque » ¹³⁵ . On peut donc douter qu'il ait réellement prononcé l's de ces mots. Plus vraisemblablement, lui ou son imprimeur se laisse contaminer par la graphie usuelle. On rapprochera cette fausse hésitation de celle de Tabourot.
Cisterne	La prononciation de l's n'est réclamée que par Sainliens (1580) ¹³⁶ .
Descamper	Dérivé de <i>escamper</i> qui est un emprunt au provençal. L'usage a pu flotter au XVII ^e siècle.
Escarlate	Seul Sainliens ¹³⁷ prononce l's de ce mot dont l'e est prosthétique.
Escore	e prosthétique devant un emprunt au néerlandais. Mot peu usité.
Escoutille	Terme de marine emprunté à l'espagnol. Le Dictionnaire de l'Académie de 1694, première source à prendre position, prononce l's.
Escueil	Seul Peletier ¹³⁸ prononce l's de cet emprunt au provençal.
Espeautre	e prosthétique. L's semble s'être maintenu jusqu'au XVIII ^e siècle.
Eſtamine	e prosthétique. Peu documenté. Seul Duez (1639) ¹³⁹ prononce l's.
Eſtriqué	Mot peu attesté. L'e serait prosthétique.
Festoyer	L's a pu commencer à se prononcer au XVIII ^e siècle mais il n'a réellement prévalu qu'au XIX ^e siècle.
Honeſte (honeſteté)	Emprunt savant mais très usité, ce mot a fait hésiter l'usage. À partir d'un s probablement non prononcé à la fin du Moyen Âge, il semble subir, au début du XVI ^e siècle, le sort des emprunts plus savants comme en témoignent les premiers grammairiens : Meigret, Robert, Garnier et Henri Estienne attestent, même s'ils ne l'approuvent pas forcément, que l's est prononcé par certains. L'unanimité se fera toutefois autour d's amui. Après Maupas, qui considère encore comme « indifférent » de prononcer ou non l's, tous les témoignages font état d'un s amui ¹⁴⁰ .
Jurisdiction	L'usage a pu flotter jusqu'au XVIII ^e siècle.
Respit	s prononcé est attesté par Duez ¹⁴¹ et Monet.
Rispoſte	Emprunt à l'italien. Le premier s ne s'est amui qu'au XVIII ^e siècle.
Tempeſtueux	Emprunt au bas latin, relativement peu usité, et dont la prononciation a flotté jusqu'au XVIII ^e siècle. L'Académie donne encore <i>tempeſtueux</i> en 1740. Cotgrave ¹⁴² prononce l's de <i>tempeſtatif</i> .
Tousjours	Meigret écrit « tousiours », ce qui pourrait, si l'on suit aveuglément la logique de sa graphie, correspondre, à [tuzjur(s)] ou [tusjur(s)], mais on peut se demander s'il ne s'agit pas d'une contamination de la graphie usuelle. Le fait qu'il lui arrive aussi d'écrire <i>tousjours</i> (qu'il faudrait en théorie prononcer [tuszur(s)]) confirme cette impression. Il est donc plus vraisemblable que Meigret ait prononcé [tuzur(s)] ¹⁴³ .
Varech, varesque	Emprunt au scandinave. L'usage restera longtemps hésitant.

TABLEAU 19.5 – s implosifs – variations de l'usage (fin)

admettre qu'il tient lieu, avant la lettre, de « bon usage » aux personnes instruites qui pouvaient déclamer ou chanter des poèmes de tradition littéraire. On peut aussi postuler que la prononciation des emprunts savants, et celle du latin lui-même, est marquée, à la fin du Moyen Âge, par l'omission totale ou quasi totale des *s* implatifs. Au moment où les premiers grammairiens s'expriment sur la langue française (soit peu avant 1550), ils rendent compte d'un autre usage qui est, en première approximation, superposable à l'usage moderne. On peut difficilement les accuser d'être à la source de ce basculement : au moment où ils écrivent, tout, ou presque, est déjà joué. Comment alors, un changement aussi radical peut-il être intervenu en laissant aussi peu de traces ? C'est vraisemblablement du côté de la première génération des humanistes qu'il faudrait chercher. Actifs au début du XVI^e siècle, ces grands érudits à la tête desquels figure Erasme, sont à la fois les instigateurs et les témoins d'un changement de mentalité extrêmement profond, d'une véritable révolution dans le rapport au savoir, à la lettre, et donc dans les méthodes d'enseignement. C'est dans ce raz-de-marée intellectuel qu'il faut probablement replacer le brusque changement d'attitude qui touche de manière diffuse la prononciation des *s* implatifs de tous les mots qui n'appartiennent pas au noyau dur de la langue. Les grammairiens du français, arrivés trop tard, ne feront qu'en endiguer les ultimes vaguelettes, quitte à œuvrer pour des réformes visant à adapter l'orthographe à ce changement.

À ce propos, le témoignage d'Étienne Pasquier est particulièrement intéressant. Dans les *Recherches de la France*, il écrit :

Par ainsi nos anciens Gaulois empruntans comme j'ay dit du Romain leurs paroles, & les naturalizans entre eux selon la commodité de leurs esprits & de leur langue, les redigeoient vraysemblablement par escrit comme ils les prononcoient, toutefois comme toutes choses s'amendent [...] on reforma au long aller ceste grossiere façon de parler en une plus douce, & au lieu d'*escripre*, *eschole*, *establis*, *temps*, *corps*, *aspre*, *douls*, *oultre*, *moult*, *loup*, avec prononciation de chaque lettre, & element, l'on s'accoutuma de dire *école*, *établir*, *tans*, *cors*, *apre*, *doux*, *oultre*, *mout*, *lou* : vray que tousjours est demouré l'ancien son en ces mots *espece*, & *esperer*, mais peut estre que quelque jour viendront-ils au rang des autres, aussi bien de nostre temps ce mot d'*honneſte* (auquel en ma jeunesse j'ay veu prononcer la lettre de *s*.) s'est maintenant tourné en un *e* fort long. Ainsi se changea ceste aspreté qui resultoit du concours et heurt des consonantes, toutesfois parce que l'escriture n'offençoit point les oreilles, elle demoura tousjours en son entier, prenant la prononciation autre ply : et de là à mon jugement voyons-nous l'escriture ne se rapporter à la prononciation.¹⁴⁵

Quoiqu'il traite sur un même plan des consonnes réellement amuïes, comme l'*s* d'*escripre*, et des fictions graphiques, comme le *p* du même mot, Pasquier est conscient d'une évolution phonétique : les « anciens » prononçaient des lettres qui ont disparu de la prononciation. Par extrapolation, il pronostique même que des *s* qu'il entend, comme ceux d'*espece* et d'*esperer* pourrait disparaître à l'avenir (on attend encore !). Il témoigne de plus qu'un *s* qu'il entendait dans sa jeunesse, celui d'*honneſte* a laissé la place depuis à un allongement de la voyelle précédente.

145. Pasquier, *Lettres sur la langue*, p. 74.

Mais Pasquier a-t-il réellement assisté en direct à un tel changement phonétique ? C'est plus qu'improbable : en admettant qu'il ait eu à le faire, l's d'*honneſte* s'était amuï plusieurs siècles avant la naissance de Pasquier... Mais lui-même, né en 1529, n'appartient-il pas précisément à cette génération qu'on latinisa au berceau ? C'est probablement en latin que le jeune Estienne découvrit le mot *honneſtus*, et c'est dans un petit cercle humaniste, auquel pouvaient aussi appartenir les grammairiens Dubois et Robert Estienne¹⁴⁶, qu'il entendit, peut-être, prononcer l's d'*honneſte*, avant de s'apercevoir, bien plus tard, que le reste du monde ne s'était jamais réellement mis à cette mode. Pasquier est victime de la même illusion lorsque, dans une lettre à Ramus¹⁴⁷, il condamne les graphies *Amonneſter*, *Contenner*, *Sutil*, *Calonnier*, *Ami-niſtration*, leur préférant son « ancienne prononciation » d'*Admonneſter*, *Contemner*, *Subtil*, *Calomnier*, *Adminiſtrer*. Curieuse inversion qui voit la prononciation médiévale passer pour nouvelle alors que l'innovation humanisme est identifiée à la tradition...

Les poètes, bon gré mal gré, devront suivre le mouvement, parfois avec retard : à quel moment une rime comme *maiſtre* : *terreſtre*, régulière au xv^e siècle, devient-elle un archaïsme licencieux, entraînant le diseur hors des limites d'un bon usage qui prescrit déjà de prononcer l's de *terreſtre* alors que la rime l'interdit ? En 1620, Du Gardin attestera après coup que de telles rimes sont devenues licencieuses :

Remarqués aussi que la plus grande part des mots en (*eſte*) lesquels sont deriués du Latin, sonnent leur s deuant le t pleinement, comme *inceſte*, *manifeſte*, *geſte*, *peſte*, *celeſte*, *deteſte*, *moleſte*, *modeſte*, & ryment bien entre eux & contre *exte*, tels que *texte*, *sexte*, & contre *eſte* telz que *ſeſte*. Mais plusieurs autres mots en *eſte*, plus reculez du Latin ont leur s muette prononçant seulement l'e devant lesdicts s, durement [*c'eſt-à-dire ouvert*] comme *areſte*, *archaleſtre*, *requeſte*, *admonēſte*. &c. & *honneſte* & *feſte*, combien qu'ils soient des latinisans ryment bien entre eux, & avec cecy sans sonner l'(s) au contraire ryment seulement par licence contre les precedens, qui sonnent leur (s) Car *manifeſte* contre *requeſte*, ne ryme point si bien que contre *inceſte*.¹⁴⁸

On a parfois utilisé les termes de « régression », « restitution », « restauration » pour qualifier l'apparition de ces s implosifs dans la prononciation du « bon usage »¹⁴⁹. On comprend bien qu'ils doivent être pris avec une grande prudence. Ils pourraient en effet laisser croire que le xvi^e siècle est le théâtre d'un retour dans le temps qui verrait la langue faire marche-arrière et revenir sur des changements aboutis en rétablissant des prononciations antérieures. Cela n'est probablement pas le cas : l'amuïssement de l's de *beſte*, la vocalisation de l'l de *halte* > *haute* correspondent à des changements sur lesquels la langue ne revient pas. En revanche, la prononciation de l's de *beſtial*, ou de l'l d'*altitude* n'inversent en rien le cours de l'histoire :

146. Dubois, *Isagoge*, p. 7, prononce l's d'*honneſte* au même titre que d'autres s savants, comme ceux de *domēſtique*, *phantaſtique*, *ſcholaſtique*, *organiſte*, *baptiſte*, *euangeliſte*. Estienne, *Traicté de la grammairie françoise*, p. 9, le prononce tout comme ceux de *domēſtique*, *ſcholaſtique*, *euangeliſte*, *chaſte*.

147. Pasquier, *Lettres sur la langue*, p. 99 - 100.

148. Du Gardin, *Les premieres addresses*, p. 109.

149. Pope, *From Latin to Modern French*, § 146 ; Brunot, *Histoire de la langue française*, II p. 268.

attestés avant le xvi^e siècle, mais probablement pas avant le xii^e, ces emprunts ont vraisemblablement fait leur entrée dans la langue sans leurs consonnes implosives. Le fait qu'on se mette à les prononcer au xvi^e siècle est un fait nouveau et en aucun cas un retour en arrière.

Les *r* implosifs : La thèse selon laquelle les *r* implosifs se seraient, au Moyen Âge, amuïs dans la même mesure que les *s* implosifs ne peut manifestement pas être retenue. Même si des rimes peuvent ici ou là attester une telle chute, celles-ci restent peu fréquentes et font nettement figure de licences. Il existe bien sûr, dans le lexique, quelques mots qui attestent de la chute d'un *r* implosif : *faubourg*, qui provient de *forsbourg* avec le sens de *bourg extérieur*, *chambellan* (pour *chamberlenc* < *kammerling*)¹⁵⁰ mais ce ne sont que des cas isolés.

Thurot¹⁵¹ recense les cas où, selon les grammairiens, *r*, pas forcément implosif mais au sein une séquence de consonnes, peut s'amuïr ou se transformer. La liste est relativement fournie, mais elle est surtout pittoresque et concerne principalement des usages populaires ou régionaux. La diction poétique ou le chant ne devraient donc, en principe pas être affectés par des prononciations comme, par exemple, *quat'*, *vot'* pour *quatre* et *votre*, qui sont bien attestées dès le xvii^e siècle, mais appartiennent très clairement à un registre non soutenu voire populaire. Du Gardin, par exemple, partant de la phrase : *Muses en vostre Parnasse à ceste heure ie desire naistre*, dans laquelle il identifie dix-sept syllabes, s'amuse à imaginer un « suffisant pensant bien dire » qui la transformerait en un décasyllabe : *Mus' en vot Parnas așteur i(e) desir nait*¹⁵².

En se limitant à *r* implosif, on ne voit guère que *a(r)bre*, *ma(r)bre*, *he(r)berger* et *me(r)credi*, pour lesquels l'accumulation des consonnes ait pu favoriser la chute du premier *r* jusque dans le bon usage. Dans tous les autres cas, et en dehors des quelques licences qui peuvent apparaître à la rime, il est raisonnable d'admettre qu'un *r* implosif, dès lors qu'il apparaît dans la graphie, est destiné à être prononcé. Du Gardin mentionne comme « terminaisons extraordinaires, heroclitement [sic!] contre-rymées », et donc peu orthodoxes, les paires *barbe* : *Arabe*, *bombarde* : *cannonade*, *concorde* : *commode*, *absurde sourde* : *qu'elle coude*, *hurle* : *brusle*, *rare* : *arbre*¹⁵³.

Consonnes devant *s* final : Les premiers grammairiens confirment que la pratique des poètes consistant à négliger, pour la rime, les consonnes précédant un *s* final, est ancrée dans la langue : Palsgrave, parmi les premiers, en donne des règles assez précises¹⁵⁴. Peletier qui, dans ses vers phonétiques, se conforme de manière extensive à cette pratique, puisqu'il amuït même *l* devant *s*, l'explicite ainsi :

150. Fouché, *Phonétique historique*, p. 864.

151. Thurot II, p. 274-290.

152. Du Gardin, *Les premières addresses*, p. 41.

153. Du Gardin, *Les premières addresses*, p. 110.

154. Thurot II, p. 62 ; Palsgrave, éd. Génin, p. 24-25.

Il i à outre ceus ci, meinz autres moz, ou la superfluite ét ancores plus derèsonnable. Comme quand vous amassez tant de consonantes. E pansèz qu'il vous fèt beau voèr ecrire ce mot pluriel *escriptz*, qui ét prononcè *ecriz*. Itam *contractz*, *contreinctz*, qui se prononcet *contraz*, *contreins*. E si vous les proferièz comme vous les escriuez : il sambleroèt quelque haut Alemant. Somme, vous auèz une regle generale de Prolacion, que jamès les nons pluriels François n'admètet son, d'autre consone auèq *s* : si ce n'èt *r* ou *n*. Comme *douleurs*, *talons*. E ancores an ceus qui ont *n*, ét ele peu antandue comme *lons*, *bons* : E an ceus qui ont *r*, la lètrè *s* i ét peu antandue : comme *cors*, *fors* : tant s'an faut que *g*, *c*, *p*, *t*, i soèt antanduz. Brief, toutes consonantes finales des nons singuliers, se pèrdet au pluriel, fors *n*, e *r* : e se converticet an *s*, ou an *z*. Comme de *aspic*, *aspiz* : de *ecrit*, *ecriz* : Temoin les Poetes qui rimet ce que vous escriuez *longs*, par *g*, sus *talons* : *aspics*, sus *pis* : *escriptz*, sus *criz* : e tous les samblables.¹⁵⁵

La pratique de Peletier correspond donc, aux *l* près, à celle qui devait dominer dans le discours soutenu et, notamment, la diction des vers. Mais d'autres grammairiens témoignent d'une réalité moins lisse et un rien plus complexe. Ainsi, Meigret décrivant le lien entre la prononciation des consonnes finales au pluriel et la quantité de la voyelle qui précède :

Car combien q'a, soèt brief en lac, hanap, il ét toutefois long en lacs, hanaps : le semblable s'expériment' en louuèt, furèt : qi sont louués, furés : e pour l'ou clôs, loup, lóups : de l'y, ou i, bany, banís : de l'u, but, bú. Il faot estimer de même de' participes. Ce q'aosi auiènt ao' diphthonges : tellement qe la derniere requiert prolacion plus longe : come, froés, de froèt, François, de François, puis, depuy. Ao demourant tou' pluriels ont s, ou z, finale. Il faot toutefois entendre q'aocunes de' consonantes finales du singulier, se transmuet en elles ao pluriel : les aocunes s'y conseruet. Le t, e le d, final du singulier, se transmet en s, ou z, ao pluriel selon l'uzaje de la prononciacion, rejettant ce t, come trop dur e malezé a prononcer, qoe qe la plume François' en fasse grant etat en son ecriture, tant e' noms, q'e' participes : come qi ne veut rien eparjier de sa prodigallité de lètrès : de sorte q'elle ne fèt sinon aiouter s, ou z, ao singulier pour former le pluriel. Parçe moyen ell' escrit dentz, donantz, frappants : pour dens, donans, frappans : e pour soudars, soudardz : tant elle semble contre son deuoer, e sa gloere porter enui' a la douceur de la prolacion François. Ao reste toutes les aotres consonantes finales du singulier, se conseruet en leur pluriel ; en receuant seulement s, ou z. Mès aosi faot il entendre q'aocunes d'elles ny ont pas leur entiere prolacion : come, c, g, p : le'qels veulet être prononçez lejièrement : come, en lacs, longs, hanaps : ausi n'y sont il' pas toutallement tuz, si toutefois m, preçede p : come en champ, e camp, nou' tournons ao pluriel le p, en s : come çams, cams : ny ne prononçons gyeres ferme m. Il faot aosi excepter de notre regle, ceus qi sont terminez en al : par ce q'il' transmuet cet al en aos ao pluriel : come cheual, cheuaos, loyal, loyaos.¹⁵⁶

Les deux grammairiens tombant d'accord sur le fait que *t* et *d* s'amuïssent devant *s* final, et sur le fait que *r* et les consonnes nasales ne le font pas. Pour les autres consonnes (*c*, *f*, *l* avant tout), il semble bien que le meilleur usage hésite entre l'amuïssement et l'affaiblissement. Hormis les lieux précis où la rime tranche en faveur

155. Peletier, *Dialogue*, p. 128-129.

156. Meigret, *Grammere*, p. 36 r° - 37 r°. Cf. aussi p. 17 v°.

de l'amuïssement, il n'est probablement pas possible d'être plus précis. Peletier nous indique en outre que, déjà de son temps, on pouvait être tenté, dans les mots en *-rs*, d'amuïr plutôt l'*s* que l'*r*.

Au *xvii^e* siècle, un grammairien comme Chifflet s'est mis à prononcer assez systématiquement les consonnes *c, f, l* et *r* précédant *s* final. Lorsque le mot suivant commence par une voyelle, il décrit la coexistence de deux usages :

Quand après ces quatre lettres finales *C, F, L, R*, il se trouue en la mesme syllabe, quelque autre consone que l'une de ces quatre, soit *vne*, ou plusieurs ; iamais elles ne se prononcent, si le mot suivant commence par *vne* consone. Par exemple, *L'art de bien dire. Les sacs de blé. Les arcs desbandez. Vn corps mal sain. Les fugitifs de l'armée. Les hazards de la guerre. Les escüeils de la mer. Les douleurs pressantes. Lisez, l'ar, sac, arc, cor, fugitif, hazar, escueil, douleur. C'est le mesme deuant les voyelles : comme, Les vers & la prose. Le fort & le foible. Les Iuifs & les Turcs. Les Turcs & les Iuifs. Les verds & le iaunes &c. Lisez, ver, for, Iuif, Turc, ver. Neantmoins on pourroit aussi prononcer l's, vn peu doucement, comme vn z.*¹⁵⁷

On reconnaît d'une part celui, familier, qui a prévalu en français standard, où l'*s* n'est pas prononcé et où c'est la consonne précédente qui forme une syllabe avec la voyelle initiale qui suit, et d'autre part celui, qu'on imagine plus soutenu, où c'est l'*s* qui sert de substrat à l'enchaînement.

Les relevés faits chez Milleran (1694)¹⁵⁸, qui est le seul grammairien à noter minutieusement son usage en matière de consonnes finales, révèlent qu'il prononce la consonne précédant l'*s* final dans *adjectifs, personnels, pareils, Grecs, fleurs, vers*, mais pas dans *alfabets, coups, bœufs, Etats, Juifs, mots, oeufs, auteurs, professeurs, jours*, alors qu'au singulier de ce second groupe de mots, il lui arrive de faire entendre la consonne finale.

Hindret, quant à lui, différencie explicitement le discours familier du discours soutenu :

Au mots terminez en *fs, ls, rs*, on ne prononce point l'*s* finale, mais elle sert à rendre longue la dernière Syllabe où elle se trouve, comme les *Fiefs, civils, l'univers*, Exceptez les mots dont les *f* sont muettes au singulier, comme de *Baillif Baillifs*; de *clef clefs*; de *Iuif Iuifs*, dont les *f* ni les *s*, ne sonnent point. Mais dans le discours soutenu, ou en lisant des vers on fait sonner la penultième Consone avec la dernière, devant une voyelle, comme *Est-ce ainsi que vostre ame aux perils aguerrie, &c. Dresser des monumens immortels à ta gloire, &c. Mais Louis au dessus des honneurs ordinaires*. Exceptez les pluriels des noms finis par un *e* masculin suivi d'un *r* comme de *Berger bergers*; de *clocher clochers*; de *cher, chers*, dont les *r* se mangent, & dont on ne prononce que les *s*, comme *Parez de beaux vergers & de riches sillons, dites parez de beaux vergez é de, &c.* Aux mots terminez en triples Consones, comme *rds, rts*, on ne fait sonner que l'antepenultième, qui pour lors est longue, comme *bords, verds, concerts*, prononcez *bôr, vêr, concêr, &c.* Mais en lisant des ouvrages de poësies, on fait sonner l'*r* & l'*s*, & on mange la Consone du milieu qui est le *d* ou le *t*, comme *Et*

157. Chifflet, *Essay d'une parfaite grammaire*, p. 203.

158. Crevier, *La liaison à la fin du xvii^e siècle*, p. 189-191.

sur les bords, affreux, &c. Où l'on voit en tout temps sous les verds orangers, &c. Et que par des ressorts aussi nouveaux que grands. &c. Prononcez sur les *borzaffreux* sous les *verzorangers*, des *ressorzaussi* nouveaux. &c. Aux pluriels tirés d'un singulier dont le *c* final se prononce, comme *Alambic*, *Syndic*, *Duc*, &c. l's ne se prononce pas dans le discours familier, & elle ne sert qu'à rendre longue la dernière Syllabe, comme des *Alambics*, des *Syndics*, des *Ducs*, &c. Prononcez des *Alambic*, des *Syndic*, des *Dûc*, &c. Le *d*, le *p* ou le *t*, qui précède l's finale ne se prononce jamais, comme les *bleds*, ils sont *cruds*, les esprits, Prononcez les *blés*, ils sont *crû*, les *esprî*, mais en lisant ou en parlant en public on fait sonner l's devant les voyelles, comme *Le Chrestien* gemissant dans ses *cachots* affreux, &c.¹⁵⁹

Quelques années plus tard, il étendra la prononciation familière aux mots en *-ifs* en préconisant « atantifa sa voî » pour « attentifs à sa voix » même dans la diction des vers¹⁶⁰. L'usage a aussi longtemps hésité pour *Messieu(r)s*, *toujou(r)s*, *leu(r)s* et les pluriels de ceux des mots en *eur* qui font leur féminin en *-euse*¹⁶¹.

Les autres consonnes implosives : En 1530, le « pré-grammairien » qu'est Palsgrave formule la règle suivante : au sein d'une syllabe non finale, les consonnes se trouvant après la voyelle ne sont pas prononcées, à l'exception de *m*, *n*, *r*, *x* et *z* qui se prononcent toujours¹⁶². Il s'agit, à très peu de choses près, du système tel qu'on peut le reconstruire pour le français de la fin du Moyen Âge : *m* et *n* implosifs donnent lieu à une voyelle nasale avec, probablement, persistance d'un appendice consonantique ; *r* implosif, en tout cas dans le « bon usage », reste articulé. L'*x* de *dextre*, cité comme une exception, semble plutôt être la règle qui prévaut pour les rares mots non savants dans la graphie desquels figure un *x* implosif. Le seul autre exemple d'*x* implosif donné par Palsgrave est celui du mot *experience*, clairement savant, qu'il prononce *euzperience*. On comprend moins bien l'exception mentionnée pour *z*, la graphie usuelle du français ne connaissant pas, sauf exception, de *z* implosifs à l'intérieur des mots. Peut-être Palsgrave cherche-t-il simplement à s'assurer que ses transcriptions phonétiques du type *euzperience* seront correctement interprétées par le lecteur.

Comme pour *s* ou *l*, on s'attend donc à ce que, chez les grammairiens, seuls des mots savants ou des emprunts fassent entendre d'autres consonnes implosives. Le tableau 19.6, reposant en partie sur les dépouillements de Thurot¹⁶³, recense quelques cas dans lesquels l'usage a pu flotter à un moment ou à un autre.

159. Hindret, *L'Art de bien prononcer*, p. 236-238.

160. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 774.

161. Voir par exemple Buffier, *Grammaire*, p. 393, Hindret, *L'Art de bien prononcer*, p. 229-235.

162. Fyrsť. *m*, *n*, *r*, *x* and *z* commyng in the meane syllables of frenche wordes lese never theyr sounde. Except *x* in this worde *dextre* and suche other : and therefore I except these fyve letters from these other fyve rules that I shall gyve here after. [...] Fourth. Whan so ever two consonantis come to gether, of whiche the fyrst belongeth to the vowel that goeth before, and the next to the vowel folowyng, the fyrst of them only shalbe left unsounded, as *souldain*, *lviçtér*, *diçtón*, *adjugér*, *digne*, *multitúde*, *despéns*, *respít*, shalbe sounded *soudain*, *luite*, *diton*, *ajuger*, *dine*, *moutitude*, *depens*, *repit*, and so of all suche other. Palsgrave, éd. Génin, p. 22-23.

163. Thurot II, p. 331 - 369.

Mot/famille	Étymologie/prononciation
Cas dans lesquels la prononciation de la consonne a prévalu	
b/p :	
<i>b</i> , dans les mots savants, est en général prononcé : absent, absolu, object, obseques, substance, substantif, etc... En témoignent par exemple Meigret (1550) ¹⁶⁴ et Bèze (1584) ¹⁶⁵ . Peletier donne un certain nombre d'exceptions. Les hésitations se résolvent au début du xvii ^e siècle, le <i>b</i> pouvant rester muet dans certaines prononciations populaires. Il n'est pas possible de savoir si, lorsqu'ils parlent d'un <i>b</i> atténué, certains grammairiens entendent un <i>b</i> dévoisé ([p]).	
abstenir, abstinence	<i>b</i> atténué selon Bèze.
obvier	Selon Meigret et Bèze, <i>b</i> est atténué. Poisson (1609) ne le prononce pas. Chifflet (1659) le prononce ¹⁶⁶ .
obscur, obscurcir	<i>b</i> atténué selon Bèze, non prononcé selon Poisson.
obstiné, obstination	<i>b</i> non prononcé par Bèze ; du Val (1604) et Ménage (1675) prononcent encore <i>ostiné</i> ¹⁶⁷ .
substance, substantif	Meigret prononce ce <i>b</i> , mais Ramus ne prononce pas celui de <i>substantif</i> . Peletier ne le prononce pas. À partir du xvii ^e siècle, Poisson et la quasi-totalité des grammairiens ultérieurs le prononcent ¹⁶⁸ .
subvenir, subvertir	Poisson ne prononce pas le <i>b</i> .
<i>p</i> : l'usage est encore hésitant de nos jours pour bon nombre de mots dont le <i>p</i> , savant, est précédé d'une voyelle nasale : <i>exempter</i> , <i>rédempteur</i> , <i>dompter</i> , <i>promptitude</i> , etc. Il est difficile, à plus forte raison, de donner des règles précises pour les siècles écoulés. Il est toutefois probable que ce n'est que tardivement qu'on s'est efforcé d'articuler de tels <i>p</i> qui, pour des locuteurs des xvi ^e et xvii ^e siècles, auraient semblé très rudes. Lorsque <i>p</i> n'était pas précédé d'une voyelle nasale, on s'est vraisemblablement efforcé plus précocement de le prononcer : <i>accepter</i> , <i>aptitude</i> , <i>corruption</i> , etc.	
assumption, exemption	Chifflet prononce le <i>p</i> ¹⁶⁹ .
Excepté, excepte	Peletier ne prononce pas le <i>p</i> ¹⁷⁰ .
septante	Meigret ne prononce pas le <i>p</i> mais Monet (1636) et Chifflet le prononcent ¹⁷¹ .
c :	
accent, action, actif, collectif, conjonction, etc.	La plupart des <i>c</i> implosifs des mots savants sont déjà prononcés par Meigret. Bèze est en accord avec lui ¹⁷² .
affection	Henri Estienne reproche à la plupart des courtisans de ne pas prononcer le <i>c</i> ¹⁷³ .
dicton	Bèze ne prononce pas le <i>c</i> , mais cette prononciation était déjà critiquée par Henri Estienne (1582). <i>c</i> prononcé semble s'être imposé dès le xvii ^e siècle ¹⁷⁴ .
octroi, octroyer	La Noue écrit <i>ottroy</i> .
sanctifier, sanctissime, sanctuaire	Longtemps, le <i>c</i> ne s'est pas prononcé dans ces mots. De La Touche (1630) réclame qu'on prononce le <i>c</i> de sanctuaire. Richelet (1680) semble encore préférer les formes sans <i>c</i> . Féraud (1787) confirme que la prononciation du <i>c</i> a prévalu pour <i>sanctifiant</i> et, probablement, les autres mots de la famille ¹⁷⁵ .

TABLEAU 19.6 – s Autres implosives – variations de l'usage

Mot/famille	Étymologie/prononciation
d/t :	
La prononciation du préfixe <i>ad</i> devant consonne a subi de nombreuses fluctuations et l'usage ne s'est pas stabilisé avant le xviii ^e siècle. Il est probable que, depuis le xv ^e siècle, où l'on ne prononçait probablement aucun <i>d</i> implosif, et à partir de la pratique de Meigret qui, généralement, ne prononce pas le <i>d</i> du préfixe <i>ad-</i> , on soit peu à peu arrivé à la situation décrite par Vaugelas, qui est très proche de l'usage actuel ¹⁷⁶ . Je ne donne ici que quelques exemples qui illustrent la position des principaux grammairiens.	
adjectif, adverbe	Ni Meigret, ni Peletier ni Ramus ne prononcent le <i>d</i> ¹⁷⁷ , mais, plus tard, il s'est prononcé.
adjoint	Malherbe ne prononce pas le <i>d</i> ¹⁷⁸ . Vaugelas le prononce, mais Ménage lui reproche cet usage qu'il juge erroné ¹⁷⁹ .
admonester	Le <i>d</i> n'est pas prononcé au xvi ^e siècle, mais on le trouve déjà chez Poisson.
admettre	Henri Estienne réclame déjà qu'on prononce ce <i>d</i> ¹⁸⁰ .
admirer, admirable	Meigret ne prononce pas le <i>d</i> quoiqu'il semble l'avoir écrit dans son coup d'essai du <i>Menteur</i> , mais Bèze cite déjà ce cas comme une exception à la règle générale qui veut que <i>d</i> soit « quiescent » devant consonne ¹⁸¹ .
advenir, avenir	Selon Vaugelas, ce <i>d</i> ne se prononce pas « en tous sens » ¹⁸² . L'usage actuel, qui veut qu'on prononce le <i>d</i> du verbe est très tardif. Féraud, et même Littré utilisent encore la forme <i>avenir</i> pour l'infinitif.
adverse, adversaire	Henri Estienne prononce le <i>d</i> de <i>adversaire</i> . Ménage ne prononce pas le <i>d</i> de <i>adverse</i> , mais bien celui de <i>adversaire</i> . L'usage restera très flottant jusqu'au xviii ^e siècle ¹⁸³ .
rythme	Il existe de longue date une confusion entre <i>rime</i> et <i>rythme</i> , le second, mis au féminin, étant souvent interprété comme une graphie savante du premier. Il est donc probable que le <i>t</i> ne se soit prononcé que tardivement ¹⁸⁴ .
x :	
Dans le cas d' <i>x</i> implosif, la double question se pose de savoir, premièrement, si <i>x</i> se fait entendre ou non et, secondement, s'il sonne comme un simple <i>s</i> ou comme un <i>x</i> ([ks]). Thurot cite un certain nombre d'exemples pour lesquels la prononciation par <i>s</i> a pu se maintenir assez longtemps dans le bon usage.	
dextre	Alors que, comme en témoignent encore Palsgrave, Meigret et Peletier, l' <i>x</i> ne se faisait pas entendre à l'origine, Deimier, suivant en cela La Noue et non Tabourot, le prononce déjà, probablement comme un <i>s</i> ¹⁸⁵ . Le dictionnaire de rimes de Fremont d'Ablancourt ne mentionne pas ce terme alors que chez Richelet apparaît une rubrique <i>-extre</i> qui contient <i>dextre</i> et <i>ambidextre</i> , ce qui indique probablement [ks].
excuse	Au xvi ^e siècle, Henri Estienne préfère déjà <i>excuser</i> à <i>escuser</i> , mais il est encore isolé. Buffier (1709) recommandera encore <i>escuse</i> ¹⁸⁶ , mais le bon usage du xviii ^e siècle exigera de plus en plus l'articulation canonique de l' <i>x</i> .
expliquer, exprimer, exquis	Oudin (1640) prononce <i>espliquer</i> , <i>esquis</i> . Chifflet ne mentionne plus ces exceptions à la prononciation « ordinaire » de l' <i>x</i> ([ks]) ¹⁸⁷ .
sexe, texte et dérivés	Non prononcés au xv ^e siècle, comme cela apparaît encore dans les traités de seconde rhétorique, ces <i>x</i> ont pu, si l'on en croit Du Gardin (1620) rimer transitoirement en <i>-este</i> ¹⁸⁸ , mais tant Tabourot que La Noue les rangent déjà dans une catégorie à part.

TABLEAU 19.6 – Autres implosives – variations de l'usage (suite)

Comme pour les *s* implosifs, l'usage qui s'installe durant le xvi^e siècle, et qui voit un certain nombre de consonnes préalablement muettes s'introduire dans la prononciation, correspond donc d'assez près à celui qui prévaut en français standard.

Les groupes explosifs : Si l'on excepte ceux dont la seconde consonne est une liquide (*l* ou *r*), le français non savant est, au moment où s'expriment les premiers grammairiens, dépourvu de tout groupe explosif. Par le jeu des emprunts, le vocabulaire savant en connaît par contre un certain nombre, qui apparaissent en particulier au début des mots, et dont la prononciation a pu poser de délicats problèmes à des locuteurs peu habitués à accumuler les consonnes.

Pour ceux de ces groupes qui commencent par *s* (*sc-*, *sp-*, *st-*), l'ajout d'un *e* prosthétique est un mécanisme d'acclimatation des emprunts ancien et très productif. À l'origine d'un nombre important d'*e* initiaux non étymologiques apparus au début du Moyen Âge, le phénomène, quoiqu'encore bien présent au xvi^e s'agissant d'emprunts étrangers (*espadon*, *estaminet* etc.) n'a, graphiquement parlant, plus droit de cité pour les emprunts savants. On en conclut que les lettrés, et à plus forte raison les diseurs de vers pour lesquels une prosthèse aurait produit une syllabe surnuméraire, se l'interdisaient et s'efforçaient d'articuler de telles initiales conformément à la graphie.

Pour d'autres groupes, comme *ps-*, l'articulation de la première consonne a longtemps pu représenter un obstacle phonétique infranchissable. Ainsi, le mot *psaume* et ses dérivés se sont-ils prononcés sans *p* initial jusqu'au xvii^e siècle en tout cas¹⁹⁶. Autre exemple, *X* initial a longtemps tendu, et tend toujours, à s'affaiblir en [gz]¹⁹⁷.

L'ère des chanteurs

Premier auteur à noter phonétiquement une poésie proprement musicale, Baïf est susceptible de s'être inspiré d'une diction traditionnelle qui se prête au chant. De plus, ses choix n'ont peut-être pas été sans influence sur la diction des chanteurs des générations suivantes.

Dans son système, les groupes de consonnes ne relèvent pas que de la phonétique. Ils ont, aussi et avant tout, une implication métrique. En effet, conformément aux règles de la métrique gréco-latine, toute syllabe (graphiquement) fermée sera considérée comme longue par le lecteur. C'est le cas, par exemple, de toutes les syllabes ponctuées par un double *r* dont, en théorie en tout cas, on considère le premier comme fermant la syllabe précédente : dans *κῆρῤῥῥῥῥῥ* (pour *courroux*), *νῆρῤῥῥῥῥ* (pour *nourri*)¹⁹⁸, le fait que Baïf note *r* « fort » par un double *r* plutôt que de forger, comme il aurait eu latitude de le faire, un caractère spécifique, rend longues « par position » les syllabes initiales de ces mots : il n'est donc pas possible de savoir s'il

196. Thurot II, p. 360.

197. Thurot Thurot II, p. 339.

198. Baïf, *Etrènes*, ff° 1 v°, 2 v°.

aurait considéré comme longues « par nature » les voyelles concernées. Dans d'autres cas, comme *anvîra* (pour *enviera*), *tisûre* (pour *tissure*)¹⁹⁹, Baïf indique, par un accent circonflexe, que c'est la voyelle qui est longue, mais il se garde bien d'utiliser un double r qu'il n'entend pas, ce qui, d'un point de vue étroitement métrique, aurait conduit au même résultat : signaler une position longue. Son usage du double r n'est donc pas arbitraire mais reste en gros conforme à l'étymologie, quoiqu'il existe une légère tendance à l'affaiblissement d'*r* fort, avec ou sans allongement compensatoire de la voyelle précédente²⁰⁰. Il fait ici ou là usage du double *l* palatal (ʎ), et il est même frappant de constater qu'à de très rares exceptions qui pourraient être des inadvertances, il est consistant dans sa graphie. On a toutefois de la peine à saisir quels facteurs étymologiques pourraient justifier chez lui l'opposition entre un *l* mouillé « fort » et d'un *l* mouillé « faible »²⁰¹.

Baïf se sert aussi du double s, mais d'une manière qui, très clairement, n'a pas d'implication phonétique. Comme il utilise de manière systématique le caractère z pour noter le son voisé ([z]) qu'a l's intervocalique de la graphie usuelle, s intervocalique graphique doit logiquement, pour lui, représenter le son [s]. C'est en tout cas ce qu'on déduit du fait que des graphies comme *krase* (pour *grâce*), *faset* (pour *fassent*) cohabitent sans logique apparente avec *fasse* et *krasse*²⁰². Dans le second cas, on constate même que la graphie à un s permet à Baïf de signaler que la syllabe initiale de *faset* occupe une position métrique brève, alors que le ss signale une position longue, mais ne saurait se prononcer autrement que [s]. On retrouve le même mécanisme dans *tristese*, *viétese* (pour *tristesse*, *vieillesse*), dont la syllabe accentuée occupe une position brève, opposés à *richesse* où le double s vient rappeler qu'elle en occupe une longue²⁰³. Exceptionnellement, Baïf peut aussi se servir du double l d'une manière analogue : on a en particulier *vile* en face de *ville*²⁰⁴. Il peut aussi, à l'occasion, exploiter de la même manière d'autres gémérations : *dhch*, *κκ*²⁰⁵, *pp*, *tt*, *vv*,

199. Baïf, *Etrènes*, ff° 5 v°, 13 r°.

200. D'un point de vue étymologique, on peut bien sûr discuter sur une occurrence de *marrâtre*. Des formes comme *chêre* (*cherrai*), *tonêre* témoignent d'un affaiblissement d'*r* fort avec allongement compensatoire. Avec *irités* ou *korije*, on a des exemples d'affaiblissement sans allongement compensatoire.

201. Prenant comme échantillon les Travaux et les Jours, extrait des *Etrènes* (les numéros renvoient aux folios), on a, avec *l* simple : *mîter(e)* 1 r°, 3 v°, 4 r°, 5 r°, 5 v°, 6 r°, 6 v°, 11 v°, 12 r°; *manjâte* 1 r°, 8 r°, 10 r° 13 v° (une exception au Ps. 78); *viétese* 2 v°, 12 r°; *abîte(s)* 3 r°, 4 v°, 5 r°; *parête* 3 r°, 5 v°; *vitâte* 4 v°, 5 v°; *abêtes* 4 v°; *sêtes* 4 v°, 13 r°, 13 v°; *pîter* 6 v°; *pîteresse* 6 v°; *κñitêr* 7 r°; *fête* 7 v°, 8 v°; *maîet* 7 v°; *chevitê* 7 v°; *sîton(ê)* 7 v°, 8 r°; *mête* 8 r°; *semât'* 8 r°, 13 r°; *tâte* (mais *tattê* Chans. II 34), 9 v°; *êkiton* 8 r°; *viéart* 9 r°; *orêtes* 9 v°; *mête/mête* 8 r°, 9 v°; *kalard* 10 r°; *krîte* 11 v°. Avec *l* double : *travaîter* et diverses formes 1 r°, 1 v°, 5 v°, 7 v°, 10 r° (une exception au f° 5 v°); *sêîter* et diverses formes 16 v° (deux exceptions, f° 12 r° et Ps. 125); *rebrsêîter* et diverses formes 1 v°, *baîter* et autres formes 3 v°, 6 v°, 12 r°; *vaîtant* 4 r° (une exception au f° c r°); *alters* 4 r°, 5 v°; *altê(s)* 4 v°, 7 r°; *tiraîtê'* 4 v°; *dsêîte* 9 r°; *foosîttez* 9 v°. La pratique de Baïf est partagée pour *fite/fille* et *fâlir/falir*.

202. Baïf, *Etrènes*, f° 2 r°, 4 r°, 8 r°.

203. Baïf, *Etrènes*, ff° 2 v°, 6 v°.

204. Baïf, *Etrènes*, ff° 4 r°, 4 v°.

205. Devant une occurrence de *Bakkus* (pour *Bacchus*), *Etrènes*, f° 10 v°, on imagine que Baïf attend une prononciation « humaniste » dans laquelle les deux [k] sont clairement audibles.

zz. Cependant, c'est avant tout dans son premier psautier (A) de 1569 qu'il recourt à de tels artifices, revenant ensuite à plus de sobriété.

Baïf ne fait qu'un usage parcimonieux des consonnes implosives. À l'intérieur des mots, il s'abstient de noter, dans le seul but d'explicitier la métrique, des consonnes qu'il ne prononcerait pas.

l : S'agissant des *l* implosifs, il prononce l'*l* de *kɛlke* (*quelque*)²⁰⁶ mais, très souvent aussi, il écrit *kɛke* lorsqu'il a besoin d'une syllabe brève²⁰⁷. Cette pratique n'a rien d'incohérent : elle exploite simplement les hésitations de l'usage. Contrairement à Peletier, Baïf, le plus souvent, note et, vraisemblablement, prononce l'*l* implosif dans les pluriels des mots en *-el*, comme *tɛls*, *mortɛls*, etc. Mais on trouve aussi *solannêṣ*, *kruêṣ*, *matɛrnɛṣ*, alors même que la présence de l'*l* serait, d'un point de vue métrique, sans conséquence²⁰⁸. Restent quelques cas particuliers d'emprunts étrangers (*poltron*, *kalme*), de noms propres (*Vulkɛin*, *Kalsis*) et de mots savants (*alme*, *kɛlpe*)²⁰⁹, ainsi que quelques locutions comprenant le mot *mal* (*malfɛt*, *malrenomeze*)²¹⁰.

r : Le traitement d'*r* implosif par Baïf ne se distingue pas de l'usage le plus courant. Dans quelques rares mots, comme *âbre*, *mâbre* (pour *arbre*, *marbre*), il laisse tomber l'*r*, conformément à un usage souvent attesté, mais il signale la longueur de la voyelle précédente²¹¹. Il semble donc bien que son sens de la langue l'empêche de pousser l'artifice jusqu'à placer ces syllabes dans des positions brèves.

s : Il n'y a pas, chez Baïf, d'*s* implosif qu'on ne prononcerait pas aujourd'hui. Ceux qu'on y rencontre se répartissent entre des *s* initiaux appuyés par un *e* prosthétique (*ɛsprit*, *ɛspœr*, *ɛspère*)²¹², des mots appartenant au vocabulaire savant (*illustrez*, *juste*, *justis(s)e*, *déstin*, *reste*, *triste*, *tristése*, *konstruizit*, *rezistér*, *peste*, *akoste*, *détéstet*, *disposte*, *respèt*, *asistér*, *tɛrrɛstrez*, *blasfémér*)²¹³, le vieux mot germanique *isnel* (*rapide*)²¹⁴ dont, contrairement à Peletier, Baïf prononce l'*s*, un emprunt à l'italien (*fréskade*)²¹⁵ et une tournure d'essence populaire résultant de la syncope d'un *e* intérieur (*astøre* pour *à c(e)tte heure*)²¹⁶. On remarque aussi qu'il prononce l'*s* de *juske(z)*²¹⁷ et celui du néologisme *fooste*, forgé sur le latin *faustus*, *favorable*²¹⁸. Quelques *s* qu'on prononcerait aujourd'hui sont omis par Baïf, par exemple dans *réplandør* (*resplendeur*), *tɛrrêtre*, *détruksion*²¹⁹.

206. Baïf, *Etrénes*, ff° 2 v°, 6 v°, 8 r°, 9 v°, 13 r°, 13 v°.

207. Baïf, *Etrénes*, ff° 2 v°, 3 v°, 4 r°, 4 v° etc.

208. Baïf, *Etrénes*, ff° 2 v°, 3 r°, 5 r° etc. et ps. 27, 35, 71.

209. Baïf, *Etrénes*, ff° 8 v°, 11 r°, 2 r°, 3 v°, 14 r°.

210. Baïf, *Etrénes*, ff° 1 r°, 4 r°, 11 r°.

211. Baïf, *Etrénes*, ff° d r°, 9 v°, 13 r°.

212. Baïf, *Etrénes*, ff° 1 v°, 2 v°, 8 v° etc.

213. Baïf, *Etrénes*, ff° 1 r°, 2 v°, 3 v°, 4 r°, 4 v°, 5 v°, 7 v°, 12 r°, 13 v°, ps. 74.

214. Baïf, *Etrénes*, f° 4 r°, Chansonnettes, II, 46.

215. Baïf, *Etrénes*, f° 10 r°.

216. Baïf, *Etrénes*, f° 3 v° etc.

217. Baïf, *Etrénes* ff° a iii v°, 12 r°.

218. Baïf, *Etrénes*, f° 13 v°.

219. Baïf, *Etrénes*, ps. 18 (B), ps. 8 (A). 52 (A).

b/p : De rares occurrences de *opservant*, *apsordre* témoignent sans doute possible d'un dévoiement du *b*. On trouve aussi, plus archaïque, *osservera*²²⁰. Il existe d'autres cas dans lesquels Baïf ne prononce pas un *b* ou un *p* apparaissant dans la graphie usuelle, en particulier dans des groupes de trois consonnes, comme dans *oskur*, *oskursir*, *asténir*, mais aussi dans *sétante* (pour *septante*)²²¹. En cela, il articule moins que la plupart des grammairiens, ou que Peletier dans ses vers phonétiques.

k : On ne trouve que quelques mots savants : *détraktant*, *aktes*, *Arkture* (pour *Arcturus*), *sukséder*²²². Lorsqu'il adopte une prononciation savante pour le vieux mot *œksis* (*tu occis*)²²³, qui n'a probablement jamais fait entendre deux *c* au Moyen Âge, mais qu'on a cherché à refaire sur *occidere*, on comprend que, pour lui, ce mot est probablement déjà un archaïsme.

d/t : les dentales implosives sont virtuellement absentes des vers mesurés de Baïf. Tout au plus y trouve-t-on le nom propre *Kadmus*. Le préfixe *ad*, en particulier, ne fait jamais entendre son *d* devant consonne (*avizer*, *averti*, *aviendra*)²²⁴.

x : On trouve quelques *x* implosifs, bien sûr savants : *eksperianse*, *eksterminerę*²²⁵.

Mersenne s'étend peu sur les consonnes. Il se borne à attirer l'attention sur la gémisée *ll* qui peut, selon le contexte, être prononcée « fort » comme dans *mille* ([l]) ou « mollement » comme dans *famille* ([ʌ]). Il prend aussi position pour une simplification de l'orthographe :

Le *p* est la 14. [consonne] qu'il faut ôster des mots où elle ne se prononce point, par exemple du mot de *compte*, comme le *b* de celui de *Prebstre*, & le *c* de *faiçt* : afin que nostre idiome soit pur comme sa prononciation, & qu'il ait vne ortographe laquelle produise vne bonne prononciation chez les eſtrangers, comme la prononciation doit produire vne bonne esriture.²²⁶

Hanté par le souci d'une articulation distincte, **Bacilly** n'en est pas pour autant prêt à donner, s'agissant des consonnes gémisées, dans la surenchère gratuite. Ainsi s'efforce-t-il de modérer les ardeurs de ceux qui, pensant probablement bien faire, font sonner fortement les deux *l* de *belle* alors que, bien sûr, tout *l* intervocalique, fût-il graphiquement dédoublé, « ne se prononce que legerement »²²⁷. Il recommande par contre de faire sonner fortement l'*l* implosif de *malgré*, *reuolter*, *Siluie*, de même que l'*r* implosif de *mortel*²²⁸. Pour le reste, sa discrétion indique qu'il se conforme strictement au bon usage des grammairiens. Tout donne à croire en effet qu'à l'intérieur du mot, Bacilly prononce en chantant exactement les mêmes consonnes implosives qu'on entendrait dans la conversation soignée d'un honnête homme.

220. Baïf, *Etrènes*, f° 13 r°, ps. 7, ps. 19, 32.

221. Baïf, *Etrènes*, ff° 1 r°, 3 r°, ps. 90.

222. Baïf, *Etrènes*, ff° 4 r°, 6 r°, 9 v°, ps. 35.

223. Baïf, *Etrènes*, ps. 139.

224. Baïf, *Etrènes*, ff° 3 v°, 6 r°, 10 v°, 11 v°.

225. Baïf, *Etrènes*, f° 11 r°, ps. 101.

226. Mersenne, *Embellissement des chants*, p. 380, in *Harmonie universelle*, vol. 2 du fac-similé.

227. Bacilly, *Remarques*, p. 298.

228. Bacilly, *Remarques*, p. 292, 298.

On observeroit envain toutes les règles que j'ai indiquées, si on négligeoit celle qui veut qu'on rende sensibles toutes les lettres, toutes les syllabes & tous les mots.²²⁹

En lisant cette maxime de Bérard, on évoque l'*Impromptu de Versailles* et la fameuse directive de Molière à du Croisy où le metteur en scène, pour caricaturer un pédant poète de Cour, exige de son acteur « cette exactitude de prononciation » qui « ne laisse échapper aucune lettre de la plus sévère orthographe »²³⁰. Mais, là où l'auteur comique exige, pour forcer le ridicule, que son acteur prononce des lettres qui ne se prononcent pas (ou en tout cas pas dans la conversation ordinaire), Bérard ne demande qu'une chose au chanteur : qu'il articule (en chantant) toutes les lettres qu'on prononce (en parlant). Pour ce qui est, en particulier, des consonnes implosives, rien n'indique en effet qu'il cherche à en faire entendre plus que les grammairiens n'en réclament. On s'en rend compte en examinant les consonnes qu'il demande de « renforcer ». Sur environ 80 exemples, seuls trois touchent des consonnes implosives qui, toutes, seraient prononcées dans la conversation : *extrême*, *ardeur* (2 fois).

En pratique

S'agissant des consonnes géminées, la conclusion sera laconique : à l'intérieur des mots, la langue française n'en connaît pas et rien ne permet de penser qu'à quelque époque que ce soit la déclamation ait réclamé qu'on fasse entendre ce qui n'était qu'artifice graphique.

En parcourant l'histoire, le déclamateur ou le chanteur se trouve, s'agissant des consonnes implosives (non finales), confronté à trois paradigmes successifs :

- Le paradigme « archaïque », dans lequel le scribe ne note que les consonnes qu'il entend. Il en résulte pour nous que, à des degrés divers, toutes les consonnes écrites se prononcent.
- Le paradigme « médiéval », dans lequel presque toutes les consonnes implosives sont tombées et où, même dans les emprunts savants ou étrangers, on tend à les escamoter.
- Le paradigme « humaniste », qui annonce le français moderne, dans lequel un nombre important de consonnes implosives se font entendre, presque exclusivement dans les emprunts et les mots savants (ou qui le furent) mais où, quelle que soit la graphie, il n'y a pas à rétablir celles des vieux mots non savants.

Ce n'est que pour des textes très anciens, comme la Chanson de Roland, qu'il sera contraint de s'aventurer dans le premier de ces paradigmes. La transition entre le paradigme « archaïque » et le paradigme « médiéval » procède de l'évolution phonétique de la langue, forcément lente et chaotique. Il n'est donc pas possible de savoir précisément en quel point précis du processus se situe un poème donné : quel degré de vélarisation des *l* implosifs connaît-il, les *s* implosifs s'y font-ils encore sentir

229. Bérard, *L'Art du Chant*, p. 103.

230. Molière, *L'Impromptu de Versailles*, in *Œuvres complètes* I, p. 682.

de manière ferme ou sont-ils déjà affaiblis, voir « exhalés » ? On peut admettre, au moins en première approximation, que les trouvères, dès leur première génération, exercent leur art sur une langue pratiquement soumise au paradigme « médiéval ». Il sera donc justifiable d'omettre dans tous les cas les *s* implosifs (à la réserve de leur influence sur la quantité) et de considérer les *l* implosifs comme vocalisés. Comme on l'a vu, les *r* implosifs ne connaissent pas, ou en tout cas pas au même degré, l'amuïssement qui touche les autres consonnes implosives. A toute époque, il sera donc justifiable de les faire entendre en déclamation, à part peut-être dans des mots bien particuliers comme *a(r)bre* ou *me(r)credi* et, bien sûr, lorsque, par licence, une rime comme *sage : marge* oblige à taire l'*r* du second terme. Le cas des consonnes nasales implosives, et donc des voyelles nasales n'est pas traité ici.

La transition entre le paradigme « médiéval » et le paradigme « humaniste », qui intervient peu avant et peu après 1500, est d'une toute autre nature. Elle ne procède pas de l'évolution « naturelle » de la langue, mais plutôt des changements culturels massifs qui marquent le passage du Moyen Âge à la Renaissance. Choisir entre l'un et l'autre est donc plus une question de style et d'esthétique qu'une question de simple chronologie. De deux textes écrits ou imprimés la même année, l'un pourra, si sa veine est populaire ou popularisante, être prononcé sans consonnes implosives ou presque et l'autre, s'il est académique ou procède d'une inspiration élevée, requerra qu'on fasse entendre des consonnes implosives bien choisies. Le premier piège dans lequel tombe le lecteur non averti confronté à une graphie ancienne sera de faire entendre toutes les consonnes apparaissant dans la graphie, y compris et surtout celles qui, jamais et dans aucun style, ne se sont prononcées. De telles prononciations sont aussi historiques que les enseignes en caractères pseudo-gothiques qui ornent (?) la façade de telle « hôtellerie » de campagne. S'il est justifié, à partir de la Renaissance et dans les emprunts et les mots savants, de faire entendre des consonnes implosives qu'on taisait au Moyen Âge, il faut considérer l'usage du français standard en la matière comme un maximum. Si l'on prétend faire entendre, dans un texte de la Renaissance ou du XVII^e siècle, une consonne implusive que tait le français standard, il faut être en mesure de le justifier en s'appuyant sur des témoignages précis.

Mot/famille	Étymologie/prononciation
Cas dans lesquels la prononciation de la consonne n'a pas prévalu	
<i>b/p</i> :	
obmettre, submettre	<i>b</i> prononcé, quoique « modérément », par Maupas ¹⁸⁹ .
subject	Meigret semble avoir écrit une fois <i>subiet</i> ¹⁹⁰ .
baptistère, baptismal	Monet et Chifflet ¹⁹¹ préconisent la prononciation du <i>p</i> , mais ils paraissent isolés. Le <i>p</i> de <i>baptesme</i> semble ne s'être jamais prononcé.
sculpture, sculpteur	Richelet (1680) préconise de prononcer le <i>p</i> dans le <i>bel usage</i> .
<i>c</i> :	
conjoincte	Meigret (1550) semble hésiter à prononcer le <i>c</i> . Maupas (1618) ne prononce pas le <i>c</i> de <i>joincturee</i> ¹⁹² .
délit, sujection	Maupas prononce le <i>c</i> , mais Bèze ne l'aurait probablement pas prononcé ¹⁹³ .
bienfai(c)teur/bienfauteur	Ramus (1572) et Vaugelas recommandent déjà <i>bienfauteur</i> . Oudin préfère <i>bienfaicteur</i> avec <i>c</i> prononcé. <i>Bienfauteur</i> est particulièrement usité chez les curés, selon Ménage qui, comme l'Académie recommande <i>bienfaicteur</i> avec <i>c</i> prononcé. Féraud consacrera l'usage qui a prévalu ¹⁹⁴ . <i>Malfauteur</i> ne semble pas avoir suscité les mêmes hésitations.
<i>d/t</i> :	
asthme, asthmatique	Thurot cite Duez comme auteur qui admet <i>asthme</i> ou <i>asme</i> , mais on ne sait pas s'il s'agit de graphie ou de prononciation. Oudin (1632) et Richelet (1680) écrivent <i>asme</i> . L'Académie (1694) ne prononce pas le <i>t</i> ¹⁹⁵ .

TABLEAU 19.6 – Autres implosives – variations de l'usage (fin)

CHAPITRE 20

LES CONSONNES FINALES

Les consonnes *finales*, c'est-à-dire celles qui, graphiquement parlant, occupent la fin d'un mot, ne sauraient être traitées comme de simples consonnes implosives : en fonction du contexte, une même consonne finale pourra en effet se retrouver tour à tour devant voyelle initiale, devant consonne initiale ou à la pause. Dans le premier cas, elle sera éventuellement resyllabée avec la voyelle qui la suit, perdant ainsi tout caractère implosif. D'autre part, les consonnes finales ont souvent un caractère flexionnel que n'ont pas les consonnes implosives intérieures : indiquant le cas, le nombre ou la personne du verbe, elles risqueraient, en tombant, de déstabiliser le système morphologique de la langue. Cela vaut tout particulièrement pour l'écrit où elles permettent de lever de nombreuses ambiguïtés dont l'expression orale s'accommode mais que le contexte doit alors dissiper. On comprend donc que la graphie se soit montrée particulièrement conservatrice en matière de consonnes finales, ce qui ne permet pas, *a priori*, de tirer quelque conclusion que ce soit sur leur prononciation.

Liaison, enchaînement et troncation

S'agissant de la prononciation des consonnes finales en rapport avec ce qu'elles précèdent, le français standard connaît principalement deux mécanismes :

- **L'enchaînement.** Il concerne les consonnes finales qui se prononcent dans tous les contextes. Lorsqu'elles se trouvent devant une voyelle initiale, elles auront tendance à être resyllabées avec elle. Par exemple, le *c* du mot *bec* se prononce aujourd'hui aussi bien à la pause (*un bon bec*) que devant consonne (*un bec jaune*¹), donnant lieu dans les deux cas à une syllabe [bɛk]. Devant voyelle on aura *bec à bonbons*, resyllabé [bɛ.ka.bɔ̃.bɔ̃] et l'on parlera donc d'*enchaînement* du *c* final de *bec* avec la voyelle suivante.
- **La liaison.** Elle concerne des consonnes finales parfois dites « latentes » qui, même si elles sont présentes graphiquement, ne seront prononcées ni devant consonne initiale ni à la pause (ou quand le mot est proféré isolément). On ne pourra espérer les entendre que si le mot suivant commence par une voyelle, avec laquelle elles viendront, comme pour l'enchaînement, ne former qu'une syllabe. Ainsi, on n'entend aujourd'hui le *t* final graphique de *petit* ni devant consonne (*un petit morceau*) ni à la pause (*un homme petit*). On parlera de *liaison* dans le cas de *petit homme*, resyllabé [pə.ti.tɔ̃m].

Un troisième mécanisme ne se rencontre plus que par exception :

- **La troncation**². Elle concerne des consonnes finales qui tombent devant consonne initiale, mais restent audibles dans les autres contextes, à savoir à la pause et devant voyelle initiale. Aujourd'hui, il n'y a guère que quelques numéraux pour la subir. On prononcera par exemple l'*s* final de *six* dans *il y en*

1. L'existence du mot *béjaune* montre qu'en d'autres temps le *c* final pouvait tomber devant consonne initiale.

2. Pour une approche historique du phénomène, voir Morin, *Liaison et enchaînement*.

a six ([sis]) aussi bien que dans *six ans*, (resyllabé avec *ans* : [si.zã]), mais pas dans *six minutes* ([si.mi.nyʔ]) où c'est la forme tronquée qui apparaît.

La quasi-absence de la troncation en français standard ne doit pas occulter le fait que c'est ce mécanisme qui a pu, à certaines époques, dans certaines régions et dans certains registres, être la référence. Cependant, il sera souvent impossible de distinguer, sur la base de cas particuliers rencontrés dans des textes littéraires, si c'est la liaison ou la troncation qui prévaut. Dans tous les cas, *petit ami*, se prononcera [pə.ti.ta.mi], mais pour déterminer si l'on est en présence de la liaison d'un *t* final latent ou d'un *t* final sonore se maintenant devant voyelle, il faudrait savoir de manière certaine si le *t* en question se prononce ou non à la pause, seule situation qui soit discriminante. Quant à distinguer une liaison d'un enchaînement, il faudra alors établir si la consonne impliquée se prononcerait même devant consonne. Malheureusement, ces informations ne sont que rarement disponibles et c'est le plus souvent l'incertitude qui règne. Si l'on postule que la langue française a pu passer, au cours du temps, d'un régime principalement fondé sur la troncation au régime actuel, fondé sur la liaison (et l'enchaînement), la question de savoir à quel moment s'est produit ce changement demeure entière, ce d'autant plus qu'il n'y a aucune raison de croire qu'il ait été instantané et qu'il se soit produit simultanément en toute région et pour toutes les consonnes. Les deux régimes ont au contraire fort bien pu coexister durant plusieurs siècles en s'interpénétrant plus ou moins.

De plus, dès lors qu'on quitte le domaine du discours spontané pour aborder celui de la déclamation des vers et du chant, des traditions artificielles ont pu s'installer et perdurer, brouillant encore davantage les pistes. La logique propre de la rime, ou celle du mètre syllabique, sont susceptibles d'interférer avec l'usage le plus courant, en imposant aux déclamateurs des prononciations qui s'écartent plus ou moins de l'usage spontané.

Phonétiquement, l'enchaînement, la liaison et la troncation ont ceci de commun qu'ils s'accompagnent tous trois d'une resyllabation devant voyelle initiale : c'est la présence ou l'absence d'une telle resyllabation qui, souvent, est importante pour celui qui dit ou chante, et c'est elle qu'intuitivement il identifie à l'acte de « faire une liaison ». Pour cette raison, il peut m'arriver de parler, au sens large, de « liaison » chaque fois qu'il y a resyllabation, et quel que soit le mécanisme en jeu (non-troncation devant voyelle, liaison proprement dite ou enchaînement d'une consonne prononcée dans tous les contextes). D'un point de vue théorique, j'opposerai par contre « régime de la troncation » à « régime de la liaison » lorsque je parlerai des équilibres qui, globalement, président à l'économie des consonnes finales à un moment, en un lieu et dans un style donnés.

On enseigne traditionnellement que la « liaison » (c'est-à-dire la resyllabation) a une influence sur le voisement³ de la consonne qui y participe. Pour les occlusives, c'est la variante non-voisée qui est sélectionnée : *grand homme* ([grã.tõm]), *sang*

3. Une consonne *voisée* est une consonne qui s'accompagne de vibrations des cordes vocales : [bdgʒvz] sont des consonnes voisées auxquelles correspondent des consonnes *dévoisées*, qui s'articulent sans que les cordes vocales soient mises à contribution : [ptkʃfs].

humain ([sã.kymẽ]); pour les fricatives, c'est au contraire la variante voisée qui l'est : *les hommes* ([le.zɔm]), *neuf ans* ([nœ.vã])⁴.

L'ère des scribes

Au moment où furent mises par écrit les premières œuvres en vers qui nous soient parvenues, le français était encore loin de posséder les caractéristiques qui ont fait de lui une langue tendue. Au contraire, les modes phonétiques relâché et décroissant y prédominaient⁵. Son phonétisme était donc proche de celui des langues germaniques, dans lequel les consonnes finales se font entendre en toute situation, mais qui ignore la resyllabation : devant voyelle initiale, une consonne finale reste phonétiquement rattachée à la dernière syllabe du mot auquel elle appartient, donc implosive, la syllabe suivante ne commençant qu'avec la voyelle initiale du second mot, au besoin précédée par un coup de glotte qui en marque le début. Il est probable que le proto-français ait connu un régime analogue.

Dès la seconde moitié du XII^e siècle, cependant, on trouve des graphies isolées qui peuvent attester la chute de certaines consonnes finales : *estrei* pour *estreit*, *chaiti* pour *chaitif*, *troi*, *foi* pour *trois*, *fois*, *menestre* pour *menestrel*⁶. Indépendantes du contexte, et complètement noyées par les graphies conservatrices, elles témoignent simplement d'une tendance générale à l'amuïssement, sur fond d'un « bon usage » qui réclame le maintien, au moins dans la graphie, de toutes les consonnes finales. En effet, si l'on excepte le cas du *t* intervocalique latin de *amet* (< *amatum*, *aimé*), qui disparaît sans laisser de trace graphique à une date précoce (probablement vers la fin du XI^e siècle), celles-ci se sont, de manière générale, maintenues jusqu'à nos jours dans ce qui est devenu l'orthographe. En conjonction avec divers autres changements, il est permis d'interpréter ces signes d'affaiblissement des consonnes finales comme l'amorce d'une évolution vers les modes phonétiques croissant et tendu qui caractérisent aujourd'hui le français standard.

Les consonnes finales devant consonne

Devant consonne, c'est-à-dire lorsque l'initiale du mot suivant est une consonne et qu'il n'y a pas de raison d'observer une pause, les consonnes finales se trouvent dans une situation qui, phonétiquement parlant, est analogue à celle des consonnes implosives intérieures. On doit s'attendre à ce que, dans ce cas de figure, elles se soient comportées de la même manière et qu'elles aient donc, à l'exception de certains *-r* et, peut-être, de certains *-l*, le plus rapidement tendu à s'amuïr. On peut en effet admettre, faute de meilleure preuve, que leur amuïssement était très marqué dès lors qu'apparaissaient dans la graphie les premiers signes de chute de consonnes finales, soit déjà au moment où les premiers trouvères exerçaient leur art.

4. Grammont, *La Prononciation française*, p. 129, Hindret, *L'Art de bien prononcer*, p. 215-216.

5. Matte, *Histoire des modes phonétiques*, p. 143 et sq.

6. Fouché, *Phonétique historique*, p. 663.

À plus forte raison, les conventions régissant la diction poétique en français qui, de manière non attestée au Moyen Âge mais fortement ancrée dans la tradition, tendent à considérer le vers ou l'hémistiche, du point de vue de son émission, comme un seul mot⁷, devaient favoriser l'amuïssement de ces consonnes qui, si elles étaient finales au regard du mot, étaient intérieures au regard du vers. Finalement, il n'existe aucun indice rétrospectif, par exemple des témoignages de grammairiens du xvi^e siècle, qui puisse donner à penser que s'était maintenue une tradition savante prescrivant d'articuler systématiquement les consonnes finales devant consonne.

Les consonnes finales devant voyelle

À partir du régime originel dans lequel toutes les consonnes finales se prononcent dans tous les contextes, il suffit, on vient de le voir, d'un léger glissement vers les modes croissant et tendu pour que les consonnes finales tombent massivement devant consonne initiale. Si, de plus, des phénomènes de resyllabation apparaissent à la frontière des mots, on atteint un régime qui, dans l'hypothèse où les consonnes finales auraient résisté à la pause, correspond à celui de la troncation. Mais il suffirait que les consonnes finales se mettent à disparaître aussi à la pause pour que, de la troncation, on bascule vers la liaison : la frontière entre les deux régimes est ténue.

Il est raisonnable d'admettre que, dans de petites unités caractérisées par un mot lexical accompagné d'un clitique⁸, la resyllabation a été très précoce, comme en témoignent certains remodelages de frontières de mots : par exemple, les formes du futur, au départ composées d'un infinitif suivi d'un auxiliaire (*chanter ai* < *cantare habeo*) ont très précocement fusionné en un seul mot (*chanterai*) dont on n'imagine pas que l'*r* intervocalique ait pu demeurer implosif. De la même manière, des graphies comme *lesomes* (< *illos homines*), pour *les hommes*, assez fréquentes dans les manuscrits, donnent à penser que l'*s* final du déterminant s'est de bonne heure comporté comme n'importe quel *s* intervocalique à l'intérieur d'un mot. En revanche, il est très difficile de savoir si de telles resyllabations ont pu avoir lieu là où le lien syntaxique était moins étroit ; à plus forte raison, on ne sait rien de spécifique sur la diction des vers à l'époque, très ancienne, où interviennent ces changements.

Devant voyelle, le français standard offre l'alternative suivante : laisser tomber une consonne finale « latente », ou la lier⁹. Alors que, dans le discours le plus spontané, c'est, à moins d'un rapport syntaxique particulièrement étroit entre les deux mots (*un gran-t-homme*, *me-z-amis*) la chute qui prévaut, le bon usage et, plus encore, le

7. La propension du vers à acquérir des propriétés caractérisant, en prose, le mot a été remarquée dans de nombreuses traditions métriques. Voir à ce propos Dominicy et Našta, *Métrique accentuelle et métrique quantitative*.

8. Par *clitique*, on entend un mot grammatical sans accent tonique propre et qui forme un « groupe » avec un mot principal.

9. Certains locuteurs peuvent aussi prononcer la consonne finale et marquer ensuite un petit arrêt ou un petit coup de glotte. Rien ne permet de savoir si cette « liaison sans enchaînement », ou plus exactement « liaison sans resyllabation », attestée chez certains politiciens, a pu représenter, pour les périodes qui nous intéressent, un modèle de diction poétique.

discours soutenu se caractérisent par la réalisation d'un certain nombre de liaisons dites facultatives. Cette tendance est extrême dans la diction poétique où, par la vertu d'une tradition encore défendue il y a peu par des auteurs dont la perspective est pourtant tout sauf historique, l'on exige que toutes les liaisons potentielles soient réalisées à l'intérieur d'un vers, y compris celles qui, en prose, seraient intolérables¹⁰.

Quel est l'enracinement historique de cette tradition ? Pour Morin¹¹, elle pourrait se réduire à une création relativement récente de « conseillers modernes » peu au fait des usages anciens. Pointer du doigt les rationalisations fantaisistes de tels conseillers ou leur méconnaissance de l'histoire est une chose ; s'appuyer sur ces faiblesses pour mettre en doute la tradition dont ils se font l'écho en est une autre. La vraie question, du reste, n'est pas de savoir si cette tradition veut ou non que l'absolue totalité des consonnes finales s'enchaînent sur la voyelle initiale qui les suit : dès lors que l'esthétique y participe, aucune règle ne peut être absolue, et toute règle qui se prétend absolue sera inévitablement l'objet d'attaques, l'écart à la règle pouvant devenir un effet de style. On se demande plutôt si, du point de vue des liaisons qu'il faut ou qu'on peut faire, la diction poétique se démarque du discours spontané, voire de la prose soutenue, et si oui, à quel degré, depuis quand et avec quelle stabilité.

S'il est vrai que, toute tradition de diction des vers s'étant éteinte au cours du ^{xx}e siècle, les conseillers modernes peuvent se permettre, au nom de principes dont ils sont seuls responsables, de prescrire à peu près n'importe quoi, il n'en ira pas de même de conseillers plus anciens qui sont encore contemporains d'une tradition vivante. Au moment même où Victor Hugo s'apprêtait à faire jouer ses premiers drames, Dubroca¹² s'essayait à une transcription de Boileau qui rendait lisible la pratique qu'il enseignait en matière de consonnes finales :

Cê-t'en vain qu'au Parna-ss'éun témérai-r' auteur
Pense de l'âr dé vèr-z'atteindre la hauteur ;
S'il ne sen poin du ciel l'influence secrète,
Si so-n'as-tr'en naissan, ne l'a formé poète,
Dans son gén-î-étroi-t'i-lê toujours captif,
Pour lui Phébu-z'ê soûr | é Péga-z'ê rétif.

Il est manifeste que Dubroca lie ici beaucoup plus souvent qu'il ne le ferait spontanément : on n'imaginerait pas — et cela est valable autant en 1824 que de nos jours — lier *vers-atteindre*, ou *étroit-il*, ou encore voiser le *s* de *Phébus-est* dans un texte en prose. Sur les 112 vers ainsi transcrits, si l'on ne prend en compte que les cas où une consonne finale graphique précède immédiatement une voyelle initiale (82), Dubroca lie (ou enchaîne) dans 66 cas (on compte en plus deux liaisons d'un *s* de fin de vers sur la voyelle initiale du vers suivant) et ne lie pas dans 16 cas. La présence

10. Milner et Regnault, *Dire le vers*, p. 49 et sq. Cette loi de « liaison systématique » n'aurait pas fait, au ^{xx}e siècle, l'unanimité parmi les gens de théâtre. Jean-Louis Barraud, par exemple, a défendu une pratique différente, *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, p. 57 et sq.

11. Morin, *Liaison et enchaînement*, p. 299-300, 314.

12. Dubroca, *Traité de la prononciation des consonnes et des voyelles finales*, p. 172 et sq.

de ces 16 non-liaisons (19,5 %) peut donner l'impression que la loi de « liaison universelle » n'est pas si absolue qu'on l'a dit. Il faut toutefois noter que, sur les 16 cas de non-liaison, 10 sont à la césure de l'alexandrin ; sur les 6 restants, 4 concernent des voyelles nasales (*chemin* | *est*, *rien* | *au*), éventuellement suivies d'un *t* (*plaisant* | *ou*, *plaisant* | *au*) et 2 un *r* suivi d'une occlusive dentale (*d'abor(d)-on*, *plupar(t)-emporte*), l'enchaînement (et la resyllabation) ayant donc tout de même lieu, mais entre l'*r* et la voyelle initiale. Si l'on excepte donc ces trois « lieux de moindre résistance », dont on verra qu'ils ont, depuis le xvi^e siècle au moins, suscité la discussion, ce sont bien 100 % des consonnes finales qui se lient (ou s'enchaînent) à la voyelle subséquente à l'intérieur des vers.

Ainsi, dans ces vers repris par Morin à Grammont, qui les emprunte lui-même à Hugo :

Or Jésus(s)^z aimait Marth(e) et Mari(e) et Lazare [...]
Il disait : - Qui me sui(t),^t aux z ange(s) z est pareil¹³

ce qui paraît choquant à Grammont, au point qu'il préconise des « consonnes réduites »¹⁴ pour assurer une liaison « agréable » dans *Jésus-aimait* et *suit-aux*, ne l'était nullement à peine un siècle plus tôt pour Dubroca, et ne l'aurait donc vraisemblablement pas été pour son contemporain Victor Hugo. Contrairement à celui de 1914, le récitant du xix^e siècle n'aurait donc eu aucun scrupule à faire franchement les deux liaisons incriminées, mais il aurait probablement pu, tout aussi franchement et si tel était son goût, décider, dans le seul cas de la seconde et parce qu'elle est à la césure, de ne pas prononcer le *t* et de faire une pause.

Laissant pour l'instant de côté les commentaires des grammairiens et des théoriciens du vers, on se demande si les siècles antérieurs ont connu des transcriptions de vers analogues à celles de Dubroca. Hélas ! la moisson est maigre : les poèmes « phonétiques » d'un Peletier ou d'un Baïf sont à cet égard peu informatifs car leurs systèmes graphiques sont en général conservateurs en matière de consonnes finales « latentes » et ne renseignent pas sur les éventuels enchaînements à la frontière des mots. Baïf, par exemple, remplace assez souvent *s* final par *z* devant voyelle, indiquant probablement par là qu'il attend qu'on resyllabe, mais sa pratique est trop inconsistante pour qu'on puisse en induire des règles claires : par exemple, il peut lui arriver de ne pas voiser le *s* dans *aux étonnés* aussi bien que de le voiser là où il y a une marque de ponctuation *peuples, unis*¹⁵. Et quand bien même on dégagerait des régularités de sa pratique, on ne saurait pas si elles s'appliquent à ses seuls vers mesurés, à tout vers français ou à tout énoncé. D'autre part, il tait volontiers l'*l* final du pronom *il* devant consonne — cela permet à cette syllabe d'occuper une position métrique brève¹⁶ — y compris en des lieux où il pourrait y avoir une pause : « Qu'y

13. Victor Hugo, *Légende des siècles*, VIII, vv. 10 et 15.

14. Grammont, *La Prononciation française*, p. 137. La « liaison indirecte » préconisée Milner et Regnault, *Dire le vers*, p. 55, traduit la survivance en 1987 du même scrupule qui fait que Grammont crée cette curieuse notion de « consonne réduite ».

15. Baïf, *Œuvre en vers mesurés*, Psautier B, ps. 6 et 47.

16. Baïf, *Œuvre en vers mesurés*, Psautier B, Ps. 2, 7, 11, 19 etc.

a-t-i, pour moi, dans le ciel ? »¹⁷. Pour ce mot particulier, on penche donc vers la liaison plutôt que vers la troncation.

On trouve quand même un document extrêmement intéressant chez **Malherbe** lecteur de Desportes. Il vaut par l'autorité incontestable du lecteur, mais aussi par la cruauté du censeur qui ne passe rien à son prédécesseur, quitte à faire preuve de toute la mauvaise foi dont il est capable. On pourrait appeler des « malaplas » les cacophonies syllabiques que relève ledit censeur, en référence au vers « Enfin cette beauté *m'a la place* rendue »¹⁸ dont se serait moqué Des Yveteaux¹⁹. Le relevé de près de 150 malaplas notés par Malherbe dans son exemplaire des *Œuvres* de Desportes²⁰ figure dans le tableau 20.1.

Ces annotations, pour être partielles, n'en sont pas moins instructives de la manière dont Malherbe lisait les vers. Il y trace en effet, tantôt par des espaces, tantôt par une marque de ponctuation, les frontières syllabiques. Et, partout où il est possible d'en juger, Malherbe pratique la resyllabation d'une manière parfaitement franche, et ce quel que soit le mécanisme en jeu : consonne finale devant voyelle ou élision d'un *e* féminin. Cette resyllabation généralisée ne souffre aucune des restrictions qui sont discernables chez Dubroca : on la trouve à la césure²¹, et ce même si la césure coïncide avec une marque de ponctuation, et donc à une pause grammaticale importante, ce qui donne bien l'impression que Malherbe s'interdit toute pause à l'intérieur du vers ; on la trouve aussi après voyelle nasale (*saiso-nen*)²² ou après *r* suivi d'une occlusive dentale (*tar-tattendu*)²³. Ce que stigmatise Malherbe n'est pas le fait qu'une « liaison » donnée puisse être inesthétique voire insupportable en tant que telle (ce type de scrupule lui est étranger) mais le fait qu'apparaissent ici ou là des suites de syllabes répétitives ou peu gracieuses. Les « remèdes » proposés par les conseillers modernes, qui passent par un « affaiblissement » des liaisons, ne sont donc absolument pas indiqués dans son cas : ce qu'il réclame est qu'on récrive les vers « malades » ! Si, en matière de liaison (ou d'enchaînement), la tradition a pu évoluer entre Malherbe et Dubroca, c'est donc plutôt dans le sens d'un affaiblissement, comme si le XIX^e siècle en amorçait la décadence.

Plus tôt encore, le témoignage de **Palsgrave** vient renforcer l'impression d'une tradition très stable au cours du temps. À la fin du premier livre de son traité en anglais, cet auteur donne l'exemple d'une pièce en décasyllabes d'Alain Chartier qui a été reportée ci-dessous en graphie traditionnelle et dans sa transcription personnelle :

Au diziesme an / de mon doulant exil
Avdiziemavndemovndovlâunteuzil

17. Baïf, *Œuvre en vers mesurés*, Psautier B, ps. 73.

18. Malherbe, Victoire de la Constance, *Œuvres poétiques*, I, p. 110.

19. L'anecdote est rapportée par Tallemant des Réaux, *Historiettes*, tome I, p. 155.

20. Desportes, *Les premières œuvres*.

21. f° 32 r°, 107 v°, 171 r°, 171 v°, 187 r°.

22. f° 171 v°.

23. f° 100 r°, 199 v°.

F°	Vers	Annotation Malherbe	Vol.	p.
3r	Si la foy plus certaine en une ame non feinte	n'en nu na	85	36
6r	Ce n'est point feu : i'eusse esteint toute flame	tein, tou, te	85	54
7r	Mon cœur, qui comme moy point ne vous laissera	cœur qui com	85	59
10v	Que supporte mon cœur deuôt à ton seruice	ta ton	85	77
12v	Fuyant tout entretien, ie pense à mon martyre :	tou, ten, tre, tien	85	86
13r	Laissant à ton depart mon ame desolee ?	ta ton	85	90
18r	De mesme, en mes douleurs	mes men mes	85	116
18v	L'ay par longtemps, comme Amour m'affolloit,	ma, mour, ma	85	118
21v	La Volupté mignarde en chantant t'environne,	tan, ten	85	129
23v	Puis que le Ciel cruel trop ferme en mes malheurs,	men mé ma	85	139
27v	La Volupté mignarde en chantant t'environne,	tan, ten	85	151
28r	Et qui ne suiue point le trac accoustumé.	tra, ca, cou	85	152
32r	Vous pouuez bien iuger mon amour estre extrême,	trex, tré	85	165
32r	Et que ie suis constant estant desesperé.	tant té tant	85	165
33v	Que l'vnique beauté qui nostre ame a rauie,	tra ma ra	85	170
34r	Encor on se contente en cet éloignement :	ten, ten	85	171
38v	Puis que par ton secours mon brasier est estaint,	te taint	85	187
38v	L'appen ces traits brisez, dont mon cœur fut atteint :	ta taint	85	187
42r	Madame, Amour, Fortune & tous les Elemens	ma da ma mou	86	206
42r	O Songe, ange diuin, sorcier de mes trouremens,	gen ge	86	206
47v	Que je ne trouue en vous ny pitié ny mercy,	ven vous	86	228
52r	Par tout où tes Graces arrivent,	tou, tou, té	86	248
54v	Et me poursuit si fort que i'en suis insensé.	sui si // sui, sin, sen, sé	86	257
63r	Ma langue ardent sans cesse est seiche devenuë,	san, ces, sešt, sé	86	286
66r	Mon cœur nouveau captif en est tout estonné	tou, té, ton.	86	298
66v	Et qu'elle est attentive à tout bruit qui se fait ?	ta, ten, ti	86	301
70v	Auec tant de rigueur ne doit estre reprise,	tre, re, pri,	86	315
71v	Par le temps à la fin soit esteint ou gelé,	te, tein, tou,	86	318
75r	Et si dedans le feu tes loüanges ie chante :	ge. ie. chan	93	19
79r	La mort d'horreur couuerte & de sang toute tainte,	tou, te, tain, te	93	33
82v	Et que mon ame libre erroit à son plaisir,	brer roit	93	46
83r	On voit perdre le lustre à toute autre beauté,	tra tou tau tre	93	48
85r	Qu'une beauté t'ait iamais peu forcer,	té té	93	54
95r	Emporté tout ainsi de ma haute pensée	té, tou, tain,	93	86
99r	Vous ne croyez Madame, à mon palle visage,	ma da ma mon	93	101
99v	Qui fait par sa rigueur qu'auant l'âge je meurs,	ie – ie	93	103
100r	C'est trop tard, pauvres yeux, c'est trop tard attendu :	tro, tar ta. ten	93	105
101r	Quelle manie est egale à ma rage ?	ga la ma ra	93	109
101r	Mon œil aussi larme à larme respand	lar ma lar	93	109
103v	Tousiours foible & pesante en terre est arrestee	ten terrešt tarret	93	117
106r	Puis qu'en si peu de temps tu t'es rendu mon maistre,	ten, tu, té,	93	125
106r	Va t'en, tout ton venin est entré dedans moy,	ten tou ton	93	125
106r	Que d'astres flamboyans ta teste est couronnee	ta, tešt, tešt	93	126
107v	L'en eusse fait autant : il fist fort sagement.	tau tan ti	93	132
109r	Amour, choisis mon cœur pour butte à tous tes traits,	ta, tou, té, trais	93	138
109r	Et bastis ta fournaise en ma chaude poitrine,	ti, ta	93	138
110v	Cy gišt laueugle Amour, sa puissance est esteinte,	té, tein, te	93	145
116v	Qu'Amour dedans mon sang ses sagettes ait taintes :	san, sé, sa	93	162
121v	Tu fus mon seul penser, mon ame & ma memoire.	mé, ma, me, moi	98	25
122r	La faute est toute à moy : car dedans vostre cueur	tešt tou ta	98	26
123v	La Vertu toute viue est peinte en son visage	tu tou te	98	31
124r	M'ostant toute clarté, toute ame & tout pouuoir	tan, tou, te // té, tou, ta	98	34
124r	Et pourquoy vostre cours s'est il tant auancé ?	ti, tan, ta	98	34
127r	D'où vient que ie sois seul suiuant ce qui m'offense ?	sois, seul, sui	98	46
128r	Le feu sera pesant, la terre aura sa place :	ra sa pla	98	48
131r	Qu'Amour en mon esprit viendra representer :	dra, re, pre,	98	60
131r	Amour, conte le moy. Las cruel, tu te tais !	tu, te, tais	98	61
133v	Sans qu'ainsi ie m'eslance à ma mort toute ouuerte ?	tou, tou	98	71
134r	Vous serez par les Dieux en Astre transformee,	tre, tran	98	72
137v	Ie suis par vostre eclipse en tenebres reduit.	bre re	98	82
138v	Amour, au lieu du cœur qui t'estoit immolé,	te, toi, tim	98	86

TABLEAU 20.1 – Malaplas relevés par Malherbe

F°	Vers	Annotation Malherbe	Vol.	p.
138v	Dieu Vulcan, si tu peux : quant à l'ame amoureuse.	a l'amamou	98	87
139r	Aux destins de son maistre il doit estre compris.	tri, doi, tes, tre	98	89
139v	La nuit me plaindre au liēt que la plume est trop rude,	tror, ru (?)	98	91
141v	Ma foy comme mon mal en tout temps est durable,	me mon mal	98	98
142v	Mais helas ! ta faueur s'est de moy departie,	la ta fa	98	103
143v	Et lors que par raison ie tasche à la donter,	ta cha la	98	106
143v	Que souvent de Raison il m'oste tout vsage.	te tou tu	98	107
146r	Iamais d'vn si grand coup ame ne fut atteinte,	ta tain te	98	117
146v	D'une secrette trame à mon dam commencee,	cre, te, tra, ma, mon	98	119
147r	De tranchantes douleurs l'esprit est entamé,	t'est, ten, ta	98	121
147v	Ou vous me laisserez la partie immortelle,	ti, im,	98	122
153v	A cheual & à pied, en bataille rangée,	cacophonie, pie en bataille, car de dire piet comme les gascons, il ny a point d'aparence.	97	12
156v	Et mon mal à la fin ie ne peu destouruner.	malala	97	21
157r	Car celant la douleur par mes yeux confessee,	lan, la	97	22
157r	Par la mort seulement pourroit estre arraché.	trarra	97	22
168r	Où i'estois attendu d'une puissante armée	du, du	97	60
168v	Souhaittant pour tout bien l'heure tant attendue	tan, ta, ten,	97	61
171r	Ayant mis fin par tout au trouble & à la guerre	tou t au trou	97	70
171v	Et que ceste saison en vn autre passa,	nen nu no	97	72
171v	Amour tout estonné de voir si tost changé	tou té ton	97	72
178r	Que doit faire vn Amant comme moy miserable,	me, moi, mi	97	94
179v	Voſtre main de mes pleurs a tant esté lauée,	tan, te, té	97	98
181v	L'adioigne à tes douleurs ma nouuelle douleur.	ja, join	97	106
184v	De mesme, ô mon soleil, quand ta iumelle flame	mes, mo, mon	97	118
185r	L'ineuitable loy du Destin tout-puissant,	tin, tou	97	121
187r	Haſte le beau Soleil à la tresse doree,	leil, la la,	97	128
191v	Bruloit de toutes parts d'ardeur demesuree,	par, dar, deur, dé	97	141
197r	De ce dernier malheur à Madame aduenu	a ma da ma	97	155
199v	Si tard en ton logis, ne sois trop enquerant,	tar, ten, ton,	97	161
199v	Ou si sans y penser tu viens à me connoistre	si san sy	97	161
199v	Il s'en faudroit moquer : car, Maiſtresse, aussi bien	quer, car,	97	162
200v	Dans vne terre ingrate a toute esté semee	ta, tou, té, té	97	165
205r	De mille autres regrets i'eusse plaint ma fortune,	tre, re, grets	97	177
205v	Des solitaires nuiſts, me mettre à la cadance	a la ca	97	179
208r	Et ceste meche neuue a toute esté filee	tou, té, té	97	186
209v	Ma Nymphé en mesme temps m'amie & me hait aussi	mai, mé, me	97	190
211r	Et au lieu de seruir nous fait estre maiſtresses :	té, tre (copie B)	97	195
213r	Pour descourir le mal dont son ame est atteinte,	ta tain, te	97	201
214r	A nuaux argentez, la voûte est toute peinte :	té, tou, te	97	204
214v	Puis se tint sans mouoir comme toute estonnée :	ton, té, ton	97	205
215v	Fleurdelis qui les voi reste toute esbahie,	te, tou, té,	97	208
216r	Les autres voletans tout au tour s'amassoient,	tan, tou, tau, tou,	97	209
218r	Où le plus libre esprit se trouuoit attaché,	ta, ta	97	216
218r	Meslé confusément, tout rouge & tout taché.	tou, ta,	97	216
218v	Tous deux en longs soupirs detestent ta rigueur	té, te, ta (copie B)	97	217
218v	Quant il voit que la Parque a sa trame coupee ?	laparquasatra	97	218
219r	Au nom de son amy (miracle !) il s'esuertue	mi, mi,	97	219
219r	Qui semble vne fleurette où toute humeur defaut	tou tou tu	97	219
223v	Restant tout estonné va ses faits publiant :	tan tou té ton		
225r	Par quoy tout estonné pensiuement regarde,	tou, té, ton.		
225r	Desia d'vn chaut despit sa poitrine est atteinte	ta, tain, te		
228v	Entaillee en cent lieux leurs amours fait entendre.	ten, ten		
234r	Entamer la sallade, ou le corps de cuirace :	la sa la		
234r	Roger tout estourdi d'une telle tempeſte	tou té tou		
236r	Le cerueau tombe à bas du test escarbouillé,	ba ba		
243v	Vers le fleuve d'Oubli tout noir & tout troublé,	tou trou		
245v	Et fay voir que l'Amour m'a mal recompensé.	mour, ma, ma.		
249r	Et de ses tristes yeux la source estant tarie	tant ta ri		

TABLEAU 20.1 Malaplas relevés par Malherbe (suite)

F°	Vers	Annotation Malherbe	Vol.	p.
249r	Piés nuds, eſtomach nud, ignorant qu'il eſtoit	Il faut dire nu, et diſant nu il y a de la cacophonie ſinon en prononçant en gascon nut ignorant comme quant ils diſent mettre pied ta terre		
251r	L'œil y reſtoit perdu, l'eſprit tout eſtonné,	tou, té, ton		
251r	Sa iouë eſt toute teinte en mortelle couleur	tou, te, tein, ten		
255v	Vn ſeul trait de ſes yeux tous meſ ſens enchantant	en, en an, an	101	12
256r	Les marteaux de Vulcan forgent-ils tant d'orages ?	ti, tan	101	14
261v	Si tu auois aimé, comme on nous fait entendre	ten ten	101	39
263r	Craignant de nommer ma Maiſtreſſe :	mer ma maiſt	101	48
265v	Qui l'empeschoyent de deuenir ialoux :	de de (copie B)	101	57
266r	Reſpondez-moy, ma mortelle Deeſſe,	moi – ma – mor	101	57
266r	Quelle fureur peut eſtre tant extrême,	tes tre tant tex tré	101	58
269v	Et finir par ma mort mon angoiſſe immortelle.	ma mor mon	101	71
270v	Je dois tout violer pour complaire à Madame.	a ma da	101	73
270v	Et puis mon ieune Roy n'a pas l'ame ſauuage,	na pa la	101	73
271r	Bref, Ingrate i'eſtois tant tien	toy, tan, tien	101	75
274v	Deuant à ta faueur l'ame & la liberté :	ta ta fa	101	86
276r	Qui iour & nuit ne diſcourt que cautelle.	court que cau	101	92
276r	La font ſuperbe, erratique, inconſtante.	quin, con	101	92
285r	Ne permettez d'un autre eſtre ſeruie.	treſtre	101	123
285v	Angelique beauté ie ſacre à la memoire	sa, cra, la	101	124
289v	Auſſitoſt eſteint qu'allumé.	to, té, teint	101	133
294r	Mais pource que ſans crainte il t'auoit reſiſté,	ti, ta,	101	155
299r	Vn herbage mollet reuerdit tout autour,	tou, tau, tou	101	175
322v	Mort contente toy, ton char eſt honoré	ten, te, toy, ton	78	54
325v	La ſacre à l'immortalité.	la sa cra	78	65
328r	Ayant l'ame inuincible aux vertus toute encline,	tu, tou, ten,	78	77
335r	Las ! ſi ie ſuis mortel & ſujet à ta loy,	ta, ta	78	105

TABLEAU 20.1 – Malaplas relevés par Malherbe (fin)

La colonne F° renvoie au folio de l'édition de 1600, les colonnes Vol. et p. à l'édition complète de Desportes aux Textes littéraires français.

Après maint dueil / et maint mortel peril
Apremayndveilemaynmortéperil

Et les dangiers quay juſques cy paſſez
Eledaungiérkayievkeſpaſſéz

Dont iay ſuffert graces a dieu aſſez,
Dovniayſevfférgráſesadievaſſés,

Na paſ gramment eſ cronicques liſoye
Napagravmmántecroníkolizóye

Et eſ haultx faiçtz deſ anciens viſoye
Eehavfaidesavnsiánuizóye

Qui au premier noble France fonderent /
KiavpremiérnobleFrávnsefovndéret /

Ceulx en vertu tellement abonderent /
Sevzanuertévtellemántabovndéret /

Que du pays furent vrayz possesseurs /
Kedepaÿsfévreuraypossessévrs,

Et lont laisse / a leurs bons successeurs /
Elounlayssé / alevrbovnsevkssessévrs,

Qui tant leurs meurs et leurs doctrines creurent /
Kitavnlevrmévrsleurdoctrínecréuret,

Et se firent honnorer et aymer /
Esefiretovnnoréreaýmér,

Craindre et doubter deca et de la mer /
Cráyndroedovtédesáedelamér,

Justes en faiçtz socourans leurs amys /
Iévstosanfáisocovrávnlevrsamýs,

Durs aux mauvais / et fiers aux ennemys /
Devrsaumavuáys,efiersauzannemýs,

Ardans dhonneur / et haulx entrepreneurs /
Ardávndovnnévrehavzantreprannévrs,

Regnans par droit / eureux et glorieux /
Renávnpardróatevrévzeglóriévz,

Et contre tous / fors et victorieux /
Econtretovforseuitoriévz

Or ont regne en grant prosperite /
Orovnrenéangrávnprosperité,

Par maintenir justice et equite /
Parmaintenirjevstisoekité,

Et ont laisse apres mainte victoire /
Eovnlaysséaprémántouítóare,

Les pays en paix / en haultesse / et en gloyre /
Lepaÿsanpáyxanhávtessoeanglóare,

Et noz peres / qui deuant nous nasquirent /
Enopérekideuávnovnakíret,

En ce bon temps durerent et vesquirent/
Ansobontánde vréreteuekíret,

Et passerent le cours de leur aage /
E passérele covrdelevraáge /

Seurs de leurs corps en repos de courage /
Sevrdolevrcórsanrepódecovráige /

Las nous chetifs en malle heure nez
Lanovshetízanmálloévronéz /

Auons este a naiître destínez /
Auóvnsetéanáytrodetínez /

Quant le hault pris du royalme dechiet /
Kavnlehavpridevroyámodeshiet /

Et nostre honneur a grief reprouche chiet /
*Enótrovnévragrieprovsheshiet.*²⁴

La notation phonétisante de Palsgrave pose un certain nombre de problèmes d'interprétation. Elle ne suscite bien sûr pas en nous les mêmes réflexes qu'elle pouvait éveiller chez son lecteur cible, l'Anglais instruit du xvi^e siècle ; elle reste probablement marquée par un certain nombre de traits anglo-normands qui n'auraient pas eu leur place en français hexagonal ; son traitement d'*e* féminin et de l'élision est un peu étrange. En revanche, il est évident qu'elle donne des vers français une image extrêmement compacte : on ne discerne aucune espace²⁵ à l'intérieur de la chaîne de caractères qui les figurent, et l'on imagine que Palsgrave a voulu rendre ainsi ce qu'il percevait comme une continuité sonore. Alors que les vers, dans la notation usuelle, sont en grande partie ponctués par une barre oblique, signe qu'on trouve aussi à la césure et, dans un seul cas, à l'intérieur d'un sous-vers, on ne trouve ce signe (ou une virgule qui lui équivaut) qu'à l'intérieur de deux vers en transcription, chaque fois à la césure. En supposant (mais ce n'est qu'une hypothèse invérifiable) que Palsgrave a voulu marquer par là un certain type de pause, il faut relever qu'il ne s'autorise jamais ce type de pause en dehors de la césure, où il reste de toute façon l'exception.

Comment savoir ensuite si Palsgrave ménage d'autres interruptions dans sa diction de ces vers ? Pour répondre, il faudra se demander si son usage propre est soumis au régime de la liaison ou à celui de la troncation. S'il était un « lieur », il ne devrait en principe pas prononcer les consonnes finales concernées à la pause. La persistance d'une consonne finale « latente » devant voyelle initiale indiquerait qu'il

24. Palsgrave, éd. Génin, p. 60-62. Alain Chartier, Livre d'Esperance, in *Œuvres de feu maître Alain Chartier*, Feuillet premier.

25. En examinant de près le facsimilé, on note ici ou là des « demi-espaces » qui, souvent, coïncident avec la césure mais qui ne rompent pas l'impression globale de continuité.

s'agit d'une consonne de liaison, et donc qu'il n'y a pas de pause. Sur cette base, on conclurait qu'il n'y a aucune pause à l'intérieur des vers transcrits. Mais il est assez peu probable que Palsgrave soit un « lieur ». En effet, il demande qu'on prononce très soigneusement les consonnes finales en queue de vers²⁶, ce qui fait de lui un « tronqueur ». Dans ce cas, on ne peut rien déduire des consonnes finales devant voyelle puisque, pause ou non, elles se prononceront de toute façon. C'est par contre devant consonne initiale qu'il faut rechercher la présence des consonnes finales, car elles devraient s'amuir dans cette situation, à moins qu'il n'y ait une pause. En exceptant les *r* finaux — contrairement aux autres consonnes, *r* implosif ne s'amuit pas en français — et bien sûr aussi les consonnes figurant des voyelles nasales, on ne note qu'un seul cas susceptible de traduire une pause : l'*s* de *pays* au v. 9, qui est à la césure. On note aussi qu'en des lieux où la logique grammaticale permettrait une large pause, comme après *Las !* au v. 27 ou après *Et contre tous* au v. 18, Palsgrave enchaîne sans broncher. Qu'il soit régi par la liaison ou, plus vraisemblablement, par la troncation, l'usage de Palsgrave semble donc bien, avec de rares exceptions à la césure, bannir toute pause de l'intérieur du vers. Si l'on revient à Malherbe, on peut faire exactement la même analyse : par exemple, *la ta fa* pour *Mais hélas ! Ta faveur* (142 v°) montre qu'un Malherbe « tronqueur » se serait refusé la pause pourtant suggérée par le point d'exclamation.

De Palsgrave à Malherbe, de Malherbe à Dubroca, c'est donc bien le modèle d'un vers déclamé d'un seul tenant qui s'impose. Quelle que soit la motivation, réelle ou supposée, d'une telle règle, il sera difficile, sur la base des trois documents, échelonnés sur quatre siècles, qui sont présentés ici, d'en nier la permanence. Comme le relève Morin²⁷, Palsgrave est parmi les premiers à enseigner qu'il faut enchaîner tous les mots à l'intérieur des « groupes d'intonation ». J'ajoute qu'il est aussi le premier à enseigner qu'il faut « tout » enchaîner à l'intérieur des vers. Est-il pour autant l'instigateur d'une telle pratique, autrement dit fait-il part d'une « nouveauté » des années 1530 ? C'est extrêmement peu probable. D'une part, on voit mal comment l'enseignement spécifique d'un Anglais aux Anglais aurait pu se répercuter sur la manière dont les poètes français liraient leurs vers au siècle suivant. D'autre part, Palsgrave ne choisit pas Clément Marot, jeune poète à la mode, comme matière de ses exemples, mais bien le vénérable Alain Chartier, actif un bon siècle plus tôt. Tout indique donc que la diction enchaînée des vers est déjà traditionnelle au moment où Palsgrave en rend compte. S'il est le premier à en faire mention, ce n'est donc pas parce qu'elle n'existait pas précédemment, mais bien parce que, au Moyen Âge, il ne serait venu à l'esprit de personne de la décrire : comme tout ce qui a trait à la

26. Palsgrave, *éd. Génin*, p. 60. « For the true pronounsing of thynges written in ryme, it is to be noted that the last wordes of the lynes shall ever sounde theyr consonantes whiche folowe after theyr last vowels, [...] wether the poyntes of the sentences fall upon the same wordes or nat; that is to say, the redar shal gyve al these wordes suche sounde as I have shewed that frenche wordes must have whan they be red by themselfe : by caus that, by the distinct soundyng of suche wordes, the kynde of ryme, wherof ther is many sondry sordes used un the frenche tong, is clerely discerned and by the herer perceyved. ».

27. Morin, *Liaison et enchaînement*, p. 306.

prononciation, et à la grammaire des langues vulgaires en général, cette pratique n'entrait pas dans le champ d'activité des théoriciens.

Reprenons à titre d'exemple ce vers de Marot, tel que le cite Morin²⁸ :

Je diroys : adieu ma maïstresse²⁹

C'est l'articulation entre *je diroys* et le discours direct qui est ici intéressante. À cet endroit, l'éditeur moderne a ajouté un double-point, qui forme une sorte de barrière visuelle, absente de l'édition de 1544. Pour Morin, dans la mesure où il y a pause, l'enchaînement « n'est pas motivé pour cette période ». Dans un régime fondé sur la troncation, on aurait donc prononcé : [ʒədirwɛ:s / adjø], l's final³⁰ s'entendant en fin de syllabe sous sa forme dévoisée, et donc avant la pause, notée par une barre oblique. C'est en effet la prononciation qui, dans la conversation soignée d'un lettré du xvi^e siècle, aurait été la plus vraisemblable. Dans un régime fondé sur la liaison, probablement moins valorisé mais nullement exclu pour cette période, on aurait eu : [ʒədirwɛ: / adjø], l's graphique n'ayant dans ce cas aucune existence à la pause. Prenant maintenant en compte le fait qu'il s'agit d'un vers, on s'attend, si l'on prend comme modèle la transcription de Palsgrave ou les malaplas de Malherbe, à ce qu'un récitant de 1544 ait obéi en priorité à la consigne de « tout enchaîner », et ait donc voisé la consonne finale tout en resyllabant : [ʒə.di.rwɛ:za.djø]. Une fois acquise cette diction artificielle caractérisée par la resyllabation généralisée, on peut se demander s'il lui restait la possibilité, tout en respectant l'interdit frappant toute pause à l'intérieur du vers, de faire sentir la tension entre cet interdit et la pause requise par la syntaxe. Aurait-il pu, par exemple, allonger quelque peu la seconde syllabe de *diroys*, suggérant la possibilité d'une pause sans la réaliser pleinement, et donc sans pour autant rompre le fil d'une « oraison continue » ? Cela n'est bien sûr qu'une question sans réponse.

Les conseillers modernes, lorsqu'ils doivent justifier la loi de « liaison systématique » dans le vers, invoquent généralement l'interdit qui frapperait l'hiatus³¹, en effet bien attesté à partir du xvii^e siècle, et qui pourrait donc à la rigueur déjà s'appliquer aux malaplas de Malherbe. Par contre, on ne saurait arguer que Palsgrave, en 1530, enchaîne (ou lie) tout pour éviter des hiatus qui ne posent encore aucun problème aux poètes de son temps, et si possible encore moins à Alain Chartier : on n'en compte pas moins d'une douzaine dans les trente vers transcrits³². L'interdit que révèle la transcription de Palsgrave n'a, de fait, aucun rapport avec l'hiatus puisque,

28. Morin, *Liaison et Enchaînement*, p. 303.

29. Marot, *Œuvres*, 1544, p. 214.

30. L's de la première personne, qui n'est pas étymologique, pose des problèmes spécifiques dont il n'est pas tenu compte ici. Le cas est donc traité comme s'il y avait eu « Tu diroys : adieu ma maïstresse ».

31. On parlera d'hiatus chaque fois que deux voyelles se font suite d'une syllabe à l'autre sans consonne intercalaire, comme dans *il a eu* : [i.la.y]. Voir Morin, *Liaison et enchaînement*, p. 299 et aussi Morin, *La liaison relève-t-elle d'une tendance à éviter les hiatus ?*, où la question est examinée sous l'angle de la phonologie.

32. *Dieu-assez* au v. 4, *Et es* au v. 6, *Qui au* au v. 7, *laisse a* au v. 10, *et ayme* au v. 12, *ca est* au v. 13, *regne en* au v. 19, *et equité* au v. 20, *Et ont* au v. 21, *laisse apres* au v. 21, *et en* au v. 22, *ete a* au v. 28.

comme on l'a vu, il frappe la pause à l'intérieur du vers : il empêche autant de prononcer des consonnes finales devant consonne que de n'en pas prononcer devant voyelle, mais n'a strictement rien contre les rencontres de voyelles. Quelle pourrait alors être la fonction d'un tel interdit ? Peut-être bien de concilier le régime de la liaison avec celui de la troncation : tant qu'il n'y a pas de pause, en effet, il ne peut y avoir divergence entre un récitant qui « lie » et un récitant qui « tronque ». Ce n'est qu'à la pause que la dispute est susceptible d'éclater : pour maintenir la concorde, il n'y a donc pas de meilleure mesure que d'interdire la pause, ou au moins de la différer aussi longtemps que possible. Il est assez commun que les conventions régissant la composition ou la diction des vers reposent sur de tels compromis³³. Celui dont il est question ici a pour mérite de repousser tout conflit jusqu'à la fin du vers (par exception, jusqu'à la césure), où la pause devient inévitable, mais où d'autres compromis sont peut-être à l'œuvre.

En admettant que la liaison et la troncation ont durablement coexisté dans le champ linguistique, on pourrait vraisemblablement faire remonter l'apparition de ce compromis au XIII^e siècle environ, mais certainement pas jusqu'à la Chanson de Roland qui, selon certains, daterait de la fin du XI^e siècle, une période où, dans la langue, les modes relâché et décroissant régnaient encore sans partage. Pourtant, ce monument littéraire présente déjà des signes selon lesquels l'enchaînement a pu être préféré dans une situation qui appellerait une pause : ce que j'ai appelé le « pont Turold » traduit une tendance statistique très nette à favoriser, dans les vers composés que sont les décasyllabes³⁴, le cas de figure où un premier sous-vers terminé par une consonne précède un second sous-vers commencé par une voyelle, invitant donc le récitant à jeter un pont syllabique par dessus la césure. Une telle tendance pourrait témoigner — ce n'est évidemment qu'une hypothèse ténue — de l'apparition extrêmement précoce de pratiques artificielles de diction enchaînée du vers, qui seraient ici motivées par le besoin d'en « rassembler » les deux composants disjoints.

En définitive, une pratique large (beaucoup plus large que dans les autres formes de discours) voire généralisée de la resyllabation aux frontières de mots pourrait donc avoir traversé toute l'histoire de la diction du vers français, sous la forme d'une tradition extrêmement stable. Tout d'abord conditionnée par des facteurs liés à la métrique du décasyllabe, elle se serait, à la période suivante, vue renforcée par l'impératif de trouver un compromis entre « lieurs » et « tronqueurs ». Enfin, au moment où le régime de la liaison prenait définitivement le dessus dans la langue, c'est l'esthétique de l'évitement de l'hiatus qui lui aurait fourni sa principale justification, et donc un regain de stabilité.

33. Morin l'a bien vu, notamment dans *Liaison et enchaînement*, et aussi dans *La Variation dialectale*. Par contre, il n'envisage pas que la règle prescrivant de tout enchaîner en disant un vers puisse résulter d'un tel compromis.

34. Le décasyllabe de la Chanson de Roland est un vers « lâche » qui autorise, à la césure (après la quatrième syllabe), une syllabe féminine surnuméraire.

Les consonnes finales à la pause

Le français connaît plusieurs paires de consonnes qui ne se distinguent que par l'absence ou la présence de voisement : [p] et [b], [k] et [g], [t] et [d], [f] et [v], [s] et [z], etc. Dès avant les premiers poèmes rimés, les consonnes finales du roman présentent la caractéristique remarquable suivante : si deux variantes, voisée et dévoisée existent dans la langue, c'est la dévoisée qui s'impose comme consonne finale. Ainsi, au XI^e siècle, la finale de *deit* (< *digitum*, le doigt) ne se distingue pas de celle de *freit* (< *frigidum*, froid) qui provient pourtant d'un *d*. De la même manière, alors qu'en position intervocalique, le [v] du latin vulgaire se maintient dans le féminin *nueve* (< *novam*), c'est le [f] dévoisé qui apparaît dans le masculin *nuef*. Les seules consonnes voisées qui persistent en finale sont celles qui ne possèdent pas d'analogue non voisée : *l*, *l* mouillé ([ʎ]), *r*, et les consonnes nasales³⁵. Du fait de ce système simplifié, il ne peut pas exister, en finale, d'opposition entre consonnes qui soit fondée sur le seul trait *voisement* : dès l'origine, on ne peut concevoir, par exemple, une catégorie de rimes en *-t* qui s'opposerait à une catégorie de rimes en *-d* alors que, comme on l'a vu, des catégories de rimes opposant la sifflante [s], graphiée *s*, à l'affriquée [ts], graphiée *z*, sont largement attestées. Dès l'origine, *-m* et *-n* finaux se confondent également à la rime. On a par exemple *Job* : *trop* chez Rutebeuf³⁶, *querant* : *grant* (pour *grand*), *servant* : *cumant* (pour *commande*), *tart* (pour *tard*) : *part*, *regard* : *art* dans Saint Brandan³⁷, *grant* : *tant*, *hom* : *non* chez Thibaut de Champagne³⁸, *sanc* : *blanc* chez Chrétien de Troyes³⁹.

Cet état très ancien de la langue fournit une explication historique à un fait qui, rapporté au seul phonétisme contemporain, pourrait apparaître absurde : au XIX^e siècle encore, la consonne finale, même complètement amuïe depuis belle lurette, reste, de manière abstraite et *au voisement près*, déterminante pour la rime. Ainsi, pour Victor Hugo ou l'un de ses contemporains, *sang* rime avec *blanc* ([g] et [k] sont identiques au voisement près), mais pas avec *tant* qui, lui, rime avec *tend* ([t] et [d] sont aussi identiques au voisement près) mais pas avec *temps* qui, à son tour, rime avec *tends* et, probablement aussi, avec *taons*. On observe donc, à huit siècles de distance, le fossile du système d'oppositions dans lequel s'est cristallisée, vers le XI^e siècle et sur la base d'un état de langue du XI^e siècle, la pratique de la rime. Au XIX^e siècle, ces conventions ne sont bien sûr plus audibles : elles font partie de l'ensemble de règles que Cornulier a regroupées sous l'appellation de « fiction graphique »⁴⁰.

Fondamentalement, les consonnes finales pèsent donc de tout leur poids dans la tradition de la rime. Alors que, dans l'assonance, seule est déterminante la dernière

35. On ne sait bien sûr pas si, dans certaines positions, ces consonnes sont susceptibles de se réaliser phonétiquement sous une forme dévoisée sans que la graphie en rende compte.

36. Rutebeuf, *Œuvres complètes*, I, p. 553.

37. Saint Brandan, vv. 363, 371, 383, 1137.

38. Thibaut de Champagne, *Les Chansons*, p. 5, 246.

39. Chrétien de Troyes, *Perceval*, v. 4187.

40. Cornulier, *Art poétique*, p. 255.

voyelle numéraire du vers ⁴¹ et l'éventuel *e* féminin surnuméraire, la rime s'appuie, elle, sur un système d'équivalences auquel concourent :

- a. cette dernière voyelle numéraire (ou masculine), aussi dite *d'appui* ⁴²,
- b. le cas échéant, la consonne ou le groupe de consonnes qui suivent,
- c. le cas échéant, un *e* féminin subséquent, déterminant une rime féminine avec, éventuellement, la ou les consonnes qui le suivent,
- d. dans une mesure inconstante et plus ou moins facultative, la consonne ou le groupe de consonnes qui précède la voyelle d'appui.

Quoiqu'il ait pu advenir par la suite, il est donc logique d'admettre que, au moment où sont composés les premiers poèmes rimés en langue d'oïl, les consonnes finales se font encore pleinement entendre dans le discours spontané : on tend, dans la mesure où elles sont en passe de s'amuir devant consonne initiale, vers le régime de la troncation. Il serait difficile en effet de soutenir qu'une tradition aussi solide et durable que celle de la rime ait pu prendre son essor sur une base purement conventionnelle ou strictement graphique, par exemple comme une sorte de copie abstraite du modèle occitan. On devrait pouvoir s'en convaincre en examinant les rimes du *Voyage de Saint Brandan*, l'un des plus anciens poèmes rimés en français, dont on situe la rédaction vers le début du XII^e siècle, soit à une époque pour laquelle, vraisemblablement, bon nombre de consonnes implosives se faisaient encore entendre y compris dans les formes de discours les plus spontanées. Ce poème, de rédaction anglo-normande, dont la métrique (au sens de *numération des syllabes*) apparaît très approximative eu égard à celle de Chrétien de Troyes ou des trouvères, frappe au contraire par la précision avec laquelle y sont traitées les consonnes finales. Sur 1800 vers, on n'y note pas la moindre inconsistance. Fait particulièrement frappant, l'ancien *t* intervocalique latin, pour lequel le scribe hésite entre les graphies *t* (*voluntét*), *d* (*vertud*) et *th* (*abéth*) – cette dernière graphie, probablement la plus phonétique, évoque une interdentale proche de celle de l'anglais *Macbeth* – est encore pleinement présente alors qu'elle aura disparu, quelques décennies plus tard, chez Chrétien de Troyes. Cette même consonne se retrouve du reste aussi en position intervocalique (*entrethe* > *entrée*) et sa forme voisée se glisse jusque dans le nom du poète (*Benedeit* > *Ben(e)oit*) ⁴³. Inutile de préciser que l'opposition -s/-z y est aussi pleinement respectée.

En apparence, et hormis la disparition de ce *t* intervocalique latin et l'estompement de l'opposition -s/-z, la situation ne se modifie pas entre saint Brandan et l'avènement des trouvères. L'impression générale, à la lecture de Thibaut de Champagne et Gace Brûlé pour ne citer qu'eux, est qu'ils travaillent, fondamentalement,

41. C'est-à-dire qui n'est pas un *e* féminin surnuméraire. On peut parler, avec Cornulier, de « dernière voyelle masculine ». Il en découle très logiquement que l'examen des assonances ne saurait fournir quelque renseignement que ce soit sur la phonétique des consonnes.

42. La notion de voyelle, ou de syllabe d'appui semble avoir été formulée pour la première fois dans l'édition de 1724 du *Traité* de Mourgues, revue par Brumoy.

43. *Le voyage de Saint Brandan*, vv. 13, 251, 1763, 1829 entre autres.

sur les mêmes équivalences que l'auteur de *Saint Brandan*, un système qui restera durablement celui de la « rime stricte ». Toutefois, des rimes exceptionnelles, comme *amis* : *di* (< *dico*, *je dis*, dont l's est d'invention récente) ou *merir* : *amis*, *lit* : *mi* : *amin*⁴⁴ instillent le doute. On peut bien sûr les taxer de licences. Mais de telles licences seraient-elles admissibles, dans un style aussi élevé que le grand chant courtois, si la langue qui sert de matière première aux poètes avait maintenu, de manière absolue, les consonnes finales à la pause en se retranchant dans le régime de la troncation ? Probablement pas. Elles me semblent plutôt traduire le fait que, au début du XIII^e siècle, le régime de la liaison a timidement commencé à s'insinuer dans la langue : l'observation par les poètes de l'équivalence des consonnes finales à la rime est déjà partiellement conventionnelle, pour ne pas dire « fictive » eu égard à la « réalité » de leur langue où il peut exister une tendance à l'amuïssement à la pause.

Ces indices, il est vrai ténus, sont largement confortés par l'examen de pièces particulières, comme les motets, dont les textes sont réputés « popularisants ». Alors que, fondamentalement, ces pièces n'apparaissent pas écrites dans une autre langue que le grand chant courtois et que, pour ce qui est de leurs rimes, elles s'appuient sur les mêmes conventions de base, les licences touchant aux consonnes finales s'y comptent par dizaines⁴⁵. Touchant à peu près toutes les consonnes finales, nasales comprises et, également, des *r* implorifs avant consonne finale, ces licences restent par contre suffisamment minoritaires pour pouvoir être absorbées au titre d'exceptions par le système de versification généralement en usage sans que celui-ci doive

44. Thibaut de Champagne, *The Lyrics*, p. 48 (R884). Gace Brulé, *The Lyrics*, p. 142 (R1502), 268 (R1481).

45. Ci-après, le relevé des licences les plus saillantes du *Manuscrit de Montpellier* (les numéros entre parenthèses renvoient aux pages de l'édition de Raynaud). *Contour* : *atours*(1), *flor* : *amours* (2), *color* : *cors* (8), *cortois* : *foi* (9), *di* : *esbaudir* (10), *renvoisié* : *chanter* (13), *verité* : *esprover* (15), *dangier* : *Angiers* (21), *tans* : *suntament* (24), *amors* : *confort* (24), *seant* : *rians* (35), *avril* : *ami* (37), *Robin* : *li* : *partis* (39), *violette* : *amoretes* (39), *amors* : *amor* (40), *amoretes* : *jolivete* (42), *autrier* : *Cuveliers* (44), *honour* : *honors* (52), *jour* : *jours* (53), *dete* : *amoretes* (54), *mamelete* : *amouretes* (55), *merci* : *muir* (59), *celi* : *mis* (61), *amorous* : *amours* (61), *semblant* : *regardans* (62), *lit* : *dormir* (68), *regars* : *pas* (68), *deport* : *jour* (70), *voutiz* : *tenir* (72), *soi* : *bois* (79), *col* : *tot* (81), *lui* : *ocis* (82), *amouretes* : *brunete* (86), *donés* : *loiauté* (86), *amours* : *jour* (88), *roussigol* : *Emmelot* (92), *penser* : *emblé* (103), *foi* : *doit* (104), *penser* : *doné* (110), *amelot* : *corps* (112), *garison* : *jour* (112), *plesant* : *talans* (113), *esjoit* : *li* (118), *douçour* : *aubourc*(120), *ainsint* : *ocišt* (123), *avril* : *tenir* (123), *lo* : *fol* (135), *joli* : *avis* (138), *jors* : *vos* (140), *voz* : *aillours* (149), *envoisi* : *jolis* (142), *parti* : *amis* (143), *kamuseté* : *prametre* (143), *mespris* : *si* (145), *front* : *larron*(151), *mis* : *delit* (154), *as* : *à* (155), *flouri* : *dis* (159), *pou* : *Pou* : *fol* : *lo* (163), *chalour* : *amours* (168), *amours* : *dolour* (171), *vi* : *maudit* (174), *gentis* : *merci* (184), *repentir* : *jolis* (184), *amer* : *vaudrai* (185), *gré* : *aller* (189), *mis* : *souffrir* : *merci* (191), *dolours* : *sejour* (192), *tans* : *chant* (193), *troverés* : *gai* (195), *deštroit* : *moi* (195), *avenant* : *dolens* (198), *jour* : *amours* (198), *hanter* : *hanté* (201), *atent* : *rians* (202), *secors* : *dolour* (203), *mari* : *ainsint* (203), *mis* : *guerpišt* (204), *pis* : *merci* (210), *tans* : *commant* (212), *li* : *repentir* : *vis* (213), *font* : *leçon* : *Ysabelot* (214), *tenir* : *sui* (215), *amours* : *jour* (215), *amis* : *oubli* (218), *avis* : *sentir* (222), *amours* : *honour* (225), *onnour* : *jours* (228), *Robin* : *mi* (231), *hardis* : *li* (234), *amour* : *aillours* (238), *pris* : *vi* (238), *adès* : *agait* (243), *valour* : *amours* (246), *plaisant* : *gens* (253), *douné* : *volentés* (253), *vis* : *cheli* (254), *asamblé* : *chanter* (255), *Eštievenos* : *sot* (255), *desir* : *celi* (260), *amés* : *mouštrer* (260), *tant* : *sachanz* (262), *nulement* : *deduisans* (264), *assemblés* : *jouer* (265), *avril* : *flori* (266), *aillours* : *labour* (268), *tans* : *loiaument* (270), *chaitis* : *dit* (271), *non* : *jour* (276), *poisson* : *compaignons* (277), *ešté* : *chanter* (278), *mot* : *trop* (281), *amour* : *non* (283), *ocoison* : *amour* (284), *petit* : *li* (287), *vis* : *li* (288).

être reformulé sur des bases différentes⁴⁶. On pourra néanmoins parler, par opposition à celui du grand chant courtois, d'un système de « rime laxiste ». L'existence d'un tel système amène aux postulats suivants :

- a. Les consonnes finales ont, au XIII^e siècle, en bonne partie cessé de se prononcer à la pause dans la conversation ordinaire de personnes qui disposent d'une culture suffisante pour composer, déclamer, chanter de telles pièces. Autrement dit, leur absence, en particulier de la diction poétique, n'est pas en elle-même choquante, ce qui ne signifie pas pour autant que leur présence le soit : il est possible que se soit installée à leur égard une forme d'indifférence, ou d'hésitation.
- b. Les interprètes du XIII^e siècle sont susceptibles d'adopter, au moins lorsqu'ils déclament ou chantent des pièces de ce registre, une diction « légère » qui obéit déjà à la logique de la liaison, et dans laquelle les consonnes finales tendent à disparaître à la rime.

Est-on en face d'une opposition entre un genre « aristocratisant », opposé à un genre « popularisant », ou, ce qui n'est pas forcément antinomique, entre la « tradition » courtoise et la « modernité » des motets ? Si l'on en jugeait par la musique des motets, particulièrement sophistiquée, voire avant-gardiste, on conclurait probablement à un effet de « modernité ». Partant de là, on ne peut bien sûr rien dire de définitif sur la diction des pièces moins « popularisantes » ou moins « modernes », et notamment sur la diction qui pouvait avoir cours dans le grand chant courtois dans lequel on ne trouve pas, tant s'en faut, autant de licences portant sur les consonnes finales. Je me risque néanmoins à faire les hypothèses suivantes, qui me semblent jouir d'un degré de vraisemblance raisonnable :

- c. Toute considération sur la diction mise à part, composer dans un style courtois exige du poète qu'il se conforme le plus rigoureusement à un jeu de conventions régissant l'équivalence des consonnes finales à la rime : celui de la rime « stricte ». Ces conventions ne sont déjà plus en prise directe sur la phonétique de la langue contemporaine, ou en tout cas de ses registres les plus spontanés.
- d. S'il s'avérait que la diction du grand chant courtois accorde une place plus importante que celle des pièces « popularisantes » ou « modernes » à l'articulation des consonnes finales à la rime, et que cette diction ne soit pas totalement artificielle, il faudrait admettre que cette pratique traduit la coexistence, en un même « lieu » socio-culturel, du régime de la troncation avec celui de la liaison.

Voici comment Fouché décrit la coexistence de rimes « laxistes » et de rimes « strictes » :

La chute des consonnes finales n'a fait évidemment que s'intensifier avec le temps. À la fin du XV^e siècle, alors que la grande majorité des rimes témoigne que les consonnes finales étaient prononcées par les poètes, d'autres, plus rares, sans consonne

46. Raynaud suggère qu'il pourrait s'agir d'assonances survenant « par hasard » dans un système de rimes, ce qui n'est une manière un peu cavalière d'évacuer le problème des consonnes finales.

finale écrite ou avec consonne finale écrite au rebours, supposent une adoption du phonétisme vulgaire commandée par les besoins de la rime, c'est-à-dire la chute⁴⁷.

Mais cette analyse suscite au moins deux objections :

- Si les rimes des motets du XIII^e siècle sont le signe d'une chute des consonnes finales dans ce que Fouché appelle le « phonétisme vulgaire », il est difficile d'imaginer, tant elle apparaît déjà importante dans ces textes, qu'elle ait pu s'intensifier entre le XIII^e et le XV^e siècle. Il serait probablement plus approprié d'admettre qu'elle était déjà complète vers 1200, et que la situation est demeurée globalement stable jusqu'au XVI^e siècle.
- Comment « la grande majorité des rimes » peut-elle témoigner quoi que ce soit de la manière dont les poètes prononçaient les consonnes finales à la rime ? Si tel était le cas, il faudrait aussi admettre que « la grande majorité des rimes témoigne que les consonnes finales étaient prononcées par Victor Hugo », lui qui, tout au long de sa longue carrière, rime au moins aussi strictement que les poètes du XV^e siècle. Or, s'agissant du XIX^e siècle, on peut, sur la base d'une connaissance beaucoup plus précise des usages, affirmer qu'il n'en était rien. Et aucun indice ne permet d'affirmer, à ce stade et sur la base d'observations sur les rimes, qu'il en ait été autrement au XV^e siècle. Alors que la rime « laxiste » oblige à laisser tomber les consonnes finales, la rime « stricte » laisse toute liberté au récitant.

Pour dépasser cette incertitude, il faudra se demander si, à partir d'une chute, attestée au XIII^e siècle, des consonnes finales à la pause ou en tout cas de certaines d'entre elles dans certains parlers, il existe, comme pour les *r* implosifs, une tendance à les conserver dans la prononciation soignée comme marque de « bon usage ». Et c'est chez les premiers grammairiens qu'il faudra chercher des signes de cette tendance conservatrice, dont il faudra apprécier le degré de vitalité afin, rétrospectivement et faute de mieux, de tenter d'évaluer l'articulation des consonnes finales, ou de certaines d'entre elles, à la rime, entre le XIII^e et le XVI^e siècle.

Les dictionnaires de rimes de **Tabourot** et **La Noue**⁴⁸, ainsi que celui, moins connu, de **Le Gaynard** vont permettre de franchir un pas de plus dans la compréhension des rapports entre consonnes finales et rime (tableau 20.2). Tabourot, assez laxiste (on peut postuler, avec Morin⁴⁹, que le régime de la liaison était déjà prééminent dans sa langue alors que celle de La Noue reposait encore principalement sur la troncation), est prêt à admettre, en matière de consonnes finales, quelques entorses aux conventions traditionnelles. Le cas de Le Gaynard est plus intrigant car il est souvent encore plus laxiste que Tabourot alors même qu'on s'attendrait à ce que, dans la langue d'un Poitevin, la troncation soit encore au premier plan.

Il ne faut pas exagérer les divergences qui apparaissent entre ces dictionnaires. Tous trois présentent un système dans lequel, fondamentalement, la consonne finale

47. Fouché, *Phonétique historique*, p. 664.

48. Pour un relevé centré des consonnes finales centré sur le dictionnaire de La Noue, voir Laurenti, *La prononciation des consonnes finales*.

49. Morin, *Liaison et enchaînement*, p. 303

Catégorie (La Noue)	Mots remarquables	Catégories équivalentes	Catégories équivalentes	Remarques de La Noue
	T = Tabourot			
	L = La Noue	(Tabourot)	(Le Gaynard)	
-ab		-a*, -at*		Quant à ce qu'il y en a qui sont d'opinion qu'on les puisse rimer avec les terminaisons en A, E, I, O, AT, ET, IT, OT & OP : C'est à dire vray, s'emanciper beaucoup. Toutefois selon le quartier de France où on se tient, il peut être que tel langage accoustume les oreilles à passer beaucoup de choses que ceux qui en sont esloignez trouvent étranges. Qui en voudra user le peut faire, ce n'est pourtant pour le meilleur car on ne reçoit point volontiers des rimes si licencieuses, sans l'autorité de plus d'un bon poète qui par trait de tempz adoucisse ce qu'il y a de rude, il est vray que par tout il y a commencement. Les plus hardis donc les introduisent, & quand on y sera vn peu accoustumé Qu'on en vze lors si on veut.
-eb		(-é*, -et*)		
-ib		-i*, -it*		
-ob		(-op, -ot*, -o*)		
-omb	plomb (L) Coulomb	-om*, -on*		La coustume est cause qu'on escrit improprement ces deux motz avec un B, à la fin, car on ne le pornonce [sic!] point, ny l'm aussi, mais estans deriuez du Latin Plumbum & Columbus on leur fait ainsy porter les marques de leurs Primitifs. Partant on les pourra reputer de la terminaison en OM ou ON, & les rimer indifferemment avec l'vne & l'autre.
-ec	respect (L)*			
-anc	sang (T)	(-ant*)	-ang, -ant*	On les peut rimer fort bien avec ceux en ANG (...) car ces deux lettres C & G, ont fort grande affinité en leur prononciation, specialement à la fin des mots. Quant à ceux qui les veulent apparier à ceux en ANT, il semble qu'ils se licentient trop.
-onc	lonc pour long (L)	-ong, -ond* (-ont*)		On peut rimer avec la terminaizon en ONG s'il s'en trouue quelque mot autre que Long. Quant à celles en OND ny ONT, on ne les y peut joindre, sans deroger par trop aux Loix de la rime.
-arc			-ac*	
-erc (pas chez Tabourot)	clerc		-erd, -ert	S'il se trouue autres mots de cette terminaizon qui expriment le C à la fin, le mot <i>Clerc</i> y pourra fort bien rimer, car il est tel, quand on veut. A ce défaut il se peut apparier à la terminaizon en en AIR & à toutes celles qui y riment : car ceste prononciation lui conuient aussi fort bien.
-orc	porc	-ord*, -or*, -orc (sic!)	-ord*, -ort*	Ce mot <i>Porc</i> , ne se doit prononcer aucunement sans bien faire sonner le C final. Et partant ne se peut apparier ny à la terminaison en OR, ny en ORD ny en ORT. Et le vaudra mieux laisser que de s'en seruir avec telle contrainte.
-urc		(-ur*, -urt*)		
-ouc (pas chez Tabourot)			-oud*; -oup*	Faut voir la terminaison en <i>Oug</i> où ceste cy rime fort bien.
-ad		(-aſt, -at)		
-ied (pas chez Tabourot)	pied			<i>D</i> : Cette terminaizon prend la prononciation de celle en T. & partant y rime fort bien. On peut fort bien rimer le mot pied & ses composez, avec la terminaison en ié masculin par diphtongue. Voire peut être y conuient il mieux qu'ici, pource qu'ordinairement ce D. final se prononce fort peu, si ce n'est qu'on le rime avec les autres où il le faut exprimer.
-aid		-ait, -et		On peut bien rimer avec la terminaizon en Ait.
-id		(-it)	-id, -ic*	Item la terminaizon en It.
-and & -end			-oid Voy -oit -anc*, -ang*, -ant, -ent	
-ond		-onc* (-ont)	-onc*, -ong*, -ompt*; -ont	Item la terminaizon en Ont.
-ard & -art			-ard Voy -art	Item la terminaizon en ART.
-erd	vert	(-ert)	-ert	Item la terminaison en ERT.
-ord		(-ort)	-ort	Item la terminaison en ORT.
-ourd		-ourt	-ourt	Item la terminaison en OURT
-ud	cru(d), nu(d)	-u	-eud Voy -eut -oud Voy -out	Quoy qu'en l'écriture la plus part adiousſtent un D aux mots icy specifiez. En parlant toutesfois on ne le prononce point, partant on pourra recourir à la terminaison en V & les rimer selon qu'on les trouuera là appariez.

TABLEAU 20.2 – Dictionnaires de rimes et consonnes finales

Catégorie (La Noue)	Mots remarquables T = Tabourot L = La Noue	Catégories équivalentes (Tabourot)	Catégories équivalentes (Le Gaynard)	Remarques de La Noue
-oud		(-out)		Ceste terminaison semble requérir les tierces personnes singulieres du present indicatif des verbes qui on OUDRE en leur infinitif, comme <i>Coud</i> , & <i>absoud</i> , de <i>coudre</i> & <i>Absoudre</i> . Mais puis que la coustume nous fauorise en cela, il sera meilleur de les transporter à la terminaison en OUST où conuient la prononciation qu'on leur baille.
-ang	rang (L), sang, eſtang (L), harang (L)	-anc, -an		Aux susdicts (rang, sang), on prononce le g, les suiuants (eſtang, harang) ne le font point ordinairement, combien qu'on le leur baille en l'escriture, toutesfois qui les veut rimer aux autres, il faut qu'ils s'accommodent à leur prononciation. Si on s'en peut passer ce sera le meilleur, car ils s'y accordent mal. A ceste terminaison rime fort bien celle en <i>anc</i> , pour ce que son g final se prononce entierement comme si c'estoit un c. On y aura recours.
-aing		-ain		Il y a quelques mots comme <i>Maling</i> , <i>Bening</i> , <i>Sing</i> , <i>Chagring</i> , que la coustume fait escrire à quelques vns avec un g à la fin, mais ne se prononçant point, il doit estre reietté comme superflu, & lesdicts mots se trouueront à la terminaizon en <i>in</i> où ils conuiennent.
-ing & -eing		-in & -ein		
-oing		-oint*		Tous les mots que la coustume attribue à cette terminaison se trouueront en celle en <i>oin</i> où ils sont placez, à meilleur droict que sous celle ci, d'autant qu'on n'en prononce point le g, lequel n'y servant que de parade en doit estre retranché comme inutile.
-ourg		-our		
-eul	chevreul (T)*		-eil*	
-am	dam	-an		Tous les mots terminez en <i>M</i> , si ce n'est <i>Item</i> & <i>Hem</i> , ne prononcent point l' <i>m</i> à la fin, & partant se peuuent librement aparier à ceux en <i>N</i> . Dam : On peut exprimer l' <i>M</i> à cestuy cy, si on le rime avec <i>Adam</i> , <i>Abraham</i> , & les semblables, où on le fait. Quand on ne l'y prononce point, il rime fort bien avec la terminaizon en <i>An</i> .
-eul		-en		
-im		-in		
-aim		-ain		
-om		-on	-on	
-um		-un		
-an	Damp (T)*, champ (T)*, camp (T)*, eſtang (T)*, Roland* (T), chalan (L), tisseran (L), eſtan (L)			
-en fort		-an de forte prononciation		Les mots de ceste terminaison sont secondes personnes singulieres de l'imperatif. Aucuns les veulent faire servir à la premiere personne du present indicatif, pource qu'on n'y prononce point l' <i>S</i> qu'on lui baille en l'orthographe, se disant plutoſt, <i>le pren</i> que <i>ie prens</i> . En ceste consideration là il est bon, mais entant qu'en ladicte personne premiere il se prononce long, & en ceste cy brief, cela ne se peut admettre, si quant & quant on n'vse d'un accent (non receu) pour les discerner. En attendant on en doit vser comme de coustume, de peur que la similitude de l'orthographe vint à en faire confondre les rimes qui auoyent mauuaise grace, comme on peut voir ici <i>Arreste donc</i> & <i>m'enten</i> // <i>Pour ouyr ce que i'aprens</i> , ou <i>Apren</i> avec un accent long. Et quoy qu'aiselement on le peuſt faire bref, c'est toutesfois contre sa nature, & ne s'en doit vser qu'à l'extremité. Hors la rime ils ont l'accent long, & prennent l' <i>S</i> deuant vne voyelle.
-oyen		(-an par licence selon le dialecte des Parisiens)		
-in	cinq (T)*			
-oin		-oing		On a accoustumé d'ajouter vn g. à tous les noms de ceste terminaison en l'orthographe, mais puis qu'à la prononciation il ne s'exprime point, c'est chose purement superflue de le mettre. Qui vouldra suyure la coustume, le face, pourueu que cela ne le face abuser à la bien prononcer.
-bon	vagabond (T)*			
-don	domp (T)*			

TABLEAU 20.2 Dictionnaires de rimes et consonnes finales (suite)

Catégorie (La Noue)	Mots remarquables	Catégories équivalentes	Catégories équivalentes	Remarques de La Noue
	T = Tabourot L = La Noue			
-fon	fon(d)*			<i>confon, morfon etc.</i> : On peut user de ces verbes en ceste terminaizon à la seconde personne singuliere de l'imperatif, en autre, non, encore semble il qu'il y ait vn peu de contrainte. Hors la rime il leur faut adjouster l'S, & l'accent long qu'icy on leur baille bref.
-gon	gond (T)*			
-glon	plomb (T)*, blond (T)*			
-nom & -non				<i>Non</i> : Item la terminaison en <i>Om</i>
-tron	tronc			
-ap		-at*, -a*	-ac*	Quelques vns sont d'aduis que les mots terminez en <i>P</i> , puissent rimer avec ceux qui definent en la voyelle qui le precede, comme feroit <i>Laissa</i> avec <i>Du Drap Meslé, un Iulep</i> . Item avec la terminaizon en <i>t</i> , comme <i>Drap & Chat, Iuillet & Iulep, Trot & Galop</i> . A la verité, il semble que ce soit aller le trot & le galop ensemble, car ces mots (hormis ceux en <i>amp</i>) ne peuuent laisser la prononciation du <i>p</i> , à laquelle les autres ne s'accordent nullement. Et vaut mieux n'en vzer point du tout, que de les contraindre si fort, si l'vsage n'adoucit ceste contrainte. <i>AMP</i> : Ceux-cy seulement entre la terminaizon en <i>p</i> se peuuent passer d'exprimer ledit <i>p</i> , & partant peuuent rimer avec ceux en <i>an</i> encor qu'avec ceux en <i>ant</i> , pour ce que à peine se passent ils de faire sonner ce <i>t</i> , & outre cela, ils ont vn accent long qui icy est brief, & en ceux en <i>an</i> aussy, vn exemple le monstrera mieux. <i>I'ay entendu dans le camp // Que l'office estoit vacant</i> . On void bien là que <i>camp</i> se prononce brief, & <i>vacant</i> long (ores qu'on n'exprime point le <i>t</i>) aussy ces deux suyuantz, d'une mesme mesure, monstrant bien qu'il est meilleur ainsi . <i>Si tost qu'il fust dans le camp // je le vi vendre à l'ancan</i> . Qu'on juge maintenant qui a meilleure grace pour en vzer.
-ep		-é*, -et*	sep de vigne Voy -et	
-amp	dam	-ant*	-am*, -an*, ant*	
-op/-oup	galop, coup Tabourot : Rime avec les terminez en <i>ot</i> & <i>out</i> : Comme, Il alloit tantoſt le trot, Tantoſt alloit le galop. Item Il attendoit au bout, Venir à luy le coup.	-ot/-out*	-oc* -oud*, -oug*, -out*	
-(o)q		(-oc, -ot*)	-oc	
-ar	braquemar, le par (T), le depar (T)*, rampar (T)*	(-ard*)	-ard*, -art*	<i>Coquemar, braquemar, portebraquemar</i> : Aux troix precedentz les vns adiouſtent vn <i>D</i> , les autres un <i>T</i> . Comment que ce soit, ils riment bien icy, comme aussi ils font aux dites terminaizons de <i>D</i> & <i>T</i> . Quelques vns adiouſtent icy le verbe <i>le pars</i> & ses composez en la premiere personne du present indicatif, voulants qu'on die <i>le par</i> & <i>le depar</i> & etc. Mais chacun ſçait qu'il ne le dit point brief, mais long (quoy cependant qu'on n'en exprime point l'S) Il y auroit plus d'aparence de le receuoir en la seconde personne de l'imperatif, & dire <i>Va t'en & te depar</i> . Toutesfois encore ne se peut il sousfrir eſtant prononcé plus long.
-as		pluriel des mots en -at	-acs, -ats	<i>AS</i> : Il est vray qu'on peut faire icy vne obseruation encore plus particuliere, qui enrichera la rime de beaucoup de douceur, si on se veut peiner de l'y aſtrindre, c'est d'assembler les mots seulement qui ont mesme accent, pour exemple <i>Bas</i> , & <i>Succombas</i> ont l'accent long, <i>Esbatz</i> & <i>Combatz</i> l'ont brief. Qui diroit donc, <i>Iamais tu ne succombas // Aux plus furieux combatz</i> . Il n'y a celuy qui ne le iuge tres bon, tant pource que la rime est menee par vne mesme consonante, que pource que <i>combatz</i> n'est point beaucoup contraint pour prendre l'accent long de l'autre, mais si on le prononçoit brief comme il doit estre, il auroit mauuaize grace, & peut estre que tous les autres ne s'y accommoderont pas si bien... <i>haras, materas, bras</i> : Les suyuantz ont l'accent bref eſtantz au pluriel. Quant à leur singulier (ore qu'on les ecrive tousjours avec l'S) il semble qu'on la leur deust oſter, veu qu'on ne l'y prononce point, & partant se deuroient rapporter à la terminaizon en <i>A</i> .
-acs (pas chez Tabourot)				Au reſte quelques vns de ces pluriels se peuuent accommoder à estre prononcez sans le <i>c</i> . Et en ce cas on les pourra rimer à la terminaison en <i>as</i> . (...) Il faudra auoir le iugement de discerner ceux que l'vsage a plus adoucis ainsi pour les employer, laissant les autres, & n'en vser pas à tous les jours. Car ce que on se le permet, c'est par licence. On peut rimer aussi à la terminaison en <i>actz</i> . <i>ACTS où on exprime le c</i> : Pource que le <i>t</i> ne se prononce point ici on pourra fort bien rimer à la terminaison en <i>acs</i> . Il est vray que ceste cy a l'accent brief que l'autre a long, mais le peu de mots qu'il y a contraint de s'en dispenser, il faudra vn peu luy allonger l'accent.

TABLEAU 20.2 Dictionnaires de rimes et consonnes finales (suite)

Catégorie (La Noue)	Mots remarquables T = Tabourot L = La Noue	Catégories équivalentes (Tabourot)	Catégories équivalentes (Le Gaynard)	Remarques de La Noue
-ecs		-ais, -ets	-és	Au reste le pluriel de <i>sec</i> , qui est <i>secs</i> , se peut bien aussi prononcer sans le <i>c</i> comme s'il étoit écrit <i>ses</i> avec l' <i>e</i> qui représente la diphthongue <i>ai</i> , pourtant se pourra il rimer à la terminaison en <i>es</i> , comme aussi à toutes celles qui s'y appartiennent. Le mot <i>Eschés</i> se prononce comme cela aussi sans <i>c</i> quand on veut, & alors se peut appier à la terminaison en <i>chés</i> par <i>é</i> masculin. On peut rimer à ceux en <i>eës</i> . <i>ECTS</i> où on exprime le <i>c</i> : Au reste, d'autant que le <i>t</i> n'y est point exprimé ils pourroient rimer avec ceux en <i>ecs</i> comme ceux dont ils ont la prononciation, mais l'accent long qu'ils ont, qui est icy brief, y fait obstacle, au besoin toutesfois ce n'est point chose qu'on ne se puisse bien permettre.
-ics		(-is, -its)		On y pourra rimer ceux qui sont terminés en <i>iz</i> mais il leur faudra bailler l'accent long comme ont ceux cy. Les suivants, <i>Alembics</i> , <i>Bazilics</i> , <i>Aspics</i> , s'accrochent à laisser leur <i>c</i> , & partant peuvent rimer avec ceux en <i>bis</i> , <i>lis</i> & <i>pis</i> , à l'accent long. <i>espics</i> le laisse aussi, mais il s'appie à ceux en <i>pis</i> à l'accent brief. Et <i>porc espics</i> à ceux qui l'ont long. Les autres si l'usage ne les adoucit s'y peuvent malaisément contraindre.
-ocs		-ots		A grand peine ceux cy se veulent ils dessaisir du <i>c</i> . pour rimer à ceux en <i>os</i> . Et ne s'en doit on dispenser s'il n'est plus que nécessité.
-es par <i>é</i> masculin			-ais, -ets, -eës (pas de distinction entre <i>e</i> ouvert et <i>e</i> fermé)	
-efs				Au reste <i>Chefs</i> , <i>Meschefs</i> , & <i>Couvrechefs</i> peuvent se prononcer sans l' <i>f</i> , & rimer au besoin avec ceux en <i>chés</i> auxquels il faudra bailler l'accent long pour les accommoder à ceux cy.
-els			-és	
-euls			-eus	Entre lesquels <i>Linceuls</i> , <i>glayeuls</i> , <i>ayeuls</i> , & <i>ses</i> composent se peuvent prononcer sans <i>l</i> , com s'il y avoit <i>linceux</i> , <i>ayeux</i> , &c. En ce cas on les rimera à la terminaison en <i>eus</i> .
-ancs			-ans	Ceux cy quand on les veut prononcer comme ils sont orthographiés avec le <i>c</i> , ils le peuvent bien, mais ordinairement on les profère néanmoins comme s'ils ne l'avoient pas : c'est pourquoi ils se peuvent fort bien appier à la terminaison en <i>ans</i> .
-arcs, -arts & -ards			-ars	<i>Arcs</i> : Au reste comme on les profère ordinairement ainsi que s'ils s'escriuoient sans <i>c</i> ils se pourront appier à ceux en <i>ars</i> . <i>Ards</i> : Et rimera on fort bien à la terminaison en <i>ars</i> & à toutes celles qui s'y appartiennent.
-erds, -erts				
-ords		pluriel des mots en -ort, -ors		Et se rimeront à ceux en <i>ort</i> & à tous ceux qui s'y appartiennent.
-oucs		-outs		Et au besoin leur faisant laisser le <i>c</i> on les appiera à ceux en <i>ous</i> .
-ucs		-uts		S'il n'est plus que nécessité, il ne faut forcer ceux ci de rimer à ceux en <i>vs</i> , car il y a trop de contrainte.
-ads, -eds, -ids, -ods, -oids, -uds		-ats, -ets, -its, -ots, -oits, uts	-euds Voy -eus	<i>DS</i> : Il faut noter que toute ceste terminaison se prononce comme s'il n'y avoit point de <i>d</i> .
-cés	seps (de vigne)			<i>EPS</i> : Le <i>p</i> ne s'y exprime point & pourtant se peuvent appier à ceux en <i>es</i> par <i>a</i> comme la diphthongue <i>ai</i> . <i>EPTS</i> : Si on se veut servir de cestuy cy il luy faut appier les mots terminés en <i>eps</i> & y faire sonner le <i>p</i> les accommodant à sa prononciation, & en change luy faire prendre leur accent long.
-eufs	neufs		-eus	Au reste, pour ce que l' <i>f</i> ne s'y prononce point, ils rimeront fort bien avec ceux en <i>eus</i> excepté <i>veuf</i> , qui ne se peut proférer sans l' <i>f</i> , partant quand on s'en servira, il faudra accommoder ses compagnons à la prononciation.

TABLEAU 20.2 Dictionnaires de rimes et consonnes finales (suite)

Catégorie (La Noue)	Mots remarquables	Catégories équivalentes	Catégories équivalentes	Remarques de La Noue
	T = Tabourot L = La Noue	(Tabourot)	(Le Gaynard)	
-is	Alembics (L), tardifs (L), maladifs (L), baillifs (L), conils (L), fenils (L), che- nils (L), esquifs (L), per- ils (L), barils (L), exxes- sifs (L), outils (L), gentils (L), naïfs (T), habits (T), massifs (T), pensifs (T), desdits (T), deliçts (T), es- prits (T), fruits (T), fils	Pluriels de -tit, -til et -ty	-irs, -ics, -ids	
-ais	laid, legs, aspects, res- peçts, etc.	-ecs, pluriel des noms terminés en -ait		<i>AIS à l'accent brief</i> : Ce sera bien fait de ne rimer point ceîte termi- naison à la suyuante ni à celles qui s'y appariant qui ont l'accent long ce qui sera facile pour le grand nombre de ceux en <i>ets</i> en <i>aits</i> & en <i>aiçts</i> & <i>eçts</i> . où le <i>c</i> ne se prononce point qui ont tous l'accent brief comme ceux cy. Autrefois toutesfois on s'en pourra seruir en menant les rimes par mesmes consonantes. <i>AIS à l'accent long</i> : Il se pourra fort bien rimer à la terminaizon en <i>Es</i> qui se prononce comme ceîte cy & à celle en <i>Eçts</i> . Quant à la prece- dente & toutes celles qui s'y appariant d'autant qu'elles ont l'accent brief, on ne s'en dispencera qu'à grande necessité.
-ais	naïfs			
-ois	doïbs, doïgts			<i>OITS</i> : On y appariera fort bien la terminaizon en <i>ois</i> à l'accent brief comme celle dont elle tient entierement la prononciation. <i>OIS à l'accent brief</i> : Item la terminaizon en <i>oits</i> . Laquelle prononcia- tion de ceîte cy, n'exprimant point son <i>t</i> . Au reste qui se pourra garder de rimer ceîte terminaizon avec la suyuante (OIS à l'accent long) ne fera que bien, car la difference de leur accent n'y peut qu'apporter de la dissonance.
-tis		pluriels de -tit, -til, -ty		Encore s'y peut on seruir de quelques pluriels des noms en <i>tif</i> (...) Il n'est pas bon de tous indifferement. Il faudra auoir le iugement de choisir ceux qui pour estre plus vulgaires sont plus receus en ceîte terminaizon qui leur est baillées de plusieurs.
-amps & -emps			-ans	<i>NS</i> : Icy riment fort bien les terminaizon en <i>ancs</i> , celle en <i>ands</i> , celle en <i>angs</i> , celle en <i>amps</i> & celles en <i>ants</i> et <i>ents</i> . <i>AMPS & EMPS</i> : Au reste le <i>p</i> ne s'y prononçant point, ils rimeront fort bien à la terminaizon en <i>ans</i> , & à toutes celles qui s'y appariant. <i>ANTS & ENTS</i> : On y rimera la terminaizon en <i>ans</i> & <i>ens</i> & toutes celles qui s'y appariant.
-geans		pluriels de -geant	-ancs, -ands, - angs, -ants	
-fans		pluriels de -fant		
-gans	gands	pluriels de -gant		
-ians		pluriels de -iant		
-flans		pluriels de -an, -anc, -and, -ant		
-ens & -ents		pluriels de -ent		
-gens	temps, passetemps	pluriels de -gent		
-oins	oings	pluriels de -oint		
-vins		pluriels de -in et -int		Item ceux en <i>Aints</i> et <i>Eints</i> <i>AINTS et EINTS</i> : Ausquels on pourra rimer ceux en <i>ains</i> & <i>eins</i> & ceux en <i>ins</i> .

TABLEAU 20.2 Dictionnaires de rimes et consonnes finales (suite)

Catégorie (La Noue)	Mots remarquables	Catégories équivalentes	Catégories équivalentes	Remarques de La Noue
	T = Tabourot L = La Noue	(Tabourot)	(Le Gaygnard)	
-ons		pluriels de -ont	-onds, -onts	<i>BONS</i> : On y pourra rimer <i>Bonds</i> et <i>Vagabonds</i>. <i>FONS</i> : Et les plur. de <i>Profond</i> & <i>Tirefond</i>. <i>GONS</i> : plur. de <i>gond</i>, où le <i>d</i> n'est point exprimé. <i>GEONS</i> : On y peut rimer <i>loncs</i> pl. de <i>ionc</i>, qui a la mesme prononciation. <i>LONS</i> : Et <i>Coulombs</i> plur. de <i>coulomb</i>. <i>MONS</i> : On y rimera <i>Monts</i> plur. de <i>Mont</i>. <i>PONTS</i> : On y pourra rimer <i>Ponts</i> pl. de <i>Pont</i>. <i>FRONS</i> : Item <i>Fronts</i> pl. de <i>Front</i> & <i>Affronts</i> d' <i>Affront</i>. <i>PRONS</i> : & <i>Promts</i> ou <i>Prompts</i> pl. de <i>Pront</i> ou <i>Promps</i>. <i>OMPS</i> : Mais comme ce <i>p</i> n'y est point exprimé, on pourra les apparier fort bien à ceux en <i>rons</i> dont ils tirent leur prononciation. <i>ONTS</i> : Item les terminaisons en <i>ons</i> & celle en <i>onde</i>.
-plons	monts (T), ramonts(T)			Et <i>Ploms</i> plur. de <i>Plom</i>
-rons		pluriels de -ront		On y pourra rimer <i>ronds</i> de <i>rond</i> , & la terminaison en <i>omps</i> qui n'ont autre prononciation que celle cy.
-rrons		pluriels de -ron		
-aps (pas chez Tabourot)			-aqs, -acs, -ats, -as	Au reste, <i>Draps</i> peut bien laisser son <i>p</i> en la prononciation & rimer avec ceux en <i>as</i> a l'accent long.
-eps			-ecs, -ets	Le <i>p</i> ne s'y exprime point & pourtant se peuuent apparier à ceux en <i>es</i> par <i>e</i> comme la diphthongue <i>ai</i> .
-oups				Lesquelz on pouimer à ceux en <i>ous</i> à l'accent long d'autant que le <i>p</i> n'y est point exprimé, et se dit <i>Cous</i> au lieu de <i>Coups</i> .
-os		pluriels de -ot et -oc	-ocs, osts, ots	On a accoustumé d'apparier à ceste terminaison les mots terminez en <i>ots</i> qui sont pluriels de ceux en <i>ot</i> . Or est-il qu'ils ont un accent brief que ceux cy ont long. Parquoy qui se pourroit garder de les confondre ne feroit que bien. Car encor que la dissonance semble petite, si ne l'est elle pas quand on les veut prononcer naisvement & sans contrainte, comme il appert icy <i>Il souspira maints sanglots // Tandis qu'il y fut enclos</i> . Mais il aura bien meilleure grace de les apparier ainsi à leur semblable. <i>Il a ietté maints sanglots // Ains qu'estre eschappé des flots</i> . Item <i>Depuis qu'il y fust enclos // Il s'en est trouvé forclos</i> . Qui en voudra vser autrement le doit faire le moins qu'il pourra, la nécessité n'a point de loy.
-ars		pluriels de -art et -ard	-arcs, -ards, -arts	On y pourra fort bien rimer la terminaison en <i>ards</i> & celle en <i>arts</i> qui se prononcent entierement comme celle -cy, sans exprimer ni le <i>d</i> ni le <i>t</i> . Item ceux en <i>arcs</i> où le <i>c</i> ne se prononce point. <i>ARTS</i> : On peut rimer à ceux en <i>ars</i> .
-ers et -airs	clercs (T), serfs (T)	pluriels de -ert		<i>ERS</i> : Item celle en <i>erts</i> laquelle se prononce sans l'expression du <i>t</i>. Et le pluriel de <i>Clerc</i>, qui se lit aussi comme s'il estoit escrit <i>Clers</i> ou <i>clairs</i>, au lieu de <i>Clercs</i>. <i>ERTS</i> : Qu'on rimera à la terminaison en <i>ers</i> par <i>e</i> comme la diphthongue <i>ai</i> & aux autres qui s'y appariant.
-ords et -orts	alors (T), hors(T), ors (T)		-ors, cf. -ords et -orts	<i>ORS</i> : on y pourra rimer ceux en <i>ords</i> & ceux en <i>orts</i> où le <i>d</i> & le <i>t</i> ne se prononce point. Le plur. de <i>porc</i> s'y peut aussi apparier n'en exprimant point le <i>c</i>. <i>ORTS</i> : Ausquelz on rimera ceux en <i>ors</i> tous ceux qui s'y aparient.
-ours	bourgs (T), courts (T), lourds (T)		-ourds	<i>OURS</i> : Auxquels on pourra rimer ceux en <i>ourds</i>. Item <i>courts</i> adiectif plur. de <i>court</i>. <i>OURTS</i> : Qu'on apariera à ceux en <i>ours</i>.

TABLEAU 20.2 Dictionnaires de rimes et consonnes finales (suite)

Catégorie (La Noue)	Mots remarquables	Catégories	Catégories	Remarques de La Noue
	T = Tabourot	équivalentes	équivalentes	
	L = La Noue	(Tabourot)	(Le Gaynard)	
-ats, -e(t)s, i(t)s, -ots, -uts, -euts		pluriels de -at, - et, -it, -ot, -ut, - eut -as, -es, -is, -os, -us	-ets Voy -eteu (?) et -és -its Voy -is	<i>TS</i> : Il faut noter que le <i>t</i> en cette terminaison ne se prononce point : la coustume l'entretient seulement en l'orthographe, avec peu de raison, comme plusieurs autres choses. <i>ATS</i> : Au reste ils ont l'accent brief, & se doiuent rimer avec ceux de la terminaison en <i>as</i> qui l'ont tel. <i>ETS</i> : Item avec ceux en <i>aic̃ts</i> et <i>ec̃ts</i> où le <i>c</i> ne se prononce point et <i>aisi</i>. Quant à ceux en <i>ais</i> & <i>es̃ts</i> d'autant qu'ils ont l'accent long qui est icy brief, on sen doit abstenir. <i>BITS</i> à l'accent brief : Item ceux en <i>bis</i> à l'accent brief. <i>CITS</i> à l'accent brief : Item ceux en <i>cis</i> à l'accent brief. <i>DITS</i> à l'accent brief : Item la terminaison en <i>dis</i> à l'accent brief. <i>FITS</i> à l'accent brief : Item la terminaison en <i>fis</i> à l'accent brief. <i>LITS</i> à l'accent brief : Item la terminaison en <i>lis</i> à l'accent brief. <i>PITS</i> à l'accent brief : Item la terminaison en <i>pis</i> à l'accent brief. <i>QUITS</i> à l'accent brief : Item la terminaison en <i>quis</i> à l'accent brief. <i>RITS</i> à l'accent brief : Item la terminaison en <i>ris</i> à l'accent brief. <i>CRITS</i> à l'accent brief : Item la terminaison en <i>cris</i> à l'accent brief. <i>FRITS</i> à l'accent brief : Item la terminaison en <i>fris</i> à l'accent brief. <i>PRITS</i> à l'accent brief : Item la terminaison en <i>pris</i> à l'accent brief. <i>TITS</i> à l'accent brief : Item faut rimer à la terminaison en <i>tis</i> à l'accent brief. <i>ITS</i> à l'accent long : On les pourra rimer à ceux en <i>tis</i> à l'accent long. <i>OTS</i> : Au reste ceste terminaison ayant l'accent brief, ce ne sera que bien fait de luy faire tenir rang à part (quand on pourra) sans l'apparier à celle en <i>os</i> qui l'a long ni aux autres qui y riment. <i>UTS</i> : Tous ceux cy sont pluriels des noms terminez en <i>us</i> qui ayant l'accent brief se doiuent aussi apparier à ceux en <i>us</i> qui l'ont tel. <i>ECTS</i> & <i>AITs</i> où le <i>c</i> ne s'exprime point : On y pourra apparier la terminaison suyante (<i>AITs</i>) dont elle a la prononciation & celle en <i>ets</i>. <i>ASTs</i> : Ausquels on pourra rimer ceux en <i>as</i> à l'accent long & toutes les terminaisons qui s'y apparient <i>ESTs</i> : Ausquels on pourra rimer la terminaison en <i>es</i> par <i>e</i> comme la diphthongue <i>ai</i> et les autres qui s'y apparient. <i>OSTs</i> : On rimerai à la terminaison en <i>os</i> & à celles qui s'y apparient. <i>USTs</i> : (Pource que cest <i>s̃t</i> n'y est point poononcé) rimeront fort bien a ceux en <i>us</i> à l'accent long.
-ãsts			-ats, as	Les plur. Des noms en <i>ãst</i> adioustant vne <i>s</i> : <i>Degãst</i> , <i>degãsts</i> . Ausquels on pourra rimer ceux en <i>as</i> à l'accent long & toutes les terminaisons qui s'y apparient.
-ẽsts			-és	Ausquels on pourra rimer la terminaison en <i>es</i> par <i>e</i> comme le diphthongue <i>ai</i> et les autres qui s'y apparient.
-aus & -auts			-auts	On pourra icy fort bien rimer la terminaison en <i>Auds</i> Celle en <i>Auts</i> & celle en <i>Õsts</i> . Lesquelles nonobstant la difference de l'orthographe ont toutesfois la mesme prononciation. Item avec celle en <i>Os</i> avec laquelle

Catégorie (La Noue)	Mots remarquables	Catégories	Catégories	Remarques de La Noue
	T = Tabourot	équivalentes	équivalentes	
	L = La Noue	(Tabourot)	(Le Gaynard)	
-at		-ašt	-ašt	T : La terminaison en D prend la pononciation du T, c'est pourquoy elles riment bien ensemble. Ce qu'on notera ici, d'autant qu'au renuois qui s'y feront cy apres on ne s'y amusera à aduertir de leur conformité.
-et, -ešt, -ešt			-ešt Voy -et & -ait -et Voy -ait & -ešt	
-pit, -rit ?, -vid ?	Jesu Christi (T), vid (T)	-it Voy -išt	-it Voy -išt	
-glant	gland (T)		-and, -ent, -end	
-pant	pend (T)			
-quant	quand (T)			
-fent	defend, fend (T)			
-tent	attend, entend, pretend (T)			
-vent	vend (T)			
-ont	tirefond, profond (T)			
-art		-ard	-ard	
-ert	Perd (T)		-erd	
-ašt, -aišt & -ešt, -išt, -ošt, -ušt		-at, -ait, -aišt, -et, -it, -ot, -ut Tu peux rimer <i>et</i> , & <i>-ait</i> , sans licence.	-ešt Voy -aišt, -oišt & -ait -išt Voy aussi -it -ošt Voy -ot	
-aut & -aud				
-out	aoušt (T), goušt (T)		-oult, -oup*, -oušt	
	-ou	sou pour saoul (L)		
		-az, -ez, -iz, -oz, -uz		

TABLEAU 20.2 – Dictionnaires de rimes et consonnes finales (fin)

La première colonne énumère les catégories de rimes de La Noue qui présentent, chez Tabourot ou Le Gaynard, une caractéristique intéressante ; la deuxième signale d'éventuels mots remarquables ou discordants dans les listes de Tabourot ou La Noue. La troisième mentionne les catégories que Tabourot associe à celle citée en première colonne, entre parenthèses lorsqu'il ne les admet que par licence (*hardiment, si tu es forcé...*) ; la quatrième indique les catégories que Le Gaynard associe à celle citée en première colonne, également entre parenthèses s'il y a restriction ; enfin, la cinquième recense les éventuelles remarques de La Noue. Les écarts aux règles de la rime « stricte » (dus essentiellement à Tabourot et Le Gaynard) sont signalés par un astérisque.

est déterminante pour la rime. Seulement, Tabourot, pour certaines catégories peu fournies, admet par licence des équivalences approximatives que La Noue rejette : tout bien pesé, le fait qu'il soit permis ou non de rimer *plomb* avec *melon* ou *Iuillet* avec *Iulep* n'est pas en lui-même de nature à changer la face de l'art poétique... Quant à Le Gaygnard, il est prêt à admettre n'importe quelle licence, pour peu qu'il l'ait rencontrée chez Ronsard ou Jodelle. Comment expliquer le laxisme relatif de Tabourot ou Le Gaygnard et la rigueur de La Noue ? Par le « quartier de France où on se tient », comme le suggère La Noue dans une de ses premières piques à Tabourot ?

Ainsi que le relève Morin⁵⁰, Tabourot, bourguignon « lieur », était probablement moins enclin que La Noue, originaire de l'Ouest et « tronqueur », à prononcer et à entendre les consonnes finales à la rime, simplement parce que ce dernier en avait maintenu davantage dans son parler naturel. L'explication est pertinente mais, si elle était suffisante, Le Gaygnard, tout aussi occidental que La Noue, devrait être aussi strict que lui : on a vu qu'il était parfois plus laxiste que Tabourot. D'autre part, on est loin de retrouver, chez les poètes d'extraction bourguignonne, la tendance de Tabourot à négliger certaines consonnes finales. Un seul exemple, mais non des moindres : Théodore de Bèze, « natif de Vezelay en Bourgogne », écrit en 1550 une brève tragédie intitulée *Abraham sacrifiant* qui est représentée à la cérémonie des Promotions de l'Académie de Lausanne. Tant l'origine du poète que le contexte de « spectacle scolaire » pourraient avoir fait que Bèze, par ailleurs très habile et très pragmatique « linguiste », cède à son parler « naïf » et s'autorise l'une ou l'autre des licences de son compatriote Tabourot : il n'en est rien. Il s'agit d'une tragédie, la première en langue française, et le système de rimes utilisé ici n'est pas moins strict que celui qui prévaudra dans les grandes tragédies du siècle suivant.

En fait, tant Tabourot que La Noue, même si leur parler naturel est susceptible de transparaître quelque peu de leurs dictionnaires respectifs, ne sont pas, et de loin, des locuteurs naïfs qui se seraient piqués, un beau jour, de constituer à partir de rien, chacun dans son « quartier » et sur la base de ses usages propres, un système de versification personnel. Tous les deux ont à gérer un héritage dont le poids est à même de reléguer au second plan leur appartenance régionale. Quant à la langue de Le Gaygnard, elle est comme engloutie par le flot de licences dont hérite son système.

Avocat facétieux et volontiers grivois, mais aussi amateur de « bonne » poésie, Estienne Tabourot n'est pas à proprement parler l'auteur de son dictionnaire. Comme il le reconnaît dans sa préface, il est l'exécuteur testamentaire de son oncle Jean Lefèvre, chanoine touche-à-tout et autodidacte, fêru d'horlogerie et de combinatoire mais au demeurant, et comme le laisse entendre Tabourot malgré l'affection et l'admiration qu'il éprouve pour lui, piètre poète. Il a mis à profit son goût de l'exhaustivité pour accumuler les « pierres & matériaux » que Tabourot, en bon « maçon », a utilisés pour dresser « l'architecture & bastiment d'iceux ». Lefèvre est plus un rimeur d'occasion qu'un poète et Tabourot, en publiant son dictionnaire, vise donc plus à domestiquer les « poëtaîtres » qu'à intéresser les « doctes poëtes »,

50. Morin, *La rime d'après le Dictionnaire des rimes de La Noue*.

la Muse de ceux-ci les dispensant du recours à un outil si trivial. Il sait fort bien que l'immense majorité des productions qui naîtront de la consultation de ses pages finiront chez les beurriers, apothicaires et libraires pour faire des « paquets de cartons » et, en tout les cas, ne franchiront jamais le seuil d'une imprimerie. Détail piquant : Tabourot n'a pas osé livrer tels quels à l'imprimeur les modestes vers de son oncle et de quelques-uns de ses amis qui précèdent le dictionnaire proprement dit. Il dit avoir « adoucy beaucoup de mots, & agencé les frases & formes de parler d'alors, qui eussent esté trop dures à supporter aux oreilles delicates de nostre siecle ». On constate en tout cas qu'ils ne sont entachés d'aucune des licences touchant aux consonnes qu'autorise pourtant le dictionnaire.

Tout autre est l'héritage que doit gérer Odet de la Noue⁵¹. Gentilhomme huguenot dont le père, François, est né à Nantes, emprisonné durant les guerres de religion et nommément rétabli dans l'Edit de Nantes en 1598, il se retrouve quelques années plus tard parmi les « exécuteurs testamentaires » de la plus grande figure de l'humanisme musical en France : Claude Le Jeune. Ses initiales figurent en effet, à côté de celle d'Agrippa d'Aubigné, au bas des quelques vers qu'il insère dans plusieurs volumes de l'édition posthume parue chez Ballard. Si l'on en croit Mersenne⁵², c'est à Odet de La Noue qu'il faut imputer le remaniement en profondeur des psaumes en vers mesurés de Jean-Antoine de Baïf mis en musique par Le Jeune auquel cette édition a donné lieu⁵³. L'une des particularités de ce remaniement est qu'il introduit des rimes au sein d'un modèle de versification qui, à l'origine, les rejette. Ainsi donc, celui-là même qui fait montre, dans son dictionnaire de 1596, d'une précision quasi miraculeuse en matière de quantité des syllabes, se retrouve gérant de l'héritage de Baïf et de son système de vers mesurés, avec la mission parfaitement impossible d'adapter les productions de l'académie de poésie et de musique de 1570 aux goûts du public cultivé des années 1600. Ce n'est donc pas en vain que La Noue, dans l'une de ses piques à Tabourot, peut invoquer « l'autorité de plus d'un bon poète ». Il est évident que son dictionnaire se place à un autre niveau que celui de son devancier bourguignon.

Quant à Le Gaygnard, qui s'adresse à « ceux et celles qui promptement voudront passer le temps à composer quelque choze en l'art de Poëzie »⁵⁴, loin de mettre en avant ses origines poitevines pour défendre un système de rimes strictes, il se réclame plutôt d'une avant-garde parisienne, celle de la Pléiade qu'il prétend avoir fréquentée durant sa jeunesse, pour en encourager les licences — alors que La Noue

51. Son dictionnaire n'est pas signé, mais il lui a été attribué d'assez bonne heure, soit au xvii^e siècle. Cette attribution semble avoir été remise en question au xix^e siècle au profit d'un certain Pierre de La Noue dont on sait fort peu de choses. *A priori*, je ne vois pas au nom de quoi il faudrait remettre en question l'attribution la plus ancienne.

52. Mersenne, *Quaestiones celeberrimae in Genesim*, p. 93. « Alios versus Gallicos, & latinos musicè redditos vide apud Claudinum Iunium, qui quidem sunt à Baïfio compositi, sed ab haeretico de la Nouë partim immutati, quapropter caue ». Mersenne pourrait tenir ses informations du compositeur Jacques Mauduit, ami de Claude Lejeune. Voir aussi Lamothe, *Claude Le Jeune : les Pseaumes en vers mesurés*.

53. Claude Le Jeune, *Pseaumes en vers mezurez*. Une édition rétablissant le texte original de Baïf est disponible. <<http://virga.org/baif/index.php?item=441>>

54. Le Gaygnard, *Promptuaire*, deuxième page de la préface.

restait foncièrement méfiant à leur égard — afin de rendre la tâche plus facile à ses lecteurs, quitte à reléguer la question de la prononciation au second plan. Tout en se réclamant des mêmes bons poètes que La Noue, il parvient donc paradoxalement, et parce qu'il régularise des licences qui ont, chez eux, un caractère exceptionnel, à un système qui est proche de celui de Tabourot : comme, probablement, il ne reconnaît pas sa langue naturelle dans la pratique des principaux poètes de la Pléiade, il tend déjà à développer une vision abstraite de la rime. Ainsi avertit-il, dans sa préface :

AP. se peut vnisoner à AT. & y peut auoir son Renuoy comme ie diray ci apres.
 Tu trouueras soubs les mots en AR. vn renuoy à ARD. & à ART. pour les chercher à ta
 nécessité seullement ne pouuant parmi les en AR. trouuer aucun mot que tu puisses
 mettre elegamment à la fin des Vers, que tu veux fraternizer au premier sans brouiller,
 & difficiller ta Sentence, & perdre la douceur de ce Vers. Et ayant choizi soubs l'vn de
 ces deux Tiltres vn mot propre, & à propos : tu luy retrencheras le D, ou le T, final par
 figure, & licence Poétique, pour rendre ton Vers plus, & mieux vni-sonant. Et parce
 quil ny à encores nul qui aye parlé en François des figures & licences vni-sonaires :
 lesquelles il fault, que le nouveau Poète sache, & entende, comme choze necessaire.⁵⁵

Ces licences — comprises non pas comme des exceptions qu'il faudrait tolérer tout en les maintenant à l'extérieur d'un système de règles, mais comme des « figures unisonaires » à intégrer pleinement au jeu de la rime — on ne sait jamais, en lisant Le Gaygnard, si elles portent sur la graphie, sur la phonie ou sur les deux. Dans *unisoner*, qu'il emploie à la place de *rimer*, il y a bel et bien « son », mais *-ap* ne peut logiquement « unisoner à » *-at* qu'en ne sonnante pas la consonne finale. Et si l'on « retranche » la dernière consonne de *-ard* ou de *-art*, s'agit-il d'un tour de passe-passe graphique qui supprimerait une lettre de toute façon muette, ou alors d'une réelle harmonisation phonique de la rime *-ar* : *-ard* ? Le fait que la réponse à cette question soit susceptible de varier d'un locuteur à l'autre explique peut-être que Le Gaygnard ne prenne pas position. Le doute subsiste du reste lorsqu'il donne des exemples des diverses figures possibles. Si Ronsard, par « epentheze », ajoute un *i* à *sache*, que Le Gaygnard considère comme la forme régulière, pour assurer la rime *saiche* : *fleche*, ou s'il ajoute un *u* à *choze* pour faire passer *chouze* : *espouze*, on comprend bien que cet ajout a pour Le Gaygnard une signification phonétique. Mais si, par « syncope », le même Ronsard enlève l'*f* de *neufve* pour assurer la rime *Fleuve* : *neuve*, peut-il s'agir d'autre chose que d'un pur artifice graphique ?

Mieux probablement que leurs origines respectives, le fait que la tenue littéraire de La Noue dépasse de beaucoup celle de Tabourot (et probablement aussi celle de Le Gaygnard) peut donc à son tour expliquer certaines de leurs divergences concernant les consonnes finales. En dépit du fait que ces pièces en style moins élevé sont aussi moins susceptibles d'être consignées sur parchemin ou, plus tard, imprimées, on en trouve quelques traces à la marge de la production littéraire, par exemple dans certaines chansons du xv^e siècle⁵⁶ qui présentent des licences bien plus impor-

55. Le Gaygnard, *Promptuaire*, Préface, 21^e page.

56. Dans la collection publiée par Gaston Paris, on trouve par exemple (les numéros renvoient aux pages) *doux* : *amours* : *tour* (3), *quis* : *luy* (4), *aussy* : *il* (5), *desir* : *ici* (6), *escondit* : *cuillir* (7), *dy* : *respondit* (7), *saison* : *donc* : *long* (9), *amours* : *vous* (11), *dormir* : *amy* (13) etc.

tantes que celles qu'autorisera Tabourot. Toujours au xv^e siècle, un auteur comme Jean Molinet, natif de Normandie, devrait, selon une logique dialectale, être plutôt conservateur en matière de consonnes finales. Alors qu'il est en général ni plus ni moins strict que ses collègues rhétoriciens, il se laisse aller, dans une pièce célébrant les vins, qu'on imagine récitée dans un banquet et à une heure où l'élocution ne s'arrête plus à de si petits détails, à rimer *Paris* avec *esperit*, *issit* avec *cy* et *procès* avec *c'est*⁵⁷. Au xvi^e siècle, les noëls⁵⁸ constituent une source intéressante de rimes atypiques.

Si l'on essaie maintenant de classer les systèmes de rimes, théoriques ou pratiques, présents au xvi^e siècle en fonction de leur degré de tolérance, on obtient, par ordre décroissant :

- Le système de La Noue, de loin le plus strict. Il présente notamment des contraintes fort subtiles en matière de quantité qui font qu'on aura beaucoup de peine à trouver, que ce soit avant ou après son auteur (et même parmi les vers qu'il a lui-même composés), un corpus poétique qui lui soit conforme. Par exemple, des rimes du type *trépas* : *états*, qui pullulent pourtant chez Corneille et Racine, feraient hoqueter un détecteur de rimes fautives réglé sur « La Noue ».
- Le système des poètes « littéraires » qui est proche de celui de La Noue, à condition qu'on passe sur un certain nombre de licences et qu'on ne soit pas trop délicat en matière de quantité syllabique.
- Le système de Tabourot-Le Gaygnard, qui n'est guère éloigné de celui des poètes « littéraires », à la nuance près qu'il accepte sans guère de retenue les licences que ceux-ci ne tolèrent que ponctuellement : un détecteur de rimes fautives réglé sur « Tabourot » pourrait donc digérer sans broncher la totalité de la production poétique dite « classique ».
- Le système des « poétâtres », rimeurs familiers et burlesques, sans prétention littéraire, dont la liberté (ou l'ignorance des règles) est variable, mais potentiellement illimitée, et qu'il vaut mieux ne soumettre à aucun détecteur de rimes fautives.

Tout en restant soumis à un système de rimes strictes, les airs de cour qui sont publiés dans les premières décennies du xvii^e siècle révèlent quelques entorses, portant essentiellement sur l's final, et en particulier celui de la deuxième *personne*⁵⁹. On appréciera ces deux strophes d'un air de Jean Boyer, qui mélangent allègrement singulier et pluriel (on note aussi au passage qu'il faut élider la dernière syllabe de *trouvent* pour que le dernier vers soit un octosyllabe) :

Et ce qui peut rendre loüable

57. Jean Molinet, *Les faictz et dictz*, I, p. 32 et sq.

58. Voir *La Grand Bible des Noels*, ouvrage moult fois édité dans les lieux les plus divers. J'y note, au passage et entre autres, (les numéros renvoient aux folios) *pasteurs* : *gracieux* (1 v°), *orient* : *Bethleem*, *jour* : *nous* (2 r°), *assavoir* : *vray* (4 v°), *dict* : *suis*, *faict* : *Noel* (5 r°), ainsi que *trop* : *trot* (12 r°).

59. *tu me prive* : *plaintive* (Bataille I, p. 62 v°), *volage* : *tu m'outrage* (Bataille V, p. 66 v°), *fontaine* : *ses veine* (Boyer II, p. 11), *Latone* : *tu t'adonne*, *tu pourchasse* : *ta place* (Boyer II, p. 17).

Leurs desseins pleins d'ambition,
 Leurs femmes qui sont secourables
 Ayant semblables passion

Belles ne trouvés point eſtrange
 Si ces desseins sont si mondains :
 Car vos beautés font que les anges
 Se trouvent au nombre des humains.⁶⁰

En dépit de leur caractère licencieux, ces exemples montrent que, sous Louis XIII, les chanteurs ne se sentaient manifestement pas tenus d'articuler tous les *s* finaux.

Le *Nouveau Dictionnaire de Rimes*, paru en 1648 et attribué à **Fremont d'Ablancourt**, marque une étape intermédiaire entre La Noue et Richelet, qui se fondera sur lui pour établir son propre dictionnaire.

Comme le montre le relevé des annotations concernant les consonnes finales (tableau 20.3), ce dictionnaire mentionne un certain nombre de mots dont la consonne finale ne se prononce pas. Outre des cas déjà bien connus, notamment depuis La Noue, comme *plom(b)*, *cler(c)*, *ble(d)*, *pie(d)*, *respec(t)*, on en trouve certains que le même La Noue n'aurait probablement pas acceptés : *nid*, *tournois*, *cul* mais on reste jusqu'ici dans les mots isolés, et dans la confrontation d'un usage particulier (celui de La Noue) avec un autre usage particulier (celui de Fremont). Plus significative, l'affirmation que tous les mots ou presque d'une catégorie, comme ceux en « -il dont l'*l* mouille » ou en *-oir* se prononcent sans leur consonne finale. Est-ce à dire qu'ils s'en passent aussi pour rimer ? On sait par contre que les mots en *-erf* (*serf* excepté) « peuvent rimer avec ceux en R rude » et qu'il en est de même pour *-ing*, *-oing*, *-ourg* et *-in*, *-oin*, *-our* puisque les uns renvoient aux autres. Il en va de même de *-amp* qui renvoie à *-ant*.

Il y a, chez Fremont, des consonnes finales qui, dans l'absolu, ne se prononcent pas, et d'autres qui « se prononcent de même » ou l'une « comme » l'autre, c'est-à-dire qu'elles se prononcent « relativement ». Par contre, jamais cet auteur ne prendra position pour affirmer qu'une consonne finale, dans l'absolu, se prononce. Tout au plus précise-t-il que, dans *-ast*, c'est-à-dire dans une situation où *-t* final suit une voyelle longue, « le T ne se sent guère » (on est tenté de traduire par « pas du tout »). On a donc passé d'une vision encore très concrète, comme celle de La Noue qui peut cultiver l'illusion que sa prononciation explique la rime, à une vision beaucoup plus abstraite : selon les mêmes règles, les mêmes mots continuent à rimer ou à ne pas rimer, mais l'ancrage phonétique de ces règles s'est comme estompé. En fait, alors que la théorie grammaticale glisse de la logique de la troncation à celle de la liaison, la théorie de la rime glisse irrémédiablement vers l'abstraction, la convention et la fiction. Le terme même de *prononcer* a du reste, chez Fremont, pris un sens abstrait : dans les terminaisons *-ts* et *-ds*, il ne viendrait à l'idée de personne de faire entendre le *d* ou le *t*. Et pourtant, elles riment ensemble parce que *d* et *t* se « prononcent » de

60. Boyer II, p. 6-7.

Catégorie	Exemple ou commentaire
-b	Plomb voy lon, parce que le B ne se prononce point
-ec	Respec, Aspec il s'escriuent avec vn T, mais il ne se prononce point
-anc & -ang	
-onc	Long, oblong (-ong renvoie aussi à -onc)
-erc	Voy Er Rude parce que le C ne se prononce point
-ouc ou -ouq	Ioug le G se prononce comme vn C
-ed	Bled le D ne se prononce point
-ied	Pied [...] de plein Pied plus voy ié car le D ne se prononce point
-id	Nid Voy ni ou nit, car le D ne se prononce point
-aid	Laid voy lait
-oid voy -oit	
-and & -end	Nonchalant il se met avec vn T Voy Ant & Ent car le D se prononce comme un T
-aind & -eind	Voy Aint & Eint
-oind	Point A l'imperatif le D ne se prononce point & à la troisieme personne du present il se prononce comme vu T. Voy <i>oin</i> & <i>oint</i>
-ond	Comme le D ne se prononce point ou se prononce comme vn T, tu peux voir les rimes en <i>on</i> & en <i>ont</i>
-ard & -art	Parce qu'outre qu'ils riment de mesme, la pluspart s'escriuent indifferemment
-erd	Voy ert
-ort	Voy ort
-ud	Nud Crud Sud Voy les rimes en V car le D ne se prononce qu'à sud
-aud	Voy aut
-œud	Nœud voy <i>Oeu</i> , car le D ne se prononce point
-oud	Voy out
-ef	Couuvre-Chef Clef l'F ne se prononce point à ces deux mots
-erf	Ces mots, excepté Serf, se peuuent rimer avec ceux en ER rude
-ang	Plus voy <i>anc</i> , car il se prononce de mesme
-ing	Voy <i>in</i> , car le G ne se prononce pas
-oing	Voy <i>oin</i> , car le G ne se prononce <i>pas</i>
-ourg	Plus voy our, car il se prononce de mesme
-gri	Vn Gril l'L ne se prononce point
-ti	Aprentif. Meſtif l'F ne se prononce point Outi, Genti l'L ne se prononce point en ces deux derniers mots
-oy	Tournoy l'S ne se prononce pas
-il dont l'L mouille	L'L ne se prononce point à la plus-part de ces mots. Babil, Sourcil, Mil graine, Conil, Beril pierre precieuse, peril, barril, nombril, gril, autil, outil, persil, Bresil, gresil, fusil, gentil
-ol	Vne partie de ces mots se trouueront en <i>ou</i> , car ils se prononcent de mesme
-ul	Cul ce mot, & ses composez, se trouueront en CV, car L ne se prononce point
-amp	Voy -ant
-ar	Mar à peser, le C ne se prononce pas Traquenar le T ne se sent point Petar de D ne se sent point Plus voy les mots en <i>ard</i> , & <i>art</i> où le T ne se prononce point en la plus-part des mots
-oir	En la plus part de ces mots l'R finale ne se prononce point
-s,x, & z	Ces trois lettres se prononcent de mesme à la fin des mots, exceptez quelques mots que i'ay mis à part
-ds	Le D se prononçant comme vn T, voy Ts
-ls	Il n'y a point de mots qui gardent la prononciation de l'L à la fin desm ots, si ce ne sont des pluriels pour lesquels ie te renuoye au singulier en L, comme <i>naturels Soleils</i> , &c.
-amps & -emps	Le P ne se prononçant point, & l'M ne sonnait que comme vn N, on peut les rimer avec les mots en <i>tens</i> , <i>contents</i>
-omps	Voy diuers temps & pers. Du verbe <i>rompre</i> , & ses composez, <i>romps</i> . Le P ne se prononçant point, on les peut rimer avec les rimes en <i>rons</i>
-oups	Le P ne se prononçant point on le peut rimer avec les pluriels des noms en <i>ou</i> , <i>hiboux</i>
-ors & -orps	Car le P ne se prononce pas
-ts & -ds	Car ils se prononcent de mesme
-eus	Plus on en peut faire de la plus-part des verbes qui s'écriuent veritablement avec vn R, mais elle ne se prononce pas, comme <i>Ramoneur</i> , <i>baiseur</i> , on dit <i>Ramoneus</i> , <i>baiseus</i>
-ous	Soubs le B ne se prononce pas

TABLEAU 20.3 – Consonnes finales et rimes chez Fremont d'Ablancourt

même : ce qui se « prononce de même » est donc susceptible de ne pas se prononcer du tout. Et, lorsque ce même Fremont s'excuse, dans sa préface, d'avoir inclus les formes verbales du passé simple en *-ismes* (*prismes*, *punismes*), qui « ne se prononcent point sans S » (Il n'a pas écrit : « dont l's se prononce toujours »), dans la catégorie *-isme* (*abisme*, *disme*), c'est probablement plus pour rappeler que lesdites formes verbales n'existent pas sans leur *-s* final graphique que pour exiger qu'on le face entendre en toute circonstance, ce qui serait peu conforme avec le bon usage du temps. Ici aussi, *se prononcer* prend un sens abstrait. De la même manière, *semailles*, *funerailles*, *repesailles* figurent dans la catégorie *-aille* bien qu'ils « ne se disent qu'au pluriel » (ce qui n'implique rien de précis quand à l'éventuelle prononciation de leur *s* final). La conclusion qu'il faut en tirer est que, à partir de Fremont, les dictionnaires de rimes ne peuvent plus être assimilés à des « dictionnaires de prononciation » : s'agissant des consonnes finales, le divorce, qui s'annonce déjà chez Tabourot ou Le Gaygnard, entre la prononciation réelle et la convention de la rime, est désormais consommé.

Plus tard, on trouve en abondance des rimes laxistes jusque chez **La Fontaine**, notamment dans les contes⁶¹ et un théoricien comme Mourgues⁶² n'aura aucune peine à les admettre dans le style « familier ou burlesque ».

En somme, il faut répéter que moins un système est contraignant pour le poète, plus il l'est pour son lecteur. En effet, s'il veut sauver une rime « laxiste » comme *trot* : *galop*, un lecteur sera contraint de laisser tomber les consonnes finales, même en opposition complète avec son parler naturel. Par contre, une rime « stricte » comme *trop* : *galop* sera bonne avec ou sans consonnes finales. Le lecteur devra simplement faire attention à prononcer les deux *p* ou à n'en prononcer aucun quitte à adapter, pour l'un des deux termes, son parler naturel si, par aventure, il a l'habitude de prononcer [trOp] mais [galO]. On comprend donc que, indépendamment de toute considération géographique, les poètes qui visaient une audience large aient de tout temps jeté leur dévolu sur un système plutôt strict : les parlers naturels de leurs lecteurs potentiels étant susceptibles de variations non prévisibles, ils misent, plutôt que de privilégier un usage particulier, sur la sécurité d'une tradition de plusieurs siècles, avec le double avantage de rester conformes à l'autorité rassurante de leurs devanciers et de contraindre le moins possible leurs lecteurs les plus sourcilleux.

61. Quelques exemples tirés des *Contes* de La Fontaine (les numéros renvoient au volume et à la page) : *bon* : *second*, *répond* : *donc* (I, 10), *court* : *cour* (I, 18), *sert* : *enfer* (I, 31), *encor* : *effort* (I, 36, 254), *encor* : *abord* (I, 68, 87), *tour* : *court* (I, 71, 94, 284), *camp* : *galant* (I, 86), *jour* : *court* (I, 91), *fort* : *encor* (I, 94 ; II, 8, 24), *court* : *amour* (I, 104, 156, 241, 249), *atour* : *court* (I, 105), *eschec* : *aspect*, *encor* : *tort* (I, 121), *Gulphar* : *soudar* : *part* (I, 137), *tort* : *essor* (I, 156), *jour* : *court* (I, 176), *lourd* : *amour* (I, 209), *gré* : *pied* (I, 220), *encor* : *accord* (I, 225, 265), *blanc* : *galant* (I, 231), *suffragant* : *vulcan* (I, 236), *sort* : *encor* (I, 282), *répond* : *don* (I, 292), *teton* : *donc*, *encor* : *port* (II, 4), *selon* : *long* (II, 22), *champ* : *an* (II, 26), *sert* : *air* (II, 43), *d'abord* : *encor* (II, 61), *Alibech* : *suspect*, *desert* : *enfer* (II, 65), *encor* : *tort* (II, 66), *franc* : *grand* (II, 73), *sorti* : *petit* (II, 79), *on* : *long* (II, 81), *coup* : *licou*, *court* : *tour* (II, 82), *répon* : *rompt* (II, 83), *présent* : *dam* (II, 94), *d'abord* : *tresor* (II, 104), *bourg* : *cour*, *bords* : *trésors* (II, 113), *encor* : *sort* (II, 121), *trafiquant* : *rang* (II, 146), *dard* : *Amilcar* (II, 216), *encor* : *mort* (II, 247, 248, 254), *franc* : *torrent* (II, 254), *artisan* : *présent* (II, 260).

62. Mourgues, *Traité de la poésie française* (1724), p. 72.

Autrement dit, les poètes (tous les poètes et pas seulement les poètes de l'Ouest) font *comme si* eux, et avec eux tous leurs lecteurs (même les lecteurs bourguignons ou parisiens), prononçaient toujours toutes les consonnes finales à la rime. Comme chez Cornulier⁶³, le « comme si » traduit la fiction : ce qui distingue la fiction du xvi^e de celle du xix^e siècle est que, dans celle-ci, le poète sait pertinemment que son lecteur prononcera [trO] et [galO] alors que, dans celle-là, il demeure dans le doute ; dans un doute qui, tout bien pesé, ressemble fort à celui de l'observateur du xxi^e siècle. Notre poète renaissant se trouve, de manière diffuse, dans la situation d'un poète romantique qui aurait voulu rimer sur *but*, *fait*, *distinct*, *distillat*, *aspic*, *ananas*, *yahourt*, *cassis* ou *legs*, tous mots pour lesquels le statut phonique des consonnes finales n'a toujours pas été définitivement fixé par l'usage⁶⁴.

Comme on l'a vu, un récitant recherchant le compromis entre le régime de la troncation et celui de la liaison devait être incité à ne faire aucune pause à l'intérieur du vers (ou, s'il y a lieu, du sous-vers), et donc d'en enchaîner toutes les syllabes, attitude qui semble bien avoir été la règle depuis de nombreux siècles et qui survit dans l'enseignement de ceux qui, aujourd'hui, prescrivent de « faire toutes les liaisons » à l'intérieur des vers. Cette attitude, avec la resyllabation systématique qu'elle implique, a pour effet de rendre particulièrement bien audibles les consonnes finales devant voyelle. Lorsque la pause ne peut pas être différée, soit à la fin du vers (ou éventuellement du sous-vers), un esprit de compromis analogue devrait logiquement avoir un effet complètement différent sur ledit récitant : l'inciter à « camoufler » quelque peu les consonnes finales dans le double but que ceux qui les prononcent (les « tronqueurs ») ne soient pas choqués par leur absence et que ceux qui ne les entendent pas (les « lieurs ») ne soient pas offensés par leur présence.

En tous les cas, et avant que les grammairiens ne viennent apporter leur éclairage propre sur la question des consonnes finales à la pause, il faut se souvenir qu'un « système de rimes strict » n'appelle pas automatiquement une « prononciation stricte ». Dans un système de rimes strict, une diction qui ferait sonner de manière franche et systématique toutes les consonnes finales à la rime est toujours techniquement possible, mais elle n'est pas forcément la plus vraisemblable.

L'ère des grammairiens

xvi^e siècle : troncation ou liaison ?

En 1531, Dubois reconnaît, à la fin de certains mots, un *s* « sibilo truncato », littéralement « sans sifflement » et signalé par un petit trait vertical qu'on peut aussi trouver sur *r* et *t*. Il donne ensuite la règle générale : à la fin des mots, les consonnes écrites ne sont pas pleinement prononcées, à moins qu'il ne suive une voyelle, ou qu'il n'y ait une pause. Dans la phrase, « *Les femmes sont bones* », l'*s* de *les* est « sans sifflement » et, ce qui semble revenir au même, celui de *femmes* ainsi que le *t*

63. Cornulier, *Art poétique*, p. 216.

64. Si l'on en croit le témoignage du *Dictionnaire de la prononciation française dans son usage réel*.

de *sont* ne sont « pas prononcés ». La règle comme l'exemple illustrent parfaitement le régime de la troncation mais, dans un autre exemple, Dubois écrit « les bones bèstes. » avec, devant un point, l's de *bèstes* noté « sans sifflement », ce qui pourrait indiquer qu'il n'applique pas systématiquement sa propre règle⁶⁵. Par ailleurs, il semble considérer comme synonymes des mots comme *sain* et *cinq*, *üis* (*l'huis*), *hüi* (*aujourd'hui*) et *üiët* (*huit*), ce qui ne serait pas possible s'il articulait franchement toutes les consonnes finales quand il profère lesdits mots isolément⁶⁶.

Palsgrave, en 1530, confirme cette prééminence du régime de la troncation en prescrivant, en prose devant les marques de ponctuation ainsi qu'à la fin des vers, de prononcer les consonnes finales mais, selon les cas, « distinctely or remissely », ce qui laisse entendre que la prononciation de certaines d'entre elles pourrait être atténuée⁶⁷. On retrouve, toujours à la même période, cette notion d'atténuation des consonnes finales chez Érasme (1528) critiquant la prononciation latine des Français (le latin offre d'intéressants points de comparaisons entre les diverses prononciations nationales) qui, au mot *dominus*, tendent à laisser l's final se noyer dans un *u* prononcé au triple de sa longueur⁶⁸.

Dès les premiers écrits de grammairiens, il apparaît en tout cas comme unanimement admis que les consonnes finales tombent devant consonne initiale. Ainsi, Meigret, en 1542, n'y fait-il que brièvement allusion, par exemple lorsqu'il décrit la prononciation de la conjonction *et*, en affirmant que, vu que le *t* final ne s'entend pas devant voyelle, « Or est il qu'encores moins sonne il deuant les consonantes »⁶⁹. Il remarque aussi que, dans *grand cheval*, on n'entend que « gran' cheval »⁷⁰. De la même manière, il préconise, devant consonne, de remplacer par des apostrophes les *s* finaux de *les*, *des*, *es* puisque ces mots :

perdent s, quant le vocable ensuyuant commence par consonante, comme quant nous disons les compaignons de guerre es quelz les Capitaines ont faict des dons sont les mieux aguerriz, Nous deuons escrire, le compaignons de guerre e' quelz l'é [sic] capitaines ont faict de dons sont le mieux, agguerriz : Car si nous prononçons s en ces monosyllabes, la prononciation sera vicieuse.⁷¹

L'apostrophe ne se justifierait pas « la ou il entreuient quelque point autant de virgule, que de fin de clause », autrement dit à la pause. On voit donc que Meigret

65. Dubois, *Isagoge*, p. 0 et 7. « In fine quoque dictionis nec illam [la consonne s] nec caeteras consonantes eadem de causa ad plenum sonamus, scribimus tantum : nisi aut vocalis sequatur, aut finis sit clausulae, vt foeminae sunt bonas, Les femmes sont bones, scribimus, sed pronuntiamus, Les truncato sibilo, femme sine s, son sine t, bones. »

66. Dubois, *Isagoge*, p. 85.

67. Palsgrave, *éd. Génin*, p. 39.

68. Érasme, De recta latini graecique sermonis pronuntiatione dialogus. « Quid mihi narras Ennius, quasi non idem hodie faciant in oratione soluta Galli, quod Ennius fecit in carmine, prorsus elidentes s, quum incidit inter vocalem et consonantem ; in fine vero sic obscurantes porrecta in immensum vocali, vt vix sentias, velut in est et dominus, in quorum priore eliso s sonant geminum aut triplex potius eee, in posteriore v trium vocalium habet spatium. »

69. Meigret, *Traite*, f° F iv v°.

70. Meigret, *Grammere*, p. 32 v°.

71. Meigret, *Traite*, f° G iv v°.

raisonne aussi selon la logique de la troncation, ce qu'il confirmera en décrivant des mots comme « troës » (trois), « beaos » (beaux), proférés isolément, comme des syllabes composées par cinq « voix », la dernière ne pouvant être que l's final non amui⁷².

C'est là qu'intervient une première difficulté, qui est de prévoir, étant donné un texte écrit, où le lecteur fera ses pauses. En effet, si Meigret peut se permettre d'« apostropher » les s finaux de clitiques comme *les* ou *des*, c'est parce qu'il sait qu'aucun lecteur ne fera jamais à bon escient une pause entre eux et le mot qu'ils déterminent. Il existe par contre de nombreux autres cas où tout est ouvert, plusieurs lecteurs pouvant adopter des débits ou des rythmes différents, ce qui les amènera à faire plus ou moins de pauses, et pas forcément au même endroit. En 1550, Meigret se bornera à rappeler qu'on laisse tomber s final « en beaucoup de lieux »⁷³, mais sans préciser exactement lesquels. De même, lorsque il mettra en pratique ses principes de 1542, on verra qu'il a bel et bien recours à l'apostrophe, mais dans une mesure minime :

Combien qe d'une pouure consideraçon la plusgran' partie de no' François soët en fantazie que la poursuyte d'une grammere soët trop difficil' e pre'q'impossibl' en nostre linge : je n'en n'ey pas pourtant si dezesperé qe je n'aye fêt quelqe dilijençe d'en çherçher quelqs moyens, e règles. Çe qe je ne pense point auoër fêt san' propos, ne d'outrecuydance : vu q'il et impossibl' a toute naçon du monde de contracter par parolles, lès vns auèq lès aotres, diuizer de' rizons dës ars e siençes : doner noms propres aus çhozes, distinguer lè' tẽms entre eus, lès substances dës accidẽs, e lès acçions de' passions : ne de finablement conferer ensemble de' propriétés de toutes çhozes, soët par le discours de l'aothorité de la sapiençe diuine, ou par çeluy de la rézon humeine, qe la propriété n'y soët obseruée, auèq vn asseblement fêt de si bon ordre, q'vne intelliçençe s'en ensuyue tẽlle, qe notre affecçon la veut exprimer suyuant la conçeption de l'entẽdement.⁷⁴

Comme le révèle le début de la préface de la *Grammere* de 1550, et comme le confirme un survol de l'ouvrage, l'écrasante majorité des apostrophes — il n'est bien sûr pas question ici de celles qui signalent l'élision d'un *e* féminin — concernent des s finaux et se trouvent entre des déterminants monosyllabiques (*les*, *des*, *aux*, *nos*, *nous*, *ils*, *leurs*, etc.) et le mot qu'ils déterminent. Dans ce cas, l'apostrophe n'est pas loin d'être systématique : les exceptions pourraient à la rigueur traduire une inadvertance du grammairien ou de son imprimeur.

Plus occasionnellement, on trouve de telles apostrophes après des prépositions monosyllabiques (principalement « san' » et « e' », mis pour *sans* et *es*) et des numéraux comme « deu', troë', si' »⁷⁵, ou encore après « tou', toute' » ou « plu' ». En général, Meigret n'apostrophe pas les consonnes finales des mots lexicaux, à deux exceptions près : dans certains cas d'adjectifs antéposés, comme « gran', chao' » (dans

72. Meigret, *Grammere*, p. 16 r°.

73. Meigret, *Grammere*, p. 32 v°.

74. Meigret, *Grammere*, p. 2 r°.

75. Meigret, *Grammere*, ff° 4 v°, 13 v°, 38 r°.

« chao' mal » pour chaud-mal)⁷⁶ ; pour certaines formes verbales, lorsque le pronom personnel est postposé (« nous sauveron' nous, trouvé' vous »)⁷⁷ ou, dans les formes négatives, si le verbe est directement suivi de *pas* ou *point* (« Ne pensé' pas, nou' ne dizon' point »)⁷⁸. Dans tous ces cas, la pratique de Meigret reste très inconstante, trop inconstante pour qu'on puisse en induire une règle générale.

Techniquement parlant, on aurait certainement beaucoup de peine à lire l'extrait de préface ci-dessus en prononçant toutes les consonnes finales que Meigret n'a pas apostrophées : chez lui, la persistance graphique d'une consonne finale ne saurait signifier que cette consonne « doive » être automatiquement prononcée par le lecteur. Au contraire, celui-ci ne la prononcera éventuellement que s'il décide de faire une pause à cet endroit, les apostrophes se bornant à signaler des lieux où la pause n'est, selon Meigret, pas possible.

Partant probablement du constat qu'il serait fastidieux d'apostropher toutes les consonnes finales non prononcées, **Peletier** fait le choix de n'en apostropher aucune : il ne prend pas position sur la localisation des pauses. Car, explique-t-il, où plutôt le fait-il dire à Théodore de Bèze, celui des protagonistes de son dialogue qui défend la graphie traditionnelle :

Comme quand nous disons, *Les François sont g'ans bien hardiz* : la ou si vous prononcez l'orçson continue : chacun sèt que les dernières lettres de tous les moz ne sonnet point, fors cele du dernier.⁷⁹

On est donc bien, comme chez Meigret, dans un système fondamentalement régi par la troncation, et dans lequel l'orateur est libre de choisir où il fera ses pauses (on lui fait suffisamment confiance pour admettre qu'il n'ira pas justement les faire là où Meigret notait une apostrophe). Dans l'exemple cité, il peut, par exemple, choisir de différer toute pause jusqu'après le mot *hardiz*, mais rien n'exclut qu'il fasse d'autres choix. Et Peletier, ou plutôt le personnage Bèze, continue en introduisant une nuance nouvelle :

Mêmes a la fin d'aucuns moz, qui se prononcet a part, la letre s, ne se sonne point, que par une maniere d'alongement e produccion de voës : nommément après la letre r : Comme an *keurs, durs, obscurs*. E toutefoës de ne la i ecrire point, ce seroët moquerie.⁸⁰

Dans la mesure où ces *s* finaux, qui tendent à disparaître à la pause, réapparaissent devant voyelle, ce dont on n'a pas de raison de douter, on tend assez nettement vers le régime de la liaison. Quelques pages plus haut, le même ne disait-il pas déjà :

Combien de terminèsons auons nous qui ne se sauroët exprimer par letre ni figure, sinon par proximate e ressamblance ? si bien que pour les randre, nous ampruntons

76. Meigret, *Grammere*, p. 8 r°, 10 r°.

77. Meigret, *Grammere*, p. 3 r°, 3 v°.

78. Meigret, *Grammere*, ff° 5 r°.

79. Peletier, *Dialogue*, p. 58.

80. Peletier, *Dialogue*, p. 58.

l'office d'une letre : non pour nous demontrer le naturel de la voës, mes l'ombre seul-
mant.⁸¹

Peut-être faut-il rapprocher ces remarques de celle de Ronsard qui, dans son *Art poétique*, voudrait bien qu'on assouplisse la dictature de la graphie touchant certaines consonnes finales précédées par *r*, en autorisant des rimes *fort : or* ou *fard : char*, les *t* finaux que, vraisemblablement, il ne prononçait pas étant apostrophés (*for', far'*)⁸². On a vu que, dans son *Promptuaire*, Le Gaygnard avait largement suivi ce vœu et régularisé sans restriction ce type de rime⁸³.

Toujours en 1550, **Pillot** formule également la règle de la troncation, en donnant comme exemple la phrase suivante :

Es derniers iours aduiendront des temps perilleux. Car les hommes seront s'aymans euxmesmes, auaricieux, vanteurs, orgueilleux, diffamateurs, desobeissans, ingrats, contempteurs de Dieu, sans affection naturelle, sans loyaulté, imposeurs de crimes, sans attempance, cruels, haissans le bien.

dans laquelle il laisse tomber un certain nombre d's finaux devant consonne, mais ni devant voyelle ni à la pause :

E dernier iours auiendront tem perilleux. Car les homme seron s'aymans eumesmes, auaricieux, vanteurs, orgueilleux, diffamateurs, desobeissans, ingrats, contempteurs de Dieu, sans affection naturelle, san loyauté imposeur de crime, sans attempance, cruels, hayssan le bien.⁸⁴

On note toutefois qu'il « oublie » de prononcer, à la pause, l's final de *crimes*.

En 1562, **Ramus** reprend le principe de l'apostrophe tel que l'avait instauré Meigret :

Sècondement troe' consones s, r, t sont apostrofees suivant autre consonę : comę, Le' fame' dezirę ale' dęhors, aussi fon' les omęs. Celęfoes unę silabę e' toluę par apostrofe : comę, A' vous, s'avous, m'avous, n'avous, pour ave' vous, save' vous, m'ave' vous, n'ave' vous. En coe nou' pouvons eștimer, cę noștrę langę (comę j'e aupara-van' note par autre preuę dę la douseur fransoezę) obeit fort au plezi' dę l'oreę en planisant einși se' letre' jerseęs e comę entre-baleęs, e c'en sęla el' e' plu' rięę cę la langę latine, ci e' souvent empeęę par telę jersurę, partant c'en proz' elę n'a poin' d'apostrofe.⁸⁵

Une fois de plus, on est clairement dans le régime de la troncation. Mais, cette fois-ci, pour ce qui est en tout cas des *s* et *t* finaux (l'*r* apostrophé reste exceptionnel), il est fait un large usage de l'apostrophe à la fin des mots lexicaux. Contrairement à celle de Meigret, la pratique graphique de Ramus cerne probablement d'assez près

81. Peletier, *Dialogue*, p. 48.

82. Ronsard, *Art poétique*, in *Œuvres complètes*, XIV, p. 21.

83. Le Gaygnard, *Promptuaire*, préface (19^e page).

84. Pillot, *Gallicae Linguae Institutio*, p. 44-45.

85. Ramus, *Gramere*, p. 38-39.

sa pratique orale : il devient possible de lire son texte à haute voix en prononçant, avant de faire une pause, les *s* et *t* finaux qu'il n'apostrophe pas. Il apparaît en effet qu'il ne fait que peu de pauses, et que son « oraison continue » englobe parfois plus de vingt syllabes consécutives. Mais, en la menant à terme, il s'est probablement rendu compte de la difficulté de l'entreprise consistant à apostropher de manière complète et, surtout, à imposer cette pratique à un imprimeur. Pas tout à fait satisfait du résultat, il ajoute en effet, dans son erratum : « Coriję les apostrofes selon la regle. »⁸⁶ La conséquence logique de cette remarque sera de ne plus apostropher du tout, mais de renvoyer une fois pour toutes le lecteur à la règle, et c'est bien la pratique qu'il retiendra pour sa seconde grammaire, celle de 1572, rejoignant donc finalement Peletier :

D. Qui sont les consonnes subjectes a lapostrophe ? P. Ce sont *S* et *T*, quand vne consonne commence le mot suiuant, comme *le' Philosophie' fon' tou' par raison*. *R & L*, sont quelquefois apostrophees.⁸⁷

Exemple rare chez les grammairiens, Ramus appliquera sa graphie à une épigramme de Marot :

Enfans, oeies une lęson,
 Notr' lang' a setę fason,
 Cę lę termę ci va dęvant,
 Volontier reji' lę suivant.
 Le' vieus exemple' ję suivre
 Pour lę mieus : car a dirę vre
 La çanson fu' bien ordoneę
 Ci dit, m'amour vous e doneę
 E du bateau et etone,
 Ci dit, m'amour vous e done.
 Voela la forseę cę posedę
 Lę femęnin cant il presedę.
 Or prouvere par bon' temoins
 Ce tou' pluriers n'en fon' pa' moins.
 Il faut dir' en termę' parfes
 Dieu en sę mondeę nous a fes
 Faut dir' en parolę' parfetes,
 Dieu en sę mondeę les a fetęs,
 E nę fau' point dir' en efet,
 Dieu en sę mondeę les a fet,
 Nę nous a fet parelement,
 Me' nous a fes, tou' rondement.
 L'Italien (don' la faconę
 Pasę le' vulgerę' du mondeę)
 Son langaj' a ainsi bati,
 En dizant, Dio Noi a fati.

86. Ramus, *Gramere*, p. 127.

87. Ramus, *Grammaire*, p. 47.

Parcoe can' me suis avize,
 Ou me' jujès on' mal vize,
 Ou en sèla n'on' gran' siense,
 Ou ilz ont durè consiense.⁸⁸

Contrairement à l'exemple donné par Palsgrave, sa pratique de l'apostrophe fait soupçonner quelques pauses, notamment aux vv. 6 (*mieus*), 8 et 10 (*dit*), 19 (*point*), 21 (*fet*), 22 (*fes*), 26 (*dizant*), 30 (*ont*). Certains *s* et *t* non-apostrophés pourraient probablement être « corrigés selon la règle » : il est douteux que Ramus attende vraiment une pause après *point* (v. 19) ou *ont* (v. 30), ou peut-être considère-t-il qu'il n'est pas utile d'apostropher une dentale finale devant une dentale initiale, puisqu'il serait de toute façon impossible d'en prononcer deux de suite. D'autres tiennent à la particularité de ce poème, qui énonce une règle de grammaire : on risquerait de ne pas comprendre, à l'oreille, la différence entre *fet* et *fes* si leur consonne finale n'était pas prononcée, et on perdrait donc le sens du poème. Le fait de les prononcer n'implique donc pas qu'il y ait pause. Restent toutefois quatre pauses incontestables, après *mieus* (v. 6), ou avant un discours direct (vv. 8, 10 et 26). On se demandera toutefois si Ramus lit « à la façon d'un Poème bien prononcé », ou seulement « à la façon d'une missive »⁸⁹, c'est-à-dire comme un précepteur lirait une règle de grammaire à son disciple. L'apostrophe du *e* féminin de *Notre*, qui transforme le deuxième vers en heptasyllabe, donne en tout cas à penser que sa diction n'est particulièrement poétique.

Avec **Cauchie** (1570), on tient peut-être bien le premier grammairien qui soit ouvertement « lieur » : partant de la phrase « ie vous veux mener parmi les bois », il prononce « je vous veu mené parmi lé boi », n'articulant donc pas le dernier *s* malgré la pause et se bornant à signaler que l'*r* (on présume qu'il s'agit de celui de *mener*) « peut être entendu doucement sans faute »⁹⁰. Il n'est peut-être pas exagéré d'en déduire qu'il serait faux de faire entendre l'*s* de bois, même doucement, et que l'*r* de *mener* serait gênant s'il résonnait fortement. Par ailleurs, évoquant *t* final, il signale qu'on ne l'entend jamais dans le mot *et*, et que, dans les autres cas, la voyelle qui le précède doit sonner clairement, mais que le *t* lui-même est « presque tu ou du moins rendu très chétivement, de sorte qu'il pénètre à peine les oreilles »⁹¹. Il est donc, en dépit de ce que prescrivent les grammairiens antérieurs, plus que réticent à faire sonner ses *t* finaux. Il n'est pas exclu que les origines picardes de Cauchie l'aient fait pencher vers la liaison. En 1558, **Meurier**, un autre Picard, allait déjà plus loin en écrivant :

88. Ramus, *Gramere*, p. 104-105.

89. Ronsard, Préface de la Franciade, *Œuvres complètes*, XVI, p. 12.

90. Cauchie, *Grammaire*, p. 9 v° ; « nihil ergò mirum si concursus linguam moretur & idcirco non proferantur ante alias nulla intercedente distinctione actu uel potentia *ie vous veux mener parmi les bois* lege *je vou veu mené parmi lé boi*. Ubi *r* sine vitio leniter audiri potest ».

91. Cauchie, *Grammaire*, p. 7 v° ; « Numquam in copula & audiri *t* debet. Vocalis uerò *t* finali prae fixa clarè efferenda est, ipsum autem *t* ferè subticetur, aut certè tenuissimè redditur ut vix autres subintret ».

T final es diçtions pollysillabes est mute, comme vertueusement vigoreusement, soigneusement, hardiment. In monosyllabis non, comme net, pet, fait, guet, &c.⁹²

En 1582, **Henri Estienne**, dans ses *Hypomneses*, tente une remise à l'ordre. D'une part, il se veut le défenseur de la mémoire et de la grammaire de son propre père Roger, que ne respecteraient pas certains traités ultérieurs, notamment celui de Cauchie. Deuxièmement, il tient à élever le niveau : rejetant la prononciation de « la lie du peuple », voire du « peuple tout entier » qui « fait disparaître non seulement les mêmes lettres que tout le monde, mais aussi d'autres fort nécessaires, comme *r* et *l* en fin de mot »⁹³. Dans un passage célèbre, Estienne rappelle donc une fois de plus la règle de la troncation :

En ce qui concerne l'autre amuïssment de lettres, celui dont j'ai dit qu'il n'est pas du tout naturel⁹⁴, [...] il ne peut être défini par des termes déterminés, je vous proposerai de l'apprendre par la lecture d'une phrase en français [...]. Donc considérez cette phrase :

Vous me dites tousiours que vostre pays est plus grand de beaucoup et plus abundant que le nostre, et que maintenant vous pourriez bien y viure à meilleur marché que nous ne viuons depuis trois mois en ceste ville : mais tous ceux qui en viennent, parlent bien vn autre langage : ne vous desplaie.

Vous la prononcerez en ne donnant aucun son aux lettres qui doivent s'amuir dans la prononciation correcte et la moins affectée :

Vou me dite toujours que votre pays est plu grand de beaucoup et plus abandon que le notre, e que maintenau vou pourrie bien y viure à meilleur marché que nou ne viuon depui troi mois en cete ville : mai tou ceux qui en viennent, parlet bien vn autre langage : ne vou deplaise.

Considérez qu'ici dans le petit mot *plu* la première fois la lettre *s* est muette, parce qu'elle est suivie d'une consonne, mais la seconde fois non, car elle est suivie d'une voyelle. De même le *d* ne s'amuirait pas dans *grand*, ni le *s* dans *plu* si l'on disposait les mots ainsi : *est plu grand et plus abandon que le notre*.

Remarquez aussi que dans *tousiours* je maintiens la lettre *s* bien qu'elle soit suivie d'une consonne ; c'est parce que ce mot est précédé de quelques autres contigus dans lesquels le *s* s'amuit, et ils se prononcent l'un après l'autre si vite qu'ils semblent presque former un vocable unique, tandis que après *toujours* celui qui parle marque un petit temps d'arrêt. C'est ce fait même à lui seul qui explique parfois pourquoi nous ne privons pas cette lettre ou une autre de sa sonorité, mais surtout là où il faut marquer un temps d'arrêt encore un peu plus long qu'ici. Comme quand on dit : *C'est un propos qu'on tient tousiours, quand on ne sçait que respondre*, ou *C'est un propos qu'on tient souuent, quand* etc. Car on prononcera : *C'est vn propo qu'on tien toujours, quand on ne sçait que repondre*, ou *qu'on tien souuent*, en donnant une sonorité au *s* ou au *t*. Et même il y en a qui prononcent *propos* sans amuir le *s* ; ils n'ont pas tort

92. Meurier, *Breve instruction*, p. 30 v°.

93. Estienne, *Hypomneses*, p. 2 ; « Ipsa enim plebis faex, ac (penè dixerim) tota plebs », non eas solùm suppressit literas quas & caeteri, verùm alias etiam quae sunt valde necessariae, vt R & L in fine vocabulorum ». A noter l'usage du mot *plebs* et non de celui de *populus*.

94. Estienne considère comme « naturellement » muettes des consonnes intérieures comme l's de *noître*, *vostre*, *apostre* et comme « muettes par accident » les consonnes finales qui tombent devant consonne initiale. *Hypomneses*, p. 79.

certaines parce qu'ici aussi on marque un temps d'arrêt, bien qu'il soit plus bref qu'après *toujours* ou *souvent*. Je ne parle pas ici du vulgaire incompétent, car il ne tient aucun compte de ce fait ; au contraire ce n'est pas une seule lettre finale, mais deux qu'il prive de leur sonorité dans cet adverbe, en prononçant *touiou*.

Je vous avertis encore de ceci : le vulgaire prononce *vienn*e et *parl*e sans *t* dans ces passages : *mai tou ceux qui en viennent, parlet bien vn autre langage* : alors que ceux qui s'appliquent avec compétence à une prononciation correcte laissent une sonorité non pas tout à fait nulle, mais faible à cette lettre qui est dans les mots entiers *viennent* et *parlent*. Et d'ailleurs cette prononciation est d'autant plus en accord avec la raison que sans elle on prononcerait des singuliers au lieu de pluriels. Car *vienn*e et *parl*e sont du nombre singulier.

Observez dans la première phrase d'autres exemples d'une autre lettre amuïe dont on a parlé auparavant. Car dans *toujours*, dans *votre*, *notre*, dans *deplaïse* la lettre *s*⁹⁵ s'amuït non point par accident, mais selon l'usage qui lui est propre (même chose pour *repondre* dans la seconde phrase). Mais à la fin de l'adverbe *depuis* je dis qu'elle s'amuït par accident, puis qu'elle garderait sa sonorité si elle était suivie d'une voyelle. Car on dirait *Depuis un mois*, *Depuis onze mois*, et non pas *Depui un mois*, *Depui onze mois*. De même encore dans cette phrase *C'est un propos qu'on tien toujours*, si on veut changer l'adverbe *toujours* en l'adverbe *ordinairement* qui commence par une voyelle, le *t* ne s'amuïra pas. On prononcera en effet *C'est un propos qu'on tient ordinairement*. Mais il faut savoir aussi en ce qui concerne la suppression des lettres que les mêmes gens lorsqu'ils parlent plus lentement ne suppriment pas à certaines places des lettres qu'ils supprimeraient s'ils parlaient vite. Il vaut mieux le plus souvent pécher dans le premier sens que dans le second.⁹⁶

95. Il s'agit des *s* de *touSiours*, *voStre*, *noStre* et *deSplaise*.

96. Estienne, *Hypomneses*, p. 94-96 ; « Ad alteram autem literarum obmutescentiam quod attinet, quam minimè naturalem esse sed potius per accidens fieri dixi, quum minus etiam quàm praecedens certis terminis possit, eam ex orationis Gallicae lectione lectione descendam tibi proponam [...]. Considera igitur hanc orationem, *Vous me dites tousiours que vostre pays est plus grand de beaucoup & plus abundant que le nostre, & que maintenant vous pourriez bien y viure à meilleur marché que nous ne viuons depuis trois mois en ceste ville : mais tous ceux qui en viennent, parlent bien vn autre langage : ne vous desplaise*. Eam sic pronuntiabis, nullum illis dans literis sonum quae obmutescere in recta & minimè affectata pronuntiatione debent, *Vou me dite toujours que votre pays est plu gran de beaucoup & plus abandon que le notre, e que maintenau vou pourrie bien y viure à meilleur marché que nou ne viuon depui troi mois en cete ville : mai tou ceux qui en viennent, parlet bien vn autre langage : ne vou deplaïse*. Considera hîc, in vocula *plu* priore quidem loco mutam esse literam *s*, quòd sequatur consonans : at in posteriore nequaquam, quoniam sequitur vocalis. Sic etiam in *grand* non obmutesceret *d*, neque in *plus*, si vocabula ita collocares, *est plu grand & plus abandon que le notre*. Animaduerte item, me in *tousiours* retinere literam *s*, quanuis sequatur consonans : quòd praecedant aliquot aliae voces contiguae, in quibus illa obmutescit, & illae quidem tam citò vna post alteram pronuntientur vt propemodum efficere vnicum vocabulum videantur : at verò post *toujours* aliquantulum interquiescat qui loquitur. Quae res, vel sola, in causa est interdum cur hanc literam aut aliam sonon suo non priuemus : praesertim tamen vbi paulo etiam plus quàm hîc interquiescendum est. Veluti quum dicitur, *C'est vn propos qu'on tient tousiours, quand on ne sçait que respondre*. Vel, *C'est vn propos qu'on tient souvent, quand &c*. Ita enim proferes, *C'est vn propo qu'on tien toujours, quand on ne sçait que repondre*. Vel, *qu'on tien souvent*, dando sonum literae *s*, aut literae *t*. Atque adeo sunt etiam qui *propos* pronuntiarent, non obmutescente litera *s* : nec male certè, quòd hîc quoque aliquantulum interquiescat, licet minus quàm post illud *toujours*, vel illud *souuent*. Neque verò hîc de imperito vulgo loquor. Id enim nullam huius rei rationem habet : imò verò non vnicam literam finalem, sed duas, in illo aduerbio sono suo priuat, proferens *toujou*. De hoc quoque te praemoneo, vulgus sonare *vienn*e & *parl*e, absque *t*, in locis illis

Mais la valeur principale du témoignage d'Estienne ne réside pas tant dans la réaffirmation de ce principe bien connu que dans l'éclairage social qu'il introduit, en concédant que l'usage le plus spontané l'a déjà largement abandonné. Il restera à délimiter précisément l'élite de « ceux qui ont une bonne prononciation ». Dépasse-t-elle le club très restreint des grammairiens et précepteurs de français ? Jusqu'à quel point est-elle susceptible d'englober ceux qui déclamaient des vers ou chantaient des airs ? On notera en tout cas que le grammairien Estienne condamne fermement ceux qui diraient « *Puisqu'i t'a pleu* » pour « *Puis qu'il t'a pleu* », et que cette prononciation « venue du vulgaire incompetent »⁹⁷ est couramment demandée par le poète Baïf dans ses vers mesurés. Ailleurs, il se fait l'avocat d'une prononciation d'*r* final en toute situation (y compris devant consonne), fustigeant le vulgaire qui dit « Il faut parle bas » ([parle]) au lieu de « Il faut parler bas » ([parler]), mais il concède que « même cette erreur du vulgaire est imitée par des gens qui ne lui appartiennent pas », qui prononcent « Apres disné, Apres souppé » ([dine], [supe])⁹⁸. Il fait une remarque analogue à propos de *l* final⁹⁹.

Par rapport au personnage qui le représente dans le *Dialogue* de Peletier, le « vrai » Bèze de 1584 apporte un élément nouveau en donnant, comme règle générale, que *c*, *q*, *l* et *r* finaux se prononcent en toute situation, c'est-à-dire même devant consonne initiale¹⁰⁰. On croit comprendre aussi que *m* et *n* finaux s'entendent à la fin des mots, mais d'une manière « imparfaite » qui pourrait correspondre

mai tou ceux qui en viennet, parlet bien vn autre langage : quum ij qui rectae pronuntiationis & studiosi & periti sunt, non omnino nullum sed tenuem quendam sonum relinquant huic literae, quae est in integris *viennent* & *parent*. Atque adeo haec pronuntiatio eo magis consentanea rationi est, quod alioqui pro pluralibus singularia pronuntientur. Singularis enim numeri sunt *vienne* & *parle*. Obserua autem in illa priori oratione, alia obmutescit alterius exempla de qua dictum antea fuit. Nam in *toujours* & in *votre, notre*, & in *deplaise*, litera *s* non per accidens, sed more suo, obmutescit (itidemque in *repondre* in illa posteriori oratione.) At verò in fine aduerbij *depuis* eam per accidens dico obmutescere, quoniam suum sonum haberet, si vocalis sequeretur. Diceres enim, *Depuis vn mois, Depuis onze mois* : non autem, *Depui vn mois, Depui onze mois*. Sic etiam in illa oratione, *C'est vn propos qu'on tien toujours*, si mutare velis aduerbium *toujours*, in aduerbium *ordinairement*, quod à volali initium habet, non obmutescet *t*. pronuntiabis enim, *C'est vn propos qu'on tient ordinairement*. Verum & hoc sciendum est, quod ad literarum suppressionem attinet, etiam ab iisdem lentius loquentibus non supprimi alicubi es as ipsas quas supprimerent si celeriter loquerentur. Satius autem plerumque est in illam quam in hanc partem peccare. »

97. Estienne, *Hypomneses*, p. 344.

98. Estienne, *Hypomneses*, p. 68 ; « Hanc literam in fine vocabulorum ita praetermittit idem vulgus [...] Eodémque in infinitiuis peccat modo, quum verbum in *r* desinens à consonante excipitur. vt, *Il faut parle bas*, pro *Il faut parler bas*. Sic, *Il faut disne de bonne heure*, vel, *Il faut souppé de bonne heure* : pro *Disner* & *Soupper*. Atque adeo hunc vulgi errorem sequentes ij etiam qui in vulgo minimè sunt numerandi, proferunt, *Apres disné, Apres souppé*, pro *Apres Disner, Apres soupper*. »

99. Estienne, *Hypomneses*, p. 63-64.

100. Bèze, *De Francicae linguae recta pronuntiatione*, p. 65 ; « Finiens autem dictionem hae litera, quaecunque vel vocalis vel consonans sequatur, integra pronuntiatur, vt in his vicibus *broc, froc, sec, suc*, & similibus », p. 70 « De *Q* & *R*. » Hae literae nunquam quiescunt », p. 69 « Sed finiens dictionem hae litera, quaecunque consonans sequentem vocem inchoet, sonum suum seruat ».

à un vestige consonantique persistant après la voyelle nasale ¹⁰¹. Cette mention de consonnes finales « obligatoires » est importante, car elle sonne le glas d'un régime « idéal », qui a peut-être existé au Moyen Âge, et dans lequel le mécanisme de la troncation pouvait s'appliquer de manière uniforme, indépendamment de la consonne finale. Si l'usage de Bèze explore d'autres mécanismes à la frontière des mots, il est permis de supposer que ce même usage, ou alors celui d'autres locuteurs, a fait la place, pour d'autres consonnes, au mécanisme de la liaison.

En 1586, **Bosquet**, pourtant aussi picard que Cauchie, reste fidèle au principe de la troncation en paraphrasant de manière presque littérale le Bèze de Peletier ¹⁰², ce qui pourrait laisser penser qu'il s'appuie plus sur l'autorité de ses prédécesseur que sur son propre usage. Il reprend aussi la règle de Bèze concernant la prononciation systématique de *c, l, r, m, n*, en fin de mot, et il l'étend à *f* final.

Autant, à première vue, la juxtaposition des doctrines de ces grammairiens donne une impression d'unité, autant la façade de cette unité se lézarde lorsqu'on y regarde de plus près. À l'arrivée, tout un pan du mur des consonnes finales échappe à la logique de la troncation (*c/q, f, l, r, m, n*) et les seules qui résistent sont *s/z/x* et *d/t*. Concernant *d/t* finaux, on apprend de la bouche du plus conservateur parmi les grammairiens troncateurs que même ceux qui les prononcent à la pause tentent à leur donner une sonorité presque nulle. Quant à *s/z/x* finaux, il est des situations où, à la pause, ils ne s'expriment que par un certain allongement de la voyelle précédente. Et ce ne sont pas les témoignages plus périphériques qui voleront au secours de la troncation, puisqu'en 1528 déjà, **Tory** écrivait :

Les Dames de Paris pour la plusgrande partie obseruent bien ceste figure poetique [l'apostrophe], en laissant le *S*. finale de beaucoup de dictions : quant en lieu de dire, Nous auons disne en vng lardin / & y auons menge des Prunes blanches et noires, des Amendes doulces & ameres, des Figues molles, des Pomes, des Poires, & des Gruselles. Elles disent & prononcent. Nous auon disne en vn lardin : & y avon menge des prune blanche & noire, des amende doulce & amere, des figue molle, des pome, des poyre, & des gruselle. Ce vice leur seroit excusable, se nestoit quil vient de femme a homme, & quil se y treuve entier abus de parfaictement prononcer en parlant. ¹⁰³

L'usage qui est critiqué ici, manifestement fondé sur la liaison, ressemble comme deux gouttes d'eau à celui s'est finalement imposé, et qu'on trouvera dans le « bon usage », ou discours familier, au XVII^e siècle aussi bien que de nos jours : devant les fréquentes pauses, aucun *s* n'est articulé et, devant voyelle, les liaisons n'ont lieu qu'au sein de groupes très restreints (*nous-avons, des-amendes*) ¹⁰⁴. Tory a donc bien raison de craindre que ce « vice » ne passe « de femme à homme ». Reste à tenter de

101. Bèze, *De Francicae linguae recta pronuntiatione*, p. 69 ; « *M* nunquam quiescit, sed vt suo loco diximus, finiens syllabam vel dictionem, non aliter pronunciat quàm *m* [il faut probablement lire *n*, cf. p. 30], illo de quo diximus sono imperfecto ».

102. Bosquet, *Elemens*, p. 37-42.

103. Tory, *Champfleury*, f° lvii r°.

104. J'admets bien sûr qu'il n'est pas question de prononcer l'*s* du déterminant *des* devant *prune, figue, pomme, poire* et *gruselle*.

comprendre qui sont ces « Dames de Paris ». Au xvi^e siècle, « dame » n'était probablement pas aussi générique qu'aujourd'hui : il désignait une femme jouissant d'une certaine élévation sociale. Robert Estienne, par exemple, donne en 1539 « *Dame ou Maistresse, Domina* » avec comme seul exemple « *Grandes dames, de grand renom* ». En 1549, il ajoute « *Mal gracieux aux dames* » et « *Estre seigneur ou dame de soy, en usant de ses droictz* »¹⁰⁵. En 1606, Nicot complètera :

Signifie proprement celle qui a droit autorité & commandement sur quelque chose, *Domina*, Selon ce on dit Dame de tel lieu, la Dame du logis, & le mari appelle sa femme la Dame de nos biens, ou la Dame de ceans. [...] Dame [...] est aussi vsurpé pour vn simple titre d'honneur, sans importance de tel droict & autorité que dit est, quand par courtoisie on le donne à vne femme de moyen estat, parlant à elle ou d'elle, comme, Dame Iane irez vous-là ? Dame Marie a dit cela.¹⁰⁶

Rien, dans ces définitions, ne semble donc recouper ce que Henri Estienne appelait « la lie du peuple »¹⁰⁷. Le sens premier du terme désigne plutôt l'aristocratie ; par extension, il pourrait probablement englober la moyenne ou petite bourgeoisie, gouverner une maison restant toutefois le minimum requis pour mériter, fût-ce par « usurpation », le titre de « Dame ». Mais si la pratique de la liaison, telle que la décrit Tory, ne correspond pas à un usage populaire, comment alors expliquer que les grammairiens en recommandent un autre ? On trouve un élément de réponse chez Meigret, pour qui « L'écriture des femmes de france [est] meilleur[e] que celle des hommes » : il est question ici d'adéquation de la graphie à la prononciation, et notamment de l'incohérence de l'usage de la lettre *c* qui se prononce tantôt [k] tantôt [s]. Meigret propose de résoudre le problème en réservant *c* pour [k] et en utilisant *ç* pour [s], et il ajoute :

non pas que ie vueille dire que *S*, ne s'y puisse bien mettre, quoy que les homes de france se moquent des dames le faisant ainsi, des quelles, si nous recherchos la façon d'escrire nous la trouuerons beaucoup plus raysonnable, & mieux poursuyue selon l'Alphabet, que celle des plus sauans homes des notres : Brief s'il est demouré quelque reste de raysonnable escriture, & formée selon que les puissances des letres le requierent, il leur en fault donner l'honneur.¹⁰⁸

En résumé, les femmes, qui ne sont pas latinisées au berceau, échappent aux « sophistries » et aux « faulses doctrines » dont sont victimes les « plus savans hommes » et, par conséquent, elles savent, mieux que leurs semblables masculins, reconnaître les « vrais principes ». S'il était possible d'appliquer, par analogie, à leur prononciation des *s* finaux, le jugement positif de Meigret sur la graphie des dames, on conclurait que, dans le Paris du xvi^e siècle, la troncation régit l'usage en partie artificiel et peut-être pédant des lettrés latinisants, alors que tout un pan de la société,

105. Estienne, *Dictionnaire françois-latin*.

106. Nicot, *Thresor*.

107. A moins que Tory, par ironie, ne désigne par « Dames de Paris » les femmes de mauvaise vie, ce qui est somme toute assez peu vraisemblable.

108. Meigret, *Traite*, f^o E iii v^o, E iv r^o.

moins docte mais qui n'est peut-être pas aussi basement populaire que le voudrait Estienne, a déjà adopté le régime de la liaison. **Tabourot**, en tout cas, témoigne aussi de ces deux usages, lui qui se moque des « vulgaires » qu'on qualifierait aujourd'hui de *snobs* : « pour sembler bon François, & montrer qu'ils parlent proprement, ils prononcent à tort & à trauers, au bout de chaque mot, vne s. Et diront, Messieurs ie me recommandes à vous de tous mons cœurs, &c. Avec tel son qu'il semble qu'ils sifflent en l'air à chasque s »¹⁰⁹. On imagine bien l'effet désastreux que pouvait produire une telle prononciation dans la bonne société : il est donc certain que, pour ceux qui n'étaient plus des tronqueurs natifs¹¹⁰, il fallait savoir lire et écrire pour pouvoir se soumettre aux règles données par les grammairiens.

Le même Tabourot devait être relativement peu zélé lorsqu'il s'agissait de prononcer certaines consonnes finales en fin de vers, lui qui doit se résigner à interdire contre son gré des rimes du type *blasment* : *Dame* ou *blasment* : *Dames* « combien qu'il y ait peu de difference quant à la prononciation »¹¹¹. Autant dire qu'il n'en marquait aucune et qu'il laissait allègrement tomber, à la rime, -s et -(n)t dans les syllabes féminines. En 1598, **Laudun** fera du reste le pas en admettant que les « féminines » riment avec les « pucelles » (c'est-à-dire les syllabes féminines « plurielles », terminées par -s et -nt)¹¹².

D'une manière générale, les ouvrages traitant spécifiquement d'art poétique n'abordent guère la question des consonnes en fin de vers. Tout au plus trouve-t-on chez Sebillet une condamnation de l's dit « analogique » (on ne le trouve pas dans l'étymon latin) de la première personne, réclamant qu'on écrive et qu'on prononce *Je rendy, je voy* et ajoutant :

Que si tu rencontres en I Marot ou autres cecy non observé, lisant : ie veys, ie dys, ie feis, ie metz, je prometz, & autres avec, s, en premiere personne singuliere : si c'est en fin de vers, appelle cela licence Poétique s'estendant iusques à impropriété, afin de servir à la ryme. Si ailleurs, dy que c'est faute d'impression : ou l'attribue à l'iniure du temps, qui n'auoit encor mis cette verité en lumiere.¹¹³

Pour le reste, il semble bien que les spécialistes du vers n'aient jamais surenchéri sur le discours des grammairiens en faveur de la troncation.

Il devrait maintenant être possible de dégager, pour le xvi^e siècle, quelques points de synthèse :

- Certaines consonnes finales sont clairement déclarées « obligatoires » : elles se prononcent dans tous les cas, indépendamment du contexte et donc aussi

109. Tabourot, *Bigarrures*, p. 90-91.

110. Tabourot est dijonnais, mais il n'y a pas de raison de penser qu'il décrive un usage limité à sa région.

111. Tabourot, *Dictionnaire*, p. 203 v°. Lorsque La Noue, *Dictionnaire*, entrée « ES par e feminin », dit, à propos de mots comme *premices, graces, indulgences*, qu'ils « ne sont que pluriels, & partant en la signification qu'ils ont icy ne se peuuent prononcer sans s », entend-il que leur s se prononce toujours ou que ces mots ne peuvent (globalement) être prononcés que dans un contexte rimique requérant -es ?

112. Laudun Daigaliers, *L'Art poetique*, p. 18.

113. Sebillet, *Art poetique*, p. 37 v° et 38 r°.

devant consonne initiale. C'est le cas, schématiquement, de *c*, *f*, *l* et *r*. Mais, déjà, les infinitifs en *-r* et le pronom *il* apparaissent comme des cas particuliers, dont la consonne finale, probablement muette dans le discours spontané, tend à se prononcer dans tous les contextes lorsque le registre se fait plus soutenu.

- Pour les autres consonnes finales, qu'on peut appeler « facultatives » ou « variables », le régime de la troncation est loin d'avoir complètement disparu en France. Il a au contraire pu subsister dans le parler spontané et populaire de plusieurs régions, comme cela a été le cas jusqu'au *xx*^e siècle dans le Marais vendéen¹¹⁴.
- Parallèlement, et en d'autres lieux, dont probablement le Marais parisien et bon nombre de villes du Nord de la Loire, et peut être sous l'influence des « Dames », on a largement cessé de prononcer les voyelles finales à la pause, glissant donc vers le régime de la liaison.
- Le principe de la troncation est assez unanimement défendu par les grammairiens, principalement pour *s* et *t* finaux. Il est possible que cela ait constitué un usage spontané pour certains des premiers grammairiens, voire des « pré-grammairiens » comme Tory ou Palsgrave. Il est probable aussi que certains d'entre eux aient fait preuve de conservatisme en défendant des usages qui étaient déjà en voie de disparition, même dans l'aristocratie. Il est donc difficile de déterminer jusqu'à quel degré la prononciation, par exemple, de *s* finaux à la pause est une marque de « bon usage », et à partir duquel elle pourrait devenir un archaïsme ou un pédantisme.
- On sait, par ceux mêmes qui prescrivent la troncation, que l'articulation des consonnes finales à la pause peut être atténuée (dans le cas du *t*), ou alors être plus ou moins remplacée (dans le cas de l'*s*) par un allongement de la voyelle précédente.
- Il n'existe pas de raison de penser que, à cette époque, la prononciation des consonnes finales à la rime ait été plus nette et plus systématique qu'elle ne l'était à la pause dans la conversation soignée. Si ceux qui disaient des vers étaient soucieux de trouver des compromis entre les lieurs et les tronqueurs, ils devaient au contraire être amenés à n'articuler qu'une partie des consonnes finales requises par les grammairiens, et à le faire avec une discrétion toute particulière, comme « à regret ». D'autre part, les meilleurs poètes se laissaient aller, à l'occasion, à des licences qui donnent à penser qu'ils ne tenaient pas autant que les grammairiens à ce qu'on articule systématiquement les consonnes finales.

Enchaînement ou liaison, voisement et resyllabation

Ce sont les Anglais qui, les premiers, attirent l'attention sur la propension des Français à enchaîner sans interruption de longues suites de syllabes, pratique qui

¹¹⁴. Morin, *Liaison et enchaînement*, p. 302.

les frappe parce qu'elle leur est très peu naturelle. Ainsi, Palsgrave :

First : the seconde line is writen *alatreháutoeeuzsellántomaještědeprinsos*, without any maner distinction betwene worde and worde, wherby I declare the brefnesse that the frenche tong useth in soundyng of theyr wordes, whiche in redyng and spekyng never cesse or pause, tyl they come at suche worde where the poynt shulde be.¹¹⁵

Un peu plus haut, il avait été plus précis encore :

And here upon it ryseth why the frenche tong semeth unto other nations so short and sodayne in pronounsing ; for after they have taken away the consonantes, as wel from the particular wordes by them selfe as from theyr last endes by reason of the wordes folowyng, they joyne the vowels of the wordes that go before to the consonantes of the wordes folowyng in redyng and spekyng without any pausyng, save only by keypyng of the accent : as though fyve or syx wordes or somtyme mo made but one worde : vliche thyng, though it make that tong more hard to be atteyned, yet it maketh it more pleasant to the eare : for they put away all maner consonantes, as often as they shulde make any harshe sounde, or let theyr sentences to flowe and be full in soundyng :¹¹⁶

Cette volubilité, qui rend le français difficile à saisir, mais si plaisant à ouïr, repose donc bien, pour Palsgrave déjà, sur des mécanismes de resyllabation à grande échelle. Une description analogue sera donnée par Sainliens, pour qui les mot doivent être « connectés » les uns aux autres, la phrase entière devant « couler » comme un seul mot¹¹⁷. Les exemples donnés sont particulièrement éloquents (le circonflexe souscrit indique les consonnes que Sainliens ne prononce pas) : *car il en est heure* devient *ca ri len neꝝ teure*, ou même *carilanneꝝteure* ; *nous avons assez mangé* devient *nou zavon zasseꝝ mangé* ; *avisez y* devient *avizé zy* ; enfin, *tout ainsi que tu fais aux autres* devient *tou tin si ke tu fai zau zautres*. On trouve donc ici aussi bien la resyllabation que le voisement d's final devant voyelle initiale. Le tout s'inscrit dans un régime général qui est, clairement, celui de la troncation.

Face à des témoignages si limpides, les grammairiens indigènes sont souvent moins explicites, car ils ne perçoivent pas cette spécificité de leur langue comme particulièrement remarquable. Lorsque Meigret s'efforce de théoriser la syllabe française, on sent bien qu'il favorise une syllabation ouverte, mais il est bien moins clair que les Anglais. Il écrit notamment :

Eꝝ combien q'on ecriue souuent grand auẽq d, si ẽsse q'il requiert vn t, quant le mot subseqẽt comẽce par voyẽlle : come grant artiẽte, ẽ non pas grand artiẽte.¹¹⁸

Le dévoisement de *d* final devant voyelle initiale ne se limite pas au cas de l'adjectif antéposé puisqu'on le trouve aussi dans « truant a cheval » où « nous oyons

115. Palsgrave, *éd. Génin*, p. 58.

116. Palsgrave, *éd. Génin*, p. 40.

117. Sainliens, *De pronuntiatione*, p. 80 et 81.

118. Meigret, *Grammere*, p. 18 r°.

euidemment le *t*, se joindr' ao' voyelles subsequentes », ce qui signe donc la resyllabation¹¹⁹.

Cauchie relève que le français a « des mouvements de langue aisés et que les mots coulent comme en un seul cours vers la pause ou vers la fin », ce qui est dû au fait que « la consonne finale de l'adjectif semble sonner avec la voyelle suivante comme *c'est un bon enfant*, [...] *nos iexus nostri oculi*, *nos offenses* qui se disent *bo nenfant*, *no sieus*, *no soffenses*, à moins que tu ne préfères géminer ainsi *bon nenfant*, *nos sieus* etc... »¹²⁰. On ne sait pas si l'option « géminée » consiste à conserver la nasalisation et à ne pas voiser l's, ou si la différence n'est que graphique.

Bèze évoque à son tour la resyllabation lorsqu'il relève que *t* final se joint à la voyelle initiale du mot suivant, comme dans *ils sont à moi*, resyllabé *i son ta moi*¹²¹. Plus haut, il étendait à *s* final la règle du voisement entre deux voyelles, comme dans *les ames*, *les asnes* etc.¹²²

Le Gaynard, enfin, considère comme une « figure d'unison », qu'il appelle « Prothese », la resyllabation à la rime, produisant des rimes comme *honneur* : *bon heur*, *venteux* : *devant eux*, *courtizans* : *noz ans*, dont les seconds termes sont resyllabés *bo-nheur*, *devan-teux*, *no-zans*¹²³.

L'unité, ici, n'est pas que de façade. Il semble bien que, dès les premiers témoignages disponibles, la pratique de la resyllabation soit considérée comme une propriété intrinsèque de la langue française, dont rien ne donne à penser qu'elle soit d'apparition récente.

Le triomphe de la liaison (xvii^e et xviii^e siècles)

Avec le tournant du xvii^e siècle, le discours des grammairiens s'infléchit : l'articulation des consonnes finales à la pause n'y est plus présentée comme une règle fondamentale ou nécessaire, mais plutôt comme une simple option. En 1604, Duval semble encore, en théorie, fidèle à la règle de la troncation, puisqu'il dit, à propos d's, que « ceste consonante est de celles qui à la fin des mots semblent se perdre, lors qu'une autre consonante suit »¹²⁴. Mais, pour *Plusieurs bons Roys nous laissent des biens suffisamment*, il écrit *Plusieur bon Roy nou laise de bien sufisamen*, laissant visiblement tomber le *t* à la pause. Il ajoute, de manière un peu sibylline, que *t* « perd

119. Meigret, *Grammere*, p. 32 r°.

120. Cauchie, *Grammaire*, p. 9 v° ; « obseruabunt discentes nostro sermoni expeditos lingue motus esse, & uoces uno tanquam agmine fluere ad distinctionem seu finem : quae causa est, ut adiectiui consonans finalis uideatur cum sequente uocali sonare, ut *c'est un bon enfant*, [...] *nos iexus nostri oculi*, *nos offenses* q. d. *bo nenfant*, *no sieus*, *no soffenses*. Nisi malis geminare sic *bon nenfant*, *nos sieus* etc.

121. Bèze, p. 73. « Sed videndum imprimis ut si sequens dictio incipiat à vocali coniungatur, quasi ad illam dictionem sequentem pertinens, ut *ils sont à moi*, quod pronuntiandum est quasi scriptum sit *i son ta moi*. »

122. Bèze, *De Francicae linguae recta pronuntiatione*, p. 35 ; « idque vsque adeò perpetuum est, ut etiam hae litterae dictionem finiunt, & inter duas vocales deprehensa similiter pronuntietur ut *les ames*, *les asnes*, *les engins*, *les instrumens*, *les ordures*, *les usages*, acsi scriberetur *lez ames*, *lez asnes*, *lez engins*, *lez instrumens*, *lez ordures*, *lez usages*. »

123. Le Gaynard, *Promptuaire*, préface, 20^e page.

124. Du Val, *L'Eschole françoise*, p. 42.

la moitié de soy » devant une autre consonne, ce qu'il transcrit comme une absence de *t* : *c'estoi tou promptemen fai de luy*, généralisant ensuite cette règle à toute consonne devant consonne, « liquides » exceptées¹²⁵. En 1606, **Masset** rappelle qu'une consonne finale se prononce devant voyelle mais pas devant consonne ; il laisse dans l'ombre le cas des consonnes finales à la pause, comme s'il n'osait plus défendre expressément le principe de la troncation¹²⁶.

Dès 1607, **Maupas** écrit :

Quelques consoines à la fin des mots, ne se prononcent que peu ou point, assavoir, b, d, g, m, n, s, t, x, z. Et ne sont pourtant du tout oisives, car elles servent à prolonger la syllabe. Quelques autres s'y doivent prononcer pour le mieux, comme c, l, f, q, p, r. Toutesfois il est bien seant d'exprimer assez clairement, toute consonne finissant la période, comme aussi au milieu des périodes en fil d'oraison, si le mot suivant commence par voyelle ou h muette, la consonne finale se doit lier & conjoindre avec la voyelle commençant le mot suyvnt, comme si elle luy appartenait.¹²⁷

Si la prononciation de la consonne finale à la pause est encore mentionnée, c'est avec deux bémols importants. Premièrement, il n'est que « bienséant » d'exprimer une consonne à la pause, alors même qu'on « doit » faire la liaison devant voyelle. Deuxièmement, le terme *période* réfère en général à une pause importante, comme un « point final », et ne saurait s'appliquer à un simple membre de phrase, ponctué par exemple au moyen d'une virgule. Et Maupas ajoute, à propos d's final :

Prononcer l's, au bout des mots, n'est point à reprendre, pourveu que foiblement. Et quand bien on la voudra supprimer, si faut-il tenir la syllabe un peu plus languette.¹²⁸

La seconde phrase semble être un ajout de 1618¹²⁹, comme si l'auteur avait, dans l'intervalle, gagné l'assurance qui lui permette de contester une règle reprise de ses prédécesseurs, mais dans laquelle il ne se reconnaissait pas. Pour **Garnier**, qui publie pour la première fois en 1607 également, « on peut prononcer la consonne finale à la fin d'une phrase si l'on veut »¹³⁰.

Pour **van der Aa** (1622), qui s'adresse aux Flamands, il n'est indispensable de prononcer les consonnes finales des monosyllabes que si le sens le requiert. Pour le reste, on peut certes, *ad libitum*, faire entendre des consonnes à la pause, mais il y plus de grâce à ne le faire que rarement, à moins qu'on ne veuille marquer une emphase particulière¹³¹. Cette remarque est intéressante car les gramairiens,

125. Du Val, *L'Eschole françoise*, p. 47-8.

126. Masset, *Acheminement*, p. 4.

127. Maupas, *Grammaire 1618*, p. 2 v°.

128. Maupas, *Grammaire 1618*, p. 12 r° et v°.

129. Brunot, *Histoire de la langue française*, II, p. 270. Contrairement à ce qu'a cru Brunot, elle n'est pas due à Maupas fils (1638) mais figure déjà dans la deuxième édition qui remonte à 1618.

130. Garnier, *Praecepta gallici sermonis*, p. 10, cité par *Thurot* II, p. 15. « In fine periodi pronunciare licet, si velimus ».

131. van der Aa, *Grammatica gallica*, cité par *Thurot* II, p. 14-15. « Nota lois, mais, multaque monosyllaba, praecipue si sensus requirat, semper efferre suum s, preterea omnes casus plurales, immo ubicumque loquendo sistimus, sive hoc puncto vel comate fiat, pro libitu ultimas consonas efferri, sed quo rariùs, eu gratiùs, nisi summa emphasis verborumque vis exprimeretur ».

jusqu'ici, n'ont jamais fait expressément de la prononciation de consonnes finales une marque d'emphase.

Les traités de rhétorique partent généralement du principe que la « grammaire », dont fait partie la manière de « parler correctement », est l'affaire des grammairiens, raison pour laquelle ils sont avares en conseils de prononciation. C'est tout à la fin de son traité, alors qu'il aborde le « coulant de la Harangue » que Wapy, en 1625, livre des informations fragmentaires sur les consonnes finales. Il demande en premier qu'on évite ce qui est par trop rude ou raboteux « parmy le fil du discours », et donc « la rencontre de deux mots, dont l'une finisse par une lettre qui soit de mauvais accord avec le commencement de l'autre, & qui rendent un son fascheux à l'oreille »¹³², règle qui doit faire éviter autant l'hiatus que le choc de consonnes qu'on trouve dans *Phenix caché*. Traitant des pauses (elles correspondent chez lui à ce que d'autres appellent « périodes »), il fait une allusion à la prononciation des mots *rang*, *marchand*, *mauvais*, *defaut*, « où la dernière syllable se prononce des deux premiers comme si l'n n'étoit suivie d'aucune consonante, & des deux derniers comme s'il n'y avoit rien au bout des diphthongues finales »¹³³. Il laisse donc tomber, lors de pauses importantes, au moins certaines consonnes finales. Lors de pauses de moindre importance, il voudrait qu'on prononce l's final des mots comme *passions*, *jugemens* (s'agirait-il de cas de liaison ?). Cette règle ne s'appliquerait pas aux « s d'après l'e féminin » de *paroles* ou d'*escalades*. Le tout n'est pas très clair.

D'une manière générale, on a l'impression que, contrairement à leurs prédécesseurs du xvi^e siècle, les grammairiens du premier xvii^e siècle ne font plus guère d'effort pour réclamer la prononciation des consonnes finales à la pause. Certes, ils la tolèrent, mais il semble surtout qu'ils se rangent au choix de l'usage dominant, qui n'est autre que celui des « Dames de Paris » déjà rapporté par Tory presque un siècle auparavant ; autrement dit, dans l'usage des grammairiens, le principe de la troncation cède devant celui de la liaison et ceux-ci cessent de lutter contre cette évolution, qui était déjà en marche au siècle précédent mais dont ils ne rendaient alors compte qu'à leur corps défendant.

Selon Bellanger qui fut, au xix^e siècle, l'un des premiers à tenter une synthèse historique, « Maupas ne parle que de la prose », et de renvoyer au *Dictionnaire* de La Noue, dans lequel « nous devons chercher la prononciation des consonnes qui terminent les vers »¹³⁴. Mais rien n'indique que les prononciations que décrit La Noue aient pu lui survivre dans la pratique générale de la déclamation. En effet, il convient de bien distinguer, d'une part le système de rimes dont il rend compte et qui consiste en des équivalences conventionnelles entre mots ou groupes de mots, et d'autre part sa prononciation personnelle qui, effectivement, faisait entendre bon nombre de syllabes à la pause mais que, déjà, ne partageaient certainement pas tous ses contemporains, à commencer par son rival Tabourot. Si l'on a continué à utiliser son dictionnaire au xvii^e siècle, et si Lancelot, en 1663, peut encore le considérer

132. Wapy, *Adresse*, p. 389.

133. Wapy, *Adresse*, p. 398 et sq.

134. Bellanger, *Etudes historiques*, p. 188.

comme « le plus exact en Rimes de tous ceux qui en ont écrit »¹³⁵, ce n'est pas parce que Lancelot et ses contemporains prononcent comme La Noue, mais plutôt parce que le caractère « exact », c'est-à-dire strict de son système de rimes cadre encore fort bien avec l'art poétique « classique » du XVII^e siècle qui n'est, lui non plus, pas particulièrement porté sur la licence.

Le premier grand art poétique du XVII^e siècle est celui de Deimier (1610), qui n'accorde que peu d'attention à la prononciation. De trois longs chapitres consacré à contester certaines licences de la génération précédente¹³⁶, on retire l'impression diffuse qu'il prononce tout ou partie des *s* finaux, ce qui cadrerait bien avec ses origines méridionales. Par ailleurs, il critique la vieille prononciation *ell'alloient*, mais il est prêt à accepter qu'on écrive (et prononce) *tu pense, tu donne, tu parle*, liberté que s'octroient en tout cas les compositeurs d'airs de ce temps¹³⁷. On sait aussi qu'il n'hésite pas à resyllaber par dessus la césure. Il lit en effet ce vers de du Bartas, « Dieu tout en tout estoit, & tout estoit en Dieu » exactement comme l'aurait fait Malherbe : *tou, ten, tou, té, toi, té, tou, té, toi, ten*¹³⁸.

Dix ans plus tard, du Gardin fait plusieurs remarques intéressantes :

- Il distingue deux types de syllabes féminines, les féminines proprement dites et les « pucelles », qui ne sont autres que les féminines « plurielles » en *-es* et *-ent*, baptisées ainsi parce que « voilées de (*s*) ou de (*nt*) ne sont point violées ni mangées, à l'occurrence d'une voyelle suivante, ainsi qu'est la pure féminine »¹³⁹. Autrement dit, la différence principale, sinon la seule, vient de ce que les consonnes finales empêchent l'élision. Voilà qui laisse planer un sérieux doute quant à leur éventuelle prononciation à la pause ou à la rime.
- Dans une règle intitulée *De la Recitation du Vers*, il renvoie ainsi dos à dos deux caricatures : celle du « VValon », d'une part, qui tend à supprimer bon nombre de syllabes féminines et transforme un alexandrin correctement formé, *Tournoye vire uolte & plus roide s'enuole*, en un énéasyllabe, *Tournoy' viruolt' & plus roid s'enuol*, et à qui il faut un vers de dix-sept syllabes prononçables, *Muses en vostre Parnasse à ceste heure ie desire naistre* pour produire un alexandrin, *Mus' en vostre Parnas'asteur ie desir naistre*, voire un vers encore plus court, *Mus' en vot Parnas asteur ie desir nait* ; d'autre part, celle des « galans qui ont l'aureille si delicate, qu'ils ne peuuent ouir la concurrence de diuerses consonnantes en mots diuers » qui, manifestement, s'efforcent de prononcer un maximum de consonnes finales, mais pensent les « adoucir » en ajoutant des *e* intercalaires, transformant *L'eau qui ne court nous rend son odeur fort malsaine* en *L'eaue qui ne courte nous rende son odeure forte male saine*¹⁴⁰. On comprend que la « bonne » récitation doit faire entendre distinctement toutes les syllabes du vers, sans en retrancher ni en ajouter, ce qui, d'une part, oblige

135. Lancelot, *Regles de la poesie françoise, Quatre traitez de poësies*, p. 65.

136. Deimier, *L'Academie*, p. 99-208, et en particulier p. 116, 183.

137. Deimier, *L'Academie*, p. 135, 181.

138. Deimier, *L'Academie*, p. 353.

139. du Gardin, *Les premieres addresses*, p. 23.

140. du Gardin, *Les premieres addresses*, p. 42 et sq.

à ne pas élider les syllabes muettes et, d'autre part, empêche de faire sonner de manière trop appuyée les consonnes finales.

- Il admet la rime *herbus : tissus* quoiqu'elle ne soit pas conduite par la même consonne, arguant du fait que l's final supplée quelque peu au défaut qu'aurait la rime *herbu : tissu*. Mais, en même temps, il exige que les rimes en *-is* et *-és*, catégories beaucoup plus fournies, soient conduites par la même consonne car, dit-il, s « est de fort douce prononciation en la fin dans l'oreille du François, comme aussi est le *r* en la fin du mot hormis l'(er) en *lucifer* & consors ». Ainsi, on comprend qu'il admettrait *lucifer : jupiter* parce que l'*r* « rude » final excuserait la non-correspondance de *f* et *t*. Par contre, il rejetterait *chauffer : acheter*, ou *chauffés : achetés*, car l'*r* et l's « doux », peu voire pas audibles en fin de vers, ne suffiraient pas à cet office.
- Dans une autre règle, du Gardin doit rappeler que les terminaisons masculines, les féminines et les pucelles ne riment qu'entre elles et jamais les unes contre les autres. Ainsi doit-il expressément condamner des rimes comme *venue : parvenu* (fém./masc.), *sages : courage* (puc./fém.), *s'approche : reprochent* (fém./puc.)¹⁴¹. Il n'aurait certainement pas à le faire s'il se référait à une manière de parler qui fasse entendre de manière très nette les différences graphiques.
- Il admet, à la suite de Ronsard, que des terminaisons « extraordinaires », c'est-à-dire rares, puissent être « heteroclitement contrerymées » : *Turc : Amurcq : furt, drap : craçat, douillet : Iulep, champ : tranchant, loup : trop : trot : bout, cocq : sot, temps : contant, temps : meschans*. Et il ajoute que *douillet* et *iulep* se prononceraient alors *douillé, Iulé* et que *temps* « se prononce *tan*, ou *p* & *s* sont muettes »¹⁴².
- Proposant une nouvelle manière de produire des vers mesurés, il donne l'exemple *Diçtes nous bien voz raisons*, qu'il prononce « comme s'il estoit escrit » *Dite nou bien vo resons*, ce qui fait penser qu'il pourrait prononcer l's final « doux ». Par contre, il donne aussi le vers *La mort tue en peu de temps, plusieurs gens du monde grand*, qu'il prononce *La mor tu en peu de tan, plusieurs gens du monde gran*, laissant incontestablement tomber la consonne finale tant à la césure qu'à la rime¹⁴³.

Ce traité exclusivement consacré au vers et à sa récitation ne s'écarte guère des prescriptions des grammairiens du temps : l'articulation des consonnes finales à la pause semble bien en effet y être décrite comme une pratique possible, mais ni obligatoire ni très systématique.

En 1632, le grammairien **Oudin** donne comme règle générale que « quand vn mot finit par vne consonne qui se prononce, & que le suiuant commence par vne voyelle, on les attache ordinairement ensemble, par exemple, *amour est vn enfant*, il faut lire, *amourestunenfant*, & ainsi des autres ». On croit comprendre qu'il y a des

141. du Gardin, *Les premieres addresses*, p. 95.

142. Du Gardin, *Les premieres addresses*, p. 110.

143. du Gardin, *Les premieres addresses*, p. 276.

consonnes finales qui ne se prononcent pas du tout, par exemple, comme l'ajoute le même Oudin en 1640, le *d* final de *bled* (pour *blé*). Il étend la règle au cas de *vers eux*, qui devrait se prononcer *ver eux*. De plus, *c* se prononce en principe à la fin des mots sauf en *banc*, *espic* (pour *épi*), *bec-jaune* et *clerc* (ces deux derniers mots ne sont mentionnés qu'en 1640) où il ne se prononce jamais. Mais dans *blanc*, *franc*, il ne se prononce pas, « si ce n'est devant une voyelle » : il s'agit bien, au sens strict, de liaisons. Enfin, les *r* finaux de *plaisir*, *desir* et *souvenir* sont « indifférents », ce qui veut probablement dire qu'on peut les prononcer ou pas. Dans *Monsieur* et *Messieurs*, *r* « se prononce selon le choix & la volonté, il est pourtant plus doux de ne la pas prononcer »¹⁴⁴.

La même année, selon **Martin**, qui enseigne aux Allemands, toute consonne finale, excepté *c*, *f*, *l*, *m*, *n*, *r* (règle de Bèze), est muette quand le mot est suivi d'un point qui interrompt le cours de la parole¹⁴⁵. Il ne pratique pas différemment lorsqu'il transcrit phonétiquement des prières en vers¹⁴⁶. On trouve en particulier, à la rime, *devossiö* pour *devotieux* (mais *siös* pour *cieux*); *vivifian*, *mundifian* pour *vivifiant*, *mondifiant*; *por*, *mor* pour *port*, *mort*, etc. Il mentionne aussi l'élision (elle ne serait pas tolérée par les « doctes »), chez certains poètes, du *s* de la seconde personne, comme dans ce vers (Desportes, ps. 36) :

Si tu cherche où fut sa demeure¹⁴⁷

Les proverbes (en prose) qu'il transcrit ensuite finissent de persuader le lecteur qu'il ne prononce pas les *s* et *t* finaux, ni après *e* féminin ni après voyelle sonore.

Quelques années plus tard, **Duez**, qui s'adresse aussi aux Allemands, donne comme règle générale qu'il faut laisser tomber les consonnes finales non seulement lorsque le mot suivant commence par une consonne, mais aussi à la pause¹⁴⁸. Il mentionne bien sûr aussi l'exception de *c*, *f*, *l*, *m*, *n*, *r* finaux.

Vaugelas, dont les *Remarques* remontent à 1647, a peu écrit sur la prononciation, et encore moins sur celle des consonnes finales, mais il laisse ici ou là transparaître son usage. Dans les *Nouvelles Remarques*, ouvrage posthume publié en 1690 mais consistant avant tout en une compilation de remarques inédites antérieures à 1647, à la question de savoir s'il faut dire *Grace à Dieu* ou *Grâces à Dieu*, il opte en faveur du pluriel, pour des raisons de traduction du latin (*Gratiae*), mais il reconnaît que le pluriel se prononce comme le singulier « parce qu'en notre Langue on mange souvent des consonantes à la fin des mots, et sur tout l's ». Et d'ajouter qu'« on mange

144. Oudin, *Grammaire françoise* 1632, p. 11 et sq, 1640, p. 13 et sq.

145. Martin, *Grammatica gallica*, p. 37; « Omnis consonans (praeter C, F, L, M, N, R,) in fine dictionis quiescit, si subsequatur dictio à consonante vel spiritu aspero incipiens, vel punctum loquelae fluxum interrumpens : ut, *tant plus savant, tant plus meschant*, Je gelehrter / je verkehrter / lege *Tan plu savan, tan plus meschan. Tant moins hardi, tant plus tard meurtri*, lege *tan moin hardi, tan plu tar meurtri*. »

146. Martin, *Grammatica gallica*, p. 39 et sq.

147. Martin, *Grammatica gallica*, p. 38.

148. Duez, *Le vray et parfait guidon*, p. 41-42; « Es wird ein jeder consonans an dem ende eines worts aussgelassen / nicht allein wann das folgende wort mit einem consonante anfangt / sondern auch wann gar nichts mehr in der rede nachfolget. Dafern aber ein wort darauff folget / welches mit einem vocal oder mit einem stummen H anfangt / so wird solcher letzte consonans aussgesprochen »

bien aussi *nt* à la fin des troisièmes personnes plurielles des Verbes, et l'on prononce *aiment autant* comme s'il y avoit écrit *aime autant*. ». Si les locuteurs concernés « mangent » ces consonnes devant voyelle, à plus forte raison ne les prononceront-ils pas à la pause.

Dans les Remarques de 1647, lorsqu'il se demande « S'il faut mettre une *s*, en la seconde personne du singulier de l'imperatif », il constate « Que l'on en met toujours en ceux qui terminent en *aus, eus, ous, ans, ens, ats, ers, eurs, ets, ors, & ours*, où l'*s*, neantmoins bien souuent ne se prononce pas, tellement qu'à les ouïr prononcer, on ne peut pas discerner s'ils ont vne *s*, ou non. » Il ne s'exprimerait certainement pas ainsi s'il les entendait à la pause : ce qu'il veut probablement dire est que, même devant voyelle initiale, ils restent le plus souvent muets. Plus loin, il reconnaît aussi que « *vn faux tesmoin & les faux tesmoins*, se prononcent tous deux également sans *s* »¹⁴⁹.

L'usage qu'il promeut a donc tourné le dos au régime de la troncation et relève bien de celui de la liaison, celle-ci étant même devenue facultative. Il va de soi que renoncer à la liaison après *graces* ou *aiment* ne conviendrait pas à la poésie. D'une part, le fait de « manger » ces consonnes finales a pour effet de diminuer le compte des syllabes, d'autre part, comme le relève le commentateur posthume de cette remarque, « Desportes dit toujours *rendre grace* au singulier toutes les fois qu'il en a besoin pour mesurer un vers ». Le poète doit indiquer graphiquement s'il utilise le singulier ou le pluriel et, dans ce dernier cas, la liaison est obligatoire. On sait par ailleurs que Vaugelas laisse très peu de marge au discours soutenu : il ne supporte pas qu'on use d'emphase dans la conversation ordinaire. On se souvient aussi de sa diatribe sur la prononciation des *-r* finaux des infinitifs, qu'il considère comme absolument muets, fustigeant les « Dames » qui, lorsqu'elles lisent un livre imprimé, font fortement entendre ces consonnes finales (réputées moins instruites que les hommes, les femmes seront plus enclines à syllaber en prononçant toutes les lettres), mais aussi les orateurs en chaire ou au barreau, « comme si les paroles prononcées en public demandoient vne autre prononciation, que celle qu'elles ont en particulier, & dans le commerce du monde ».

En 1650 paraît un curieux ouvrage signé Antoine Dobert et intitulé *Recreations Literales et Mysterieuses ou sont curieusement estalez les Principes & l'importance de la nouvelle Orthographe : avec vn acheminement a la connoissance de la Poësie, & des Anagrammes*. Ce Minime dauphinois, empêché par une santé défaillante d'assurer son ministère, a passé les dernières années de sa vie à mettre par écrit ses idées sur l'orthographe et la prononciation. Pour des raisons pédagogiques, cet auteur n'introduit sa « nouvelle orthographe », à visée phonétique, qu'insensiblement, prétendant y habituer peu à peu son lecteur : les premiers chapitres sont rédigés dans une graphie d'usage plutôt traditionnelle et ce n'est qu'en fin d'ouvrage que se déploient toutes les nouveautés (l'imprimeur prévient du reste que l'auteur est « trespassé » avant d'avoir pu corriger l'impression et qu'il n'a peut-être pas bien suivi son dessein). Mais l'intérêt majeur de cet ouvrage inclassable est qu'il constitue une lecture

149. Vaugelas, *Nouvelles Remarques*, p. 184-185 ; *Remarques*, p. 189 et 564.

critique de La Noue, et en particulier de l'*Orthographe françoise*, imprimée à la suite de son *DiCTIONNAIRE des rimes*. Loin d'y exposer de manière méthodique les principes d'une grammaire, l'auteur, qui n'est du reste pas grammairien mais plutôt prédicateur et donc, contrairement aux grammairiens, orateur, y procède avant tout par allusions, anagrammes, digressions et symboles, mêlant traits d'esprit, génuflexions, et réminiscences de Tory, Tabourot ou Mersenne. Toujours est-il qu'incidemment, il s'exprime à plusieurs reprises sur la prononciation des consonnes finales.

Il doit, tout d'abord, s'accommoder des préceptes de La Noue (dont il ignore le nom et qu'il appelle le « cavalier inconnu »), par exemple celui qui veut que *d* final se prononce comme *t* final¹⁵⁰, mais, tout comme son modèle, il passe outre en admettant la rime *plomb* : *fond*, puisque la consonne finale n'est pas prononcée¹⁵¹. Et lorsque, dans sa récapitulation finale, il a toute liberté de prendre ses distances d'avec La Noue, il atteste que l' *-r* finale des infinitifs en *-ir* et en *-er* ne se prononce souvent pas, ou alors :

Il ne faut pas ausi la prononser trop distinctemant non plus Ke d'autres Consones finales, é voëre toutes, ou Kazi toutes, à cauze k'il samble ke l'on i fase suivre l'e feminin einssi : *diner e, souper e, aler e, venir e, mortel e, Michel e, Gabriel e, Raphael e, Ioab e, Oreb e, nef e, drap e*, & samblables finales du vers ou de la fraze ki se prononse toute d'une halène, comme aussi du mot au milieu ; si se n'ët k'une Voyële suive, le propre des Voyëles étant de fêre bien retantir les Consones qui les presëdet, é mieu ke sëles ki suivet.¹⁵²

Néanmoins, il ne fait guère de difficulté à admettre la rime « normande », car les infinitifs peuvent sans difficulté adapter leur prononciation¹⁵³. Concernant *s* et *t* finaux, Dobert ne laisse pas autant de choix. À propos d'*s*, il écrit qu'on « ne la prononse point du tout la pluspart du tans à la fin du vers ou de la fraze, ny jamës par le milieu, sinon kand une Voyële suit », étendant ensuite cette remarque au *t*. Plus précisément, s'il tolère qu'on prononce la consonne finale du mot *Elisabet*, quoique « pas trop distinctemant », il ne veut « du tout point » entendre celui de *glorieusement* à la fin du vers ou de la phrase¹⁵⁴. En plus d'être clairement un lieu, Dobert assimile systématiquement la fin du vers à n'importe quelle fin de phrase : là où il ne prononce pas une consonne à la pause, il ne voit aucune raison de la prononcer à la rime. Et de prendre l'exemple de sa diction d'un de ses poèmes, consacré à l'asthme et à la toux, dont il donne (ci-dessous en romain) une version en graphie encore relativement usuelle et (ci-dessous en italique) une version beaucoup plus phonétisante, qui se révèle très éloquente en matière de non-prononciation des consonnes finales (on note au passage l'allongement des syllabes finales, noté par un accent circonflexe, survenant lorsqu'un *s* final n'est pas prononcé)¹⁵⁵ :

150. Dobert, *Recreations literales*, p. 80.

151. Dobert, *Recreations literales*, p. 411.

152. Dobert, *Recreations literales*, p. 545.

153. Dobert, *Recreations literales*, p. 511.

154. Dobert, *Recreations literales*, p. 545-547.

155. Dobert, *Recreations literales*, p. 421, 548.

Toy qui loge dans mes poumons,	<i>Toe Ki loje dans mę poumôn</i>
Qui me défans daler aus mons,	<i>Ki me défan d'aler o môn,</i>
Et qui rans courte mon halène :	<i>E ki ran courte mon halène :</i>
Annemy de tous mes plésirs,	<i>Enemi de tous mę plezîr,</i>
Iniurieux à mes desirs,	<i>Injurieux à męs dézîr,</i>
Tu ne me permęs ke la plęne.	<i>Tu ne me permę Ke la plęne.</i>
Ancore faut-il que mes pas	<i>Ancore fôt i Ke mę pâ</i>
Soët mesurés par le compas	<i>Soê mesuré par le compâ</i>
De la pezanteur Espagnole,	<i>De la pezanteur Espagnole</i>
Et que je marche gravemant	<i>E ke je marche graveman,</i>
Bien éloigné du mouvemant	<i>Bien élongné du mouveman</i>
Des Postillons du grand Eole.	<i>Des Poști'lôn du grand Eole.</i>
Il faut encore que le tans	<i>I fôt encore ke le tân</i>
Soët tanperê, Ke les Autans	<i>Soę tamperé, ke les Autân,</i>
Les Aquilons é les Borées,	<i>Les Akilons, é lę Borée,</i>
Et toutes ses Postes de l'air	<i>E toute sę poste de l'ęr</i>
Qui vont vite comme l'éclair	<i>Ki von vite comme l'ęclęr</i>
An leur loge soët retirées.	<i>An leur loje soê retirée.</i>
Sy le bel œil de l'univers	<i>Si le bel eu'l de l'univър</i>
Ne me regarde de travers,	<i>Ne me regarde de travър,</i>
Et qu'il soit an son apogée,	<i>E k'il soę an son apojée</i>
Dardant ses eüillades à plum	<i>Dardan ses eu'lades à plon</i>
Tot après mon serveau se fon,	<i>Tot aprę mon servô se fon,</i>
Et la Tous fęt de l'anragée.	<i>E la Toû fę de l'anrajée.</i>
[...]	
O Toux ! que tous n'eymerê pas,	<i>O toû ke toû n'eymerê pâ,</i>
D'autant que tu n'as point d'apas	<i>Dautan ke tu n'â point d'apâ</i>
Pour te fęre cherir é suivre	<i>Pour te fęre cherir é suivre</i>
Tu diminues mon flambeau,	<i>Tu diminuë mon flambo</i>
Et m'avoęzinant du tombeau	<i>Et m'avoęzinan du tombo</i>
Tu me rans annuyé de vivre.	<i>Tu me rans annuyé de vivre.</i>
Trouble-repas, trouble-repos,	<i>[Tr]ouble repâ, trouble-repô,</i>
Tu me surprans à tout propos,	<i>Tu me surprans à tou propô</i>
Tu antrecoupe mes pansées ;	<i>Tu antrecoupe, &c.</i>
[...]	

Avec **Chifflet** (1659) on retrouve un grammairien méthodique :

La premiere regle generale. A la fin des periodes : ou quand on finit le cours des paroles, pour reprendre son haleine ; les consones qui finissent le dernier mot, ne sont jamais prononcées. Par exemple. *Ne donnez pas tout.* Prononcez *tou*, sans faire sonner le *t*.¹⁵⁶

156. Chifflet, *Essay d'une parfaite grammaire*, p. 200.

On se trouve donc sous le régime de la liaison, ce d'autant plus que Chifflet est l'un des premiers auteurs à formaliser la règle dite du « mot régi » :

La dernière consonne d'un mot s'unit par la prononciation, en une même syllabe, avec la voyelle qui commence le mot suivant : comme : *Loüer vn excellent homme*. Prononcez. *Loüé-runnextcellent-tomme*. Voilà la Règle générale, telle que les Grammairiens ont coutume de le concevoir. Mais pour mieux entendre son usage, & ses restrictions, il faut que j'y ajoute une observation importante qui découvrira une merueilleuse propriété de notre langue, & donnera une grande lumière à toute la prononciation des consonnes finales devant les voyelles qui commencent les mots suivants. La voici. Les consonnes finales, principalement l'*n*, le *t*, & le *d* prononcé comme un *t* ; ont coutume de se faire entendre & de sonner clairement devant les voyelles des mots suivants, quand ces mots suivants sont régis par le précédent, qui finit en consonne : autrement non. Ainsi le nom adjectif devant son substantif ; la préposition devant ses cas ; le verbe devant le cas qui en est régi ; l'adverbe *on*, ou *l'on*, devant son verbe impersonnel, font sonner leurs consonnes finales : comme en ces exemples ; *Peti-t'enfant*. *Bon-n'homme*. *Grand-t'orateur*. *Devant-t'hier*. *Il alloit-t'à la ville*. *Allant-t'à la ville*. *On-n'aime*. *L'on-n'a aimé* &c. Autrement vous ne prononceriez pas ces consonnes, disant ; *Peti & joli*. *Bon & beau*. *Gran & gros*. *Devan & derriere*. *Il alloi & venoit*. *Allan & venant*. *Veut-on aller là*, &c.¹⁵⁷

Une telle règle n'aurait aucun sens dans un système où prévaudrait la troncature : devant voyelle, toutes les consonnes finales s'y prononceraient pour la seule raison qu'elles ne sont pas suivies d'une consonne. À propos d'*s* final, qu'il ne mentionne pas expressément dans la règle du mot régi, Chifflet critique ceux qui prononceraient *Fait' encore* et *Les Ang' et les hommes* pour *Faites encore* et *Les Anges & les hommes*, exigeant une prononciation plus soutenue : *lay-zange-zé lay-zommes*. Car, dit-il « cette mauuaise prononciation détruiroit beaucoup de vers dans la poésie »¹⁵⁸. On remarque que, si Chifflet exige certaines liaisons pour satisfaire à l'esthétique du vers, il ne fait pas de remarque analogue en ce qui concerne les consonnes finales à la rime dont on imagine, jusqu'à preuve du contraire, qu'il les traite de la même manière que des consonnes de fin de période. Il est clair aussi que cette règle de la liaison n'est pas aussi générale que le voudrait Chifflet, ce qui l'amène à énumérer un certain nombre d'exceptions : ainsi, la plupart des *-c*, *-f*, *-l* (à l'exception de certains *-l* mouillés) se font-ils entendre dans tous les contextes, ainsi que certains *-r*. D'autres *-r*, notamment ceux des infinitifs en *-er* et *-ir*, ne s'entendent pas devant consonne (ni, probablement, à la pause) et se lient en obéissant à la règle « générale ». La règle de la liaison s'applique donc avant tout aux *-s* et *-t*, à certains *-r*, et aussi aux rares *-p* présents en français.

La *Breve instruction sur les règles de la poésie française*, annexée au *Traité de La poésie latine* et publiée en 1663 dans un recueil groupant *Quatre traités de poésies* est un traité qui, quoique succinct, a fait longtemps autorité. Lancelot n'y traite de prononciation que marginalement, lorsque la structure du vers est impliquée. Il précise notamment que « beaucoup de personnes se trompent [...] prononçant, par

157. Chifflet, *Essay d'une parfaite grammaire*, p. 204-5.

158. Chifflet, *Essay d'une parfaite grammaire*, p. 208.

exemples, *les Princes ont Dieu pour Iuge*, comme si c'étoit la moitié d'un vers, & qu'il y eût, *Les Princ' ont Dieu pour Iuge* comme il faut dire au Singulier, *Le Prince a Dieu pour Iuge* »¹⁵⁹. Il est évident que, si ces nombreux locuteurs tendent à élider ce que certains devanciers appelaient une syllabe « pucelle », c'est que l's concerné est pour eux une consonne facultative de liaison au sens strict du terme, et qu'ils ne la prononcent par conséquent pas à la pause. De même, on apprend que, pour éviter l'hiatus, il faut, quoiqu'on ne le fasse souvent pas en prose, prononcer les -r des infinitifs devant voyelle initiale¹⁶⁰ : ici aussi, il s'agit de liaisons au sens strict. De plus, dans une rime comme *cher : chercher* (étymologiquement parlant, elle ne pose pas de problème car elle associe deux *e* provenant d'un *a* latin suivis d'un *r* « faible »), le fait que l'*r* de l'adjectif se prononce ordinairement contraint à prononcer aussi l'*r* final de l'infinitif, contrairement au bon usage de Vaugelas. Lancelot admet cette rime, probablement parce qu'il y entend deux *e* fermés. Il condamne par contre les rimes « normandes » dans lesquelles *e* ouvert – *r* « fort » rime avec *e* fermé – *r* « faible » (ou *amuï*), comme *enfer : philosopher*, mais c'est avant tout en raison de la discordance des voyelles.

Plus généralement, il affirme que « la Rime consiste dans le son, & non pas dans l'écriture », citant plusieurs exemples à l'appui de cette thèse. Par là, il veut dire que certaines rimes qui sont graphiquement irréprochables (comme, justement, la rime « normande ») peuvent être délicates à rendre phoniquement et que, à l'inverse, des graphies différentes (comme *-in* et *-ain*) peuvent donner lieu à des rimes parfaitement acceptables. Il n'entend certainement pas, en revanche, que tout ce qui s'écrit (et en particulier les consonnes finales) doive forcément se prononcer¹⁶¹. C'est en fait lorsqu'il discute de ce qui suffit ou ne suffit pas pour la rime qu'il se montre le plus ambigu :

Quand le son est fort plein, comme dans les diphthongues qui ont vn grand son ; comme EAU, IEU, flambeau, fardeau ; Dieu, lieu ; EU & OY sur tout quand il suit vne consonne, comme grandeur, honneur : heureux, paresseux Roys, loys. Et en d'autres syllabes fort remplies, comme ARS, ERS ; boulevards, rampars, vnivers, enfers ; On se contente de l'uniformité du son depuis la dernière voyelle, sans se mettre trop en peine de la consonne précédente.¹⁶²

On pourrait être tenté d'en déduire que les consonnes finales de *heureux*, *Roys*, par exemple, se prononcent. Mais il faut garder à l'esprit que Lancelot cherche ici à justifier des conventions anciennes dont il hérite et non à prescrire une prononciation donnée. Le doute reste donc entier.

Blegny, qui publie en 1667 une *Ortographe françoise*, fait des remarques sur la fin des mots qui montrent que, même s'il n'aborde pas expressément la question de la liaison, il n'a plus rien d'un tronqueur :

159. Lancelot, *Regles de la poesie françoise, Quatre traitez de poësies*, p. 52-3.

160. Lancelot, *Regles de la poesie françoise, Quatre traitez de poësies*, p. 57.

161. Lancelot, *Regles de la poesie françoise, Quatre traitez de poësies*, p. 62-64.

162. Lancelot, *Regles de la poesie françoise, Quatre traitez de poësies*, p. 62.

Les noms prononcez en *a* bref s'écriuent par *at*, comme : *Avocat, état, ingrat, Legat, Magistrat, &c.* & jamais par *a* seul. Ceux prononcez en *a* long s'écriuent par *as*, comme *gras, coutelas, échalas, matelas, verglas, &c.*¹⁶³

La consonne finale est donc devenue une marque graphique à laquelle on reconnaît le rôle d'indiquer la longueur de la voyelle qui précède. On trouvera la même distinction pour *-it* qui marque l'*i* bref et pour *-is* qui marque l'*i* long, ainsi que pour *-ot* (bref) / *-os, -ost, -au, -aud, aux* (longs), *-ut* (bref) / *-us* (long), *-oi* (bref) / *-ois* (long)¹⁶⁴.

Quand les noms sont prononcez en *e* ouuert, ils s'écriuent ou par la diphtongue *ai*, comme, *balai, delai, essai, geai, Mai, quai, vrai, &c.* ou par *ait*, comme font les composez de ces deux mots *fait & trait*, qui sont, *attrait, extrait, portrait, retrait, contrefait, defait, imparfait, mefait, refait*, ou bien par *et*, comme, *brochet, crochet, mollet, poignet, poulet, &c.*¹⁶⁵

Ici, la consonne finale ne sert plus qu'à indiquer l'aperture de l'*e* précédent, l'*s* final de *dais, frais, marais*, etc. ou de *decés, excés, progrès*, etc. ne signale rien de plus qu'un *e* « prononcé d'une bouche fort ouverte »¹⁶⁶. Blegny prononce par contre en général *-l* final et *-r* final — il ne cite pas d'exemples d'infinitifs en *-er* mais cite *benir, ouïr* parmi les mots terminés, et donc très probablement prononcés, en *-ir* et il est probable qu'il prononce l'*r* final des mots comme *Armurier, barbier, cordonnier*, etc. et des mots en *-oir, -eur, -ur*¹⁶⁷. Il prononce aussi en général le *-c* final, ainsi ceux de *sac, bissac, cotignac, bec, Grec, sec, croc, accroc, soc, roc, duc, musc, suc* et le *-f* final de *cerf, fief, relief*¹⁶⁸.

Les *Principes Infaillibles et les Regles assurées de la juste Prononciation de Notre Langue*, publiées par Lartigaut en 1670 sont une tentative de réformer l'orthographe, qui fait le grand écart entre une volonté de phonétiser et le souci de maintenir une graphie grammaticale :

danz ces noms -

eureus, cours, facheus, secours, divêrs, &c.

au singulier l'*-s* finale doit être otée ; principalemant danz les adjectifs, afin de distinguer le nombre : come aussi la plupar des autres noms qui ont une autre consonne devant l'*-s*, doivent rézerver l'*-s*, pour le pluriel [...] c'et aussi une choze qui et béle & nécessaire danz l'Ortografie, de distinguer le nonbre par la juste aplicacion de l'*-s* finale. Les Poètes peuvent la retenir, pour alonger le mot d'une syllabe, an colant l'*-s*, devant une voyèle ; ou pour égaler la rime : mès an proze, il faut éviter cète lisance.¹⁶⁹

163. Blegny, *L'ortografie françoise*, p. 94.

164. Blegny, *L'ortografie françoise*, p. 96-99, 118-119.

165. Blegny, *L'ortografie françoise*, p. 95.

166. Blegny, *L'ortografie françoise*, p. 95-96.

167. Blegny, *L'ortografie françoise*, p. 112-118.

168. Blegny, *L'ortografie françoise*, p. 119.

169. Lartigaut, *Principes*, p. 191.

Il n'est pas question ici de prononciation, mais exclusivement de graphie. Lartigaut isole les cas où *-s/-z/-x* est, dans la graphie traditionnelle, présent aussi bien au singulier qu'au pluriel, mais ne se prononce pas plus au pluriel qu'au singulier (à l'exception d'une éventuelle liaison). Il se sert alors de ces consonnes sans valeur phonétique pour en faire des marques abstraites du nombre grammatical et il les « ôte » de la graphie du singulier : *eureu* (sing.) - *eureus* (plur.), *cour* (sing.) - *cours* (plur.). Et, fait très intéressant, les poètes conservent le droit de les « retenir » (on parle toujours graphie) pour maintenir le compte des syllabes (il s'agit bien sûr des cas de syllabes féminines « plurielles » devant voyelle initiale) ou pour « écaler » la rime : on croit comprendre qu'il s'agit d'égaliser graphiquement la rime dans le cas où, par exemple, *peureux* au singulier rimerait avec *heureux* au pluriel, deux mots qui, pour Lartigaut, sonneraient en [rø] mais qu'il écrirait, en prose et dans sa graphie, *peureu* et *eureus*. On voit que, même dans une graphie qui se veut utilitaire, il persiste le souci d'une congruence graphique des consonnes finales à la rime.

Le seul paragraphe qu'il consacre expressément à la prononciation nous livre une amusante peinture de mœurs :

L'on parlèt un jour danz une asanblée considérable de la manière de bien lire ; étant prié d'an dire mon santimant, je dis que c'êtèt une chose asez RARE. un de la compagnie qui n'avèt paz movêze opinion de sa persone, prit la parole ; & soit qu'il voulût s'opozer à la sévérité de mon jugemant, soit qu'il voulût fêre voir que ce n'êtèt paz *une choze rare* à son égar : il tira un livre de sa poche, an lut deus ou trois pages tout haut ; puis l'èyant fermé, il me demanda *si c'êtèt une choze si rare que de bien lire ?* je lui répondis qu'ancor qu'il se treuve des persones qui lizent bien, la choze ne lèsèt paz d'être RARE. *mês ancor* (reprit-il) *pouriez vous franchemant treuver queque choze à redire dans la lecture que je viens de fêre ?* je lui dis avec beaucoup de civilité, que des persones de son mérite étèent à-couvêr de la sansure.

Quécun de l'asanblée fit changer notre antretien fort à propos : mês seulement pour un tams ; car peu aprez, une autre persone de la compagnie tonbant insansiblement sur le discour de l'Ortografe, se préparèt à me fêre quéque question : & come je voyès bien où il voulèt venir, je lui fis signe d'an intéroger un autre que je lui montrès ; afin que la choze ne parût paz afectée : il se treuva que cête persone l'intéroja de toutes les fautes que notre lècteur avèt fêt auparavant : mês il le fit avec tant d'adrèse, & l'autre répondit si pertinamant, que tout le monde fut persuadé que *c'êtèt véritablement une CHOZE RARE que de BIEN LIRE*.

Il n'an faut point douter ; *c'et une choze trèz RARE*, & même trez difficile danz l'Ortografe vulguère : il ne faut que savoir ce qui s'apèle BIEN LIRE pour l'avouër, mês dans la véritable Ortografe, il n'y-a cazi point de difficulté.

La première choze qu'il faut observer, c'et de simaginer que l'on parle an public, ou que l'on et an conversacion sérieuze.

il ne faut point prononcer la consonne finale (j'antans - *p, r, s, t, z*) de chac mot, à moinz qu'il ne suive une voyéle sanz s'arêter [...]

Je ne dis paz qu'il faut s'arêter aus pòins & aus virgules ; ni les diverses inflexions de voi sanz chanter, & sans fêre le Prédicateur : cela et asez conu.¹⁷⁰

170. Lartigaut, *Principes*, p. 217-220.

On ne sait pas exactement dans quel milieu évolue le narrateur. Certainement pas dans un cercle d'érudits, ni vraisemblablement à la Cour, mais dans une société qui pourrait mêler bourgeoisie et petite aristocratie, composée d'individus qui, sans être illettrés, n'ont, en matière de belles-lettres, pas tout à fait les moyens de leurs ambitions. Le personnage qui tire un livre de sa poche, en tout cas, fait figure de « demi-instruit » : on imagine mal qu'un vrai érudit éprouve le besoin de faire le paon en public pour montrer qu'il pratique la lecture avec aisance. On se trouve donc dans un registre qui, sans être celui du théâtre ou de la chaire, n'est déjà plus tout à fait la conversation courante puisqu'il s'agit bien de lecture publique, et donc de discours soutenu. L'une des fautes qu'a commises le lecteur pourrait consister à faire entendre à mauvais escient des consonnes finales, en se laissant contaminer par la graphie. On constate en effet que, pour la lecture publique pas plus que pour la conversation ordinaire, Lartigaut n'est disposé à ce qu'on fasse entendre, en dehors du strict cadre des liaisons, les principales consonnes finales qui, communément, ne s'entendent pas à la pause. Des consonnes finales apparaissant, contre l'usage courant, à la pause ou devant consonne, pourraient donc faire remarquer le piètre lecteur.

En 1671, Pierre Richelet fait paraître un traité de versification plus ambitieux que l'abrégé de Lancelot. Il n'apporte rien de nouveau concernant la pratique de la liaison à l'intérieur du vers ; tout comme celui de Lancelot, son lecteur est exhorté à ne pas « manger » les syllabes féminines en *-es* et *-ent* devant voyelle : lorsqu'on s'y laisse aller, on « manque contre la prononciation ; & on fait les Vers trop courts d'une syllabe »¹⁷¹. D'autres liaisons sont obligatoires du fait de l'interdiction de la « rencontre des voyelles » (hiatus)¹⁷².

En revanche, son approche de la rime est riche d'enseignements. Il consacre, pour commencer, une longue introduction historique à énumérer ceux qui, par le passé, ont pratiqué la rime. On constate qu'il connaît fort bien la Pléiade, qu'il a lu Marot et Saint-Gelais, et qu'il a même eu vent de certains poètes médiévaux dont il recommande la lecture. Il a aussi lu tous les théoriciens qui, avant lui, ont écrit sur le vers. Aux chapitres XXIX et XXX, il se demande si les Gaulois ont rimé, et si les Français ont rimé avant les Italiens, puis il passe le chapitre XXXI à recenser d'anciennes manières de rimer, comme la rime kyrielle, la batelée, la fraternisée, etc. Il rappelle donc l'importance de la tradition dans cette véritable institution qu'est la rime. Ce n'est qu'ensuite, aux chapitres XXXII à XXXIV qu'il peut en donner une définition phonique : « un mesme son à la fin des mots, comme *corps*, *accords*, *champs*, *vivans*, &c. car encore que ces mots s'écrivent diversement, ils se prononcent de mesme ; & en cas de rime, on s'arrête fort à la prononciation »¹⁷³. Pour être importante, la prononciation n'est donc pas le seul paramètre à prendre en compte. Il passe ensuite (chapitre XXXVI) à des considérations stylistiques : éviter les « chevilles », rimer richement, rechercher l'expression et le beau sens, varier les rimes, et éviter

171. Richelet, *La Versification françoise*, p. 20-21.

172. Richelet, *La Versification françoise*, p. 110-114.

173. Richelet, *La Versification françoise*, p. 186.

les rimes trop « communes ». Il énumère ensuite « Ce qu'on doit éviter en rimant » (chapitre XVII). Ainsi, « le simple ne rime point avec son composé. *Ami & Ennemi*, par exemple, ne s'accordent pas en matière de rime »¹⁷⁴. Il n'est plus question ici de sonorité : de ce seul point de vue, *Ami : Ennemi* feraient une rime parfaitement acceptable, c'est donc leur proximité lexicale qui, seule, fait problème. De la même manière, « les singuliers ne riment point avec les pluriels ; comme *Roi, Loix ; Ame, Dames, &c.* »¹⁷⁵. L'interdit n'est pas motivé par la phonétique, mais bien par la morphologie : pourrait-on en conclure que Richelet, comme avant lui Martin et Dobert, ne fait pas entendre la marque du pluriel à la rime ? Il ne réclame en tout cas jamais explicitement qu'on prononce les marques du pluriel, pas plus qu'il n'appelle à la rescousse la quantité pour interdire la première de ces fausses rimes. Il trouve néanmoins quelques exceptions à la règle :

Car à l'égard des rimes masculines, il y a des singuliers qui se joignent avec des pluriels, à cause que les uns & les autres se terminent & se prononcent de mesme ; comme *Mars, hazards ; fers, Vnivers*. Et quant aux rimes féminines, il y a de certaines personnes du verbe qui, pour la mesme raison, riment au singulier avec des noms au pluriel, ainsi qu'il se verra par cet Exemple. *Amour, petit Dieu qui disposes // Du reglement de toutes choses.*¹⁷⁶

Ainsi, c'est parce qu'elles se terminent (c'est-à-dire s'écrivent) et se prononcent de même que ces rimes sont acceptables en dépit de leur inadéquation grammaticale. Mais on ne sait toujours pas si Richelet aurait prononcé les *s* finaux, ou jusqu'à quel point il souhaite qu'un bon orateur les fasse entendre : la relation « se prononcer de même » n'équivaut pas à l'assertion « se prononcer » car elle reste vraie si aucun des deux *-s* ne se prononce. On postulera que, si Richelet rechigne tant à prendre position quant à l'articulation des *-s* finaux en fin de vers, c'est qu'elle ne fait pas (ou plus) l'objet d'une tradition suffisamment stable pour qu'on puisse l'invoquer. Cette hypothèse est confirmée dans la suite du chapitre par deux rimes licencieuses que Richelet a débusquées chez Quinault et Poisson, à savoir dans une tragédie lyrique et une comédie : *vos plaintes : sans contrainte* et *me touchent : la bouche*. Richelet déplore que, dans les deux cas, l'éditeur ait camouflé la « mauvaise rime » en ajoutant un *-s* à *contrainte* et en retranchant le *-nt* de *touchent*, ce qui montre bien que le problème est plus graphique et stylistique que phonique : de tels maquillages seraient intolérables si le public de ces pièces s'attendait à ce que les marques du pluriel se fassent entendre à la rime.

Richelet condamne vivement, comme Lancelot, les rimes qu'il qualifie lui-même de « Normandes, à cause que les Normans qui prononcent l'*er* ouvert comme l'*er* fermé, les ont introduites dans notre Poésie »¹⁷⁷, mais il ne dit pas au récitant comment il doit faire pour les rendre tolérables, et en particulier pas un mot de la prononciation de l'*r* final. Contrairement à Lancelot, il est choqué par la rime de

174. Richelet, *La Versification françoise*, p. 213.

175. Richelet, *La Versification françoise*, p. 213.

176. Richelet, *La Versification françoise*, p. 213-214.

177. Richelet, *La Versification françoise*, p. 193.

l'adjectif *cher* avec l'infinitif *prescher*, ce qui semble indiquer qu'il considère l'*e* du premier comme ouvert (vraisemblablement, il en prononce l'*r*) et l'*e* du second comme fermé.

Un autre cas particulier est fourni par ce madrigal que Richelet attribue à Matthieu de Montreuil, poète galant alors très en vogue :

L'autre jour dans un Bal un Blondin me charma,
 Mais il ne sçaura pas combien il m'a sçeu plaire.
 Ces Blondins s'aiment d'ordinaire,
 Et moi je voudrois qu'on m'aimaſt.¹⁷⁸

Avant toute considération phonique, il faut remarquer que la rime *charma* : *m'aimaſt* est dangereusement licencieuse puisqu'elle contrevient au principe traditionnel de la rime « stricte » : jamais, en effet, dans un style un tant soit peu élevé, il ne serait toléré qu'on apparie une voyelle en finale absolue à une consonne finale graphique. On en conclut en tout cas que ni les délicates oreilles l'Abbé de Montreuil, ni celles, essentiellement féminines, de son public, n'étaient gravement choquées par cette licence et que, en prose comme en vers, ni l'un ni les autres n'auraient eu l'idée de prononcer le *-t* final du mot *amaſt*. Ce n'est pas non plus la consonne finale qui gêne ici Richelet (on postule qu'elle est tout aussi muette pour lui et qu'il en fait donc abstraction dans sa démonstration), mais bien l'opposition *a* bref – *a* long qu'il y perçoit : on sait que, depuis toujours, les poètes riment assez librement le bref contre le long, ce que ne manquent pas de leur reprocher les théoriciens¹⁷⁹. Ayant affirmé que « les rimes masculines brèves ne se joignent pas avec les rimes masculines longues », il ajoute : « Ceux qui ont l'oreille délicate, reconnoîtront cette faute », faute qu'il trouve du reste aussi dans *plaiſt* : *fait*, mots qui concordent en fait de consonne finale graphique. On se demande à ce propos si son usage personnel correspond à celui de Dobert, qui ne prononce en règle générale aucun *t* final, où s'il est plus proche de celui, ci-dessous, de Mourgues, auquel cas une rime *plaiſt* : *fait*, pourtant régulière au regard de la tradition, risquerait de lui apparaître doublement scabreuse puisque, dans sa prononciation naturelle, elle sonnerait [ɛ:]–[ɛt] et nécessiterait donc un double ajustement, portant sur la quantité et sur la consonne finale, pour devenir acceptable.

L'*Art de la poésie française*, publié par Phérotée de La Croix en 1675, est largement repris du traité de Lancelot. On y retrouve la mise en garde sur l'importance de ne pas élider les syllabes pucelles. Cela serait « une grande faute » de prononcer « *Les princes aiment les sages* » comme « *Le princ' aime les sage* »¹⁸⁰. L'–*r* des infinitifs en *-er* et *-ir*, qui « ne se prononce point dans la prose, quand il suit vne consonne », se prononce par contre « toujours » dans le vers. Cette règle vaut donc autant devant voyelle (*Pardonner à son crime est la perdre elle même*) que devant consonne ou à la pause (*Je ne puis m'empêcher de dire que je l'ayme*). Pour La Croix, *cher* et *rocher* riment avec les infinitifs, mais il condamne, tout comme Lancelot, *philosopher* : *enfer* parce que les voyelles sont discordantes¹⁸¹.

178. Richelet, *La Versification française*, p. 194.

179. Partant de l'idée que Richelet se sert ici de la quantité pour, de manière détournée, condamner la licence portant sur la consonne, Green, *Le Lieu de la Déclamation*, p. 288, veut voir dans cet exemple un argument à l'appui de sa thèse selon laquelle la « prononciation de la déclamation » exige qu'on prononce absolument toutes les consonnes finales à la rime, et donc en particulier le *-t* final du subjonctif imparfait.

180. La Croix, *L'Art de la poésie française*, p. 6.

181. La Croix, *L'Art de la poésie française*, p. 16, 28.

La plupart des intitulés des observations de **Ménage** (1675) sont construits sur le modèle « S'il faut dire A ou B ». Mais, sous ce chapeau invariable, on trouve aussi bien des conseils de prononciation que des remarques concernant l'usage écrit. Lorsque, par exemple, il se demande, après Vaugelas¹⁸², « *S'il faut dire* Je vous prends tous à témoin, *ou* à témoins »¹⁸³, il n'a nul égard à la prononciation. Ce qu'il place au premier plan est l'analyse grammaticale : faire valoir que cette façon de « parler » est, pour lui, « adverbiale », ce qui exclut que le mot *témoin* s'accorde. Il s'agit d'une pure remarque d'usage écrit, qui cite en particulier ce que l'Académie a « dit », c'est-à-dire bel et bien *écrit* dans un document de référence dont Ménage cite même le numéro de page. On ne saurait donc en déduire quoi que ce soit sur la prononciation de la consonne finale. De même, lorsqu'il se demande s'il faut « dire » *Champs Élysées* ou *Champs Élysée*¹⁸⁴, il se contente de recenser l'usage, forcément écrit, des anciens poètes. En revanche, dans l'observation intitulée « Des mots qui finissent par *F* », c'est bien de prononciation qu'il se préoccupe :

Des mots qui finissent par *F*, il y en a où l'*F* se fait sentir, non-seulement devant les voyelles & à la fin des vers ou des périodes, mais aussi devant les consonnes, Et tels sont, *chef, nef, fief, francfief, grief, bref, vif, naïf, esquif, if, luiif, motif, tarif, neuf*, de *novus, nominatif, génitif, indicatif, impératif*, &c. Il y en a d'autres, où elles ne se font sentir que devant les voyelles, & à la fin des vers ou des périodes : comme, *bœuf, œuf & neuf, de novem*. On dit *un œu dur* ; *un œu frais* : *du bœu salé* : *neu soldats*. Et il y en a, où elle ne se prononce point du tout, en quelque lieu qu'elle soit : comme *cerf, clef, aprantif, Baillif*. On prononce, *cér, clé, apranti, Baili* : & c'est pourquoy plusieurs écrivent ces mots sans *F*.¹⁸⁵

On sait depuis Bèze que *f* est, sauf dans quelques mots où il est complètement muet, une de ces consonnes finales qui se prononcent dans tous les contextes. C'est bien cette règle générale que reprend Ménage, mais son usage connaît un vestige de troncation pour quelques mots (*bœuf, œuf*, le numéral *neuf*) dont la consonne finale tombe devant consonne en se maintenant à la pause. Mais le plus important ici est que Ménage révèle qu'il prononce de la même manière à la fin des vers qu'à la fin des périodes (prose). Il pourrait subsister quelques autres vestiges de troncation chez lui : traitant du mot *sirop*, il est d'avis que, contre l'étymologie mais pour l'usage, on dise *sirot* comme en Anjou ou, mieux, *sirô* (*un sirô épais*). Il n'est pas exclu que la forme angevine subisse la loi de la troncation. Et il ajoute que, dans *sirô rosat* (il considère comme provinciale la forme *rosar*), « il faut prononcer l'*at* doucement »¹⁸⁶. On se trouve peut-être donc bien en présence d'un de ces *-t* maintenus à la pause après voyelle brève.

Il n'y a pas, chez Ménage, d'autres signes de troncation. À propos de l'*r* final des infinitif en *-er* et *-ir*, il nuance, à l'instar de Lancelot, l'oukase de Vaugelas en

182. Vaugelas, *Remarques*, p. 563.

183. Ménage, *Observations*, p. 17.

184. Ménage, *Observations*, p. 35.

185. Ménage, *Observations*, p. 202.

186. Ménage, *Observations*, p. 403.

admettant que, si ces consonnes ne se prononcent pas en prose, il est néanmoins nécessaire de les faire entendre dans les vers, devant voyelle (pour éviter l'hiatus) et à la rime (pour rendre possible la rime normande ou éventuellement son équivalent en *-ir*)¹⁸⁷. Ici, il décrit donc une prononciation incontestablement artificielle que, contre l'avis de Vaugelas qui l'exclut complètement, mais plus restrictif que d'autres auteurs qui l'admettent dans tout discours soutenu, il voudrait réserver à la seule diction des vers.

Se demandant ailleurs « S'il faut dire après soupé, ou après souper : le disné, ou le disner : le demeslé, le procédé, ou le demesler, le procéder », il cite l'avis d'Henri Estienne qui exige les formes en *-r* et l'oppose à celui de Vaugelas qui exige les formes en *-é*. Et il ajoute :

Cette question n'est qu'une question d'orthographe : car pour la prononciation, tout le monde demeure d'accord qu'il faut dire *après soupé*. Pour moy j'écris tousjours *après soupé*. Mais quoyque j'écrive *après soupé*, j'écris néanmoins *le disner, le souper* : *Le disner est prest* : *Le souper est prest* ayant remarqué que l'R en ces mots se fait sentir en quelque façon, & qu'elle ne se fait point du tout sentir dans *après soupé*.¹⁸⁸

Alors qu'Estienne, au siècle précédent, prêchait, probablement déjà dans le désert, en faveur de la troncation, les grammairiens du XVII^e siècle sont unanimes à ne plus prononcer ces *-r* à la pause. Ménage semble toutefois pratiquer la liaison dans certaines situations.

Le témoignage de René Bary est aussi laconique que sibyllin. Cet « Historiographe du Roy », par ailleurs connu pour un traité de rhétorique, publié en 1679 une *Méthode pour bien prononcer un discours, et pour le bien animer*. Il s'agit d'un traité consacré exclusivement à l'action (ou prononciation) rhétorique, que son auteur destine tout particulièrement aux prédicateurs et aux avocats. Il s'inscrit donc dans la ligne de celui de Wapy. À l'opposé des grammairiens et d'une revue systématique de la langue et des usages, Bary s'intéresse au « Pathetisme », c'est-à-dire à la manière de transmettre les passions au moyen de l'« accent » (les inflexions de la voix) et du geste. Isolé à la fin de l'ouvrage, on trouve un bref chapitre intitulé « Des lettres finissantes » qui mérite, parce que les témoignages centrés sur l'art oratoire sont rares, d'être cité *in extenso* :

L'on compte entre les lettres finissantes, les lettres fermes, les lettres traisnantes, les lettres bruyantes, & les lettres éclatantes.

Exemple des lettres fermes.

Allez fleaux de mon Dieu, *allez, allez* dans cette armée venger le mépris des Autels, la profanation des Temples, & le violement des Vierges.

Les mots qui finissent par un zede à l'imperatif, comme *allez*, veulent qu'on peze sur les dernieres lettres.

Exemple des lettres traisnantes.

Quoi il l'a aimée ? le croira-t-on ?

187. Ménage, *Observations*, p. 254.

188. Ménage, *Observations*, p. 369.

Les lettres traisnantes sont celles qui finissent par des *e* doubles comme *aimée*, *armée*, etc.

Il faut pezer sur les doubles *e*, & quand un *le* suit immédiatement une *e* double, il faut que la prononciation de la double *e* soit finie avant que de prononcer ce *le*.

Quelles contorsions ? quels roidissemens ?

Il faut pezer sur les *ons* & sur les *ens*, parce que les *s* finissantes & précédées d'un *o* ou d'une *n*, bruyent agreablement aux oreilles.

Ces lettres bruyantes prononcées d'un ton traisnant donnent lieu à la langue de prononcer plus vigoureusement les mots suivans, parce qu'elles soulagent la voix.

Autre Exemple.

Dieux ! qui eût bien creu qu'un Farfax eût usurpé l'autorité souveraine !

Le premier *x* veut une voix traisnante, parce qu'il exprime quelque chose de surprenant et de fascheux, & qu'il est, en cet endroit, contemplatif. [complaintif ?]

*Autre Exemple de l'*x* complaintif.*

Dieux ! où sont vos foudres ? Dieux ! où sont vos abysmes ? Ces deux *x* doivent être prononcés d'une voix haute & traisnante, parce qu'ils sont comme vocatifs, qu'ils suposent le mot de Ciel, & qu'en cet endroit ils sous-entendent des actions execrables.

*Exemple de l'*x* éclatant.*

Il ne parloit point d'Achille, il ne parloit que d'Ajax.

L'*x* doit être prononcé d'un ton éclatant, parce qu'il renferme une difference personnelle, & qu'il faut marquer fortement les differences, mais comme l'*x* est du nombre des lettres bruyantes, il faut dans la prononciation de l'*x* que le ton soit éclatant & traisnant.

Le *x* finissantes exigent un ton succinct & éclatant, lors qu'elles n'expriment pas un étonnement, ou une surprise ; mais quand elles expriment l'un ou l'autre, elles veulent, comme j'ay déjà dit, une voix traisnante, parce que l'ame dans l'étonnement & dans la plupart des surprises perd une partie de ses forces.

Exemple des lettres éclatantes.

Quel forfait ! quel étonnement ; quel attentat ;

Il faut pezer sur les *ment*, sur les *ait*, & sur les *at*, par ce qu'à moins d'y pezer l'on ne frapperoit pas agreablement l'oreille, & qu'on ne feroit pas du *ment*, du *ait* & du *at*, des repos d'haleines pour former plus fortement les mots suivans.¹⁸⁹

Une seule chose est claire : Bary décrit ici non des usages grammaticaux, dont la portée pourrait atteindre à une certaine généralité, mais des effets oratoires ponctuels, dont il orne avant tout les exclamations. Pour le reste, l'interprétation de ce passage est problématique. Qu'entend-il au juste par « lettres finissantes » ? Faut-il admettre qu'il s'agit à chaque fois de la seule dernière lettre (consonne ou voyelle) des mots désignés, ou alors de leur dernière syllabe prise globalement (*ment*, *ait*, etc.), ou même du mot, voire de l'exclamation entiers ? On se demande par exemple si, lorsqu'il évoque les dernières lettres des impératifs en *-ez*, il pense à leur seule consonne finale, ou, plus vraisemblablement, à leur dernière syllabe, tonique, qu'il semble assez logique d'appuyer davantage que celle, atone, des impératifs en *-e* ; si ce sont les *s* seuls, ou la syllabe composée de *s* précédés d'*o* ou de *n* (en gros, des voyelles nasales suivies d'une marque du pluriel) qui « bruyent agreablement ». À lui seul, un *s* pourrait-il être proféré « d'un ton traisnant » ? Comment un *x* ([*s*] ou [*ks*])

189. Bary, *Méthode pour bien prononcer un discours*, p. 125-131.

isolé pourrait-il être prononcé « d'une voix haute & traînante ». Plus fondamentalement, comment un *x*, à lui seul, pourrait-il être « comme vocatif » ou sous-entendre « des actions execrables » ? Il faut admettre que c'est toute l'exclamation « Dieux ! », dont l'*x* n'est que le marqueur final, qui répondent à cette description. De même, est-ce le seul *x* de « Ajax », qui « renferme une différence personnelle », ou plutôt le prénom pris en entier ? Et, indépendamment du fait qu'un grammairien du temps aurait probablement insisté pour qu'on prononce [ks] cet *x* final, n'est-ce pas ce prénom dans son ensemble qui doit être, du point de vue de l'orateur, « prononcé d'un ton éclatant » ? Il est tout à fait possible que la pratique que tente d'explicitier Bary consiste à faire sonner, ponctuellement et contre l'usage, certaines consonnes finales, mais on ne saurait l'affirmer avec certitude.

En 1685, le père **Mourgues** expose de manière beaucoup plus technique que ses prédécesseurs les règles de la versification, et en particulier celles de la rime. Ayant connu un grand succès, son traité sera remanié en 1724 par le père **Brumoy**. La nouvelle édition diffère sur certains points (rôle de la quantité syllabique, oppositions de timbres de la voyelle *e*) de la doctrine originale. Elle en demeure très proche en ce qui concerne les consonnes finales¹⁹⁰. Toutefois, la version de 1685 fait apparaître un vestige de troncation qu'on ne retrouvera plus en 1724 :

La lettre *t* à la fin des mots se fait entendre, ou devient muette, selon que la voyelle [qui] precede, est ou brève, ou longue. J'ajoute que regulierment les cinq voyelles placées devant cette consonne, sont brèves, & que le *t* y a un son assez fort, comme dans *combat*, *secret*, *dépît*, *mot*, *salut*. Il y a pourtant dans quelques-unes de ces cinq terminaisons un petit nombre de mots qui ont la voyelle longue par accident, & sur tout pour marquer le retranchement d'une *s* qu'ils avoient dans leur premier formation. Tels sont dans la premiere terminaison *mât* de vaisseau, *appât*, & dans la quatrième *éclôt*, *impôt*, *roût*, *tôt*, *tantôt*, *Prévôt*. Puis donc que le *t* ne se fait point entendre dans ces derniers [car on dit un *mât élevé*, un *appât inévitable*, comme si on lisoit un *mâ élevé*, un *appâ inévitable*,] on doit éviter de joindre en une rime les voyelles brèves avec les longues de la même terminaison.¹⁹¹

Ce témoignage sur la persistance des *t* finaux après voyelle brève n'est pas isolé — on le retrouvera notamment chez le grammairien Milleran — mais sa présence dans un traité de versification est particulièrement révélatrice : partant d'un usage particulier, qui n'est pas universellement prescrit mais qui pourrait fort bien correspondre au sien propre, Mourgues induit une règle de versification qu'il voudrait universelle : réticent à modifier son usage personnel pour dire des vers, il préfère donc qu'on évite les rimes du type *combat* : *appât*. Éviterait-il aussi un *mât élevé* à l'intérieur d'un vers, par peur d'un hiatus ?

C'est manifestement aussi au nom de l'usage courant qu'il voudrait rejeter la licence, pourtant traditionnellement pratiquée, que représente la « rime normande » :

190. Dans Bettens, *Consonnes finales à la pause ou devant voyelle*, je me suis appuyé uniquement sur l'édition de 1724, la seule qui soit aisément accessible. Ce n'est que plus récemment que j'ai pu consulter la première édition de ce traité.

191. Mourgues, *Traité* 1685, p. 38-39.

L' *e ouvert* suivi d'une *r* comme dans ces mots, *fer, enfer, fier, léger, mer, amer, &c.* ne rime point avec l' *é fermé*, tel qu'il est à l'infinitif des Verbes, & à la fin d'un grand nombre de noms de la même terminaison. Car outre les *e* differens, l' *r* se fait sentir même avec quelque rudesse après l' *e ouvert*, & elle devient quasi muette après l' *é fermé*. Ainsi l'oreille condamnera toujours les Rimes suivantes. Fer : Triompher. Fier : Se fier. Léger : berger. Cher : Rocher. Mer : Abîmer. Hier : Sanglier. Jupiter : Eviter. Hyver : Trouver. L'air : Aller. Et cependant je dois avertir qu'on les trouve non seulement dans Malherbe, & dans ceux qui ont écrit avant luy, mais encore dans ceux qui écrivent de nos jours. Ce qui prouve qu'on peut traiter cela de Licence mais non pas de Faute.¹⁹²

L'édition de 1685 se borne à relever son caractère problématique et ce n'est qu'en 1724 que sera énoncée la solution souvent choisie par les déclamateurs, qui consiste à ouvrir l' *e* et à prononcer fortement l' *r* des infinitifs de manière à harmoniser artificiellement la rime.

Conformément à la prononciation courante, Mourgues admet que les versificateurs puissent ne pas tenir compte de certaines consonnes finales muettes, quitte à les retrancher de la graphie :

On retranche quelquefois certaines lettres, qui ne servent que pour marquer l'étymologie, comme le *d* dans *pied* & dans *bled pour avoir les deux Rimes suivantes*, Pié : Estropié, Blé : Troublé.¹⁹³

Un tel retranchement ne vaut que pour l'œil : qu'elles soient ou non écrites, personne ne prononcerait ces consonnes « fictives » à la fin d'un vers. L's analogique des premières personnes, dont l'apparition est récente, figure aussi au nombre de ces consonnes qu'on peut, *ad libitum*, écrire ou non. D'autres « retranchements » sont plus licencieux, ainsi les rimes *doigt : moy, Iean : blanc, méchant : champ* que Mourgues trouve pourtant chez d'excellents auteurs. Sa réticence à les admettre n'est pas fondée sur la prononciation (lui-même ne prononcerait vraisemblablement aucune des consonnes finales concernées), mais sur le fait qu'ils « ne sont pas encore suffisamment reçus ». Autrement dit, ils n'ont pas encore été définitivement sanctionnés par la tradition. De même, des licences courantes chez La Fontaine, comme *Jupiter : desert, tant : camp, tour : accourt, ouvert : fer* sont admissibles parce que « la Rime ne demande que les même sons, & non les mêmes lettres ». Ni Mourgues, ni probablement aucun de ses contemporains, ne prononcerait, à la pause et à la rime, les occlusives finales après *r* ou consonne nasale. Il est par contre beaucoup plus prudent s'agissant de consonnes de liaison :

En quatrième lieu qu'il y a des lettres qui ne se font point entendre à la fin des mots quand on les prononce seuls & détachez, comme le *p* dans *beaucoup*; lesquelles pourtant rendent quelque son suivies de quelque voyelle, comme si on dit, *il a beaucoup à apprendre*. Il semble pour cette raison qu'on doive être plus réservé à les supprimer.¹⁹⁴

192. Mourgues, *Traité* 1685, p. 35-36.

193. Mourgues, *Traité* 1685, p. 40-43

194. Mourgues, *Traité* 1685, p. 44.

S'il tombait sur une rime *beaucoup* : *coup*, Mourgues suivrait l'usage le plus commun et ne prononcerait pas les *p* finaux à la rime. Pour justifier son rejet d'une rime comme *beaucoup* : *cou* qui, d'un point de vue strictement phonique, ne lui poserait pas de problème, il doit faire appel à une rationalisation qui n'est pas sans évoquer la soi-disant règle de la « liaison supposée » présente dans certains traités récents¹⁹⁵ : c'est parce qu'il pourrait prononcer ce *-p* dans un autre contexte, à savoir en liaison, qu'il se montre « réservé ». La même réserve s'applique aux *-s* finaux (et en particulier à ceux du pluriel), aux *-r* des infinitifs et aux *-t* des participes présents :

Cinquièmement, lorsque le mot n'est terminé que par une seule consonne, quand même elle y seroit toujours muette, comme l'*x* et l'*s* dans *doux* et *gras*, & l'*r* dans les Infinitifs, où quelques-uns prétendent qu'il faut toujours lire, *doû* & *grâ*, & *aymé* avec *ardeur* pour *aymer* avec *ardeur* : alors même on ne doit point retrancher cette consonne finale : non plus que l'*s* ou le *z* qui distinguent les deux nombre, ny le *t* des Participes. Ainsi ce seroient des Rimes vicieuses incontestablement, que de joindre *desert* avec *ouverts*, ou *disant* avec *Artisan*.¹⁹⁶

L'édition de 1724 est encore plus explicite. On y apprend que :

la licence ne doit jamais aller jusqu'à faire rimer le Singulier avec le Plurier, sous prétexte que que l'*s* ou le *z* qui distinguent les deux Nombres ne se fait point entendre dans la prononciation, quand les mots terminez par ces deux lettres coupent ou finissent su sens ; comme font tous ceux qui sont placez à la fin du Vers, où celui qui lit ou qui recite est obligé de faire une pause,

ou encore que :

quelque muette que soit l'*r* des infinitifs en *-er* placez au bout du Vers, il n'est jamais permis de les faire rimer avec les Noms ou les Participes qui ne portent point d'*r*, étant terminez par un *e fermé*.¹⁹⁷

On comprend bien que ce n'est pas la prononciation qui, ici, est en cause (ces consonnes « muettes » le restent manifestement à la rime) mais seulement la convention. Même si l'oreille n'y trouve rien à redire, une rime singulier-pluriel, ou infinitif-participe ne serait pas convenable.

Il est maintenant clair que la règle générale formulée par Mourgues sur les consonnes finales à la rime :

195. Michèle Aquiem, *La Versification appliquée aux textes*, p. 76, formule ainsi cette règle qui est censée rendre compte de la versification classique : elle « bannit la rime de deux mots si l'un se termine par une voyelle et l'autre par une consonne muette (type *voilà* / *là-bas*) ou si les deux se terminent par des consonnes qui ne feraient pas leur liaison par le même son (*océan* / *néant*) ». Le pouvoir explicatif d'une telle « règle » est nul : les conventions de la rime se sont cristallisées à une époque où la notion de *liaison* n'avait aucun sens ; c'est l'inertie de la tradition qui, seule, explique leur maintien jusqu'au XIX^e siècle et non des propriétés de la langue moderne.

196. Mourgues, *Traité* 1685, p. 44.

197. Mourgues, *Traité* 1724, p. 72.

Les consonnes suivantes ont un même son à la fin des mots, & par conséquent ne varient point la Rime. Le *c* convient avec le *g*, le *d* avec le *t*, l'*m* avec l'*n*, l'*s* avec le *z*, & l'*x*, excepté un petit nombre de mots Exemples. *Flanc* : *sang*, *Regard* : *Repart*, *Parfum* : *Commun*, *Faim* : *Destin*, *Prix* : *Esprits*.¹⁹⁸

doit être comprise comme l'énoncé d'équivalences conventionnelles entre certaines consonnes et non comme une prescription visant à faire prononcer toutes les consonnes finales.

Jean Hindret est peut-être l'auteur du xvii^e siècle qui a le plus écrit sur les consonnes finales, dans son traité de 1687 puis, dans la version passablement remaniée et augmentée qu'il en donne en 1696¹⁹⁹. Dans l'*Instruction pour la maniere de prononcer les Consonnes finales*²⁰⁰ qui fait partie du traité de 1687, et bien qu'il passe sous silence la prononciation des consonnes finales à la pause, on déduit sans peine qu'il adopte la logique de la liaison et non celle de la troncation. En effet, il reprend à son compte la règle du « mot régi » et donne une longue liste de mots qui ne se lient que lorsqu'ils précèdent leur régime : déterminants, numéraux, prépositions, adverbes, adjectifs antéposés. Si, quand le mot suivant échappe à leur régime, leurs consonnes finales ne se prononcent pas devant voyelle, à plus forte raison ne se prononceront-elles pas à la pause. On apprend en plus que l'*r* des infinitifs en *-er* et de certains substantifs comme *berger*, *rocher*, *gosier*, *panier* (ce sont les mots en *e* fermé – *r* « faible », à l'exception de *mer*, *cher*, *amer*, *leger*...) ne se lient jamais dans le discours familier :

on dit *commencé une affaire*, *passé une riviere*, *chasté un enfant*, pour dire *commencer une affaire*, *passer une riviere*, *chastier un enfant*, &c. Mais en lisant ou en parlant en public, il faut suivre la Regle ; & mesme en lisant des vers on ne laisse pas de prononcer les *r* finales de ces verbes, quoy que ces mots suivants n'en soient pas regis, comme, *Cours donc sans t'étonner*, & *vole en téméraire*. Il y en a mesme qui les prononcent aussi devant des mots commencés par des consonnes, comme *Je sçauray dans l'instant pour un si beau dessein*, *Reveiller ton ardeur*, & *t'échauffer le sein*.²⁰¹

On a donc, pour ces mots, trois niveaux différents : le discours familier où l'*r* est muet dans tous les contextes, la prose soutenue où il ne se lie que lorsque l'infinitif précède son complément d'objet, enfin le vers où, non seulement l'infinitif se lie en toute circonstance, mais où certains le prononcent même devant consonne (et donc, probablement, aussi à la pause). Sur ce point, la position de Hindret aura légèrement évolué en 1696.

A côté des consonnes qui apparaissent en liaison, le Hindret de 1687 distingue, d'une part, celles qui se prononcent « toujours » et, d'autre part, celles qui ne se

198. Mourgues, *Traité* 1685, p. 30.

199. Pour un résumé plus détaillé de la doctrine de Hindret, voir Bettens, *Consonnes finales à la pause ou devant voyelle*.

200. Hindret, *L'Art de bien prononcer*, p. 198-240.

201. Hindret, *L'Art de bien prononcer*, p. 204-205. Il est probable que Hindret donne l'exemple de quelqu'un qui prononcerait les *-r* des deux infinitifs : la mise en évidence typographique du second a manifestement été déplacée sur le mot suivant.

prononcent « pas », c'est-à-dire dans aucun contexte. Parmi les premières, on note sans surprise des *-c*, des *-f*, des *-l* et des *-r* (les exemples donnés montrent que l'usage de Hindret est déjà très proche du français standard moderne). Parmi les secondes, on trouve la plupart des substantifs terminés par *-d*, et en particulier par *-rd* et *-nd* (*bord*, *canard*, *gland*, *nid*), par *-g* (dont *rang* et *sang* qui se lient par [k] dans des expressions figées), par *-p* (dont *sirop*, *galop*), les substantifs en *-oir* (l'*r* des infinitifs en *-oir* se prononce toujours), ainsi que les singuliers en *-s* (*coutelas*, *matelas*, *brebis*, *rubis*, *mois*, *propos*, *repos*, etc.). Quand aux substantifs en *-eur*, et en particulier ceux qui font leur féminin en *-euse*, ils se prononcent souvent en *-eux*, c'est-à-dire en faisant « sonner l'*r* finale, comme un *x*, ou un *z* muet »²⁰², règle qui comprend de subtiles exceptions. Il est possible que le discours soutenu préfère faire entendre l'*r* final, mais Hindret n'est pas très clair sur ce point. De même, le possessif *leur*, qu'il soit au singulier ou au pluriel (*leurs*) doit se prononcer comme s'il y avait *leux* : « on prononce *leuz oncle*; *leuz enfans* pour *sauver leuz honneur* ». Par contre, le pronom personnel *leur*, que les parisiens prononcent de même, devrait être prononcé *leur*, en faisant entendre l'*r* dans tous les contextes : la remarque vaut tout particulièrement pour le discours soutenu²⁰³. L'*l* du pronom *il* est un *l* de liaison qui ne se prononce que devant un mot régi dont l'initiale est une voyelle, mais ce *l* se prononcera quel que soit le contexte dans le discours soutenu²⁰⁴. Quant au *l* du pronom pluriel *ils*, il est muet dans tous les registres, et le mot, qui se lie par *l* dans le discours familier selon un usage que Hindret considère comme vieilli voire défectueux, se liera par *z* dans le discours soutenu²⁰⁵.

Les seuls vestiges de troncation qu'on trouve chez Hindret touchent les numéraux de *cinq* à *dix*, ce qui correspond à un usage encore en vigueur, auxquels s'ajoutent, en 1696, *un*, *deux* et *trois* « quand ils ne sont point suivis de substantifs »²⁰⁶.

Dans le traité de 1696, qui prend la forme d'un dialogue entre un maître, Philinte, et un disciple, Damon, Hindret, s'il ne change guère sa doctrine, se montre infiniment plus explicite. Ayant traité en détail la règle du « mot régi », il en exclut d'une manière extrêmement claire la diction des vers :

Damon. Comment faites-vous donc en recitant des Vers; car je ne vois pas que vous puissiez vous dispenser de prononcer ces consonnes finales, soit que les mots où elles se trouvent gouvernent les mots qui les suivent, ou qu'ils ne le gouvernent pas, tant pour donner plus de force & plus d'harmonie à la prononciation, que pour remplir les pieds d'un Vers où les Poètes ne trouveroient pas leur compte, si on prononçoit les mots de leurs Ouvrages comme nous prononçons nos mots dans la conversation ordinaire.

Philinte. Je conviens avec vous de tout ce que vous venez de dire; & c'est la première objection que j'allois vous faire, en vous donnant les exemples des Vers qui suivent, où il faut de nécessité prononcer toutes les consonnes finales devant ces mots com-

202. Hindret, *L'Art de bien prononcer*, p. 229.

203. Hindret, *L'Art de bien prononcer*, p. 235.

204. Hindret, *L'Art de bien prononcer*, p. 28.

205. Hindret *L'Art de bien prononcer*, p. 209-210. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 784-785.

206. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 745.

mencez par des voyelles, soit que ces mots soient régis par les precedens, ou qu'ils ne le soient pas, comme vous pouvez remarquer par les consonnes finales que je marque d'un caractère different qui se doivent prononcer dans les mots de ces Vers suivans.

*Les Nymphes d'alentour tremblantes éperduës,*²⁰⁷

Vont porter leur frayeur aux rives inconnues,

Abandonnant ces lieux tristes & desolez, &c.

Son bras afoudroyez les monstres de l'Afrique, &c.

Par des traits éclatans faire mourir l'envie, &c.

Je goutois la douceur des lieux où j'étois née, &c.

Mais des sanglans combats les ravages affreux, &c.

Desolent sans pitié ces rivages heureux, &c.

Le creus à son abord voir la sœur d'Apollon,

Qui chassoit à l'écart dans le sacré valon, &c.

*Et tantost à Versailles & tantost à Marly, &c.*²⁰⁸

*Viendront à tes genoux adorer le vainqueur*²⁰⁹

Vous voyez par la prononciation des consonnes finales qui se trouvent dans ces Vers qu'on n'a aucun égard à nos regles des mots regissans, qui sont pourtant si anciennes, si generales, & si bien établies en notre langue, qu'il n'y a presque point de François qui y manquent, pourveu que les mots regissans ne sortent point de leurs places, & particulièrement dans les articles & Pronoms possessifs, où ces mots marchent toujours avant leurs mots regis : mais comme il se fait souvent des transpositions de Pronoms personnels, & d'adjectifs dont on fait sonner les consonnes finales contre l'usage ordinaire de notre prononciation, il a été à propos de former cette regle de mots regissans & regis pour corriger les abus de ceux qui se donnent une prononciation ridicule en parlant dans le conversation ordinaire comme s'ils étoient sur un Theatre à declamer des Vers.²¹⁰

Il était donc, déjà du temps d'Hindret, ridicule et inappropriés de faire trop de liaisons : on comprend bien en effet que, si la règle du « mot régi » n'a pas lieu d'être dans la diction des vers, elle reste valable, au moins partiellement, en prose, même soutenue. Cependant, le Hindret de 1696 se montre légèrement plus accueillant en matière de liaisons que celui de 1687. Il donne par exemple une liste de mots dont la consonne finale, qu'il ne prononce pas à la pause, est susceptible de se prononcer « bien souvent devant des mots commencés par des voyelles, quoi qu'ils ne soient pas régis des mots precedens » : *quand, long, coup, galop, sirop, horloger, oranger, cocher, grenier, Janvier, danger, parloir, miroir, rubis, païs, avis, mois, propos, repos, reclus, abus, pus, ingrat, combat, éclat, sujet, bouquet, objet, contrit, conflet, complot, sanglot, but, jaloux, époux, jamais, pas*²¹¹. D'autre part, il concède que les infinitifs en *-er* et *-ir* se lient parfois à leur complément d'objet dans le discours familier. Concernant la prose soutenue, il admet qu'ils puissent se lier à tout complément (*chassé avec un ami*) ou à un adverbe (*mentir impunément*), les vers exigeant bien

207. Aucune liaison n'est suggérée dans ce vers, mais la seule possible est entre *tremblantes* et *éperduës*.

208. On relève que la syllabe féminine de *Versailles* s'élide malgré l's final.

209. La liaison *genoux-à* n'est pas suggérée, mais il s'agit probablement d'un oubli.

210. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 708-711.

211. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 746-748, 769-770.

sûr que ces *-r*, ainsi que ceux, ordinairement muets, de certains noms en *-er*, *-ir* et *-oir* se prononcent devant toute voyelle²¹², et parfois même, pour les seuls *-r* des infinitifs, devant consonne :

[Philinte] Je dis plus : j'ai oui des gens qui parlent & prononcent fort bien, faire sonner quelquefois l'*r* finale de ces Infinitifs devant des mots régis commencés par une consonne, & qui recitoient ces Vers ainsi.

*Je sçaurai dans l'instant pour un si beau dessein,
Reveiller ton ardeur, & t'échauffer le sein, &c.*

*Puisse pour avancer sa perte toute entiere
Un sommeil éternel lui fermer la paupiere,*²¹³

.... Et vient à vos genoux

Par de profonds respects fléchir votre courroux.

J'ai oui faire sonner tous les *r* que vous voyez marquées en des caractères différents de celui dont ces mots sont composés, par des personnes qui parlent très-bien, & je vous assure que cette prononciation ne laissoit pas d'avoir son agrément.

Dam. Quoi qu'elle soit contre les règles elle ne me déplairoit pas non plus qu'à vous ; j'y trouve même quelque chose de ferme & expressif qui ne convient pas mal à un homme qui parle en public ; mais je voudrois qu'on ne s'en s'erviât pas toujours, & que ce fût avec beaucoup de moderation.

Phil. Je suis fort de votre goût, & je voudrois que celui qui prononce ces sortes d'*r* devant des consonnes, pour donner plus de fermeté à sa prononciation, ne fit qu'effleurer l'articulation de ces *r*, comme fait celui à qui je les ai entendu prononcer en recitant des Vers.²¹⁴

Mais cette tolérance, limitée à la diction des vers, n'empêche pas Hindret, à la suite de Vaugelas, de condamner vertement ceux qui croient bon, dans leur discours ordinaire, de prononcer les infinitifs *passer*, *aller* comme s'il y avait *passair*, *allair* (c'est-à-dire en [ɛr]). En particulier, ceux qui prononcent certains de ces *-r* lorsqu'ils disent des vers doivent faire très attention de maintenir fermé l'*e* qui les précède²¹⁵. Même en ce qui concerne le discours public, il n'admet qu'avec réticence la liaison de *rang* et de *sang*, qu'il trouve rude (*du rancou je me vois, d'un sankému*).

Il est aussi quelques liaisons que Hindret peine à admettre dans les vers :

Quelques uns prononcent le *p* du mot de *camp* en recitant des vers, quand il est suivi d'un mot commencé par une voyelle ; comme, *le campainemi*, pour dire, *le camp ennemi* : cette prononciation n'est pas à imiter, elle est contre le bel usage. Quantité d'habiles gens ont trouvé à redire à cette manière de prononcer dans une Comédie ; & elle leur a paru trop affectée, aussi-bien qu'à moi ; il faut dire, le *cam ainemi*.²¹⁶

Est-ce à dire que le *p* de liaison aurait à la rigueur été admissible dans une tragédie ? En tout les cas, il faut peut-être étendre la remarque de Hindret à d'autres

212. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, pp 728-730, 766-767.

213. L'*r* de fermer n'est pas mis en évidence.

214. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 730-731

215. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, pp 731-738.

216. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 765-766.

cas de voyelles nasales suivie d'une consonne finale occlusive. Il semble aussi tolérer qu'on ne lie pas systématiquement à la césure, comme dans le vers « Et par des ressorts aussi nouveaux que grands » où l'on peut, à choix, se passer de prononcer l's final de *ressorts*, ce qui ne serait pas possible à l'intérieur de l'hémistiche. Hindret serait-il aussi tolérant avec toute consonne finale à l'hémistiche, y compris lorsque leur non-prononciation ferait apparaître un hiatus ?²¹⁷ En tout les cas, il demande que, en « lisant & en parlant en public », on lie par *t* de mots comme *renard*, *l'art*, *le sort*, *d'abord*²¹⁸.

A propos des consonnes susceptibles de se lier, Hindret précise, en 1696, sa position de 1687 :

La premiere Regle que nous avons à donner touchant les consonnes finales qui ne se prononcent point, est que la dernière consonne des mots qui finissent une phrase ou une période, ne se prononce ni dans le discours ordinaire, ni dans celui qui se fait en public. Prononcez donc, *Il aïtai le premié* ; *Araité vou* ; *Doné man dē plû bô* ; *Tout ce kil a de plû maïchan* pour dire, il étoit le premier ; Arrêtez vous ; Donnez m'en des plus beaux ; Tout ce qu'il y a de plus méchant.²¹⁹

Non seulement il confirme ici ce que l'on savait déjà, à savoir qu'il est essentiellement un lieur et non un tronqueur, mais il nous apprend que, dans le discours soutenu, les consonnes qui se lient sont tout aussi muettes à la pause que dans le discours familier. Il ne mentionne pas ici la déclamation des vers, mais on ne doute pas qu'il la soumette à la même règle : les nombreux exemples de vers en graphie phonétisante qui apparaissent dans la suite de la discussion montrent que, de manière générale, Hindret ne prononcerait pas plus à la rime des consonnes finales qu'il considère comme muettes à la pause, mais on remarque qu'il allonge, ce qu'il marque par un circonflexe ou un soulignement²²⁰, la voyelle précédent un *s* final muet :

Mais Louis audessus des honneurs ordinaires. prononcez [...] *dézôneûrzordinaire*. [...] *Attachés à ses yeux, attentifs à sa voix.* Prononcez *atantîfa sa voî*, & non pas *atantîfza sa voix* ; car cette dernière prononciation est rude & difficile. A la fin d'une phrase ou d'une période, l's ne se prononce pas : il n'y a que la consonne précédente qui sonne, qu'elle quelle soit, comme vous voyez par ces deux Vers.

Vous consentirez donc qu'elle se livre aux fers
*D'un homme qui se croit le Dieu de l'univers.*²²¹

Parés de beaux vergers & de riches sillons, &c.

Prononcez donc, *parés de bô vergézé de riche sillôn*, tant en chantant qu'en lisant.²²²

217. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 776-777.

218. Hindret, *L'Art de bien prononcer*, p. 238-239. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 779-780.

219. Hindret *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 743-744.

220. Dans l'original, il s'agit d'un surlignement.

221. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 774.

222. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 775.

Prononcez donc

*E' sur le borzafreû, &c.
Où l'on voit an tou tan sou lē vairzorangē.
é que par dē ressôrzossi nouvô que grân.*

Pour dire,

*Et sur les bords affreux, &c.
Où l'on voit en tout temps sous les verds orangers, &c.
Et que par des ressorts aussi nouveaux que grands.*

Le Chrétien gemissant dans ses cachots affreux, &c.

Prononcez dâs sê cachozafreû : ²²³

Le Hindret de 1696 n'est pas plus tronqueur que celui de 1687, mais il a mieux observé les usages de ses contemporains. Ainsi note-t-il que certains d'entre eux ont l'habitude de faire entendre à la pause certaines consonnes finales qu'il considère comme normalement muettes :

La prononciation du *p* finale est souvent arbitraire en ces mots *drap, galop, comme, voilà de bon drap*, ou *voilà de bon dra* ; *Son cheval est rude au galop*, ou bien *rude au galo* : on dit aussi *tout d'un coup, tout à coup, & tout d'un cou, outout à coup*²²⁴. On prononce aussi quelquefois le *t* finale à la fin d'une phrase, comme, *un bô bonet*, pour dire, *un beau bonnet*, au lieu de dire, *un bô bonnai* ; *il est nuit, il pleut, est-ce tout, je ne sçai pas ce qu'il a fait, un grand pot*, au lieu de dire, *il aî nui, ipleu, aîssetou, je ne sé pâsekilafai, un gran po* ; comme on devrait prononcer, si on s'attachoit à notre ancienne & idiote maniere de prononcer, qui veut que les consonnes finales qui varient dans la prononciation devant des mots commencés par des voyelles, ne se prononcent point, quand leur mot fait la fin d'une phrase.²²⁵

Dans cette dernière phrase, Hindret a précisément distingué le phénomène de la liaison, qu'il considère comme indigène et atavique, de celui de la troncation que, même s'il ne le condamne pas, il considère comme moins naturel et certainement moins justifiable : selon ses observations, ce dernier semble en effet limité à des *-t*, à des *-p*, à quelques *-c/-q* comme ceux de *croc, coq* et, éventuellement *donc* et à quelques *-f* : *Juif, suif*²²⁶. Hindret ne signale par contre, chez ses contemporains, aucun vestige de troncation des *s* : les seuls *-s* finaux qu'il entend prononcer sont ceux des « noms d'hommes ou de femmes, de Dieux ou de Deesse, de montagnes, de rivières ou de Villes, comme vous voyez en ces exemples, *Vinceslas, Mecenas, Euryles, Apelles, Xerxes, Adonis, Sisygambis, Tirsis, Cresus, Brutus, Porus, Mars* Dieu de la guerre, *Bacus, Momus, Ceres, Pallas, Venus, Atlas, Mançanares* rivière en Espagne, *Tunis, Cadis* Villes. Exceptez aussi ces mots, *Agnus, rebus* sorte d'énigme, *bolus, calus, virus*. Prononcez donc tous ces mots comme s'ils finissoient par une double *ss* »²²⁷. Il ne le

223. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 776-779.

224. Il faut probablement lire « tout à cou ».

225. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 744-745.

226. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 757, 759-751, 766.

227. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 751.

dit pas, mais il est clair qu'il prononcerait ces -s dans tous les contextes, et donc y compris devant consonne.

En résumé, voici les particularités du discours soutenu retenues par Hindret dans ses deux traités :

- Les -r finaux des infinitifs en -er et -ir, qui ne se prononcent presque jamais dans le discours familier, tendront à se lier en prose soutenue, surtout s'ils sont en lien syntaxique étroit avec ce qui les suit, et se prononceront devant toute voyelle dans la diction des vers. Toujours dans les vers, ils pourront se prononcer aussi, quoique de manière légère et inconstante, devant les consonnes initiales et, vraisemblablement, à la pause (césure ou rime).
- L'*l* final du pronom *il*, qui fonctionne comme un simple *l* de liaison dans le discours familier, se prononce dans tous les contextes (y compris devant consonne initiale) et le pronom pluriel *ils* se lie par [z], mais sans prononcer l'*l*.
- Les mots *leur* et *leurs* qui tendent, dans le discours familier, à se prononcer comme s'il y avait *leux*, c'est-à-dire [lø(z)], avec un [z] de liaison, se comportent comme dans l'usage standard moderne. Il est possible que l'*r* final des mots en -eur dont le féminin est en -euse se prononce plus souvent que dans la conversation.
- De manière générale, et à la réserve des cas particuliers ci-dessus, les consonnes finales muettes dans le discours familier le restent dans le discours soutenu, y compris à la rime lorsqu'on dit des vers.
- Le -ent de la troisième personne du pluriel qui, dans le discours familier, s'élide sans donner lieu à une liaison, se lie par [t].
- Les mots en -rd ou -rt, dont le *t* est complètement muet dans le discours familier, se lient par [t].
- Plus généralement, il faut faire, dans les vers, toutes les liaisons possibles, ou presque. La prose soutenue tend à lier plus que le discours familier, mais il serait ridicule d'y lier autant que dans les vers.

Tout comme ses prédécesseurs, **Andry**, qui publie son premier volume de réflexions en 1689, critique vertement la rime « normande », qu'il reproche à Malherbe, et « dont il n'y a point d'oreille qui ne soit choquée ». Il s'étonne ensuite que les poètes modernes ne l'aient pas évitée, car « il est certain qu'à bien juger des choses, elle doit être rejetée, non seulement comme n'étant pas riche, mais comme étant tout-à-fait vicieuse »²²⁸. Il croit savoir que les Normands prononcent *mer*, *enfer*, *Jupiter* avec un *e* fermé, comme celui des infinitifs, mais il ne dit pas comment les orateurs non normands doivent résoudre le problème. Son oreille, par contre, permet qu'on articule l'*r* final des infinitifs, mais pas à la manière du peuple de Paris, qui le fait « tres-mal & fort rudement ». Elle demande qu'on ne les supprime pas tout à fait, ce aussi bien devant voyelle que devant consonne (et donc très vraisemblablement aussi à la pause), mais qu'ils ne soient presque pas sensibles. D'autres -r finaux se prononcent chez lui dans tous les contextes, ainsi ceux de *leger* (en 1693,

228. Andry, *Réflexions sur l'usage*, p. 455-456.

Andry persistera, contre Saint-Réal²²⁹, qualifiant de lyonnaise, picarde et, en un mot, provinciale, la prononciation en *-é* qui, depuis, s'est imposée²³⁰), *fer*, *enfer*, qui ne semblent pas requérir la même délicatesse que ceux des infinitifs.

Dans celle de ses réflexions qu'il consacre, à la « prononciation des consonnes à la fin des mots »²³¹, il embrasse sans conteste la logique de la liaison : « Il faut ordinairement faire sonner les consonnes à la fin des mots, lorsqu'il suit une voyelle », c'est-à-dire ni devant consonne, ni à la pause. On ne trouve chez lui que deux infimes vestiges de troncation : le *t* final de « & », lorsqu'on nomme le signe typographique, en disant, par exemple « la lettre & », en « appuyant sur le *t* sans mesme qu'il y ait de voyelle après », usage d'autant plus anecdotique que le *t* final de la conjonction « et » est l'un des seuls qu'on ne prononce jamais en français, dans quelque usage que ce soit ; l'*s* final du substantif *sens*, qui doit se prononcer « avec l'*s*, non seulement devant une voyelle, mais lors mesme qu'il ne suit rien après ; comme : *c'est un homme qui a bon sens. Il n'est rien de si nécessaire que le bon sens*, en quoy ce mot est fort différent des autres de la mesme terminaison ; car quand on dit, par exemple, *il fait beau temps*, c'est un home *qui a bon temps*, on ne prononce point l'*s* comme le Gascon ; on ne la fait sonner que devant une voyelle, comme : *le temps est plus précieux qu'on ne pense* ». Il est probable qu'Andry ne prononcerait pas l'*s* de *sens* devant consonne : il s'agit donc d'un authentique troncation. Mais, ce cas particulier excepté, l'usage qui, s'agissant d'*s* final, dominait chez les grammairiens du xvi^e siècle, et qui relevait de manière diffuse de la troncation, a définitivement disparu.

La pratique de la liaison que décrit Andry relève clairement du registre de la prose, et s'avère assez proche d'un l'usage soigné moderne : si, par exemple, il lie très spontanément *il est t'allé*, *il a fait t'une faute*, *aller r'à la chasse*, *on n'a dit, un bon n'homme*, *ils dînent t'ensemble*, *voit-il, entent'il*, il refuse de lier les noms en *-er* comme *acier*, *cuirassier*, dans lesquels « la dernière consonne, sçavoir l'*R*, ne se prononce pas », et donc pas même devant voyelle. De la même manière, Andry refuse de lier les substantifs terminés par une voyelle nasale (*maison à louer*), y compris lorsque la voyelle nasale est suivie d'une consonne occlusive : il ne faut donc pas dire *un affront t'étrange* mais *un affront étrange*, sans consonne de liaison. La seule exception qu'il a notée est celle du mot *sang*, qui se lie dans l'expression figée *suer sang & eau*, rendue par *san quet eau*, mais pas dans *le sang est nécessaire à la vie*. En revanche, les participes présents en *-ant* se lient, comme *allant t'à la Campagne*, *venant t'à Paris*. Cela implique que, « excepté en Poésie », le substantif *marchand* ne se lie pas, mais bien le participe *marchant*. Andry est donc conscient que cette liaison, tout comme, probablement, une bonne partie de celles qu'il refuse de faire, est obligatoire en disant des vers. La plupart des mots en *-r* + occlusive (*part*, *départ*, *lard*, *corps*, *toujours* et bien d'autres) se lient chez lui par l'*r* et non par l'occlusive

229. Saint-Réal, *Œuvres*, tome IV, p. 317.

230. Andry, *Suite des réflexions*, p. 269.

231. Andry, *Réflexions sur l'usage*, p. 457 et sq.

(*ma par, & la vôtre*, et non *ma part t'et la vôtre*). Seul fait exception l'adverbe *fort* (*fort t'illuſtre*). On ne sait pas si sa diction des vers suit la même règle.

En 1694, le grammairien **Milleran**, natif de Saumur, donc de Touraine, publie sa *Grammaire*, qui est en fait un traité de prononciation. Cherchant, comme l'avaient tenté Meigret, Ramus ou Sainliens, à désigner précisément les consonnes finales qu'il ne prononce pas, il utilise à cet effet l'italique, ce qui lui permet de ne pas obscurcir la graphie par des apostrophes ou des marques supplémentaires. C'est avant tout pour des raisons pédagogiques qu'il se livre à ce marquage des consonnes finales, parce que, bien sûr, des étrangers ont besoin d'apprendre la prononciation française, mais aussi parce que certains Français doivent être « affermis » dans leur langue, en particulier les femmes qui, « outre la difficulté qu'elles ont à bien lire, prononcent le plûsouvent toutes les lettres qui se mangent, et c'est pour cela qu'elles n'entendent pas ce qu'elles lisent »²³². Ce témoignage selon lequel des lecteurs malhabiles, induits en erreur par la graphie traditionnelle, prononceraient à tort des consonnes graphiques au point de ne plus comprendre ce qu'ils lisent, rejoint celui de Lartigaut.

Dans sa thèse, Isabelle Crevier²³³ s'est employée à décrire et à analyser de manière quantitative l'usage (ou les usages) de Milleran (tableau 20.4).

Plus qu'à « la langue parlée à Saumur »²³⁴, Milleran donne accès à un usage assez variable qu'il considère comme « bon » sans délimitation géographique particulière, et qui est, en première approximation, celui qu'il pratiquerait lui-même lorsqu'il « se surveille », et donc en particulier lorsqu'il se trouve dans la bonne société et, probablement aussi lorsqu'il lit en public, ce qui situerait sa prononciation à la limite entre les registres familier et soutenu. Il n'est cependant pas exclu que, lorsqu'il indique graphiquement s'il prononce ou non une consonne finale, il lui arrive de s'« oublier » en notant ici ou là un usage qu'il serait le premier à condamner si on lui en demandait raison : c'est dans ces cas que pourraient transparaître ses origines géographiques. Il est délicat de comparer l'apport de Milleran à celui d'autres grammairiens de la même période. En effet, personne n'a aussi attentivement et précisément que lui noté les consonnes finales dans le texte : les autres grammairiens se contentent le plus souvent de donner des règles et des listes d'exemples dont on peut se demander jusqu'à quel point et avec quelle systématique ils les appliqueraient. On a néanmoins l'impression Milleran, tout en prétendant cerner le bon usage le plus conventionnel, s'en écarte sur plusieurs points :

- Comme le commun des grammairiens, Milleran connaît des consonnes finales à prononciation constante et des consonnes finales à prononciation variable. Au nombre des premières, on trouve sans surprise, la plupart *-c/-q, -f* et *-l*. Alors qu'un certain nombre d'*r* sont aussi, chez lui, prononcés dans tous les contextes, ceux qui ne s'entendent ni à la pause ni devant consonne, comme ceux des infinitifs en *-er* et *-ir*, se trouvent totalement exclus de la liaison,

232. Milleran, *Les deux grammaires fransaises*, 4^e page de la préface.

233. Isabelle Crevier, *La liaison à la fin du xvii^e siècle*.

234. Crevier, *La liaison à la fin du xvii^e siècle*, p. 6.

Cas général <i>cas particuliers</i>	Contexte		
	cons.	voy.	pause
Mots en -c précédé d'une voyelle	+	+	+
<i>avec</i>	-	+	+
Mots en -ng, -nc	-	-	-
<i>blanc, sang (dans des expressions figées), donc, cinq, franc en position prénominale</i>	-	±	-
Mots en -rc			
<i>bourg, clerc, marc</i>	-	-	-
<i>arc, parc, porc, turc</i>	+	+	+
Mots en -sc	+	+	+
Mots en -f	+	+	+
<i>bœuf, œuf, neuf</i>	-	+	+
<i>cerf, nerf</i>	?	?	±
<i>apprentif, bailli(f), clef, couvre-chef</i>	-	-	-
Mots en -l (non mouillé)	+	+	+
<i>cul, saoul</i>	-	?	-
<i>il</i>	-	+	±
Mots en -l (mouillé)	+	+	+
<i>fenouil, fusil, genouil, gentil (noble), gril, nombril, outil, persil, sourcil, verrouil</i>	-	-	-
<i>gentil en position prénominale</i>	-	+	-
Mots en -p	-	-	-
<i>cap, julep</i>	+	+	+
<i>coup, beaucoup, trop</i>	-	+	±
Noms, adjectifs, adverbes, prépositions en -ar, -air, -eur, -oir, -or, -our, -ur	+	+	+
<i>miroir, mouchoir, (encensoir, presseur) ?</i>	±	±	±
<i>monsieur</i>	-	-	-
<i>meilleur en position prénominale</i>	-	?	?
<i>noms d'agents en -eur (faiseur, bateur, vuideur...)</i>	±	±	±
Noms, adjectifs, adverbes en -er	-	-	-
<i>amer, enfer, fer, fier, hiver, ver, hier</i>	+	+	+
<i>amer en position prénominale</i>	-	?	?
<i>cher, entier, familial, léger, mer, plurier, premier, dernier, singulier</i>	±	±	±
Noms et adjectifs en -ir	-	-	-
<i>desir, respir, (soupir) ?</i>	+	+	+
infinitifs en -er, -ir	-	-	-
<i>agréer, suppléer</i>	±	±	±
infinitifs en -oir	+	+	+
Noms et adjectifs au singulier, adverbes, prépositions, etc. en -s/-x/-z	-	±	-
<i>athlas, chaos, diesis, embesas, iris, lapis, rebus, rinoceros, dix- (composés)</i>	+	+	+
<i>mots suffixés en -eux, -ois, -is et -ès, temps</i>	-	±	±
<i>mots en -rs/-rds</i>	-	±	-
<i>mots en -x prononcé [ks] (fenix, linx, prefix, storax)</i>	+	+	+
<i>corps</i>	±	±	±
<i>après, autrefois, quelquefois, dessous, dessus, mieux, plus (comparatif)</i>	-	±	±
<i>dix (hors composés)</i>	-	+	+
Pluriels en -s/-x/-z/ de noms, adjectifs, participes, pronoms, déterminants etc.	-	±	-
<i>mots</i>	±	±	±
<i>tous (pronom)</i>	-	+	±
<i>ils (l prononcé seulement devant voyelle)</i>	-	-	-
-s « analogique » des 1^e pers. du sing., -s des 2^e pers. du sing.	-	±	-
-ons et -mes de la 1^e pers. du pl.	-	±	-
-s/z de la 2^e pers. du pl.	-	±	-

TABLEAU 20.4 – La prononciation des consonnes finales selon Milleran, d'après Crevier

Cas général cas particuliers	Contexte		
	cons.	voy.	pause
Mots en -t précédé d'une voyelle brève	$\pm \rightarrow -$	$\pm \rightarrow +$	$\pm \rightarrow +$
<i>but, secret, alfabét, électorat, magistrat</i>	+	+	+
<i>appetit, habit, repit, doigt, et</i>	-	-	-
<i>état, lut(h), avocat, sept, huit</i>	-	+	+
Mots en -nd/-nt (voyelle nasale)	-	-	-
<i>participes présents (avec noms et adjectifs dérivés)</i>	-	$\pm$	-
<i>noms en -ment, adverbes en -nt, quand, grand</i>	-	$\pm$	-
<i>accent, joint, peint, point, pont, second, vingt (hors composés), cent</i>	-	$\pm$	-
<i>vingt- (composés sauf quatre vingt-)</i>	+	+	+
<i>argent</i>	-	+	$\pm$
<i>formes verbales de la 3^e pers. sing. prés. ind. en -end ou -ient</i>	-	$\pm$	-
-nt des 3^e pers. plur.	-	$\pm$	-
Mots en -rd/-rt	-	$\pm$	-
Mots en -t précédé d'une voyelle longue provenant d'un s amuï	-	$\pm$	-
<i>août, tête (crâne)</i>	+	+	+
<i>3^e pers. prés. ind en -aît, -oît, -it (inchoatifs) et autres voyelles longues</i>	$\pm$	$\pm$	$\pm$
<i>3^e pers. imp. subj</i>	$\pm \rightarrow -$	$\pm \rightarrow +$	$\pm \rightarrow +$
Mots en -aud/-aut	-	$\pm$	-
Mots en -êt	+	+	+
<i>aspect, respect, (suspect)?</i>	$\pm$	$\pm$	$\pm$
<i>ble(d), cru(d), mui(d), næu(d), nu(d), pie(d)</i>	-	-	-
<i>nid</i>	-	+	+

TABLEAU 20.4 – La prononciation des consonnes finales selon Milleran (fin)

Pour chacun des contextes (avant consonne, avant voyelle et pause), un + indique que la consonne finale se prononce, un - qu'elle ne se prononce pas et un $\pm$ qu'elle peut se prononcer ou non. La flèche indique une tendance et le point d'interrogation que le témoignage de Milleran est imprécis.

ce qui pourrait être un premier écart au bon usage (par contraste, les -s finaux sont quant à eux clairement soumis au régime de la liaison, c'est-à-dire qu'ils ne se font entendre que devant voyelle).

- Chez Milleran, il ne semble pas exister, quelle que soit la consonne, de liaison absolument obligatoire. Si la fréquence de la liaison augmente avec l'intimité du lien syntaxique, il reste des cas, peu fréquents mais incontestables où, par exemple, un déterminant comme *les* ne se lie pas au substantif ou à l'adjectif : ainsi, « les autres tens » prononcé [le.O.trə.tā]²³⁵.
- Enfin, il subsiste quelques vestiges de troncation, en particulier dans les mots où -t final est précédé d'une voyelle brève. Même si, dans cette situation, la prononciation de la consonne finale est en fait diffusément variable, sa fréquence varie très significativement selon le contexte : près de la moitié de ces -t s'amuïssent devant consonne, contre moins de 10 % devant voyelle ou à la pause²³⁶. On ne trouve rien de comparable chez Chifflet ou Dobert, mais

235. Milleran, *Les deux grammaires françaises*, I, p. 56.

236. Crevier, *La liaison à la fin du xvii^e siècle*, p. 126.

Mourgues, on l'a vu, fait clairement allusion à un tel usage, et des grammairiens ultérieurs l'attesteront aussi.

Milleran n'aborde pas explicitement la question du discours soutenu, et encore moins celle de la diction des vers. On peut en tout cas être certain que cette dernière n'aurait en aucun cas toléré une pratique aussi inconstante de la liaison. La grande variabilité de ses consonnes finales à la pause, en revanche, aurait pu lui convenir plutôt bien, en permettant d'« égaliser », par addition ou soustraction, certaines rimes délicates. Il ne serait pas étonnant que, s'il s'était piqué de dire des vers, Milleran ait spontanément prononcé un certain nombre de *-t* finaux, notamment après des voyelles brèves, mais presque complètement laissé tomber les *-s*. Il est bien sûr beaucoup plus difficile de se représenter ce qu'aurait pu être sa pratique « soutenue » en matière d'*r* finaux.

L'académicien Louis Courcillon de Dangeau, qui publie dès 1694, embrasse sans ambiguïté la logique de la liaison :

Notre langue est ennemie de la rudesse, c'est pourquoi il y a beaucoup de consonnes finales qu'elle supprime au moins dans la conversation, car pour le style oratoire ou pour la Poésie c'est une autre affaire.

Elle supprime dans la conversation l'*s* des mots *nous, vous, nos, tes, dans, l'l* du mot *il*, &c. elle les supprime toujours devant une consonne, & l'on prononce *nous marchons*, comme s'il y avait *nou marchon*, *il parle* comme s'il y avait *i parle*, &c. elle les supprime même quelquefois devant des voyelles dans *irons-nous à Paris*, l'*s* ne se prononce point, & l'on prononce comme s'il y avait *iron-nou à Pari*. On ne prononce point non plus l'*l* dans *voit-il aujourd'hui* qu'on prononce comme s'il y avait *voit-i aujourd'hui*. Mais si un mot terminé par une de ces consonnes qu'on supprime, précède immédiatement un autre mot qui commence par une voyelle & avec qui il soit intimement uni comme un pronom personnel avec son verbe, une préposition avec son nom, un adjectif avec son substantif, un adverbe avec son verbe ou avec son adjectif : alors pour éviter le bâillement on fait revivre la consonne qui avait été supprimée, par exemple l'*s* du pronom personnel *nous* avait été supprimée dans *nous marchons*, qu'on prononce *nou marchon* & dans *irons-nous à Paris*, qu'on prononce *iron-nou à Pari*, c'est s'en la fait revivre dans *nous allons*, parce que *allons* est le verbe du pronom personnel *nous*. Tout de même l'*s* du pronom personnel *vous* ne se prononce point dans *vous dites*, dans *partirés-vous aujourd'hui*, mais elle se prononce dans *vous irés*, parce que *irés* est le verbe du pronom personnel *vous*. Tout de même encore on fait revivre l'*l* de *il* dans *il examine*, l'*s* de *dans* en ces mots *dans Athènes*, l'*s* de *grans* dans *de grans homes*, le *t* de *fort* dans *fort avare*, parce que *examine* est le verbe du pronom personnel *il* que *Athènes* est le nom de la préposition *dans* que *homes* est le substantif de l'adjectif *grans* que *avare* est l'adjectif de l'adverbe *fort*.²³⁷

C'est donc la règle du « mot régi », déjà formulée par Chifflet, que Dangeau illustre ici. Mais le lecteur reste largement sur sa fin car, s'il annonce que le style oratoire ou la poésie, c'est-à-dire le discours soutenu, fonctionnent différemment, il ne dit pas si ces différences sont limitées à la liaison (on sait bien que, dans un vers, il faudrait absolument lier *irons-nou-z-à Paris*) ou si elles sont susceptibles de

237. Dangeau, *Opuscules*, p. 10-11.

toucher des consonnes finales à la pause (comme, pour prendre l'exemple d'un des seuls cas par ailleurs bien attestés, celle du pronom *il*).

À l'opposé des « remarqueurs », dont les questions d'usage sont la première préoccupation, Dangeau fait porter l'essentiel de sa réflexion sur les sons élémentaires du français et la manière dont ils s'organisent en système. En ce sens, c'est un vrai précurseur des linguistes. On ne trouvera pas, chez lui, d'avis bien tranché sur la bienséance de telle consonne finale dans telle registre, mais plutôt une classification des consonnes qui, entre autres, fait correspondre une série de consonnes voisées, « faibles » dans sa terminologie, ([b], [v], [d], [g], [z], [ʒ]) à leurs analogues sourdes ([p], [f], [t], [k], [s], [ʃ]), qu'il considère comme « fortes ». Il a remarqué que les *faibles*, « se faisant avec émission de vois, où un petit mouvement de la bouche, ne peuvent être employées qu'au commencement des syllabes, & ainsi ne peuvent jamais terminer un mot dans la prononciation; que si elles le terminent dans l'écriture, & qu'on veuille faire effort pour les prononcer, il faudra de nécessité la soutenir par la prononciation, tout au moins d'un petit *e féminin*. ». Autrement dit, si l'on s'efforçait de voiser la consonne finale du mot *David* qui, proféré isolément, se prononce « naturellement » [davɪt], on ne pourrait s'empêcher de la faire suivre d'un schwa ([davidə]). Intervient alors une observation importante :

Prononcés le mot *froid*, & vous verrez que vous y metrez un T. Prononcés *joug* & vous y metrez un K; ce qui est si vrai que ceux qui veulent rimer aux oreilles ne font nulle difficulté de faire rimer *sang* avec *banc*, *joug* avec *bouc*, *froid* avec *droit*.²³⁸

Qu'entend-il par « ceux qui veulent rimer aux oreilles » ? Fait-il simplement allusion à ceux qui respectent la rime « stricte » traditionnelle ? Sous-entend-il que d'autres pourraient vouloir « rimer aux yeux », c'est-à-dire plus strictement encore, et qu'ils s'interdiraient lesdites rimes parce que leurs consonnes finales ne concordent pas graphiquement ? Quoi qu'il en soit, on peut conclure à la présence de vestiges de troncation dans sa langue, mais on doit toutefois admettre qu'ils sont limités à *-d/t* final précédé d'une voyelle brève, cas déjà bien attesté, et, très éventuellement, *-c/-g* final. Il est en effet difficile de savoir dans quels contextes Dangeau prononcerait les consonnes finales de ce second groupe de mots. Plusieurs grammairiens sont d'avis que le *-g* de *joug* se prononce même devant consonne²³⁹, et c'est ce même usage qui s'est imposé pour *bouc*. Quant à *sang* et *banc*, tous les témoignages de l'époque s'accordent pour dire que leur consonne finale est muette à la pause et ne se lie que dans des expressions figées²⁴⁰, il serait donc très étonnant que Dangeau le prononce à la pause : il s'est probablement laissé emporter par l'exemple de *joug* et de *bouc*, ce que semble confirmer une remarque qu'il fait ailleurs²⁴¹, affirmant que le son [k] s'entend dans *joug* et dans *sang adulte*, et que le son [t] s'entend dans *froid* et dans *Grand homme*. Il semble donc bien qu'il ne prononce le *g* de *sang-adulte* et le *d* de

238. Dangeau, *Opuscules*, p. 20-21.

239. *Thurot II*, p. 117.

240. *Thurot II*, p. 130-131.

241. Dangeau, *Opuscules*, p. 55-56.

grand-homme qu'en liaison (et donc pas à la pause) ; si l'on admet qu'il prononce le [k] de *joug* dans tous les contextes, l'exemple de *froid* reste le seul où il pratique assurément une troncation²⁴². Il semble même que d'autres -t soient, chez lui, muets à la pause, comme celui, suivant une voyelle longue, de *faut*²⁴³. S'agissant d's final, Dangeau décrit bien le voisement en [z] qui caractérise la liaison, mais ne mentionne aucun cas de persistance à la pause du son [s]. Il affirme au contraire que l'*x* final des mots comme *heureux*, *deux* se lie par [z] devant voyelle, mais ne se prononce pas dans les autres contextes, et en particulier à la pause, comme dans *il est heureux*, *je les ai vus tous deux*²⁴⁴. Reste à regretter qu'il n'ait pas eu le courage d'entreprendre le « discours des consonnes finales » qu'il appelle de ses vœux.

Presque à la même époque, un autre académicien, **Choisy**, met par écrit un *Journal de l'Académie Française*. Il rend compte des activités du « second bureau » de l'Académie (le premier étant celui du *Dictionnaire*), qui siègea depuis 1696, et auquel participaient entre autre Dangeau et Perreault²⁴⁵. L'un des « doutes sur la langue » dont il traite concerne la prononciation des *t* finaux :

Celui qui présidoit au Bureau, a dit : Messieurs, ce Bureau-ci, quoiqu'on l'appelle le Bureau des doutes, est proprement celui de la Grammaire. On y agit des questions, qui nous serviront extrêmement, quand nous travaillerons tout de bon à la Grammaire. En voici une qu'on m'a prié de vous proposer : beaucoup d'honnêtes-gens vous en demandent la décision, & pour moi j'avoue que j'y suis fort souvent embarrassé. On voudroit bien, Messieurs, avoir une règle certaine pour connoître en quelles occasions il faut prononcer les *t* qui finissent les mots. On voudroit même, s'il se pouvoit, avoir une règle générale pour toutes les consonnes finales. On reproche aux Parisiens qu'ils disent *un po*, *un cha*, *un so*. Ils voient bien qu'il ne faut pas toujours prononcer le *t*, car on dit *un défau*, *un échaffau*, *un pon*. Ne pourrions pas leur donner quelque règle ? Ces *t* de *chat*, de *pot*, de *sot*, disparaissent devant une autre consonne. On dit *un so coquin*, & non *un sot coquin* ; *un po de vin*, & non *un pot de vin*. Ils disparaissent dans les pluriels, car on dit des châs, des sabôs. On voudroit qu'il y eût quelque règle générale pour toutes les consonnes finales, ou dans les pénultièmes des pluriels. Mais l'embarras est grand ; car on dit *les mers*, *des vers*, *les immortels*, *des détails*. On les prononce aussi devant des consonnes. On dit, *du sel de mer*, *fer de lance*, *pareil malheur*, &c. On a donc recours à vous, Messieurs.²⁴⁶

En plus de traduire le désarroi des arbitres face à la multiplicité des usages, l'exposé de ce « doute » confirme que les Parisiens ont bel et bien abandonné la tron-

242. On pourra difficilement suivre Green, *La Parole baroque*, p. 95, pour qui ce seul exemple serait la preuve de la persistance, jusqu'à la fin du xvii^e siècle d'une pratique généralisée de la troncation qui toucherait toutes les consonnes « latentes » mais qui serait limitée au discours soutenu.

243. Dangeau, *Opuscules*, p. 76. Une imprécision typographique fait qu'il n'est pas possible de savoir avec certitude si, dans l'expression *come il faut*, Dangeau tait l'*l* du pronon personnel, le *t* de la forme verbale, ou ces deux consonnes finales. Mais il annonce, quelques lignes plus haut, un *t* final qui ne se prononce pas.

244. Dangeau, *Opuscules*, p. 67.

245. Tout ou partie de ce journal a été publié au xviii^e siècle par D'Olivet, à la suite des *Essais* de Dangeau, sous le titre d'*Opuscules sur la langue française*.

246. D'Olivet, *Opuscules sur la langue française*, p. 288.

cation, mais que celle-ci persiste dans certains usages considérés ici comme provinciaux, tout en restant limitée aux *-t* précédés d'une voyelle brève. Ces *-t* subsistent donc à la pause, mais tombent au pluriel alors que la voyelle précédente s'allonge : *châs*, *sabôs* ([ʃa:], [sabO:])²⁴⁷.

Dans la discussion qui suit, le « Bureau » exprime son souci de « distinguer la prononciation exacte & soutenue, telle qu'est celle de la Chaire & du Barreau, d'avec la prononciation négligée, telle qu'elle est dans la conversation ». À cet égard, la prononciation « parisienne », qui ne comprend plus aucun *-t* à la pause, est jugée trop négligente, mais le débat montre qu'il n'y a pas unanimité sur ce point. Ce qui fait, par contre, l'unanimité est que personne (même les prédicateurs et les avocats) ne prononcerait un *-t* final après une autre consonne (*rapport*, *court*), une voyelle nasale (*font*, *amant*), ou une voyelle longue (*defaut*, *intérêt*, *dépôt*), comme si, dans ces cas, il ne restait, après la consonne prononcée ou la voyelle longue, « plus de force pour prononcer le *-t* final ».

Quoiqu'il n'ait publié qu'en 1713 et 1715, Gilles Vaudelin est encore un grammairien du XVII^e siècle, lui qui présenta son système à l'Académie en 1692 déjà. Il y propose une nouvelle manière d'écrire « comme on parle », c'est-à-dire de manière phonétique. Il décompose donc le français en vingt-neuf sons élémentaires dont seize sont des consonnes. Dès la première énumération de ces « sons simples », on comprend que Vaudelin est essentiellement un lieur : il donne en effet, pour chacun d'entre eux, un exemple où il occupe la fin d'un mot. Ainsi, le son *ai* ([ɛ]) termine le mot *fAlt*, d'où l'on conclut que le *t* final est muet. Pour être sûr de faire entendre les consonnes, Vaudelin les place en finale féminine, devant un *e* qu'on peut alors considérer comme réellement muet : *piQe* pour [k], *bourSe* pour [s], etc. Pour aucun de ces exemple, il ne se sert d'une consonne finale dont le son pourrait être indistinct voire inexistant²⁴⁸.

On apprend ensuite que, si les voyelles sont toujours des « lettres de signification » (on ne peut les ôter ou les « déranger » sans nuire au sens), les consonnes finales sont souvent des « lettres de Prononciation » : on ne les ajoute que par euphonie, pour « adoucir la prononciation » en évitant l'hiatus. Dans cette catégorie des lettres de prononciation, il range aussi bien des consonnes finales graphiques (*i-l-es-t-un bo-n-enfan(t)*) que des consonnes n'apparaissant pas dans la graphie du mot isolé (*a-t-i(l)*). Il est donc assez proche de certaines définitions modernes de la liaison²⁴⁹.

Abordant la question de l'*e* féminin, Vaudelin décide de ne le noter qu'à la fin des monosyllabes dont il constitue la seule voyelle, à l'exclusion de toutes les situations où il apparaît à l'intérieur ou à la fin des polysyllabes. Les consonnes, par définition, ne pouvant se prononcer qu'« avec et immédiatement devant une voyel-

247. Choisy n'aurait probablement pas prononcé les *-s* finaux de ces deux mots : ils sont hors sujet et n'ont vraisemblablement été notés que comme marques graphiques du pluriel.

248. Vaudelin, *Nouvelle maniere*, p. 2.

249. Vaudelin, *Nouvelle maniere*, p. 9 et 10. Vaudelin ne note bien sûr pas les consonnes finales que j'ai mises entre parenthèses.

le »²⁵⁰, il serait, pense-t-il, en droit de noter un *e* muet après toute consonne qui n'est pas suivie d'une voyelle. Ainsi, rien ne l'empêcherait de noter « sekulepeteure » ([sə.ky.lə.pə.tø.rə]) pour *sculpteur*. Il préfère n'en noter aucun, et ce sans aucun égard à la graphie usuelle. Il n'hésite donc pas à écrire *rlva*, *rvnu*, *brbi*, *ordr*, *arbr* pour *re-leva*, *revenu*, *brebis*, *ordre* et *arbre*. Il en tire un constat extrêmement intéressant : « tous les Vers François, qui finissent par une ou deux consonnes prononcées, sont véritablement Vers féminins ». On sait aujourd'hui combien de temps la tradition a encore résisté à une telle logique, dans laquelle « *net* rimerait avec *fleurette* ou *fleur* avec *leurre* ».

Vaudelin ne se situe pas dans le registre de la déclamation des vers, mais bien dans celui des « conversations honnêtes & familières », qui est « la plus agreable, la plus usitée à la Cour, & la seule Prononciation du beau Sexe »²⁵¹. C'est donc celle qu'il s'efforce de transcrire, et c'est bien ce qui lui permet de tenir ces propos avant-gardistes sur le genre des vers. C'est ce qui explique aussi qu'il lie relativement peu, ce qui correspond à une lecture à haute voix sans emphase particulière. Sur la base des exemples pratiques donnés dans la *Nouvelle manière*, on peut se faire une idée assez précise de son usage en matière de consonnes finales (tableau 20.5).

Sur la base de ce bref dépouillement, on relève les points suivants :

- Il n'y a aucun vestige de troncation : aucun *-s/-z/-x*, aucun *-d/-t* ne subsiste à la pause, alors que ces mêmes consonnes sont fréquentes en liaison. Les seules consonnes prononcées à la pause (certains *-r*, *-c* et *-l*) le seraient très vraisemblablement aussi devant consonne.
- Devant consonne ou à la pause, Vaudelin ne prononce aucune consonne finale qui serait muette aujourd'hui. Inversement, il tait un certain nombre de consonnes que le français standard prononce, notamment l'*l* du pronom *il*, l'*r* de *leur*, de *sur*, qui apparaissent chez lui comme de simples consonnes de liaison.
- L'*-r* des infinitifs en *-er* et *-ir*, inexistant devant consonne et à la pause, n'apparaît jamais en liaison. Par contre, un certain nombre d'*r* se prononcent dans tous les contextes, notamment ceux des infinitifs en *-oir*, des adjectifs et substantifs en *-eur*, des prépositions *par* et *pour*. On note que l'*r* de *désir* se prononce devant consonne alors que celui de *plaisir* tombe. Pour le mot *toujours*, c'est *r* et non *s* qui se comporte comme une consonne de liaison.
- Vaudelin fait quelques liaisons qui semblent insolites : *il-ont*, *elle-y-mettent*, qui sont pourtant étymologiques (*iz-ont* est aussi attesté chez lui), *je leu-z-enseigne* (pour *je leur enseigne*), qui pourrait correspondre à une assibilation parisienne d'*r* intervocalique, ou alors à une influence analogique du pronom *les*. Il connaît aussi des consonnes purement euphoniques (*a-t-i*).
- Le plus souvent, les voyelles nasales ne se lient pas, et ce même si elles sont suivies, dans la graphie usuelle, d'un *t* ou d'une autre consonne.

250. Vaudelin, *Nouvelle manière*, p. 7.

251. Vaudelin, *Nouvelle manière*, p. 28.

Consonnes finales prononcées devant voyelle :	
-s, -z, -x	petitz-inconvénients (17), paz-étonnant (17), auz-humbles (17), pieuz-écrivain (17), dez-antiquités (17), lez-yeux (17), paz-au sens (17), bonz-esprits (19), lez-yeux (19), lez-oreilles (19), pluz-agréable (19), ne... paz-eu (19), jamaiz-il (19), ne... paz-user (19), je leu(r)z-enseigne (19), lez-utilités (21), jamaiz-indigne (21),pluz-insupportable (21), fâcheuz-inconvénients (21), dez-étymologies (23), lez-ordres (23), les beaux-Arts (23), leu(r)z-écrits (25), nouz-écrivions (25), leu(r)z-enfants (35), et leu(r)z-en sauraient bon gré (25), lez-anciennes chartes (27), lez-habiles gens (27), auz-étrangers (27), paz-honneur (27), paz-encore (29), pluz-agréable (29), pluz-usitée (29), deuz-ans (31), pluz-ample (31), auz-ames, leu(r)z-apprendre (31), i(l)z-oublie (31), i(l)z-apprendront (33)
-d, -t	ont-essayé (17), tout-habile (17), ont-écrit (19), il faudrait-être (19) a-t-il rien (19), tout-autre emploi (21), est-un abus (21), est-il (21), c'est-aussi (21), tout-autre mot (23), ils ont-aujourd'hui (23), serait-il (23), en seraient-aises (25), sont-imprimés (27), il faut-aujourd'hui (27), c'est-à-dire (31), il était-alors (31), c'est-aussi (31), fut-envoyé (31), ce qui est-écrit (31), c'est-ici (31), faisant-enseigner (33), fort-honoré (33)
-r	voir-ici (19) lecteur-avec (19), savoir-avant (27), leur-ardent (27), honneur-et (27), le meilleur-eût (29), l'empereur-auguste (31), bonheur-éternel (33), serviteur-et (33)
-c	avec-un (25)
-l	il-a longtemps (17), il-entraîne (21), il-en présente (21), tel-empressement, bel-exemple (27), il-était (31), il-eût (31)
-p	trop-ennemi (19)
-n/-m (voyelle nasale suivie, dans le même mot, d'une consonne nasale)	plus rien-à désirer (17), on-a (21), l'en-ôtez (21), l'on-imprimait (27), en-écrivait (29)
Consonnes finales non prononcées devant voyelle :	
-s, -z, -x	des nouveauté(s) et (17), elle(s) y mettent (19), les yeu(x) avec (19), commodité(s) il (19), toujours(s) un (21), discour(s) il (21), discour(s) écrit (21), les réel(s) et (23), fau(x) et trompeurs (23), il(s) ont (23), les ordre(s) et (23), les beaux Ar(ts) ont (23), cultivé(s) (23), i(ls) semblent parvenu(s) au plu(s) haut (23), les dame(s) et (25), les provinciau(x) et les étranger(s)/ (25), les missionnaire(s) et les pauvre(s) en seraient (25), des siècle(s) à venir (27), le françai(s) en latin (29), conversation(s) honnête(s) et (29), des prince(s) et (31), deux an(s) après (31), pauvre(s) artisans (31), mi(s) à la tête (31), les prière(s) et (31), toujours(s) ennuyeux(x) et (33)
-d/-t	maintenan(t) ont (17), se montre(nt) au doi(gt) et à l'œil (23), ils donneron(t) aux (27), venan(t) à flater (27), en allema(nd) et (29), en parlan(t) et (29), commencemen(t) et
-r	à flatte(r) et (27), not(r) incomparable (29), aime(r) et (33), parveni(r) à (33)
-n/-m (voyelle nasale non suivie, dans le même mot, d'une consonne nasale)	écrivai(n) eût (17), perfectio(n) où (23), en lati(n) et (29), en italieu(n) et (29)

TABLEAU 20.5 – La prononciation des consonnes finales selon Vaudelin

Cas remarquables de consonnes muettes à la pause (/) ou devant consonne :	
-s/-z/-x	longtemp(s), chacun d'entre eux tou(s)/ (17), succès(s)/ (17), secret(s)/ (17), caché(s)/, charmante(s)/ (17), yeu(x)/ (17), sen(s) commun (17), esprit(s)/(19), tou(s) ceu(x) qui (19), les utilité(s)/ (21), ap-pri(s)/ (21), inconvé(n)ient(s)/ (21), vous n'en ôte(z)/ (21), plusieurs(s)/ (21), nombre(s)/ (21), genre(s)/ (21), trompeu(rs)/ (23), leu(rs) lettre(s) impropres (23), Loui(s) (23), toujou(rs) vrai (23), i(ls) se pro-nonçaient (23), ar(ts) (25), nous deviendrions tou(s) <i>unius labii</i> (25), nous parlerions tou(s)/ (25), nous écri(r)ions tou(s)/ (25), nous lirion(s) et prononcerion(s) tou(s) de même (25), les enfant(s)/ (25), nouveau(x)/ (27), sont imprimé(s)/ (27), les habiles gen(s) savent (27), i(ls) donneront (27), Loui(s) le grand (29), toujou(rs) si curieuse et toujou(rs) si belle (29), en anglai(s)/ (29), hébreu(x)/ (29), les mo(ts)/ (29), des dame(s)/ (31) d'eux-même(s) et (33), qu'i(ls) fassent (33), ses vœu(x)/ (33), les françai(s)/ (33), de temp(s)/
-d/-t	partou(t) (17), d'accor(d) la plume (19), secre(t)/ (19), délica(t)/ (19), vulgairemen(t) (19), alphabe(t) réformé (19), creuse(t) (23), Jésus Cri(st) (23), si florissan(t) et (23), écrivai(e)(nt) et faisai(e)(nt) imprimer (25), les porteraie(nt) avec (25), empressemen(t) à profiter (25), changemen(t)/ (27), Louis le gran(d)/ (29), sans contredi(t) la (29) en écrivai(n)t/ (29), il prononçai(t)/ (31), elle en faisai(t) (31), elle en désirai(t) (31), avoueron(t)/ (31), alphabe(t) réformé (31), cet alphabe(t) mis (31), incontinen(t)/ (31)
-r	désire(r) su(r) cette (17), brille(r) la sagesse (19), conforme(r) l'écriture (19), excuse(r) ceux (19), use(r) de (19), donne(r) de (19), donne(r)/ (19), retire(r)/ (21), quartie(r) de (21), se purge(r) de (23), improp(re)/ (23), prononce(r) d'une (23), monte(r)/ (25), not(re) langue (25), perfe(r)ctionne(r) dès (25), imprime(r) selon (25), prononce(r) leu(r) langue (25), profite(r) de (25), leu(rs) livres (25), déchiffre(r)/ (27), leu(r) langue (27), prononce(r) cette (27), à seconde(r) leur (27), la parle(r)/ (27), deveni(r) la langue (27), ignore(r) totalement (27), plaisi(r) de (27), à veni(r) l'essentiel (27) d'imate(r)/ (29), not(re) langue (29), de signale(r) leu(r) miséricorde (31), leu(r) faisant (31), enseigne(r) cet (31), servi(r) Dieu (33), leu(r) bonheur (33), seconde(r) le (33), leu(r) grande (33)
-c/-q	ave(c) la langue (19), ave(c) les oreilles (19), ave(c) le jugement (19),
-l	i(l) n'en arrivait (17), i(l) n'est pas (17), a-t-i(l) (19), i(l) ne justifiera (19), i(l) n'en coûte (19), i(l) n'y a (19), i(l) faudrait (19), i(l) faut faire (21), i(l) montrera (21), est-i(l) considéré (21), Tou(l) (23), i(l) ne (23), i(l) sera (23), serait-i(l) juste (25), serait-i(l) honorable (25), i(l) faut (27), i(l) prononçait (31), i(l) n'y a (31), ce qu'i(l) faut (33), ce qu'i(l) faut (33), i(l) n'est (33)
-n/-m (voyelle nasale non suivie, dans le même mot, d'une consonne nasale)	perfe(r)ctio(n)/ (17), commu(n)/ (17), rie(n)/ (19), Cae(n) (23), Lao(n) (23)
Cas remarquables de consonnes prononcées à la pause (/) ou devant consonne :	
-r	meilleur succès (17), trezor de (17), zélateur de (25), savoir bien (25), pouvoir lire (27), désir de (27), voir quelque (29), à la Cour/ (29), par cœur/ (31), pour parveni (33), par sa protection (33), le bonheur d'avoir fait (33), par leur (33)
-c/-q	le public demande (17), en grec/ (29)
-l	seul le (21), seul/ (21), en espagnol/ (29), éternel/ (33)

TABLEAU 20.5 – *La prononciation des consonnes finales selon Vauvelin (fin)*

Les mots sont transcrits en orthographe moderne (à l'exception des z de liaison), les consonnes concernées sont mises en gras, suivies d'un trait d'union lorsqu'elles s'enchaînent sur une voyelle initiale, d'une barre oblique lorsqu'il y a pause, mises entre parenthèses lorsque Vauvelin ne les prononce pas.

- Un lecteur moderne, qui lirait sa prose comme on lit aujourd'hui un article de journal ou un bulletin de nouvelles, ferait probablement plus de liaisons que lui.

On compare maintenant cette pratique peu soutenue à la prononciation du même Vaudelin lorsqu'il dit des vers, ci-dessous en graphie standard avec transcription approximative en API.

Les Commandements de Dieu.

Un seul Dieu tu adoreras
Et aimeras parfaitement.
Dieu en vain tu ne jureras,
N'autre chose pareillement.
Le Dimanche tu garderas,
En servant Dieu dévotement.
Tes Père et Mère honoreras,
Afin que vivent longuement.
Homicide point ne seras
De fait ni volontairement.
Luxurieux point ne seras
De corps, ni de consentement.
Les biens d'autrui tu ne prendras
Ne retiendras à ton essient.
Faux témoignage ne diras
Ni mentiras aucunement.
L'œuvre de chair ne désirras
Qu'en mariage seulement.
Biens d'autrui ne convoiteras
Pour les avoir injustement.

Les Commandements de l'Eglise.

Les fêtes tu sanctifieras
Qui te sont de commandement.
Le dimanche la messe oiras,
Et les fêtes pareillement.
Tous tes péchés confesseras
A tout le moins une fois l'an.
Ton créateur tu recevras
Au moins à Pâques humblement.
Quatre-Temps, vigiles jeuneras
Et le Carême entièrement.
Vendredi chair ne mangeras
Ni le samedi mêmelement

[le kOmādmā də djø]
[œ səl djø ty adOrəra:]
[E eməra parfətəmā]
[djœ ɑ̃ vɛ: ty nə ʒyrəra:]
[nO:trə ʃOzə parɛəmā]
[lə Dimāfə ty gardəra:]
[ɑ̃ servɑ̃ djø devOtəmā]
[té pɛr é mɛr OnOrəra:]
[afɛ kə vivə lɔ̃gəmā]
[Omisiðə pwɛ nə sera:]
[də fɛ ni vOlɔ̃tɛrəmā]
[lyksyriø pwɛ nə sera:]
[də kO:r ni də kɔ̃sɑ̃təmā]
[le bjɛ dO:trɥi ty nə prɑ̃dra:]
[nə rɛtjɛdrɑz a tOn ɛsjɑ̃]
[fO: tɛmwɛɲɑzə nə dira:]
[ni mɑ̃tirɑz Okønəmā]
[lɔvrə də ʃɛ:r nə dzirəra:]
[kɑ̃ mariaʒə sələmā]
[bjɛ dO:trɥi nə ɔ̃vɛtɛrɑ:]
[pur lez avwɛr ɛ̃ʒystəmā]
[le kOmādmā də legliz]
[le fɛ:tə ty sɑ̃tifi:ra:]
[ki tɑ̃ sɔ̃ də kOmādmā]
[lə dimāfə la mɛs wɛra:]
[é lé fɛ:tə parɛləmā]
[tu: tɛ pɛʃɛ ɔ̃fɛsəra:]
[a tu lə mwɛ̃z ønə fwɛ lɑ̃]
[tɔ̃ krɛatøɾ ty rəsəvrɑ:]
[O mwɛ̃z a pa:kəz œ̃bləman]
[katr tɑ̃ vizilə ʒø:nəra:]
[ɛ lə karɛ:m ɑ̃tjɛrəmā]
[vɑ̃drɑdi ʃɛ:r nə mɑ̃ʒəra:]
[ni lə samədi mɛ:məmā]

Par rapport à la manière dont il transcrit la prose, il y a plusieurs différences frappantes :

- les *e* féminins à prononcer sont très soigneusement notés (on se souvient que, dans la prose, Vaudelin n'en note presque aucun). On apprend en particulier que l'expression figée *Quatre-Temps* est dissyllabique. Dans le vers « L'œuvre de chair ne désireras », l'auteur du poème aurait certainement syllabé *dé-sir-ras*. Vaudelin prononce *dzi-re-ras*.
- Toutes les liaisons possibles sont réalisées à l'intérieur des vers. On peut gager que, s'il s'était agi de prose, Vaudelin n'aurait pas lié, par exemple « Au moïn-z-à Pâquez-humblement ». Il n'y a malheureusement pas d'infinitif en *-er* ou *-ir* et l'on ne peut donc vérifier que, dans ce cas aussi, Vaudelin se serait écarté de son usage prosaïque en introduisant des liaisons. Dans d'autres prières on a *servi en tout, mouri plutôt, à vous glorifié et*²⁵², etc., ce qui semble indiquer que le registre de l'oraison n'était pas à lui seul suffisant pour motiver qu'il prononce de tels *-r* en liaison ou devant consonne.
- Le pronom *il* n'apparaît pas dans le poème, mais on le trouve dans la conclusion en prose qui fait directement suite aux commandements de l'Eglise. Dans ce texte, dont on peut penser qu'il requerrait une diction plus soutenue que les réflexions techniques de la *Nouvelle manière*, on a *qu'il nous garde et qu'il nous conduise* avec dans les deux cas *-l* prononcé. Le tout se termine par *ainsi soit-i* (sans *l*).
- Les rimes présentent peu de variété, néanmoins aucune consonne finale n'est articulée en fin de vers. La seconde personne du futur est indiquée par un *a* surmonté d'une marque de longueur. Jusqu'à preuve du contraire, on postule que Vaudelin ne modifiait pas sa prononciation ordinaire dans le but de faire entendre des consonnes finales à la rime.

L'*Art de bien parler françois*, signé La Toûche, paraît à Amsterdam en 1696. Si l'on en croit Thurot, il serait l'œuvre d'un protestant réfugié en Angleterre. Il est en tous les cas dédié au duc de Gloucester et, tout en se réclamant de l'autorité de l'Académie et de son tout récent *Dictionnaire*, il s'adresse avant tout aux étrangers. Avant d'entrer dans le détail, il énonce quelques règles générales pour la prononciation des consonnes :

Première Règle

On prononce d'une manière plus douce dans la conversation que dans le discours public, & on fait moins sonner les consonnes finales devant les voyelles.²⁵³

Il s'agit donc de consonnes de liaison, dont l'éventualité qu'elles puissent se prononcer à la pause n'est même pas évoquée. La Toûche confirmera, lorsqu'il examinera l'une après l'autre chaque consonne, que la logique qui prévaut chez lui n'est plus celle de la troncature. Par exemple, la lettre *d* « est muette à la fin des mots » et n'est « indifférente » que dans *laid* et *froid* où, lorsqu'on la prononce, à

²⁵². Vaudelin, *Instructions chrétiennes*, p. 24, 36

²⁵³. La Toûche, *L'Art de bien parler françois*, p. 8.

la pause ou devant voyelle mais jamais devant consonne, elle sonne comme [t]. Un tel vestige de troncation existe aussi dans les autres cas où *-t* final est directement précédé d'une voyelle brève. Par contre *-t* précédé d'une consonne liquide ou nasale, ou d'une voyelle longue, ne se prononce pas à la pause et, à moins d'un lien syntaxique particulier, pas non plus en liaison. Les *t* finaux de *mat*, *fat* et *zénith* se prononcent dans tous les contextes²⁵⁴. À propos d'un certain nombre de mots en *-s* (essentiellement des substantifs singuliers), La Touche rapporte que certaines personnes « croient qu'on ne doit jamais prononcer l'*s* si ce n'est en vers devant une voyelle » : il n'est donc pas courant, dans son usage, de lier des substantifs à ce qui suit, mais la diction des vers a ses règles propres. De la même manière, La Touche prononce « *des sâc ouverts, des chëf invincibles* » etc. pour « *des sacs ouverts, des chefs invincibles* », et l'on sent qu'il n'aurait pas trop de scrupule à faire de même dans les vers, mais il demande que « quand l'*r* n'est pas forte, comme dans *métiers dangers, horlogers* », on lie par *s* en lisant des vers, ce afin d'éviter l'hiatus²⁵⁵. Au cas où l'un de ces *r*, ordinairement muets tout comme ceux des infinitifs en *-er* et en *-ir*, se trouve devant voyelle initiale, La Touche demande que, en lisant, et surtout dans les vers, on prononce « doucement » l'*r* final, mais en s'efforçant, le cas échéant, de maintenir fermé l'*e* qui précède²⁵⁶. Les *x* et les *z* finaux qui sont assimilables à des *s* sont déclarés muets, sauf en liaison²⁵⁷.

Une autre des règles générales de La Touche concerne la prononciation des consonnes finales :

Quatrième Règle

Quand il y a deux ou trois consonnes à la fin d'un mot qui est suivi de quelque ponctuation, ou d'une autre mot qui commence par une consonne, on ne prononce que la première des consonnes, & même souvent on n'en prononce aucune, comme dans les mots qui finissent en *st*, & en *ts*, & dans quelques autres.²⁵⁸

Et de citer quelques exemples où la graphie comporte « deux ou trois consonnes à la fin d'un mot²⁵⁹ » :

Graphie

Les Ducs de Saxe.

Les Chefs d'une armée.

Ils sont seuls.

Exempts d'impôts.

De grands Seigneurs.

Vingt soldats.

Prononciation

Les Dûc de Saxe.

Lé Chëf d'une armée.

I son seûl.

Exën d'impô :

De grân Seigneûr.

Vin soldâ.

254. La Touche, *L'Art de bien parler françois*, p. 12-13, 25-26.

255. La Touche, *L'Art de bien parler françois*, p. 22-23.

256. La Touche, *L'Art de bien parler françois*, p. 21-22.

257. La Touche, *L'Art de bien parler françois*, p. 26-28.

258. La Touche, *L'Art de bien parler françois*, p. 8.

259. Les *s* finaux isolés, comme ceux de *mécaniques* ou de *armes*, que La Touche ne prononçait bien sûr pas à la pause, ne sont pas concernés par ces exemples.

Vers le rempart.	Vêr le rempar.
Les arts mécaniques.	Les âr mécaniques.
Le corps humain.	Le côr humain.
Il eſt fort.	Il ê for.
Une foreſt.	Une forê.
Je mets.	Je mê.
Des faits d'armes &c.	Des faî d'armes.

Les mots suivants sont des exceptions, dans la mesure où, chez La Touche, ils font entendre toutes leurs consonnes, vraisemblablement dans tous les contextes : *arc, talc, Marc, Turc, fisc busc, musc, paçt, exact, correct, direct, indirect, Mars, Zeſt, Eſt, Oueſt, Chriſt* (quand il n'est pas joint à *Jesus* : on prononce donc [krist] mais [zezykri]). La dernière consonne de *parc, porc, cerf* et *nerf* est réputée « indifférente », c'est-à-dire qu'on peut, *ad libitum*, la prononcer ou non. Si l'on fait abstraction des allongements figurés par des circonflexes qui n'ont plus cours aujourd'hui, on peut considérer que l'usage de La Touche correspond à très peu de chose près celui qui a prévalu.

En 1697, **Renaud**, en annexe à sa *Manière de parler la langue françoise selon ses différents styles*, aborde quelques questions de prononciation, et en particulier celui du *t* final :

Le T final se prononce quelquefois avec un E ; *dot*, prononcés *dote*, mais il faut aussi prononcer & écrire *aromate, chocolate*.²⁶⁰

Si, comme c'est probable, il adopte la même logique que Vauvelin, prononcer « *dote* » équivaut pour lui à prononcer le *t* final. On ne sait toutefois pas si Renaud oppose le cas de *dot* avec celui de mots dont le *t* final serait muet à la pause (son usage connaîtrait donc, pour quelques mots, un reste de troncation du *-t*) ou bien s'il veut montrer que le *t* de *dot* se prononce aussi devant consonne (ce serait certainement le cas de mots écrits sur le modèle de *dote*). On supposerait alors qu'il n'y a plus de troncation chez lui, mais seulement des *t* qui se prononcent dans tous les contextes, opposés à la plupart des *t* finaux, muets mais susceptibles de se lier. Il rappelle aussi que l'*-r* des infinitifs en *-er* et *-ir* (celui des infinitifs en *-oir* se fait fortement sentir) sont muets en prose, mais « cette R se prononce à la fin du Vers, & au milieu devant une voyelle »²⁶¹. Dans le discours soutenu, Renaud prononce aussi l'*r* final des noms en *-eur* dont le féminin est en *-euse*, comme *procureu(r)*, qu'il laisse tomber dans la conversation.

Le premier XVIII^e siècle est le théâtre des derniers soubresauts de la troncation. **Régnier-Desmarais**, en 1706, la prescrit encore pour certains *t* finaux :

À l'égard du *t final*, il faut faire distinction pour établir de quelle manière il se doit prononcer. Quand dans la dernière syllabe du mot il n'est précédé que d'une voyelle, alors non seulement il ne faut pas manquer de prononcer ni le *t* de l'adjectif devant le

²⁶⁰. Renaud, *Manière de parler*, p. 571.

²⁶¹. Renaud, *Manière de parler*, p. 571.

substantif commençant par une voyelle, ce qui est indispensable, comme *un maudit homme*, *un ingrat ami*, ni celui du substantif devant un adjectif commençant de la même sorte, comme *un dépit horrible*, *un regret extrême* : mais il faut aussi à la fin du sens, faire sentir le *t* de quelque mot que ce soit, comme *allumer un fagot*, *obliger un ingrat*, *j'ay grand regret*, *il me l'avoit prédit*, *il fait du mieux qu'il peut*, *il le doit*.

Il y a même quelques monosyllabes, tant substantifs que adjectifs, où le *t* se prononce assez ordinairement devant les consonnes, comme *c'est un fait supposé*, *il est plus sot qu'on ne sauroit dire*, *c'est un fat d'avoir parlé de la sorte*. Mais le même usage qui permet de faire sentir le *t* dans les deux premiers exemples, permet aussi qu'on l'y supprime : quant au troisième, le *t* s'y doit toujours prononcer, devant quelque consonne que ce soit. Il se doit aussi prononcer toujours dans les mots *Est* & *Ouest* : La même prononciation doit être observée dans les mots de *rat*, de *chat*, de *sabat*, & dans la plupart des monosyllabes, *un plat*, *un mot*, *un lit*, &c. mais l'usage n'est pas peut-être si universel là-dessus, qu'il ne soit un peu partagé.

Que si le *t final* d'un mot est précédé immédiatement de quelque consonne, qui est d'ordinaire une *n*, une *s*, une *r*, ou un *c*, il y a encore distinction à faire. S'il s'agit de la prononciation d'un adjectif devant son substantif, ce qui n'arrive guères à d'autres adjectifs qu'à ceux qui ont une *n* devant le *t*, il faut nécessairement prononcer le *t*, *un sçavant homme*, *un ardent ami*; mais si le substantif ne suit pas immédiatement son adjectif, comme par exemple si on veut dire, *il est sçavant & sage*, *ardent & zélé*; alors, quoy qu'il soit mieux de faire sonner le *t*, on ne laisse pas de s'en dispenser dans le discours familier. On use de la même liberté à l'égard de la plupart des substantifs terminés en *t*, de quelque consonne que le *t* soit précédé. Car encore qu'il soit mieux de le prononcer, en disant *un vent horrible*, *un intérêt extrême*, *un tort incroyable*, &c. cependant on le supprime souvent dans toutes ces sortes de phrases. Il y a même des substantifs où il seroit mal de le prononcer devant leurs adjectifs, comme *un goust horrible*, *un aspect agréable*, *un respect extrême*, *un instinct heureux*.²⁶²

Le fait que cette grammaire soit l'œuvre d'un homme de plus de 70 ans explique peut-être son conservatisme en matière de troncation. Toujours est-il qu'il reconnaît, pour le *t final*, trois mécanismes différents. Le mécanisme principal, qui touche en général *-t* précédé d'une voyelle brève, est celui de la troncation : le *t* se prononce à la pause et, dans tous les cas, devant voyelle, la règle du « mot régi » n'ayant pas lieu d'être. Le mécanisme secondaire, qui touche *-t final* précédé d'une voyelle longue ou d'une autre consonne est bel et bien celui de la liaison, même si Régnier souhaiterait qu'on ne la limite pas aussi strictement que la règle du « mot régi ». Enfin, il existe un régime accessoire qui consiste à maintenir quelques *t finaux*, surtout ceux de monosyllabes, dans tous les contextes, et donc aussi devant consonne initiale. Même chez un conservateur comme Régnier, il n'existe, pour aucune autre consonne, de vestige de troncation. Par exemple, il envisage les *s finaux* comme des *s* de liaison, à l'exception de celui du mot *pus* et des mots latins en *-us*, qui se prononcent dans tous les contextes :

Quant aux autres mots de la Langue, il n'y en a aucun où l'*s finale* se prononce ordinairement devant une consonne; presque aucun où elle se prononce à la fin du sens; & peu où dans la conversation elle se prononce devant une voyelle, si ce n'est

262. Régnier-Desmarais, *Grammaire*, p. 57-59.

en certaines phrases *pas à pas, prés à prés, de pis en pis, de plus en plus, vis à vis*, &c. l's de chacun des premiers mots de chaque phrase se fait entendre ; mais dans chacun des derniers, elle ne sert qu'à allonger la syllabe. Il en est à peu près de mesme de ces autres phrases, *ponts & chaussées, lots & ventes, couper bras & jambes*, dans toutes lesquelles l's finale de *ponts*, de *lots*, & de *bras*, se prononce, quoyque dans la conversion familiere on n'ait point accoustumé de la prononcer, quand on dit *les ponts en sont rompus, les lots en sont deux, un bras emporté*.²⁶³

Quant aux *-r* des infinitifs en *-er* et *-ir*, Régnier ne les prononce que rarement, en liaison, dans la conversation, mais il réclame qu'on les prononce dans tous les contextes « lorsqu'on parle en public, ou qu'on declame des vers », mais qu'on en adoucisse plus ou moins la prononciation en fonction de la consonne qui suit²⁶⁴. Si l'on en croit une anecdote rapportée par Grimareŝt, il se pourrait que Régnier se soit contredit :

Deux personnes dispuoient un jour sur une difficulté de prononciation. L'un soute-noit qu'à la fin d'une periode, ou d'un vers, même dans l'hemiŝtiche on devoit faire sonner l'*r* finale des infinitifs de la premiere & de la seconde conjugaison dans le discours soutenu. Celuy-cy se récrioit fortement sur cette opinion. J'entrai pendant le fort de la contestation : on me demande mon sentiment qui fut pour le premier. L'autre ne crut pas devoir en demeurer là, nous aurions eu autant de bon sens que lui ; & c'est ce qu'il ne veut point. Il consulte le lendemain son oracle. Il vint nous dire avec joie que les Confreres assemblés nous avoient condamnés tout d'une voix, sur tout Monsieur N. [*Régnier ?*] Je n'en fus point étonné, & j'eus à mon tour le plaisir de mortifier notre adversaire. Je lui apportai un gros Livre fait par ce même Monsieur N. l'année précédente, dans lequel il s'explique ainsi. « Pour venir maintenant à la prononciation de l'*r finale* dans les verbes qui terminent en *er* ou en *ir* à l'infinitif, comme *aimer, cherir*, &c. ce qu'il y a de principal à en dire, c'est que généralement parlant l'*r* ne s'en prononce jamais dans la conversation, ny devant une consonne, ny lorsque le verbe finit le sens, & que même on néglige souvent de la prononcer devant une voyelle. Mais que dans la prononciation soutenue, comme lorsqu'on parle en Public, ou qu'on declame des vers, il faut, soit à la fin du sens, ou du vers, soit devant une voyelle, faire toujours sentir l'*r* ; & que même il est bon de la faire entendre aussi devant une consonne, quoi-qu'alors la prononciation en doive être plus ou moins adoucie, suivant que la consonne qui suit étant plus ou moins dure à prononcer, peut rendre aussi plus ou moins dur le son de l'*r* qui la precede ». ²⁶⁵

La citation de « Monsieur N. » correspond à la lettre au paragraphe correspondant de la grammaire de Régnier-Desmarais.

En 1709, **Buffier**, dans sa *Grammaire françoise sur un plan nouveau* commence ainsi son chapitre sur les consonnes finales :

I. Regle générale : on prononce communément la finale des adjectifs placez immédiatement devant leur substantif, qui commence par une voyelle : *sot ouvrage, doux*

²⁶³. Régnier-Desmarais, *Grammaire*, p. 55-56.

²⁶⁴. Régnier, p. 49-50

²⁶⁵. Grimareŝt, *Eclaircissemens sur la langue françoise*, p. 288-290.

amusement, &c. prononcez, *so touvrage*, *dou zamusement* ; l'*x* se prononce alors comme un *z*.

2. Reg. gen. Plusieurs consonnes finales peuvent & doivent se prononcer dans la prononciation soutenue, comme dans la déclamation, ou en récitant des vers, qui ne se prononcent point dans le discours familier.²⁶⁶

C'est donc la liaison qui, par défaut, s'appliquera, de manière plus systématique dans la prononciation soutenue que dans la prononciation familière. Suivent les cas particuliers²⁶⁷ :

- *c* final se prononce, vraisemblablement dans tous les contextes, dans la plupart des mots (*roc*, *sac*, etc.), à l'exception de mots comme *flanc*, *tronc*, *almanac*, *cotignac*, *arsenac*, *donc*, dont le *c* est muet, à part dans les vers, vraisemblablement en liaison. Il est possible que *estomac*, *tabac* et *broc* ne perdent leur consonne finale que devant consonne, ce qui équivaut à un vestige de troncation. *g* final ne se lie par [k] que dans la prononciation soutenue : *le sank* & *le carnage*. Comme chez d'autres grammairiens, le -*g* de *joug* se prononce ([k]) dans tous les contextes.
- *f* final, à quelques exceptions près où il est muet (*clef*, *baillif*), se prononce dans tous les contextes. Le numéral *neuf* obéit à la loi de la troncation.
- quoique ne se prononçant que rarement en liaison, *p* final se fait parfois entendre à la pause, « mais ce n'est pas le meilleur ». Buffier rend compte d'un vestige de troncation que, pour sa part, il n'applique pas. On n'entend jamais le -*p* de *loup*, *champ*, *camp*.
- le *q* final de *coq* se prononce dans tous les contextes, excepté dans l'expression figée *coq d'inde*. Le numéral *cinq* obéit à la loi de la troncation.
- *r* final se prononce en général dans tous les contextes, sauf dans les infinitifs en -*er* et -*ir* où, « d'ordinaire » (c'est-à-dire dans le discours familier), on ne le prononce pas même devant voyelle. L'*r* des polysyllabes en -*er* et de certains noms en -*ir* ne se prononce que devant voyelle et dans le discours soutenu. Les substantifs en -*oir* et -*eur* se prononcent parfois sans -*r*, mais on allonge alors la dernière syllabe.
- seuls le numéral *dix* (et probablement aussi *six*), dont la consonne finale subit la troncation, échappe à la règle générale. Aucun des autres -*s* finaux ne se prononce donc à la pause.
- le *t* final d'un petit nombre de mots (*fat*, *zenit*, *rapt*, *échec* & *mat*, *zešt*, *ešt*, *ouešt*, *judith*) se prononce dans tous les contextes. Les numéraux *sept* et *huit* sont régis par la troncation. Dans les mots où *t* final est précédé d'une voyelle brève, il « paroît indifférent de le prononcer », ce qui signifie que Buffier tolère aussi bien la troncation que, facultativement, la liaison. Lorsque -*t* final est précédé d'une voyelle longue ou d'une consonne, il peut se lier, mais il tombe le plus souvent dans le discours familier.

266. Buffier, *Grammaire*, p. 387.

267. Buffier, *Grammaire*, p. 387-397.

Dans son *Ortografie française* de 1716, où il prétend réconcilier l'usage et la raison, Girard remarque en préambule que, s'il fallait « ôter toutes les Lettres inutiles à la Prononciation des Mots ; il faudroit par cete raison bannir toutes lés S finales, lés R de la plu-part des infinitifs, confondre lés singuliérs avec les pluriels, & faire un cahos de tout »²⁶⁸. Tout en décrivant sa nouvelle orthographe, il laisse transparaître son usage en matière de prononciation des consonnes finales qui, quoiqu'il ne soit souvent pas très précisément exposé, ne laisse plus aucune place à la troncation :

- d est « comme le T souvânt inutile à la fin du mot ». Mais, « lorsque le mot suivant commence par une voïèlle, ce D final sone comme un T, pour la liaison de la prononciation ». Il n'y a aucune mention de troncation²⁶⁹.
- r est « inutile » à la fin des infinitifs des verbes en -er, où il ne se prononce que devant voyelle. Il ne se prononce pas non plus après les noms en e fermé – r²⁷⁰.
- À la fin des mots, s a « toute la permission & le droit de faire parade de son utilité ». C'est bien sûr sa faculté à distinguer les singuliers des pluriels, ou les deuxièmes personnes des verbes qui lui vaut ce privilège. Du reste, cette finale se lie par [z] lorsque le mot suivant commence par une voyelle. En d'autres termes, s final « est toujours inutile à l'Oreille, excepté pour la liaison de la prononciation »²⁷¹.

Les *Règles de la Poesie françoise*, publiées la même année par Chalons, sont en fait une lecture commentée du traité de Lancelot. Contrairement à Lancelot, mais en accord avec Richelet, cet auteur juge la rime *cher* : *chercher* aussi mauvaise que *mer* : *aimer* — il prononce vraisemblablement ouverts les e des deux monosyllabes. Chalons reprend aussi Lancelot sur sa définition de la rime :

La rime n'est autre chose qu'un même son à la fin des mots. Cette définition est aussi vraie qu'elle est bonne. Il ajoute ensuite, & non pas mêmes Lettres. La raison qu'il en apporte, c'est que la rime n'étant, dit-il, que pour l'oreille, & non pas pour les yeux (Ce qui est incontestable) on n'y regarde que le son, & non l'écriture. En quoi il se trompe : car il est vrai qu'on n'y regarde que le son ; mais il n'est pas vrai qu'on n'y regarde pas aussi quelquefois l'écriture : comme je le vas prouver tout à l'heure. [...] Or je dis moi, qu'il est vrai que la rime n'est autre chose qu'un même son à la fin des mots, & qu'elle n'est que pour l'oreille, & non pas précisément pour les yeux ; mais que, quoiqu'on n'exige pas toujours qu'il y ait les mêmes lettres à la fin des mots qui riment ensemble, il arrive pourtant quelquefois qu'il est absolument nécessaire que les mêmes lettres s'y trouvent.²⁷²

Suivent plusieurs exemples de ces contraintes graphiques pesant sur la rime : quoique l'oreille n'y trouve rien à redire, *progrès*, par exemple, ne rime pas avec *intérêt* au singulier, mais seulement avec *intérêts* au pluriel, parce que l's graphique

268. Girard, *Ortografie*, p. 5.

269. Girard, *Ortografie*, p. 53.

270. Girard, *Ortografie*, p. 101.

271. Girard, *Ortografie*, p. 106.

272. Chalons, *Règles de la poésie françoise*, p. 140-141.

manque au singulier. De même, il est interdit de rimer *paix* à *souhait*, qui sonnent pourtant de même, parce que l'*x* de *paix* exige la présence de l'*s* graphique de *souhais*. Ainsi, malgré ce que Chalons considère comme une parfaite homophonie, *assez* ne rimera-t-il pas avec *passé* au singulier, mais seulement à *passiez* au pluriel, *traittois* ne rimera pas avec *combattoient*, *arranger* ne rimera pas avec *changé*, *aimeroient* avec *forêt* ou *raie*, *courussent* avec *puce*²⁷³. De manière plus explicite que ses prédécesseurs comme Richelet ou Mourgues, qui hésitent encore à franchir le pas, Chalons reconnaît donc que les contraintes qui régissent la rime en matière de consonnes finales persistent par tradition et en dépit de l'absence de toute exigence phonique. Mais Chalons a parfois aussi l'oreille plus sensible que la règle : il est choqué par la rime *désir* : *loisir*, parfaitement régulière au regard de la tradition, parce que, dans son usage, il ne prononce pas l'*r* final du second terme, et serait réticent à le faire entendre pour harmoniser la rime.

L'*Ortographie françoise*, dont le Sieur D. B*** donne une seconde édition en 1723, tout en citant Régnier, s'inscrit, en matière de consonnes finales, dans la ligne de Buffier : la liaison s'est complètement imposée. Ainsi, *d* final ne se prononce qu'en liaison avec le son du *t*, *g* final ne se prononce pas si ce n'est dans quelques liaisons (*sang*, *bourg*, *long*), *p* final ne se prononce pas du tout, l'*s* final des noms latins (*Venus*, *Bacchus*, *Momus*, *Fabius*) se prononce « toujours forte » mais, pour le reste, le français ne connaît que des *s* de liaison. Pour *t* final, la troncation n'est pas décrite : à côté des *-t* ordinaires de liaison, il en existe quelques-uns qui se prononcent dans tous les contextes, et donc aussi devant voyelle (*fagot*, *vingt*, *prompt*, *doigt*, *ingrat*, *regret*, *prédit*, *fait*, *peut*, *sot*, *fat*, *est*, *ouest*, *rat*, *sabat*, *plat*, *mot*, *pot*, *un liêt*, *paët*, *contract*), mais « l'usage varie sur la pluspart de ces mots, sur tout dans la conversation familière ». Comme il se doit, *-f* se prononce, à quelques exceptions près (*baillif*, *apprentif*, *clef*), dans tous les contextes, *-l* se prononce sauf exception (*outil*, *sourcil*, *fil*, *gentil*, *saoul*, *toul*, *cul*). Quant à *-r*, on l'entend dans les monosyllabes et dans les adjectifs en *-ier*, mais pas dans les substantifs en *-ier* ou *-er* (sauf *amer*, *enfer*, *leger*), et « l'*R* final des verbes en *er* & en *ir* ne se prononce point dans la conversation devant les consonnes : souvent même on la néglige devant les voyelles : mais dans la prononciation soutenue il est bon de la faire sentir »²⁷⁴.

Voici comment Restaut, dans ses *Principes* de 1730, introduit ses observations sur la prononciation :

Il y a en françois deux Prononciations différentes : l'une pour les vers & le discours soutenu, & l'autre pour la prose commune & pour le discours ordinaire.

Dans les vers & dans le discours soutenu, c'est-à-dire, dans les discours prononcés en Chaire, au Bateau, ou en d'autres occasions qui demandent de la gravité & de la noblesse, on prononce la plupart des lettres qui sont à la fin des mots, quand les mots suivants commencent par une voyelle ou par une *h* non aspirée.

Cette Prononciation est si essentielle dans les vers, à l'égard des *s* qui terminent les noms pluriels, & des *t* qui se trouvent à la fin des troisièmes personnes muettes du

273. Chalons, *Règles de la poésie françoise*, p. 141-144.

274. D.B., *L'ortographie françoise*, p. 19-50.

plurier dans les Verbes, que si on ne les y prononçoit pas, le vers manqueroit d'une syllabe, & par conséquent, n'auroit plus de cadence ni d'harmonie : comme il arriveroit dans ces deux vers,

*O que d'écrits obscurs, de livres ignorés,
Furent en ce grand jour de la poudre tirés !*

si on n'y prononçoit pas l's qui est à la fin de *livres*, & le t qui est à la fin de *furent*, & que l'on dit de livre ignorés, fure en ce grand jour.²⁷⁵

Il est évident que cette règle, systématique pour la diction des vers, touche uniformément les consonnes finales devant voyelle, mais ne concerne en rien les consonnes finales à la pause. Restaut est par ailleurs beaucoup moins friand de liaisons dans « la prose commune & dans le discours ordinaire », où il considérerait comme une « affectation ridicule » de faire trop de liaisons.

Dans son discours familier, il ne connaît plus le mécanisme de la troncation : il ne prononce le d [t], le g [k] finaux qu'en liaison (*grand homme, sang & eau*) et il exclut même toute liaison dans *camp ennemi*. Il prononce « *mes frere & vos sœurs revienne ensemble* » en évitant les deux liaisons qu'on ne manquerait pas de faire dans un discours plus soutenu. Pas plus que ses prédécesseurs, il ne prononce, ailleurs que devant voyelle, l'-r des infinitifs en -er et -ir : *convenir ensemble*, mais *conveni de tout*. L'l de *il* est pour lui strictement une consonne de liaison (il ne se prononce ni à la pause ni devant consonne) ; celui de *ils* est muet, ce pronom se liant par [z]²⁷⁶.

Dans son *Abrégé* de versification, qui remonte lui aussi aux années 1730, le même Restaut confirme de manière parfaitement explicite ce qu'il fallait lire entre les lignes chez Mourgues ou Richelet, à savoir qu'on ne prononce pas, à la fin des vers, les consonnes susceptibles de se lier devant voyelle initiale :

Quoique nous ayons dit plus haut qu'il n'étoit pas nécessaire pour la validité de la rime, que les dernières syllabes des mots s'écrivissent avec les mêmes lettres, & qu'il suffisoit qu'elles produisissent le même son ; il y a néanmoins quelques occasions où l'Orthographe doit s'accorder avec la rime.

I. Un mot terminé par une s, par un x, ou par un z, ne rimerait pas avec un mot qui ne seroit pas terminé par l'une de ces trois lettres. Ainsi *aimable* ne rimerait pas bien avec *fables*, ni *discours* avec *jour*, ni *vérité* avec *vanités*, ou *méritez*, ni *genou* avec *vous* ou *courroux*, ni *cheveu* avec *heureux*, &c. Et la rime de ces deux vers est défectueuse,

Oui, vraiment, ce visage est encor fort mettable :

S'il n'est pas des plus beaux, il est des agréables.

Mais il n'est pas nécessaire que les mots dont la rime est terminée par l'une de ces trois lettres, soient du nombre pluriel, ni que ce soit la même lettre qui les termine. Ainsi *le discours* rimera avec *les jours*, *célestes* avec *tu détestes*, *le nez* avec *vous donnez*, *vanités* avec *méritez*, *vous* avec *courroux*, *paix* avec *jamais*, *loix* avec *rois*, &c.

II. Quoique l'r ne se prononce pas à la fin des vers, dans les mots terminés en *er* avec l'é fermé, cependant ils ne doivent rimer qu'avec des mots également terminés en *er*, comme dans ces deux vers.

Un ennemi si noble a su m'encourager :

275. Restaut, *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française*, p. 312.

276. Restaut, *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française*, pp 310-315.

Je suis venu chercher la gloire & le danger. [...]

IV. Les troisièmes personnes du pluriel des verbes, terminées en *ent* ou en *oient*, ne doivent jamais rimer qu'avec d'autres troisièmes personnes de verbes qui aient les mêmes terminaisons. Ainsi *ils disent* ne rimerait pas avec *marchandise*, ni *fassent* avec *surface* : mais *disent* rimerait bien avec *lisent*, & *fassent* avec *effacent*.

V. Les mots terminés par *anc* & *ang*, ne riment ordinairement au singulier qu'avec des mots qui aient l'une ou l'autre terminaison, comme dans ces deux vers,

Remplissez les autels d'offrandes & de sang,

Des victimes vous-même interrogez le flanc.

VI. Quand un mot est terminé par un *t*, il ne peut rimer qu'avec un mot qui soit aussi terminé par un *t* ou par un *d*. Ainsi *hazard* rimera avec *départ*, verd avec couvert, nid avec finit, accord avec fort, sourd avec court, &c. comme dans ces deux vers,

Sur l'argent, c'est tout dire, on est déjà d'accord :

Ton beau-père futur vuide son coffre-fort.

& dans ceux-ci,

Vous voyez quel effroi me trouble & me confond.

Il parle dans mes yeux, il est peint sur mon front.²⁷⁷

Dans ses *Raisonnements* de 1737, de Longue, disserte des « repos » dans le vers. Il distingue le repos de « ponctuation » (signe de ponctuation à l'intérieur d'un vers) du repos d'« élocution », ce dernier se subdivisant en repos « certain » (la rime et, peut-être, la césure) du repos « accidentel » (tout autre repos observé à l'intérieur d'un vers en l'absence de signe de ponctuation). Puis il affirme :

Les Lecteurs sensez & les habiles Déclamateurs sentent & nous expriment la différence de ces Repos. Quand c'en est un accidentel, on entend dans leur bouche la Consonne finale, lorsque le mot commence par une Voyelle. Mais cette finale demeure Muette à tout repos de ponctuation, & à tout Repos fixe, lors même qu'une voyelle paroît à la tête du vers qui vient immédiatement.²⁷⁸

Non seulement, il est pour lui parfaitement clair qu'aucune consonne de liaison ne doit s'entendre à la fin du vers, ce en quoi il est en accord avec tous ses prédécesseurs depuis Martin et Dobert au moins, mais encore il affaiblit considérablement la règle qui veut qu'on fasse toutes les liaisons possibles dans le vers, puisque, si l'on applique son précepte à la lettre, la présence d'une simple marque de ponctuation dispenserait le déclamateur de faire une liaison qui l'enjambe. Sur ce point, il se montre donc étonnamment avant-gardiste.

On conclura par la *Construction oratoire*, de Batteux (1763), qui traite du discours sous un angle rhétorique et esthétique dans une lettre intitulée « Sur l'harmonie oratoire » :

Toute harmonie est un concert, ou de plusieurs choses qui se suivent avec un certain rapport de liaison, comme quand on fait chanter une seule voix : ou de plusieurs choses qui sont en même tems & qui concertent ensemble, comme quand deux voix

²⁷⁷. Reſtaut, *Abrégé des règles de la versification*, p. 575-576.

²⁷⁸. de Longue, *Raisonnements hazardez*, p. 40

chantent, l'une la basse, l'autre le dessus d'un même air. La première espèce d'harmonie se nomme chant, ou mélodie dans la musique : la seconde espèce retient le nom du genre, & s'appelle harmonie simplement. Ce sera ainsi que nous désignerons les deux espèces de concert qui se trouvent dans le langage ; car il y a dans un discours oratoire la mélodie, qui est l'accord des syllabes & des mots qui se succèdent & arrivent tour à tour : & il y a aussi l'harmonie qui est l'accord de ces mêmes syllabes & de ces mots avec les choses qu'ils représentent & qu'ils contiennent.

La mélodie dans le discours consiste donc dans la manière dont les sons simples ou composés sont assortis & liés entr'eux pour former les syllabes, dont les syllabes le sont entr'elles pour former un mot, les mots entr'eux pour former un membre de période, enfin les périodes elles-mêmes pour former ce qu'on appelle le discours. Nous ne parlons ici que des sons considérés comme sons.

Il y a dans cette partie deux excès à éviter : les hiatus, qui se font quand deux voyelles se trouvent vis-à-vis l'une de l'autre & se tranchent, comme dans cette phrase : *il a été un tems* : ensuite les rencontres & les chocs de consonnes, parce que, n'ayant point de son par elles-mêmes, elles tourmentent l'organe & écrasent la voyelle, comme dans le mot *sphinx*.

La perfection en ce genre est, comme en morale, dans le milieu. Il faut que les consonnes & les voyelles soient tellement mêlées & assorties, qu'elles se donnent par retour les unes aux autres la consistance & la douceur : que les consonnes, appuient, soutiennent les voyelles, & que les voyelles à leur tour lient & polissent les consonnes. Ces lois faites pour l'union des lettres dans les syllabes & des syllabes dans un mot, se sont portées sur les mots combinés & assortis entr'eux dans une même phrase. La consonne finale se marie volontiers avec la voyelle initiale du mot suivant, & de même la voyelle finale aime à se reposer & à s'appuyer sur la consonne initiale : d'où résulte une chaîne agréable de sons que rien n'arrête, ni ne trouble, ni ne rompt.

La langue française a en ce point quelque avantage sur la latine. Celle-ci ayant la plupart de ses finales en consonnes, comme il est aisé de s'en assurer en parcourant les déclinaisons des noms, & les conjugaisons des verbes, trouve presque à chaque instant des consonnes qui se choquent entre les mots.

La nôtre au contraire faisant, comme la grecque, presque toutes ses terminaisons sur des voyelles, trouve, quand elle le veut, les moyens d'éviter cet inconvénient. Elle a ses *e* muets qui se trouvent à la fin d'un grand nombre de ses mots, & qui sortent, ou qui rentrent selon le besoin du mot qui suit : c'est-à-dire, qu'il s'unit à la consonne initiale pour être le lien des deux mots, ou qu'il se perd & se plonge dans la voyelle initiale pour éviter l'hiatus. Il y en a plusieurs exemples dans chacune de nos lignes. Et sa prononciation étant très-légère, il fait une liaison fine & subtile, dont l'agrément fait un des mérites de notre langue. Nous n'avons presque point de consonnes finales. La lettre *n* devient nazale ou demi voyelle devant une consonne ; & devant une voyelle elle reprend quelquefois son articulation palatale. Les lettres *l*, *x*, *z*, *c* ne se prononcent point du tout quand l'initiale suivante est consonne : le *b*, le *d*, l'*f*, le *k*, l'*m*, le *p*, le *q*, ne se trouvent pas communément à la fin de nos mots : & quand ils s'y trouvent, le caractère & le génie aisé de la langue empêchent presque toujours qu'on ne les prononce, à moins qu'il n'y ait après une voyelle ; de sorte que nous voyons assez rarement consonne contre consonne, & que la voyelle se trouve presque toujours où l'oreille la demande.²⁷⁹

279. Batteux, *De La Construction oratoire*, p. 235-239.

Dans les rouages de cette machine bien huilée qu'est l'action oratoire, il n'y a désormais plus aucune place pour la troncation. Le maintien, à la pause, des consonnes finales qui tombent devant consonne initiale, déjà fragile et inconstant au xvi^e siècle en dépit des efforts des grammairiens pour le valoriser, est irrémédiablement révolu. Mais certaines consonnes ont mieux résisté que d'autres : *s* final, par exemple, ne s'est maintenu, au delà du premier quart du xvii^e siècle, que comme un trait régional stigmatisant les Gascons. Il est probable que ceux des *t* finaux qui suivent une voyelle longue, une nasale ou une liquide aient sombré en même temps que l'-s. Seule a pu résister, jusqu'au début du xviii^e siècle mais dans certains usages seulement, la prononciation à la pause de *-t* (et, probablement aussi de quelques *-p*) après voyelle brève. Ce vestige de troncation est cautionné par les grammairiens qui l'ont maintenu dans leur usage, mais rares sont ceux qui prétendent en faire une marque de bon usage, et encore moins de discours soutenu. Plus généralement, on admet que les uns le prononcent et les autres le taisent, et qu'il n'y a pas matière à en débattre.

Quelle marge pour le discours soutenu ?

Aux xvii^e et xviii^e siècles, les grammairiens sont très attentifs au discours soutenu, le plus souvent pour légitimer ses écarts au discours ordinaire, souvent aussi pour en restreindre le champ. On se souvient du coup de sang de Vaugelas : « comme si les paroles prononcées en public demandoient vne autre prononciation, que celle qu'elles ont en particulier, & dans le commerce du monde » s'insurge-t-il à propos de ceux qui font entendre, dans la lecture publique, l'*r* final des infinitifs précédé d'un *e* ouvert. Il est en tout cas clair que, quelque soit, à l'arrivée, la marge d'écart qui est laissée au discours soutenu et à chacune de ses variétés, c'est aux grammairiens, et non aux rhétoriciens qu'il appartient de l'établir et de la faire respecter²⁸⁰. Ceux-ci sont donc tenus en laisse par ceux-là et, même si la tentation de l'emphase peut les pousser à la transgression, la menace du ridicule les contraint à demeurer dans les limites assez étroites de la bienséance.

On doit convenir de ce principe qu'en parlant en public & dans un Discours soûtenu, on doit prononcer beaucoup de mots fortement, qu'on prononce *mollement & doucement* dans la conversation, & dans le Discours familier ; on prononce *St houme, St femme, le-z-houmes, de-z-houmes, Procureu*, & ainsi des autres noms attribués à une personne, qui ont le féminin en euse : On pron. cet *homme*, cette *femme*, & en prêchant, en *haranguant*, en *recitant* des vers.²⁸¹

Ce témoignage de la fin du xvii^e siècle montre que, bien avant celle des consonnes, c'est au premier chef la dynamique syllabique qui s'affermir dans le discours public : des prononciations « relâchées » comme [stum], [stəfam] [ləzum] pour *cet homme, cette femme, les hommes* en sont rejetées. Vaudelin prononce [nOt per ki et O

280. Voir à ce propos Chaouche, *L'Art du comédien*, p. 84-85.

281. Renaud, *Manière de parler*, p. 574.

sjø] lorsque, au quotidien, il prie *Notre père qui êtes aux cieux*²⁸². Il est vraisemblable que l'emphase de la chaire exigerait que, en public, on articule distinctement les deux syllabes du possessif, et celles de la forme verbale qui se lierait alors par [z] avec son complément.

Assez spontané, le discours familial connaît, on l'a vu, très peu de liaisons, ce que les grammairiens tentent de formaliser au moyen de la règle du « mot régi ». On a vu que le discours soutenu en réclamait davantage, mais il est certain aussi que seule la diction des vers exige un recours maximal aux consonnes de liaison. Un orateur qui manquerait des liaisons requises par le contexte stylistique, ou qui, au contraire, s'embarrasserait de liaisons superflues apparaîtrait ridicule et serait immédiatement stigmatisé par les grammairiens.

Les modestes vestiges de troncation dont hérite le bon usage du xvii^e siècle se limitent pratiquement à la consonne *-t* : depuis les premières décennies du xvii^e siècle, et pour une proportion importante quoique difficilement quantifiable des locuteurs, *-t* était déjà devenu une simple consonne de liaison, alors même que d'autres personnes, non moins estimables, continuaient à articuler cette consonne à la pause, mais seulement lorsqu'elle était immédiatement précédée d'une voyelle brève. On sait que les deux usages ont coexisté jusqu'au début du xviii^e siècle, mais rien n'indique que l'un des deux ait été reconnu comme plus soutenu que l'autre. Il est beaucoup plus vraisemblable d'admettre que, s'agissant des *t* finaux, un locuteur donné conservait, en parlant en public, l'usage qui lui était le plus naturel. De plus, il n'existe pas le moindre indice historique qui fasse penser que la troncation se soit maintenue pour d'autres consonnes (par exemples les *-s* et autres marques du pluriel) dans le seul discours soutenu.

Mais, s'il n'est, fondamentalement, pas plus « tronqueur » que le discours familial, le discours soutenu peut en revanche réclamer, hors liaison, la prononciation de consonnes finales qui seraient muettes dans le discours familial. Toutefois, ces écarts semblent bien se limiter à un nombre déterminé de liquides (*-r* et *-l*) qui se prononceront alors non seulement à la pause, mais souvent aussi devant consonne initiale. Sont impliqués, de manière quasiment exhaustive, les infinitifs en *-er* et en *-ir*, les mots *il* et *leur*, et probablement aussi les noms en *-eur* qui font leur féminin en *-euse*. Si les grammairiens reviennent sans cesse à ces exemples précis, sans jamais en donner d'autres, il faut en conclure que l'emphase s'y limitait, et qu'il n'existait pas de tendance plus large voire généralisée à articuler les consonnes finales dans le discours soutenu.

Comment interpréter alors le témoignage fragmentaire et isolé du rhétoricien Bary, qu'on pourrait comprendre comme une incitation à faire sonner, à la pause voire devant consonne, certaines marques du pluriel ? Si l'on adoptait cette interprétation, qui n'est pourtant pas incontestable, il faudrait admettre que certains orateurs se réservaient la liberté d'outrepasser les limites balisées par les grammairiens. Mais de telles transgressions ne pouvaient être tolérables que si elles avaient le statut d'effets rhétoriques exceptionnels, réservés, comme semblent l'indiquer les exemples

²⁸². Vaudelin, *Instructions cretiennes*, p. 37.

donnés par Bary, à des exclamations. Si, au cours du xvii^e siècle, l'articulation des marques du pluriel à la pause avait représenté plus qu'un procédé ponctuel dans la bouche de quelques orateurs, les grammairiens l'auraient immanquablement relevée, que ce soit pour la légitimer ou pour la condamner. Leur complet silence à ce propos suffit à reléguer le procédé en question au rang d'anecdote.

En fait, il faudra attendre 1757 pour que le grammairien **Harduin** s'exprime sur ce qui, avant lui, était une non-question. Il écrit, à propos des « articulations composées », ces consonnes consécutives comme [nts], qu'on entend en italien dans le mot *speranza* :

Comme le fréquent retour de cette sorte d'articulations rend certainement la prononciation moins coulante, je n'ai jamais pû goûter la méthode des personnes qui, soit dans le débit d'un discours oratoire, soit dans la déclamation du tragique ou du haut-comique, affectent de prononcer les consonnes finales de certains mots, contre les règles ordinaires de la Grammaire françoise. Cette affectation tombe principalement sur l's finale des noms, & sur l'r des infinitifs en *er*, que ceux dont je parle prononcent, non seulement à la fin d'un vers ou d'un membre de phrase, mais encore dans les endroits qui n'admettent aucune suspension, & même lorsque le mot suivant commence par une consonne. Il est sensible que cela augmente considérablement le nombre des articulations composées (a); défaut qui ne me paroît point racheté par le prétendu mérite qu'on attribue à cette pratique, de donner plus de dignité & d'énergie à la prononciation. Si l'usage que j'attaque est vicieux dans la déclamation, à plus forte raison une oreille délicate en sera-t-elle blessée dans le chant, où l'on doit encore plus s'appliquer à rendre l'articulation douce & facile.

(a) Il n'y a que des articulations simples dans *aimer la vie*, lorsqu'on prononce *aimé la vie*; mais si l'on fait sonner l'r d'*aimer*, cette *r*, jointe à l'l du mot *la*, forme une articulation double. Il n'y a qu'une articulation double dans l'*Univers périra*, quand l's d'*Univers* demeure muette; mais si on l'articule, on prononce les lettres *rsp* en un temps; ce qui triple l'articulation. Dans *desirs frivoles*, la prononciation de l's finale du mot *desirs* fait naître une articulation quadruple, par l'union des consonnes *rsfr*.²⁸³

Le caractère très tardif de ce témoignage en réduit malheureusement la portée : il ne nous apprend rien sur des pratiques qui pouvaient avoir cours du temps de Bary ou, de manière plus générale, au xvii^e siècle et au début du xviii^e. Même s'il mentionne, pour mémoire, l'articulation des -r des infinitifs, quant à elle très bien attestée tout au long du xvii^e siècle, Harduin s'en prend avant tout à une articulation artificielle, à la pause et devant consonne, des marques du pluriel. À ce sujet, il restera le seul grammairien à s'être jamais exprimé. On ne saurait en tous les cas postuler l'existence d'un lien de continuité entre l'éventuelle persistance de mécanismes de troncation (pour ce qui est des s finaux, la liaison s'impose dans l'usage des grammairiens plus d'un siècle avant Harduin et l'improbable survivance de la troncation ne saurait de toute façon rendre compte de l'articulation d'une consonne finale devant consonne initiale) et l'« affectation » qu'il décrit en 1757. On se demande, d'ailleurs, qui il peut bien viser par sa remarque, tant on a l'impression que « ceux »

283. Harduin, *Remarques diverses*, p. 88-89.

dont il parle correspondent dans son esprit à une personne ou un groupe de personnes parfaitement identifiés et qu'on devrait pouvoir reconnaître. Le témoignage, tout aussi anecdotique, de Le Fuel de Méricourt (1776) caricaturant le grand tragédien Lekain²⁸⁴, nous dépeint le monstre sacré surarticulant les -r, entre autres des infinitifs, aussi bien à la pause que devant consonne (rime « *ffrrapppper...rrre...* » : « *disssippper...rrre.* » ; *encor* prononcé « *encorr...rrre* » devant consonne, etc.). Par contre, le seul -s qui soit caricaturé est un s de liaison (« *tris..tes...s objets.* » : les s finaux à la rime ou devant consonne ne sont nullement soulignés par l'irrévérencieux transcripateur. Si Lekain était tombé dans l'« affectation » que dénonce Harduin, il aurait pourtant été facile de le brocarder pour cela.

La raison de la rime

Si, comme on vient de le voir, le discours soutenu n'offre qu'une marge pour le moins restreinte aux orateurs en matière d'articulation des consonnes finales à la pause, se pourrait-il que la diction des vers tolère, ou peut-être exige l'articulation plus ou moins systématique de consonnes que les autres formes de discours, même soutenu, n'ont pas retenues ? On sait en tout cas, au vu de l'avis unanime des grammairiens et des théoriciens de l'art poétique, que la logique de la diction poétique exige, à l'intérieur du vers, un nombre maximal de liaisons. Le vers pourrait-il, de manière analogue, se singulariser en matière de consonnes finales à la rime ? À ce propos, les mêmes théoriciens qui prônent la liaison universelle brosent un tableau beaucoup plus flou. D'un côté, le principe de la rime « stricte », c'est-à-dire incluant la consonne finale, continue à être universellement défendu ; de l'autre, aucun théoricien ne s'engage explicitement en faveur d'une prononciation des consonnes à la rime qui outrepasserait l'usage requis par la prose soutenue.

L'observation de **Tallemant** (1698) peut certes faire dresser l'oreille :

C'est une chose bizarre & particulière sur tout à la Langue Française que la plupart de mots ont deux différentes prononciations : l'une pour la Prose commune & pour le discours ordinaire, & l'autre pour les Vers, & c'est ce qui cause que peu de personnes sçavent bien lire des Vers, faute de sçavoir cette différence de prononciation.²⁸⁵

Mais la suite de l'exposé reste centré sur la nécessité de faire presque toutes les liaisons dans le vers, sans aborder aucunement la rime. L'« autre » prononciation, considérée par Tallemant comme spécifique au vers, ne vaut donc que devant voyelle initiale. Jamais les théoriciens n'encouragent les récitants à faire entendre les rimes, juste parce qu'elles sont rimes, jusqu'à leur dernière consonne. Au contraire, leur réticence à admettre des licences comme la rime « normande » montre qu'ils ne sont pas prêts à accepter sans autre forme de procès des prononciations artificielles. Girard ne constate-t-il pas que « notre Langue a ce caractère particulier & comode de n'admettre aucune diférence entre la Prose & la Poésie, & d'être dans

²⁸⁴. Rougemont, *La Déclamation tragique*.

²⁸⁵. Tallemant, *Remarques et décisions*, p.105.

la bouche des Prédicateurs toute semblable à ce qu'elle est dans le discours familier des honêtes gens »²⁸⁶ ?

Le fait est, en tout cas, que la rime est, de nos jours, souvent mal comprise. Comme l'a récemment relevé Michel Murat, elle est « restée bloquée dans une analyse formelle, sans perspective historique, dissociée à la fois du vers et des superstructures : bref, le dernier chapitre des manuels de versification »²⁸⁷. De plus, comme elle est largement délaissée aujourd'hui par les poètes et autres paroliers, les insuffisances de la théorie ne sont plus compensées par le métier des praticiens. Voyons à ce propos la définition indigente qu'en donnent de concert un dictionnaire de poétique réputé et un abrégé de versification récent :

Homophonie (identité des sons) de la dernière voyelle accentuée du vers, ainsi que des phonèmes qui, éventuellement, la suivent.²⁸⁸

En la restreignant à une « homophonie », autrement dit à une identité de phonèmes, cette définition voudrait faire de la rime une modeste succursale de la phonologie. Malheureusement, le seul fait qu'un mot ne rime pas avec lui-même, ou qu'on puisse critiquer le fait de rimer le simple avec un composé pourtant parfaitement homophone, suffit à rendre caduque une telle définition dans laquelle l'histoire, l'esthétique, le jugement des poètes et des critiques aussi bien que la question graphique sont complètement occultés : elle est désespérément incapable d'intégrer la moindre licence ou, plus grave encore, le fait que ce qui sonne « de même » mais s'écrit « autrement » ne rime pas dans tous les cas. Elle oublie aussi le fait qu'une rime doit être « rendue », c'est-à-dire prononcée par un orateur qui, éventuellement, ne vit ni au même endroit ni en même temps que le poète. Pour espérer faire mieux, il faut se rendre à l'évidence que, loin d'être une simple figure sonore immédiatement soumise aux lois de la phonologie, la rime est une institution à part entière qui doit être étudiée pour elle-même dans toute sa complexité.

À la lumière des écrits sur le vers qui, depuis La Noue, jalonnent les XVII^e et XVIII^e siècles, il devrait être possible de doter cette institution d'une définition qui, tout en prenant en compte son épaisseur historique, reste pleinement opératoire. On dira donc que, à chaque instant de l'**histoire**, la rime est :

- un système évolutif d'équivalences **conventionnelles**,
- fondé sur un ou plusieurs états de langue **révolus**,
- conditionné et transmis par une **tradition écrite**,
- et **se réalisant** sous la forme d'une identité phonique de fin de vers,
- tout en violant le moins possible la **phonétique** d'un état de langue contemporain.

Le caractère conventionnel voire arbitraire de l'institution « rime » est, par exemple, énoncé on ne peut plus clairement chez **Boindin**, dont les écrits remontent au début du XVIII^e siècle :

²⁸⁶. Girard, *Orthographe*, p. 113 et 114. Cette remarque, d'ordre général, ne porte pas spécifiquement sur la prononciation des consonnes.

²⁸⁷. Murat et Dangel, *Poétique de la rime*, p. 7

²⁸⁸. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, entrée « Rime ». Aquien, *La Versification*, p. 41.

Cela posé, examinons maintenant si la rime prise séparément, & considérée en elle-même peut être une cause réelle & Physique de plaisir. Mais premièrement, si le retour des mêmes sons, si les mêmes désinances étoient une causes [sic] réelle de plaisir, ce plaisir se feroit sentir dans la prose comme dans les vers, & dans les vers grecs & latins, comme dans les vers françois ; & c'est ce qui n'arrive pas, car non seulement la rime n'y fait point de plaisir, mais on peut dire même qu'elle y est insupportable. D'où vient cette différence ? Avons nous une autre oreille pour la prose que pour les vers, & pour les vers grecs & latins que pour les vers françois ? On n'en peut donner d'autre raison, si ce n'est que la rime dans la prose est une marque de négligence, & que dans les vers elle est un effet de l'art. Mais c'est justement ce qui prouve que le plaisir qui en résulte, n'est point un plaisir réel & Physique, mais un plaisir de convention & purement arbitraire.

Secondement, rien n'est plus vague que les règles que l'on se prescrit sur la rime, ni moins conséquent que l'usage qu'on en fait. Car je voudrais bien qu'on m'apprit si la rime est faite pour les yeux ou pour l'oreille ? si les voyelles longue & les voyelles brèves riment ensemble ? & si l'on peut faire rimer une diftongue avec la dernière des deux voyelles dont elle est composée ? On ne sauroit là-dessus éviter de tomber en contradiction. Car si c'est aux yeux à juger de la rime, pourquoi en employe-t-on une infinité qui ne sont bonnes que pour l'oreille, & qui ne riment point aux yeux, comme *être & paroître, naître & connoître* ? & si c'est à l'oreille d'en juger, pourquoi fait-on difficulté d'en employer un grand nombre d'autres qui sont parfaites pour l'oreille, uniquement parce qu'elles ne riment point aux yeux, comme *j'aimois & jamais, ferois & forêt* ? Si les voyelles longues riment avec les brèves, pourquoi n'ose-t-on faire rimer *tache & tâche, jeune & jeûne* ? & si elles ne riment pas, pourquoi employe-t-on sans scrupule celles de *trace & grâces, Grèce & presse* ? ²⁸⁹

De telles interrogations sont déjà présentes un siècle plus tôt chez La Noue. Lui qui, contrairement à certains de ces contemporains et à la plupart de ses successeurs, prononçait spontanément beaucoup de consonnes finales à la pause n'a bien sûr pas besoin d'appeler à la rescousse la tradition graphique pour étayer le principe de la rime « stricte ». Il n'empêche qu'il se heurte ici ou là à ce qu'on peut considérer comme une contrainte graphique, ou alors comme une résistance de la tradition. Ainsi remarque-t-il que les formes verbales en *-oyent* de l'imparfait et du conditionnel, comme *donnoient*, tout en se prononçant exactement de la même manière que les mots en *-oist*, comme *cognoist* (c'est-à-dire comme des rimes masculines en [wɛ] long + [t]), ne peuvent rimer avec eux pour des raisons graphiques :

Quant à leur rime, on ne les peut aparier qu'entre eux avec ceste orthographe extrauagante, car encore que *Donnoient & cognoist* ayent vne mesme pronontiation, la dissimilitude de leur esriture fait perdre cœur de les apparier, s'il y auoit pourtant quelqu'un assez hardi de commencer, peut estre que ce le ne seroit long temps trouué estrange : car la rime en est fort bonne & se pourroit assembler sans licence. Que si on ne veut escrire comme on parle, qu'on ne trouue mauuais l'assemblage de mots de mesme pronontiation, quoy qu'ilz soyent differemment escrits : veu que la bonne ou mauuaize rime se discerne de l'oreille estant proferée, & non de l'œil, pour la similitude qu'elle oyt sur le papier en l'esriture. Si donc celuy qui verra escrit,

289. Boindin, *Œuvres*, II, p. 93-95.

Ceux qui tant de bien luy donnoient

Maintenant il les mescognoist

trouue ceste rime mauuaise contre l'opinion de ceux qui luy orront prononcer, qu'il la baille à lire à vn autre pour en iuger, & son ouye luy fera trouuer bon ce que la veuë (incapable iuge de tel procès) lui faizoit reprouuer.²⁹⁰

Il aura beau appeler à la raison, invoquer l'oreille, vilipender l'œil et l'incohérence de la graphie, batailler contre l'inertie de la tradition, il ne prend pas le risque d'une révolution et se borne à espérer que, avec le temps, de plus courageux que lui combleront ses vœux.

Mourgues, dans son édition de 1724, adopte le point de vue de l'orateur pour rendre compte de la tension inhérente à la rime, écartelée qu'elle est entre la tradition (et donc le passé), et l'usage présent :

La Rime peut fixer la *prononciation* de certains mots, ou justifier la liberté de les prononcer de plus d'une manière.²⁹¹

Selon cette logique, déjà bien présente dans dictionnaire de La Noue mais jamais auparavant explicitée aussi clairement, une rime licencieuse du type *chauffer* : *enfer* n'est pas, comme l'ont voulu certains auteurs du XIX^e siècle, une rime « pour l'œil » qu'il serait vain de vouloir rendre oralement. Ce n'est pas non plus une rime « pour l'oreille » dont on pourrait déduire que, de manière générale, les finales des mots concernés sont homophones dans le bon usage du temps. Il faut plutôt la considérer comme une licence, une rime « pour la bouche »²⁹² qui implique, de la part de l'orateur, un effort conscient d'harmonisation, effort qui s'exerce en tension avec l'usage courant. Mais il ne peut être question de généraliser cet effort en uniformisant la prononciation des mots concernés par une rime licencieuse ou archaïque voire scabreuse, ce qui aurait pour effet de découpler la diction poétique de l'usage ordinaire : dans les lieux où la tension n'existe pas, c'est la prononciation la plus « normale » qui prévaut, ainsi que l'explique fort bien Mourgues à propos des deux prononciations de la « diphtongue » *oi* :

Mais ce qui paroîtra plus singulier, c'est que quoique dans le langage ordinaire le son de cette diphtongue *oi* se raporte parfaitement à celui de la diphtongue *ai* pour le regarde des Verbes, & que l'on prononce *j'aimois*, *j'aimerois*, comme si l'on écrivoit *j'aimais*, *j'aimerais* : toutefois quand ces termes sont employez pour Rimes, nos Poètes les prononcent encore comme l'on faisoit du temps que l'on escrivoit *j'amoye*, *j'aymeroye* : je veux dire qu'ils font rimer *j'aymois*, par exemple, avec mois, *j'aymerois* avec *Rois*; donnant constamment à cette syllabe *ois* le même son dans les Verbes & dans les Noms. Et par ce que ceux qui ne lisent pas de Vers auroient quelque peine à se le persuader, j'en veux rapporter des exemples.²⁹³

290. La Noue, *Dictionnaire*, p. 441.

291. Mourgues, *Traité* 1724, p. 74.

292. Bettens, *Consonnes finales à la pause ou devant voyelle*.

293. Mourgues, *Traité* 1724, p. 47-48.

Souvent en porte-à-faux entre tradition et modernité, la rime pose donc des problèmes à ceux qui disent les vers. Ainsi par exemple, dans :

J'ai quelqu'affaire ailleurs, & si je n'en avois,
Je m'acquitterois mieux de ce que je vous dois.²⁹⁴

la rime avec *dois*, selon la logique de Mourgues, force (ou ressuscite) la prononciation archaïque de *avois* ([vwe]) alors que, en dehors de la rime, *acquitterois* peut garder sa prononciation la plus ordinaire ([rɛ]). Il existe donc bien, en matière de diction des vers, une loi du « moindre écart » qui veut qu'on se conforme le mieux possible à la prononciation la plus usuelle, à moins qu'une rime, exigeant localement une homophonie parfaite, ne force, pour une fois, à s'en écarter. Il peut exister un point de rupture, après lequel de telles rimes en porte-à-faux ne sont plus acceptables : Reſtaut, quant à lui, considère déjà comme « défectueuse » la rime *reconnois* [nɛ] : à la fois [fwɛ]²⁹⁵. On ne sait malheureusement pas quelle prononciation il adopte lorsqu'il doit néanmoins la réciter !

On analysera de même une rime du type *Vénus* : *venus*. Comme, au xvii^e siècle, l'usage ordinaire requiert de faire sonner dans tous les contextes l'-s des noms latins et que, parallèlement, les marques du pluriel ne sont plus articulées à la pause, cette rime traditionnelle, régulière selon l'ancienne logique de la troncation, est devenue délicate. L'orateur devra donc forcer l'homophonie : ou bien il décidera de ne pas articuler la consonne finale du prénom, ou bien, plus vraisemblablement, il articulera « un peu » les deux -s finaux. La loi du moindre écart empêche bien sûr qu'il fasse subir le même traitement à la rime *tenus* : *venus* que rien n'autorise à s'écarter de l'usage ordinaire, c'est-à-dire de [t/vəny:].

Le traitement, à la rime, des formes avec -s « analogique » facultatif, donne une bonne idée des compromis graphiques qui étaient accessibles aux poètes, ainsi que de leurs limites. A la différence des deuxièmes personnes, les premières personnes du singulier latines (et les impératifs singuliers) ne se terminent jamais en -s ; il faut donc considérer comme non étymologiques des formes comme *je fais*, *je dis*, *fais* !, c'est-à-dire comme des variantes secondaires des formes ancestrales (*je*) *fay*, *je di*. Du fait de l'apparition relativement tardive des formes analogiques, leurs s finaux n'ont probablement jamais été prononcés à la pause, même par les locuteurs qui pratiquaient encore la troncation. C'est le cas de La Noue pour qui, par exemple, *dis*, à la première personne, doit se prononcer « sans S »²⁹⁶. Lorsque les autres s finaux du français cessent définitivement d'être soumis au régime de la troncation, les poètes héritent de deux formes graphiquement différentes, mais homophones en particulier à la pause, la première sans et la seconde avec -s, qu'ils ne se gêneront pas d'utiliser l'une et l'autre en fonction des besoins de la rime. Mais cette liberté restera en principe limitée aux seuls s analogiques (une timide extension aux deuxièmes personnes du singulier, au début du xvii^e siècle, gardera le caractère d'une licence incompatible avec le style élevé). Voici comment Reſtaut rend compte de cette pratique :

294. Mourgues, *Traité* 1724, p. 48.

295. Reſtaut, *Abrégé des règles de la versification*, p. 569.

296. La Noue, *DiCTIONNAIRE*, p. 355.

On retranche souvent dans les vers, l's finale de la première personne du singulier du présent de l'indicatif & de la seconde de l'impératif de quelques verbes des trois dernières conjugaisons, principalement de ceux qui ont ces personnes terminées en *ois* & en *is*. Et cette licence servira à confirmer que l'usage d'écrire en prose quelques-unes de ces mêmes personnes sans *s*, a été vraisemblablement introduit par les poètes qui y laissent ou retranchent l's finale, selon qu'elle leur est nécessaire ou non, pour la liaison de mots, ou pour la justesse de la rime.

Il semble qu'on ne peut mieux le prouver, qu'en faisant voir par des exemples, que pour observer des règles indispensables de la versification, un poète emploie avec l's finale, un verbe qu'un autre emploie sans *s*, & que souvent le même auteur admet ou n'admet pas l's dans le même verbe. Ainsi M. Despreaux qui écrit *crois* avec une *s*, pour le faire rimer avec *doigts*, dans ces deux vers,

Mais moi qui dans le fond fais bien ce que j'en crois,
Qui compte tous les jours vos défauts par mes doigts.

l'écrit sans *s* dans ceux-ci, pour le faire mimer avec *moi*.

En les blâmant enfin, j'ai dit ce que j'en *croi*,
Et tel qui me reprend en pense autant que *moi*.

Racine écrit *vois* avec une *s*, pour le faire rimer avec *fois*, dans ces deux vers,

Depuis cinq ans entiers, chaque jour je la *vois*,
Et crois toujours la voir pour la première *fois*.

& sans *s* dans ceux-ci, pour le faire rimer avec *moi*,

Vous ne répondez point ? Perfide, je le *voi*,
Tu comptes les moments que tu perds avec *moi*.

Molière écrit *je dis* avec une *s*, pour lire avec la voyelle suivante dans ce vers,

Je te le *dis* encor, je saurai m'en vanger.

& sans *r* dans ceux-ci pour le faire rimer avec *étourdi*,

Un brouillon, une bête, un brusque, un étourdi,
Que fais-je ? un... cent fois plus encor que je ne *di*.

Je sais est employé avec une *s* dans les vers suivants,

Je ne *sais* où je vais, je ne *sais* où je suis. *Rac*.
Je *sais* où je lui dois trouver des défenseurs. *Id*.
Je *sais* où gît le lièvre, & ne puis sans travail,
Fournir en un moment d'hommes & d'attirail.

il est employé sans *s* sans ceux-ci, pour rimer avec *blessé*,

Monsieur, ce galant homme a le cerveau blessé.
Ne le savez-vous pas ? - Je *sai* ce que je *sai*. *Mol*.

Dois avec une *s*,

Apprends-moi si je *dois* ou me taire ou parler. *Desp*.
J'ignore, dites-vous, de quelle humeur il est,
Et *dois* auparavant consulter, s'il vous plaît. *Mol*.

Doi sans *s*,

Sans parents, sans amis, sans espoir que sur moi
Je puis perdre son fils, peut-être je le *doi*. *Rac*.
Celle-ci peut-être aura de quoi
Te plaire. Accepte la pour celle que je *doi*. *Mol*.

Reçois avec une *s*,

Je *reçois* à ce prix l'amitié d'Alexandre. *Rac*.

Reçois sans *s*,

Je ne puis t'exprimer l'aise que j'en *reçoi*.

Et que me diriez-vous, Monsieur, si c'étoit moi ? *Mol.*
J'averti & je frémi sans s,
 Visir, songez à vous, je vous en *averti*,
 Et sans compter sur moi, prenez vortre parti. *Rac.*
 Ah ! bons Dieux, je *frémi*.
 Pandolfe qui revient ! fut-il bien *endormi* ! *Mol.*
 Molière a poussé la licence encore plus loin, puisqu'il a retranché l's du prétérit *je vis*
 dans ces deux vers,
 Hélas ! si vous saviez comme il étoit ravi,
 Comme il perdit son mal, sitôt que je le *vi*.
 Ce peu d'exemples suffira pour donner lieu de juger que ce retranchement de l's est
 une licence poétique, & qu'il est plus régulier, comme nous avons dit, de ne pas l'ad-
 mettre dans la prose.²⁹⁷

Ce que Reſtaut décrit comme une *licence* est bel et bien un accommodement de nature strictement graphique : on sait en effet que, pour sa part, il n'aurait prononcé aucun de ces *s* finaux à la rime. L'interprétation qu'il en donne est, de plus, un contre-sens historique : il considère comme première la forme avec -s et comme dérivée la forme étymologique sans -s, admettant que celle-ci résulte d'un « retranchement » de la consonne finale de celle-là. Dans un traité récent, Nicole Rouillé, parlant, à propos de l'usage de ladite forme étymologique à la rime, de consonnes « délibérément retranchées », semble bien victime de la même illusion que Reſtaut. Dans le même ordre d'idées, Rouillé semble croire que La Fontaine, écrivant *la fourmis* pour rimer à *petits*, dote artificiellement l'insecte d'un appendice consonantique auquel il n'a pas droit et que, paradoxalement, l'orateur devrait à tout prix faire siffler. *Fourmis* (au singulier) est pourtant une forme ancienne, très bien attestée au Moyen Âge, et qui figure encore dans le dictionnaire de rimes de Fremont D'Ablancourt. En tout état de cause, on ne saurait tirer de ces compromis graphiques quelque renseignement que ce soit sur la prononciation des consonnes finales à la rime. Ils ne nous apprennent qu'une chose : que les poètes concernés se soumettent, par convention, au principe graphique de la rime « stricte »²⁹⁸.

En somme, c'est bien la tradition écrite qui, de manière beaucoup plus stable que ne pourrait le faire la phonologie d'une langue en perpétuelle évolution, assure la pérennité de l'institution « rime » et fixe durablement la marge de liberté des poètes. La rime « stricte » étant instituée par convention, il n'a jamais été nécessaire qu'elle se double d'une prononciation artificielle des consonnes finales dont le rôle aurait été de justifier, en les faisant entendre, les règles les plus restrictives auxquelles elle soumettaient les poètes. Cependant, à chaque génération se pose la question du rendu sonore de telle ou telle rime traditionnelle qui entre en tension avec l'usage le mieux adapté à la prose soutenue. La réponse donnée par les divers témoignages à disposition est à chaque fois la même : il faut harmoniser les rimes scabreuses tout en s'écartant le moins possible de l'usage prosaïque. Tirailé entre deux exigences

297. Reſtaut, *Abrégé des règles de la versification*, p. 581-582.

298. Rouillé, *Le beau Parler français*, p. 106-107.

parfois contradictoires, l'orateur n'a donc guère le choix. Il doit bien sûr faire les compromis nécessaires pour que, dans sa bouche, toutes les rimes soient homophones, mais il est exclu pour lui d'adopter gratuitement, par pur esprit de système ou par simple fantaisie, des prononciations qui seraient choquantes en prose. Lorsque la tension devient insupportable, les poètes tendent à éviter les rimes litigieuses, mais les poèmes du passé demeurent.

L'ère des chanteurs

On a vu que la graphie de **Baïf** ne permet pas de connaître sa pratique personnelle en matière de consonnes finales, et encore moins d'éventuelles particularités liées au chant. La position de **Mersenne** sur les consonnes finales se résume à une remarque qu'il fait incidemment alors qu'il cherche à démontrer que les syllabes féminines (et pucelles) sont prosodiquement brèves :

Or la premiere regle sert pour *e*, lequel est tousiours bref, quoy qu'il soit dans la 2. & dans la 3. personne pluriere des Verbes, & quelque position qui s'y rencontre, comme l'on void en ces exemples *tu parles, ils parlent trop*, & dans ce distique mesuré.

Ses yeux chastes rians sont traits qui forcent la raison,

Et ses afables devis chaines liantes d'amour.

C'est pourquoy l'on pourroit escrire la fin de ces mots sans *u* [lire *n*], *s* et *t* en ioignant vn petit trait apres pour signifier qu'ils sont absens, par exemple, *force-la raison*, pour *forcent*, &c. mais il suffit de sçauoir que ces syllabes sont tousiours briefues : & puis cette syllabe se doit prononcer, car l'on ne dit pas pourquoy *force-ils*, mais pourquoy *forcent-ils* la raison. L'on seroit peut estre mieux fondé d'escrire ces pluriers sans *n*, parce qu'elle ne s'entend pas, & que *forcent* se prononcent comme *forcet*, dont la derniere syllabe *cet* se prononce comme quand on impose silence par le sifflement *cet*.²⁹⁹

Il est probable que, quand il se dit à lui-même « forcent-ils », Mersenne n'articule pas distinctement l'*e* féminin, mais compense sa durée en prolongeant l'*s* avant de lier le *t* : [fOrs:ti], ce lui fait penser au *ssst* ! qui demande le silence à une assemblée. Pour autant, on ne sait pas s'il articulerait aussi le *-t* de *forcent* à la pause.

Tout en reconnaissant que la prononciation reste « l'affaire des Grammairiens », **Bacilly**, dans un passage célèbre³⁰⁰, rappelle avec brio qu'on ne chante pas « comme on parle », mais bien comme on parle « en public », rattachant sans ambiguïté le chant à l'art oratoire. Il se trouve à une articulation importante de son exposé : après avoir consacré la première moitié de son traité aux aspects vocaux et musicaux du chant, il aborde enfin ce qu'il appelle « l'application du chant aux paroles », ce qui le conduit à examiner successivement la prononciation et la « quantité » des syllabes, autrement dit la prosodie. Procédant du général au particulier, il s'intéresse tout d'abord (chapitre I) au « langage du chant en general », esquissant une comparaison entre chants latin, français, italien et espagnol, ce qui lui permet, au chapitre

299. Mersenne, *Embellissement des chants*, p. 381, in *Harmonie universelle*, vol. 2 du fac-similé.

300. Bacilly, *Remarques*, p. 248.

II, d'aborder, sur un plan général avant d'entrer dans les détails, la « prononciation en general », à savoir celle du français chanté.

Il n'est pas anodin que, dans ce chapitre introductif destiné à mettre en évidence aussi bien la parenté du chant avec le discours soutenu que l'écart séparant celui-ci du discours familier, Bacilly ne dise pas un mot des consonnes finales à la pause. Ainsi reprend-il en premier lieu ceux qui pourraient laisser glisser le chant vers la prononciation familière :

Premierement, il faut que ceux qui auancent cette Proposition demeurent d'accord, qu'il y a vne Prononciation dans le Langage familier qui retransche des Lettres, & pour ainsi dire des syllabes entieres par vn vsage de longue-main, qui pourroit mesme passer pour vn abus, comme les s au pluriel des noms que l'on joint par vne élision avec la voyelle suiuate, comme si c'estoit des singuliers, en disant, *Les Homm' ont vn auantage par dessus les Best' en ce que, &c.* au lieu de prononcer l's, & dire, Les Hommes ont vn auantage pardessus les Betes en ce que, &c.³⁰¹

L'erreur la plus grave qu'on puisse commettre en matière de prononciation chantée est donc celle même que dénoncent unanimement les grammairiens et les théoriciens du vers, et qui conduirait à amputer les vers de certaines syllabes en élidant les syllabes pucelles, autrement dit les syllabes féminines ponctuées d'un -s ou d'un -nt. En comparaison, l'erreur qui consisterait à taire d'« autres s, qui n'empeschent point la Mesure des Vers » en prononçant, par exemple, *faison un effort* pour *faisons un effort* ou *le per aussi* pour *le pers aussi*, même s'il la dénonce aussi, apparaîtrait presque excusable.

En second lieu, et plutôt que d'aborder la question, beaucoup moins consensuelle, des consonnes finales à la pause, Bacilly s'attache à distinguer la « déclamation », à laquelle il rattache le chant, de la « simple récitation » qui consisterait certes à faire entendre toutes les syllabes d'un vers, mais d'une manière monotone et scolaire :

Mais i'ay bien voulu dire cecy en passant, pour montrer que le Langage familier, & celui du Chant, sont bien differens, mesme à l'égard de la simple Prononciation, car pour ce qui regarde celle qui se fait avec poids, ie veux dire avec la force necessaire à l'expression du sens des Paroles, il y a encore vne tres-grande difference de celle que l'on pratique dans le commun Langage, où l'on ne fait point de distinction des mesmes Lettres, ie veux dire d'une r avec une autre r, d'un a avec un autre a, & ainsi du reste ; au lieu que dans le Chant qui est vne espece de *Declamation*, il y a bien de la difference d'une m, ou d'une r, à une autre pour faire valoir les Paroles, & leur donner la fermeté & la vigueur qui fait que le Chant en a plus de variété, & n'ennuie point à la longue, comme feroit celui qui reciteroit simplement des Vers sur le Theatre, au lieu de les declamer.³⁰²

Voilà qui ouvre la voie, d'une part aux renforcements expressifs de consonnes, d'autre part à l'expression de la « quantité » des syllabes, qui sont les deux piliers de la seconde moitié du traité.

301. Bacilly, *Remarques*, p. 250.

302. Bacilly, *Remarques*, p. 253-254.

Ayant survolé les voyelles, en général puis en particulier, Bacilly aborde enfin les consonnes en général, annonçant qu'il traitera, entre autres, « des finales qui se prononcent avec fermeté, & de celles qui se prononcent legerement, ou point du tout »³⁰³. On remarque que, entre *un peu*, *beaucoup* et *pas du tout*, il connaît au moins trois degrés différents de prononciation pour une consonne finale. Les trois seules consonnes auxquelles il consacre un sous-chapitre spécifique sont *r*, *l*, et *n*. Ce sont celles qui l'intéressent le plus car, entre force et douceur, elles offrent une palette étendue à l'orateur et au chanteur. La fin du chapitre *r* rend compte de la position de Bacilly dans la controverse, vive depuis Vaugelas, sur les *-r* des infinitifs en *-er* et *-ir* :

Pour ce qui est de l'*r* finale, il y a bien de la dispute parmi ceux qui chantent principalement pour les *r* des infinitifs des Verbes, soit en *er*, ou en *ir*, comme *aimer*, *dormir*, *donner*, *souffrir*, &c. Mille Gens qui confondent le fort & le rude, le doux & le fade, veulent absolument supprimer ces sortes d'*r*, & se fondent sur ce que dans le langage familier on ne les prononce en aucune maniere, à moins que dans le Parisien vulgaire pour les infinitifs en *ir*, *sortir*, *mourir*, ou dans le Normand pour les verbes qui se terminent en *er*, comme *manger*, *quitter*. D'autres veulent absolument qu'on les prononce en toutes rencontres, & d'autres que l'on y garde de certaines mesures. Je suis de l'avis de ceux-cy, & je pretens que c'est vne erreur, de vouloir entierement supprimer l'*r*, sans laquelle non seulement la Declamation est fade & sans force, mais encore le sens en est équivoque, comme par exemple [...] si l'on ne prononçoit l'*r* de *celer*, on pourroit prendre l'*vn* pour l'autre, c'est à dire *vn bien de celé*, au lieu de *vn bien de celer* [...] Aussi est-ce vne erreur de vouloir prononcer l'*r* avec force dans les infinitifs des verbes, lors que la Chanson n'en vaut pas la peine, comme il peut arriuer dans les *Vaudeuilles*, & il faut en ce rencontre vser de prudence, & se tenir dans vne certaine mediocrité, & vn milieu qui fasse que la Prononciation ne soit ny trop rude ny trop fade.

Mais ie sôtiens qu'il y a des endroits ou l'*r* finale des verbes se doit prononcer avec autant de force d'expression qu'aux autres *r* dont i'ay parlé cy-deuant, moyennant que cette *r* ne soit pas suivie d'un mot qui commence par vne Voyelle, en quel cas l'*r* se prononce comme les autres cy-dessus mentionnés qui se trouuent entre deux Voyelles ; ce qui ne se fait pas dans le langage familier, où l'on supprime entierement l'*r* finale des verbes, quoy qu'il suiue vne Voyelle [...].

Pour conclusion, il est toujours plus seur de prononcer l'*r* finale des verbes, que de la supprimer.³⁰⁴

On est donc très loin d'une règle absolue qu'il faudrait appliquer systématiquement. C'est au contraire le chanteur qui, en dernier recours, décide de prononcer ou non, et avec plus ou moins de force, l' *-r* d'un infinitif donné. Parmi les facteurs qui peuvent guider son choix, on trouve l'intelligibilité du texte, le style de l'air et, de manière ultime, le bon goût. On note aussi que l'articulation de ces *-r* n'est pas réservée à la pause, mais qu'elle intervient aussi devant consonne, où elle se prête à des renforcements expressifs et devant voyelle, où elle a la fonction d'une simple

303. Bacilly, *Remarques*, p. 289.

304. Bacilly, *Remarques*, p. 295-297.

consonne de liaison. En somme, la position de Bacilly est assez proche de celle de Hindret. Elle rejoint aussi celle de Mourgues, en cela qu'il faut parfois prononcer un *r* « quand ce ne seroit que pour la rime », par exemple lorsque *berger*, dont l'*r* final ne se prononce souvent pas dans le discours familier, doit rimer avec *leger*, dont Bacilly semble moins enclin à laisser tomber la finale.

S'agissant d'*l* final, on n'est guère surpris d'apprendre que « il n'y a que le monosyllabe *il* qui fasse naître quelque doute, sçavoir si en chantant on en doit faire sonner l'*l*, lors qu'il suit vne Consonne, ce qui ne se fait point dans le langage familier »³⁰⁵. Bacilly est donc complètement en phase avec les grammairiens qui décrivent le discours soutenu. Quant à savoir s'il faut prononcer ce *-l* devant consonne en chantant, Bacilly donne essentiellement la même réponse que pour *-r*, à savoir qu'il est le plus souvent préférable de le faire entendre, en particulier pour éviter l'équivoque *qu'il/qui*, à moins qu'on ne se trouve dans un chant qui n'en vaut point la peine, parce que trop léger.

Outre qu'il procède du général au particulier, Bacilly, en bon pédagogue, tend à organiser son discours du plus élémentaire au plus difficile, et aussi du plus consensuel au plus controversé. S'il réserve pour la fin son chapitre consacré à la prononciation des consonnes finales, et qu'il le place en particulier après celui consacré aux renforcements expressifs (ou « suspension des consonnes »), cela peut signifier que le sujet est des plus ardu pour l'élève, et des plus périlleux pour le maître. Ce n'est donc probablement pas un hasard si l'entrée en matière est précautionneuse :

Commençons par l's finale, & faisons remarquer autant que faire se pourra, les abus qui se commettent dans la prononciation de cette Consonne, se rapportant toujours au jugement de celui qui a le bon goût.

Il ne faut point prononcer l's finale sans nécessité (quand je dis l's, je parle aussi de l'*x* et du *z*, lors qu'ils ont la mesme prononciation) comme pour distinguer le singulier d'avec le pluriel en certains rencontres; pour éviter la cacophonie; pour faire mieux entendre les Paroles, sans quoy elles seroient équivoques, qui est la raison la plus essentielle; ou parce qu'il suit vn mot qui commence par vne Voyelle, & autres semblables raisons, dont le bon goût doit être juge.³⁰⁶

Il n'y a ici nulle règle générale qui prescrive de prononcer plus ou moins systématiquement telle consonne finale dans tel contexte, mais plutôt l'appel récurrent au bon goût qui montre bien qu'on s'apprête à quitter le domaine rassurant de la grammaire, et aussi celui du discours soutenu en général, pour se plonger dans celui du chant. Comme pour se rassurer, Bacilly revient ensuite sur les deux exemples qu'il donnait déjà dans le chapitre initial (*faisons un effort* et *Je pers aussi*) et qui ne sont sujets à aucune controverse puisque décrivant des liaisons obligatoires en poésie. Ce n'est qu'ensuite qu'il se lance dans une accumulations d'exemples particuliers, touchant les *-s/z/x* finaux, à propos desquels on retiendra³⁰⁷ :

305. Bacilly, *Remarques*, p. 299.

306. Bacilly, *Remarques*, p. 312-313.

307. Bacilly, *Remarques*, p. 314-322.

- Qu'il est souvent nécessaire de prononcer l's à la pause (soit à la césure, à la rime et lors de toute reprise d'haleine), en particulier lorsqu'il pourrait y avoir équivoque, par exemple entre singulier et pluriel, et à condition que la mesure ne soit pas trop rapide.
- que le mot *toujours* est un cas très particulier, dont les deux consonnes finales tombent, y compris dans le chant, devant consonne et devant voyelle (à moins qu'une rime avec *amours* ou *courts* n'en décide autrement), et qui se lie par [r] dans le langage familier mais par [z] (sans prononcer l'r) dans le chant, et que les mots *bergers* et *rochers* suivent à peu près la même loi.

A propos de *t* final, « il n'y a rien de particulier, & l'on suit la prononciation qui est reçue dans le François ordinaire, si ce n'est lors qu'il suit une *r*, dans les mots de *sort*, *mort*, *tard* (où le *d* se prononce comme un *t*) et que le mot suivant commence par une Voyelle, car en ce cas il faut faire sonner le *t* »³⁰⁸. On se retrouve en phase avec les grammairiens, ce d'autant plus qu'on apprend encore que Bacilly prononce le -*t* de *bruit* et *droit* lorsqu'il reprend haleine mais ne prononce qu'en liaison celui de *content*, *constamment* : on est dans le cas, abondamment documenté, où un vestige de troncation subsiste lorsque *t* final suit une voyelle brève.

En somme, l'enseignement de Bacilly en matière de consonnes finales ne fait émerger aucune règle générale, aucun système. Il associe en revanche trois traits bien distincts qui, tous, peuvent entraîner la prononciation, à la pause, de consonnes ordinairement muettes :

- L'articulation, dans tous les contextes, de certains *r* finaux ainsi que du *l* du pronom *il*, qui correspond à un trait distinguant, de manière abondamment attestée, mais parfois aussi contestée, le discours soutenu en général.
- Un vestige de troncation de *t* final après voyelle brève, qui n'a rien de particulièrement soutenu, mais se rattache à la variété de discours familier que, vraisemblablement³⁰⁹, pratique Bacilly et que défendront encore certains grammairiens du début du XVIII^e siècle.
- Un traitement des *s* finaux qui, tout en étant conditionné par des facteurs esthétiques, lié au débit ou au souci d'éviter l'équivoque, ressemble à un vestige de troncation (les *s* en question tombent lorsque, en l'absence de pause, ils précèdent directement une consonne). Ce traitement ne se rattache cependant ni à l'usage spontané de Bacilly (pour autant qu'on puisse le connaître), ni à un usage qui, à cette époque, serait considéré comme « bon » dans le discours familier, ni même à un trait reconnu par ailleurs pour distinguer le discours soutenu. Le mieux est donc de l'interpréter comme un « bacillisme »³¹⁰, c'est-à-dire un trait stylistique appartenant à l'« école » de chant de Bacilly, et n'engageant que le maître et ceux de ses disciples qui suivraient ses préceptes. Peut-être s'agit-il du souvenir d'un usage qui était encore vivant au début du

308. Bacilly, *Remarques*, p. 322.

309. Tout comme l'a relevé Morin, *Liaison et enchaînement*, p. 308, il n'est pas possible de connaître avec certitude la prononciation de Bacilly dans son discours ordinaire.

310. A propos des « bacillismes » en matière de prosodie, voyez Bettens, *Chant, grammaire et prosodie*.

xvii^e siècle, à l'époque où, sous Henri IV et Louis XIII, naissait l'air de cour et que les origines gasconnes de Pierre de Nyert, qui fait le trait d'union entre cette période et son disciple Bacilly, auraient pu contribuer à conserver dans la pratique du chant.

Bérard est, de manière générale, beaucoup plus vague que Bacilly en matière de prononciation. Il ne dit en particulier rien de spécifique sur les consonnes finales, mais une règle concernant les voyelles les touche de manière marginale :

Il faut ménager un repos sur toutes les voyelles placées à la fin des mots, qui ont des terminaisons masculines : il ne faut faire sentir dans la prononciation des consonnes, qu'en finissant le Son des voyelles qui les précédent.³¹¹

Parmi les exemples donnés, deux rimes masculines peuvent, même si la graphie n'est guère précise, faire supposer que Bérard aurait pu prononcer certains *s* finaux à la pause (les points de suspension figurent le « repos » prescrit), auquel cas on pourrait se trouver dans la continuité de l'enseignement de Bacilly :

Toujours vainqueur, nous fait chérir ses trai. .ts,
Fait son bonheur d'en goûter les attrai...ts,
Nos premiers desirs,
Nos derniers plai...rs.

Et Bérard ajoute :

On pourra avec bien des restrictions étendre l'application de mes Règles à la déclama-
tion de la Chaire, du Bateau, & du Théâtre : ce Chapitre contient des découvertes
trop importantes pour ne point essuyer bien des critiques.³¹²

Ces règles, outre celle dont il est question ici, touchent à la prononciation chantée du *e* muet et des voyelles nasales. Elles appartiennent aux passages du traité que ne revendique pas Blanchet, ce qui les rend particulièrement sujettes à caution.

On ne sait rien de Raparlier, si ce n'est qu'il donnait des « leçons de musique », que son mince traité est paru à Lille et qu'il est dédié à un militaire³¹³. Il ne semble pas apporter grand-chose de personnel, mais plutôt une brève compilation d'ouvrages antérieurs : une bonne partie de ce qu'il dit de la prononciation, et en particulier des renforcements expressifs, est directement repris de Bérard. On ne trouve chez lui que quelques remarques éparses ayant trait à la prononciation des consonnes finales, dont on aura bien de la peine à dégager une doctrine. Il préconise, de manière générale, qu'on fasse les liaisons (mais pas d'un vers à l'autre) et il précise par exemple que « *d* à la fin d'un mot, prend le son d'un *t*, sur-tout lorsque le mot suivant commence par une Voyelle »³¹⁴. On ne sait pas dans quelle situation un *d* final pourrait ne pas prendre le son d'un *t* : probablement dans celles où il ne se prononce pas

311. Bérard, *L'Art du Chant*, p. 88.

312. Bérard, *L'Art du Chant*, p. 89.

313. Raparlier, *Principes*, préface.

314. Raparlier, *Principes*, p. 36-41.

du tout, à savoir devant consonne. Raparlier ne prononce pas *t* final à la pause. On peut supposer qu'il ne connaît plus la troncation. Par contre, il préconise de « faire sentir les *s* au pluriel, lorsqu'elles ne sont point précédées par les Articles *les, des* », c'est-à-dire lorsque, à l'écoute, il pourrait y avoir ambiguïté, mais l'exemple donné, *Fleurs qui naissez*, est directement repris de Bacilly³¹⁵. De plus, il faut « que cela soit presque imperceptible ». On ne sait donc trop quel crédit accorder à cette affirmation. On apprend enfin que le *c* de *avec*, l'*l* de *il* se prononcent, mais pas le *t* de la conjonction *et*. Tout comme, avant lui, Hindret, Raparlier voudrait qu'on prononce *le Kan-ennemi* pour *le Camp ennemi*.

En pratique

Entre les usages familiers voire régionaux, le discours soutenu et le chant sous ses diverses formes, la question de la prononciation des consonnes finales est d'une grande complexité. Autant il ne serait pas sérieux, dans le contexte d'une interprétation « à l'ancienne », de s'en remettre systématiquement à l'usage moderne, autant il faudra éviter, en pratique, le double écueil des solutions simplistes et de l'exotisme gratuit. Il est vrai que, dans deux contextes, la marge offerte à l'interprète est faible :

- Devant **consonne initiale**, la plupart des consonnes finales sont tombées au Moyen Âge, pour aboutir à un équilibre initialement fondé sur la troncation, qui est probablement déjà en place dès la période du grand chant courtois. Ni les grammairiens, ni ceux qui, à leur suite, décrivent la prononciation soutenue des orateurs et des chanteurs, ne remettent en question cette règle générale, qui ne s'est probablement jamais appliquée à certains *r* finaux, et qui, dès le *xvi*^e siècle, perdure avant tout pour *s/z/x* et *d/t* finaux. On sait en effet que, depuis le *xvi*^e siècle au moins, bon nombre de *c/q*, *f*, *l* et *r* se prononcent dans tout les contextes, et donc aussi devant consonne.
- Depuis le Moyen Âge, les consonnes finales tendent à être resyllabées avec la **voyelle initiale** qui leur fait suite. Automatique tant que prévaut le régime de la troncation, ce mécanisme persistera après que les consonnes finales se seront amuïes à la pause — on parlera alors, au sens strict, de « liaisons » — mais il tendra à se restreindre aux cas où il existe un lien syntaxique fort entre les deux mots concernés, d'où la règle du « mot régi » que formulent les grammairiens du *xvii*^e siècle. Traditionnellement, le discours soutenu requiert plus de liaisons que le discours familier. Traditionnellement aussi, le vers tend à réaliser, en son sein, toutes les liaisons possibles, même celles qui seraient choquantes voire insupportables en prose. La césure est un lieu où la liaison, sans être découragée, tend à acquérir un caractère facultatif.

Dans le troisième contexte, à savoir à **la pause**, la prononciation des consonnes finales est bien plus difficile à prévoir. Alors que Thurot³¹⁶, dans son ouvrage fondateur, en brosse un tableau somme toute assez équilibré, les précurseurs de l'histoire

315. Bacilly, *Remarques*, p. 319.

316. Thurot II, p. 3-196.

de la déclamation que furent, avant et après lui, Bellanger³¹⁷ et Lote³¹⁸ arrivent à une conclusion beaucoup plus dogmatique : quoiqu'ils soient conscients de leur amuissement dans le discours ordinaire, ils sont convaincus que, jusqu'au XVIII^e siècle, une articulation généralisée des consonnes finales s'est maintenue à la rime dans la diction de ce que ce dernier appelle la « haute poésie ». Lote, en particulier, ne conçoit pas que la rime puisse se plier à des règles ou à des interdits qui ne soient « que » conventionnels ou « que » graphiques : dans sa logique, il « faut » que la pratique des poètes soit directement fondée sur des usages phonétiques, fussent-ils archaïsants, minoritaires ou même déviants : « Une prononciation [...] extrêmement conservatrice explique que les poètes obéissent docilement aux interdictions formulées par les traités », écrit-il³¹⁹. Sans une telle prononciation les poètes n'auraient jamais, selon cette logique, respecté les interdits traditionnels et se seraient immédiatement permis des rimes comme *bise : visent* ou *climat : calma*. Cette pétition de principe amène à accorder une importance certainement disproportionnée à, par exemple, La Noue et à Harduin, tout en rejetant dans le registre « populaire » de nombreux témoignages tout aussi dignes de confiance, mais qui ont le défaut d'aller dans le sens contraire.

C'est à partir de la fin des années 1970 que, dans la foulée du courant « historique » qui déferlait alors sur l'interprétation musicale, des praticiens appartenant au monde du théâtre et de l'art lyrique se sont mis à travailler, dans la même optique, la déclamation sous ses aspects aussi bien phonétiques que gestuels. Selon Gros de Gasquet³²⁰ qui en tient la chronique, c'est Eugène Green qui, le premier, s'y lança. Plus ou moins parallèlement, et pour ne citer que ceux qui ont laissé des écrits attestant de leur travail, Michel Verschaeve et Nicole Rouillé³²¹ ajoutaient leur pierre à l'édifice. Tout comme les musiciens dont ils reprennent la démarche, ces pionniers de la prononciation « à l'ancienne » avaient quelques raisons de se méfier des canons hérités du XIX^e siècle, tels que transmis par le Conservatoire. Il est donc assez compréhensible qu'ils aient au départ adopté une position de « combat », proche de celle d'un Bellanger ou d'un Lote³²². On sent, en particulier chez Green, la même aversion que chez Lote pour tout ce qui pourrait ressembler à une convention fondée sur la graphie. Ne va-t-il pas jusqu'à qualifier la « rime pour l'œil » de « notion grotesque inventée au XIX^e siècle »³²³ ?

Si, donc, on admet sans peine qu'un système de déclamation dans lequel toutes les consonnes sont prononcées à la rime ait pu servir d'hypothèse de départ à ces pionniers, on comprend moins bien qu'ils ne se soient pas ensuite employés à criti-

317. Bellanger, *Études historiques*, p. 188 et sq.

318. Lote, *Histoire du vers*, VI, p. 289 et sq., IX, p. 229 et sq.

319. Lote, *Histoire du vers*, IX, p. 238.

320. Gros de Gasquet, *Rhétorique, théâtralité et corps aëtorial*.

321. Green, *La Parole baroque*. Verschaeve, *Traité de Chant*. Rouillé, *Le beau Parler français*.

322. Ils n'avaient probablement pas eu directement accès au détail de l'ouvrage de Lote, dont les derniers volumes n'ont paru qu'à partir de la fin des années 1980.

323. Green, *Le Lieu de la Déclamation*, p. 287. On sait pourtant, depuis La Noue au moins, que la rime n'est pas faite « que » pour l'oreille, mais obéit aussi à des contraintes graphiques.

quer, ou à affiner cette hypothèse, forcément simpliste et grossièrement approximative, en visant une adéquation plus fine à la réalité historique³²⁴. Bien au contraire, non contents de réserver, comme Lote, au style poétique le plus élevé une prononciation systématique des consonnes finales à la rime, ils vont jusqu'à prôner son extension indifférenciée à toute forme de discours public. Ce qui, donc, n'aurait dû constituer qu'une première et encore lointaine approximation est devenu la composante la plus saillante d'une espèce de *doxa* qui se transmet de bouche à oreille, et de comédien à chanteur, en vertu d'une néo-tradition orale et discographique³²⁵.

En fin de compte, faut-il ou non faire entendre les consonnes finales à la pause lorsqu'on chante ou qu'on récite ? À ce niveau de généralité, il n'y a d'autre réponse possible que : « parfois... ». Non qu'il n'existe aucune régularité, mais plutôt parce que plusieurs dimensions sont à prendre en compte qui, chacune, suscitent des questions auxquelles il n'y a pas de réponse simple :

- **truncation/liaison** : la langue évolue du régime de la truncation vers celui de la liaison, avec pour aboutissement que les consonnes finales qui tombent devant consonne initiale finiront par tomber aussi à la pause. Mais il s'agit d'une transition lente qui, de plus, connaît une grande variabilité géographique et sociale. Ainsi, il est parfaitement possible qu'à un moment donné, le bon usage, même le plus choisi, admette simultanément en son sein la variante « truncation » et la variante « liaison » de telle ou telle catégorie de mots. Il faudra donc, dans chaque cas pratique, se demander lequel des deux régimes est prépondérant pour chaque catégorie de consonnes finales.
- **discours familier/discours soutenu** : le fait de parler en public peut requérir l'articulation artificielle de consonnes finales ordinairement muettes, en particulier — mais pas seulement — à la pause. Mais, si de tels artifices sont historiquement indéniables, ils n'en semblent pas moins limités à certaines consonnes bien déterminées dont il faudra préciser le périmètre. Il faut aussi se demander si la gradation, liée aux divers styles et au degré d'emphase requis par chacun d'entre eux, et qui sous-tend le discours soutenu, s'accompagne de la prononciation d'un plus grand nombre de consonnes finales.
- **logos/pathos** : y a-t-il des situations dans lesquelles, pour se faire comprendre, l'orateur adopte une prononciation *ad hoc* mais contraire à l'usage de certaines consonnes finales ? quant à elle, l'expression des émotions, dont on sait qu'elle requiert le renforcement de certaines consonnes normalement

324. La manière désinvolte dont Green, *La Parole baroque*, p. 351, refusant par avance tout débat critique, oppose à ses éventuels contradicteurs une bibliographie minimaliste dépourvue du moindre lien avec l'argumentation qu'il développe dans le corps de l'ouvrage est en elle-même un aveu de faiblesse méthodologique.

325. Dans son appel de 2005, Jean-Noël Laurenti craint à juste titre que « l'idée d'une prononciation restituée, victime de son succès, ne finisse par être diffusée comme une vulgate ». Philippe Caron, *Pouvons-nous reconstituer la diction haute du français vers 1700 ?*, a quant à lui très pertinemment analysé, du point de vue du linguiste, les contresens historiques d'une production scénique et discographique récente, au nombre desquels une articulation systématique des consonnes finales à la pause.

audibles, requiert-elle en plus l'articulation de certaines consonnes normalement muettes ?

- **prose/vers** : on recherchera d'éventuels indices selon lesquels une rime peut, à elle seule, requérir la prononciation ponctuelle de consonnes finales autrement muettes. Et l'on se demandera jusqu'à quel point ces cas isolés sont susceptibles de déboucher sur des pratiques plus systématiques.
- **parlé/chanté** : enfin, le chant en général, ou certaines écoles de chant en particulier, requièrent-ils, en matière de consonnes finales, des artifices qu'ignorerait la déclamation parlée ?

Le tableau 20.6, qui servira de conclusion à ce long chapitre, permet une première orientation en fonction des divers paramètres en jeu. On ne saurait s'en servir comme d'une « martingale », pour déterminer mécaniquement la « dose » de consonnes finales à la pause qui conviennent à chaque style et à chaque époque. Il peut, par contre, en renvoyant aux passages où les divers problèmes qu'il évoque sont développés, servir d'amorce à la réflexion approfondie sans laquelle aucun interprète ne parviendra jamais à des solutions conciliant la nuance — essentielle à l'élégance et au bon goût — avec la vraisemblance historique.

Siècle	troncation/liaison	discours familier/soutenu logos/pathos	prose/vers	parlé/chanté
XIII ^e - XV ^e	La troncation est le mécanisme de référence, mais certains usages font peut-être déjà place à la liaison.		La pause est interdite à l'intérieur des vers (ou sous-vers). Apparition, dès le XIII ^e siècle, de rimes « laxistes », qui ne tiennent pas compte de la consonne finale..	Aux XV ^e et XVI ^e siècle, les chansons d'inspiration populaire riment souvent sans égard à la consonne finale.
XVI ^e	La troncation est défendue par la majorité des grammairiens, mais plusieurs témoignages font état de consonnes finales affaiblies à la pause. Il est certain que la liaison occupe déjà une large place dans les usages spontanés. Certaines consonnes (<i>c/q, f, l, r</i>) se prononcent dans tous les contextes.	La rime « normande » oblige à prononcer certains <i>r</i> d'infinifits qui seraient affaiblis voire muets dans l'usage spontané. Ronsard réclame certains assouplissements des règles de la rime « stricte » : il ne prononce donc pas les consonnes finales concernées. Dictionnaires de rimes : Tabourot « leur », La Noue « tronqueur ».		
XVII ^e	La liaison prévaut sur la troncation, mais il subsiste, dans certains usages, des vestiges de troncation portant notamment sur <i>-t</i> précédé de voyelle brève. Les grammairiens formulent la règle du « mot régi » pour distinguer les cas où la liaison se fait de ceux où elle ne se fait pas.	Le discours soutenu requiert plus de liaisons que le discours familier. Un petit nombre de consonnes finales ordinairement muettes se prononcent dans le discours soutenu, non seulement à la pause mais aussi devant consonne initiale (<i>-r</i> des infinitifs en <i>-ir</i> et <i>-er</i> , du déterminant <i>leur</i> , <i>-l</i> du pronom <i>il</i>). Il n'existe par contre aucun témoignage prescrivant la prononciation généralisée des consonnes finales à la pause. <i>Bacilly, demande qu'on fasse entendre les -s du pluriel lorsqu'ils permettent de lever une ambiguïté. Il sera cité par Lécuyer près d'un siècle plus tard</i>	La diction des vers réclame qu'on déroge à la règle du « mot régi » et qu'on fasse entendre toutes les liaisons possibles. La rime normande est unanimement critiquée. La Fontaine s'autorise de nombreuses licences touchant les consonnes finales. Ce n'est que ponctuellement qu'une rime donnée peut entraîner la prononciation d'une consonne ordinairement muette (rime « pour la bouche »). Le fait que la rime n'est pas ou plus en prise directe sur la phonie est reconnu par les théoriciens.	Les airs de cour de la première moitié du XVII ^e siècle font des entorses aux règles de la rime « stricte », portant notamment sur des <i>-s</i> . Bacilly pratique la troncation pour les <i>-t</i> précédés de voyelle brève. <i>Il semble avoir hérité aussi d'un vestige de troncation des -s finaux qu'on ne retrouve chez aucun grammairien de cette époque.</i>
XVIII ^e	La liaison a définitivement triomphé de la troncation	<i>Il est possible que Bary prononce certains -s finaux dans les exclamations. Harduin critique certains orateurs qui font entendre des -s finaux non seulement à la pause mais aussi devant consonne initiale. La déclamation de Lekain ne connaît pas cette pratique.</i>	La nature conventionnelle de la rime est reconnue par certains théoriciens.	

TABLEAU 20.6 – Consonnes finales – Résumé synoptique et diachronique

Les passages en italique correspondent à des témoignages discordants ou isolés.

Septième partie

Le latin des Français

À paraître...

Huitième partie

Prosodie, métrique, musique

Terra incognita

Le domaine abordé ici est trop vaste et, aujourd'hui encore, trop peu exploré pour qu'on puisse espérer en faire facilement le tour. Lorsque, aux questions déjà très ardues ayant trait à la *prosodie*, c'est-à-dire si l'on veut à la « musique » de la langue, s'ajoutent successivement celles portant sur la structure propre des vers, autrement dit à la *métrique*, sur la mise en *musique* de ces mêmes vers, et sur la manière de les dire et les chanter, ou technique *oratoire*, il faut d'emblée renoncer à rédiger un traité pratique et méthodique. Les chapitres qui suivent, reprenant pour la plupart des articles publiés précédemment, esquissent toutefois un parcours historique qui, des origines de la poésie lyrique au développement du récitatif d'opéra, pourrait contribuer à faire mieux appréhender l'histoire de la mise en musique du français.

CHAPITRE 21

DU PONT TUROLD AU MUR THIBAUT

Composition « dense » et composition « lâche »

Le vers épique français, dans sa forme la plus archaïque, est composé de deux sous-vers fortement individualisés. Cette disjonction entre les constituants est révélée par la présence, bien connue dans la chanson de geste, de césures dites « épiques »¹ caractérisées par une syllabe féminine surnuméraire. Ainsi, un décasyllabe comme

Ci falt la geste que tuoldus declinet (1)

peut-il être compris comme une suite de deux sous-vers féminins, la première syllabe surnuméraire n'étant donc ni plus ni moins anormale que la seconde. On peut qualifier de « lâche »² ce mode de composition du vers, par opposition à celui du vers classique, réputé plus « dense ». Dans

Oui ! Je viens dans son temple adorer l'Eternel (2)

qu'on pourrait être tenté, au premier coup d'œil, de rapprocher de (1), c'est un tout autre phénomène qui est à l'œuvre. Ici, l'*e* féminin de *temple* subit avant toute chose la dure loi de l'élision. Il en résulte une syllabe [pla] qui a la particularité d'associer un noyau vocalique appartenant de plein droit au second hémistiché avec un groupe consonantique initial qui, sur le papier au moins, est emprunté au premier hémistiché. Les deux hémistiches se trouvent, par la force des choses, soudés en une seule unité de cosyllabation qui enjambe la césure.

Parallèlement à la tradition épique, le Moyen Âge français voit fleurir une tradition courtoise, ou lyrique, initiée par les trouvères. Sauf accident exceptionnel, elle ne pratique pas la syllabe féminine surnuméraire entre sous-vers, mais on y rencontre assez fréquemment la césure dite « lyrique »³, caractérisée par un *e* féminin, numéraire cette fois, comme dans le décasyllabe :

douce dame s'ainz riens d'amours conui (3)

On a passablement glosé sur la césure lyrique et sa nature. Tantôt, elle est vue comme une « faute »⁴ qui, on se demande bien pourquoi, devra attendre le xvi^e siècle pour être « corrigée », tantôt comme une « négligence »⁵. Selon certains⁶, elle

1. Elles n'ont bien sûr rien d'intrinsèquement épique. J'utilise ce terme par commodité pour caractériser les vers particuliers dans lesquels une syllabe féminine non numéraire et non élidable apparaît à la césure.

2. Cornulier, *Art poétique*, p. 61. Voir aussi Billy, *Pour une théorie...*

3. C'est par simple commodité que, pour la suite de ce travail, j'ometts les guillemets.

4. Quicherat, *Traité de versification*, p. 230.

5. Tobler, *Le vers français*, p. 112.

6. Grammont, *Petit traité*, p. 2.

« fait violence à la syntaxe » alors que d'autres⁷ cherchent à la résoudre par une « accentuation artificielle » de la féminine concernée. Parfois aussi, on tente de l'expliquer (ou de l'excuser ?) par des considérations musicales, ce qui n'est qu'une façon commode d'évacuer la question⁸. Qu'ils l'avouent ou non, maints auteurs sont troublés par la césure lyrique, parce qu'elle froisse leur sens du rythme, inévitablement modelé par les canons du classicisme. Ne pourrait-on dissiper quelque peu ce trouble en admettant que, aussi « normale » que la césure épique, la césure lyrique est comme elle un signe révélateur du mode de composition du vers qui l'accueille ? Ainsi, plus qu'une anomalie qu'il faudrait condamner ou acquitter mais, dans tous les cas, juger, elle pourrait être au contraire comprise comme un indice de composition dense⁹, le signe que la délimitation des sous-vers est fondamentalement moins nette dans le décasyllabe lyrique que dans le décasyllabe épique. Des exemples comme :

dame se je vos puis més aresnier (4)¹⁰

rares mais pas complètement exceptionnels chez les trouvères, dont la quatrième syllabe, en plus de comporter un *e* féminin, appartient à un clitique qu'on a tout de même de la peine à ne pas rattacher à ce qui suit, fournissent un autre indice de la solidarité des deux sous-vers, de même que l'occurrence, rare aussi mais bien attestée, de césures dites « italiennes » ou « enjambantes »¹¹ dans le grand chant courtois. Car sur quoi repose, en fin de compte, le dogme qui veut que tout vers composé médiéval soit nécessairement lâche ? Sur l'idée que « l'affaiblissement de la césure [est] l'accompagnement obligé d'une éducation de plus en plus raffinée de l'oreille »¹².

7. Mazaleyrat, *Éléments*, p. 153.

8. Tobler, *le Vers français*, p. 112 ; Elwert, *Traité de versification*, p. 64-65 ; Gouvard, *La Versification*, p. 117 ; Cornulier, *Art poétique*, p. 60. C'est probablement Martinon, *La Genèse*, p. 62-63, qui explicite le mieux l'hypothèse musicale. Selon lui, les poètes lyriques, dérangés par la syllabe surnuméraire qui « brisait » leur mélodie, décidèrent tout de go de compter cette syllabe féminine. On objecte que, le grand chant courtois constituant un genre poétique autonome dont le lien avec les mélodies est tout de même assez ténu, on comprend mal au nom de quoi la « surcouche » musicale pourrait, par la magie de sa seule présence, venir assouplir des règles de nature métrique en autorisant des entorses qui, sans elle, n'auraient pas été recevables. Inversement, on voit mal au nom de quelles règles de nature musicale la césure épique devrait être bannie du chant courtois : n'importe quelle formule mélodique et rythmique est capable d'absorber, par « monnayage », une syllabe féminine surnuméraire. Si la césure lyrique est fréquente dans le grand chant courtois, et si la césure épique en est virtuellement absente, il faut donc bien admettre que cela correspond à une régularité de nature métrique.

9. Pour Cornulier, *Art poétique* p. 62, la présence, dans certains vers « lyriques », d'*e* féminins non élidés à la césure alors même que le second sous-vers commence par une voyelle, serait aussi un signe (le seul ?) de composition lâche. On objectera toutefois qu'il n'y a pas qu'à la césure que, en français médiéval, l'élision est inconstante. D'autre part, le point de vue adopté ici consiste justement à isoler la question des enchaînements syllabiques à la césure et à les confronter au mode de composition du vers tel qu'il apparaît par ailleurs.

10. Thibaut de Champagne. Ce vers est présent dans l'échantillon analysé ci-après.

11. Du type : *Où, je viens dans son temple prier l'éternel*. Elles sont bien sûr bannies du vers classique.

12. Martinon, *La Genèse*, p. 62-63. La manière dont ce travail, par ailleurs de grande valeur, règle son compte à la césure italienne est particulièrement cocasse. Constatant sa présence ici ou là, il écrit :

Autrement dit, comme les grossiers poètes médiévaux auraient été incapables d'apprécier la finesse de la césure classique, fruit du progrès triomphant de l'art poétique, il faut que leurs vers aient été lâches. Partant de telles prémisses, on ne pouvait voir les césures lyrique ou italienne que comme des anomalies.

La cosyllabation en versification française

L'une des caractéristiques du vers français classique est de constituer, en théorie au moins, une seule unité de cosyllabation : il peut être pensé, et déclamé, comme une suite ininterrompue de syllabes s'enchaînant les unes aux autres sans solution de continuité. Le cas échéant, les consonnes finales se lient aux voyelles initiales subséquentes pour constituer avec elles des syllabes qui, phonétiquement parlant, ne se distinguent en rien des autres. Dans ce contexte, il est donc trivial que les frontières de mots soient franchies par des « ponts syllabiques ». Ce système n'est que la généralisation de celui qui prévaut en français standard où le locuteur *lambda* n'aura en principe guère de réticence à syllaber

les Hébreux vont aux eaux (5)

de la même manière qu'il syllaberait

les zèbres vont au zoo (6).

La cosyllabation d'unités plus ou moins longues est une caractéristique ancienne de la prononciation du français. Elle est décrite de manière particulièrement précise au XVI^e siècle par le grammairien Claude de Sainliens, qui enseigne aux Anglais à « connecter » et à « enchaîner » entre elles les syllabes de toute une phrase et à les proférer d'une voix et d'un souffle, comme un seul mot¹³. Le fait que cette pratique soit, déjà au XVI^e siècle, ancestrale doit faire poser la question de la date de son apparition et de sa généralisation dans la diction poétique. Le proto-français, avec ses diphtongues, ses palatalisations, ses implosives, présente en effet toutes les caractéristiques d'une langue « relâchée ». On s'attend donc à ce qu'il ait privilégié la syllabation décroissante et tendu à détacher les mots un peu comme le fait aujourd'hui l'anglais. S'appuyant sur divers indices phonétiques, Matte¹⁴ situe au XIII^e siècle, soit largement après l'âge d'or de la chanson de geste, le moment où les modes phonétiques croissant et tendu ont pris le dessus en français et où, par conséquent, les habitudes de syllabation ont pu se modifier.

Cette datation est-elle adéquate ? Que peut nous apprendre sur le vers, et sur la césure, la manière dont les poètes y organisent les enchaînements syllabiques ?

« Mais ce procédé rendait la césure trop faible pour l'époque, et n'eut pas de succès chez nous ». Comme si, constatant les fuites, on décrétait que l'inondation ne peut avoir lieu parce qu'un écriteau indique que la digue est étanche.

13. Sainliens, *De pronuntiatione*, p. 80-81. Sainliens enseigne vraisemblablement un usage châtié.

14. Matte, *Histoire des modes phonétiques*, p. 69. Voir aussi mes chapitres sur les consonnes.

C'est à ces questions délicates, et pas forcément pertinentes, que je tente d'apporter quelques éléments de réponse en examinant au « syllaboscope » trois échantillons poétiques illustrant chacun une tradition et une époque particulières.

Le « syllaboscope » : découpage et analyse des vers

Afin de tenir compte, au moins partiellement, des particularités caractérisant la césure et l'entrevers, les échantillons examinés seront découpés en *unités prosodiques*¹⁵ dont on aimerait, idéalement :

- a. qu'elles soient suffisamment autonomes pour être capables de borner un sous-vers, c'est-à-dire susceptibles d'apparaître aussi bien au début qu'à la fin de la séquence syllabique le constituant,
- b. qu'elles soient suffisamment restreintes pour qu'il n'y ait pratiquement aucune chance que, compte-tenu du style considéré, elles puissent enjamber une césure ou un entrevers.

La recherche de cet idéal passera par le marquage de clitiques¹⁶, pour lequel on s'inspirera des règles proposées par Cornulier¹⁷. Au vu d'une définition assez restrictive des clitiques qui, du reste, convient probablement aussi bien si ce n'est mieux au français médiéval qu'au français moderne, on postule que la condition b) sera assez bien remplie. Par contre, la condition a) ne sera que partiellement vérifiée : le découpage proposé fera apparaître un certain nombre d'unités monosyllabiques comme

15. Vu que leur délimitation n'est souvent pas nette dans les manuscrits médiévaux, un découpage en mots serait de toute façon peu pertinent.

16. On considère ordinairement comme clitique tout mot qui, dépourvu d'accent propre, se joint à l'un de ses voisins pour constituer une unité prosodique (ou accentuelle). Les deux premiers mots de « pour*ma*mère » sont des clitiqes, qui forment, avec le troisième, une seule unité prosodique. La détermination précise des clitiqes dans un texte littéraire, qui plus est médiéval, tient plus de l'art divinatoire que de la science exacte. Toutefois, pour un traitement statistique où l'on compte que les erreurs éventuelles s'annuleront, on espère atteindre un rendement acceptable au moyen de quelques règles simples et mécaniques.

17. *Théorie du vers*, p. 139. Les mots définis comme clitiqes sont les articles définis *le, la, les* indéfinis ou contractés *un, une, des, du, au, aux* possessifs *mon, ma, mes, ton, ta, tes, son, sa, ses, notre, nos, votre, vos, leur(s)*; démonstratifs *ça, c(e), cette, cet, ces*; formes paraverbaux *j(e), tu, il(s), elle(s) on, c(e), nous vous, l(e), la, les, se lui, leur, en, y, ne*, et en position postverbale *moi, toi; ci et là* après trait d'union. S'y ajoutent les prépositions monosyllabiques. En français médiéval, ces mots prennent souvent d'autres formes et il faut donc transposer quelque peu. J'ajoute à la liste les monosyllabes en -e féminin (*ne, se, que...*), ainsi que la conjonction *e(t)* lorsqu'elle réunit deux syntagmes non verbaux, mais à l'exclusion de la forme *et... et...* Ces choix peuvent bien sûr être discutés et remis en question, notamment le caractère clitique de certaines formes comme *jo, ço* dans les textes les plus anciens. On considère souvent comme « accentuées » des formes comme *iceluy, icest* par opposition à des formes comme *celuy, cest* qu'on qualifie d'« atones ». Pour ce travail, toutes ces formes sont comptées comme clitiqes : en face de la césure, les deux types se trouvent à égalité. Pas plus qu'on ne trouve *cest // jour*, on ne rencontrera *icest // jour*. Le but essentiel de la démarche n'est pas d'obtenir une délimitation microscopiquement exacte des clitiqes mais de définir des règles applicables sans trop de difficulté et de manière uniforme aux trois échantillons, afin de permettre un traitement statistique et des comparaisons macroscopiques. Reste à prier pour que les inévitables erreurs se compensent et s'annulent.

et, kar, si, or, qui sont en principe exclues de la fin des sous-vers. L'adoption d'un découpage universel et efficace, laissant le moins de place possible aux décisions *ad hoc*, se fait au prix de cette approximation.

Voici ce que donne la méthode, appliquée aux premiers vers de la *Chanson de Roland* (les clitiques sont rattachés au noyau de l'unité à laquelle ils appartiennent au moyen du signe °, les espaces délimitent donc les unités prosodiques) :

carles li°reis nostre°emperere magnés
 sét anz tuz pleins ad éstét en°espaigne
 tresqu' en°la°mer cunquíst la°tere altaigne
 n'i°ad caâtel ki devant lui remaigne
 mur ne°cité n'i°ést remés a°fraindre (7)

Une fois dressée la liste de toutes les unités prosodiques d'un échantillon de vers, il sera possible d'examiner, graphiquement parlant¹⁸, leur initiale (consonne ou voyelle) et leur finale (consonne, voyelle ou *e* féminin) et de dresser un tableau de fréquences. Sur la base de ces fréquences seront calculées des probabilités théoriques. Par exemple, la probabilité d'obtenir, par hasard, un *e* féminin avant la césure et une consonne après (ce qui, dans une chanson de geste, signe la césure épique) sera calculée en multipliant la fréquence des *e* féminins finaux par celle des consonnes initiales. Ces probabilités théoriques seront comparées avec la réalité observée, de manière à mettre en évidence les écarts les plus significatifs.

Les diverses combinaisons observées de part et d'autre de la césure seront aussi comparées à celles observées à l'entrevers, et éventuellement aux frontières d'unités prosodiques internes (ne coïncidant pas avec la césure ou l'entrevers). Finalement, les échantillons pourront aussi être comparés les uns aux autres.

La Vie d'Alexis

Constitué de 625 décasyllabes groupés en laisses assonancées de cinq vers chacune, ce poème, qu'on peut plus ou moins rattacher au genre de la chanson de geste¹⁹, est l'un des plus anciens à nous être parvenus puisqu'il pourrait remonter à la première moitié du XI^e siècle²⁰. Trois vers doivent être exclus de l'analyse, car ils présentent des anomalies qui empêchent de les reconnaître comme des décasyllabes.

18. Cela implique, par exemple, qu'une frontière d'unité comme *tere ad* sera considérée comme une séquence « *e* féminin – voyelle », indépendamment du fait (pas toujours déterminable) que l'*e* féminin s'élide ou non. La seule exception au strict respect de la forme graphique concernera la conjonction « et » qui, dans les textes considérés, est notée aussi bien *et* que *e*, *ed* ou par un signe *ad hoc*. Dans tous les cas, c'est la forme *e* qui sera prise en considération, soit initiale voyelle et finale voyelle. Quelques occurrences sans incidence statistique de *qued*, *quet*, *set* (pour *que*, *se*) dans la vie d'Alexis seront traitées de la même manière. Dans ce même poème, la graphie *a* est parfois utilisée pour *e* féminin (*pedra* pour *pedre*). Pour l'analyse, on considère qu'il s'agit dans les deux cas de *e* féminins.

19. Selon le théoricien Jean de Grouchy, les vies des saints sont assimilables au *cantus gestualis*.

20. *La Vie d'Alexis*, éditée par Christopher Storey. Pour ce travail, je me suis servi d'une transcription alors disponible en ligne.

Unités prosodiques	Nb.	3109
Initiale voyelle	775	24,9 %
Initiale consonne	2334	75,1 %
Finale voyelle	345	11,1 %
Finale consonne	2161	69,5 %
Finale e féminin	603	19,4 %

TABLEAU 21.1 – Alexis : unités prosodiques

Le poème se laisse découper en 3 109 unités prosodiques (4,97 par vers) de 2,20 syllabes en moyenne, avec le tableau de fréquences suivant (tableau 21.1). À l'initiale autant qu'à la finale, on note une nette prééminence des consonnes. À l'aide de ces fréquences, on calcule maintenant les probabilités théoriques de chacune des combinaisons possibles (tableau 21.2). Si l'on observe ensuite les combinaisons effectives de part et d'autre de la césure, on obtient la distribution résumée dans le tableau 21.3. On peut, par soustraction, calculer les deltas entre probabilité théorique et fréquence observée (tableau 21.4).

Probabilités (%)		Après		
		Voyelle	Consonne	
Avant	Voyelle	2,8	8,3	11,1
	Consonne	17,3	52,2	69,5
	E féminin	4,8	14,6	19,4
		24,9	75,1	100,0

TABLEAU 21.2 – Alexis : probabilités théoriques

		Après					
		Voyelle - %		Consonne - %			
Avant	Voyelle	14	2,3	31	4,9	45	7,2
	Consonne	89	14,3	312	50,2	401	64,5
	E féminin	22	3,5	154	24,8	176	28,3
		125	20,1	497	79,9		100,0

TABLEAU 21.3 – Alexis – césure : occurrences et fréquences observées

Une différence hautement significative²¹ apparaît ainsi : la séquence « e féminin final – consonne initiale » est, et de manière très importante, favorisée par le poète²². Alors que, pour les 625 vers d'*Alexis*, on s'attendrait, selon les lois du hasard, à la

21. Sauf mention contraire, la détermination de la significativité statistique repose sur un test du khi-carré ($p < 0,01$).

22. La référence au « poète », à sa « volonté » et à ses « soucis » est une simple commodité. Pour un poème anonyme dont l'élaboration se perd dans la nuit des temps, ces termes ne désignent pas autre chose que le processus de sélection qui fait que les vers constituant l'état (ou un des états) dans lequel nous le connaissons, ont été retenus. Ce processus peut aussi bien être individuel et concentré dans le temps que collectif et réparti sur une très longue période.

Deltas (%)		Après		
		Voyelle	Consonne	
Avant	Voyelle	-0,5	-3,4	-3,9
	Consonne	-3,0	-2,0	-5,0
	E féminin	-1,3	10,2	8,9
		-4,8	4,8	0,0

TABLEAU 21.4 – Alexis – césure : deltas fréquence – probabilité théorique

trouver environ 90 fois, on n'en observe pas moins de 154 occurrences. C'est bien sûr le grand nombre de césures épiques qui explique cet écart, dont il ne rend d'ailleurs compte que partiellement puisque les césures épiques « plurielles »²³ comme

bons fut li°secles ja°mais n°ert si vailant (8)

se trouvent répertoriées dans une séquence commençant par « consonne finale ». Au total, *Alexis* compte 261 césures épiques (42 %) contre 246 vers féminins (39 %), différence statistiquement non significative. Le mode de composition lâche, autrement dit le caractère disjoint du vers, apparaît de manière éclatante.

Établissons maintenant les fréquences et les deltas pour l'entrevers (tableaux 21.5 et 21.6). Dans ce cas, c'est donc la séquence « finale d'un vers donné – initiale du vers suivant » qui est examinée, et ce même si, raisonnablement, on peut exclure qu'un réel enchaînement syllabique puisse exister d'un vers à l'autre, en raison du contexte on ne peut plus disjoint : les fréquences observées devraient donc se rapprocher des probabilités théoriques et, en cas d'écart constaté, il faudra rechercher des contraintes d'un autre ordre que strictement syllabique.

		Après					
		Voyelle - %		Consonne - %			
Avant	Voyelle	1	0,2	11	1,8	12	2,0
	Consonne	122	19,6	322	51,9	444	71,5
	E féminin	47	7,5	118	19,0	165	26,5
		170	27,3	451	72,7		100,0

TABLEAU 21.5 – Alexis – entrevers : occurrences et fréquences observées

Tout comme à la césure, on note à l'entrevers une fréquence globale de *e* féminins finaux significativement plus élevée qu'attendu (27 % contre 19 %). Envisagée globalement, la fréquence des *e* féminins finaux est du même ordre à l'entrevers et à la césure. En revanche, ces *e* féminins se répartissent de manière significativement différente entre la séquence « *e* féminin – voyelle » et la séquence « *e* féminin – consonne ». Tout se passe en effet comme si le poète, tout en favorisant la césure épique, évitait de la faire suivre d'un second sous-vers commençant par une voyelle, de peur,

23. C'est-à-dire dont l'*e* féminin est suivi d'une consonne, ce sans égard au nombre grammatical de l'expression correspondante.

Deltas (%)		Après		
		Voyelle	Consonne	
Avant	Voyelle	-2,6	-6,5	-9,1
	Consonne	2,3	-0,3	2,0
	E féminin	2,7	4,4	7,1
		2,4	-2,4	0,0

TABLEAU 21.6 – Alexis – entrevers : deltas fréquence – probabilité théorique

on peut l'imaginer, qu'on ne soit tenté d'élider. A l'entrevers, où la disjonction est maximale et où s'exercent d'autres contraintes, notamment celle de l'assonance, il n'a pas besoin de se soucier de cela. Cette observation indique que, dans les quelques vers du type

avoc ta°spuse al°cumand deu del°ciel (9)

qu'on pourrait, par distraction, être amené à rapprocher de (2) en élidant la syllabe féminine de *spuse*, on n'a en fait pas affaire à autre chose qu'à une césure épique devant voyelle initiale. On postule donc qu'elle se réalise en respectant la disjonction de la césure lâche, exactement comme si l'initiale du second sous-vers était une consonne.

La *Chanson de Roland*.

Le caractère disjonctif des enchaînements syllabiques à la césure est-il une constante de la chanson de geste ? Il est tentant de le postuler : on voit mal *a priori* comment un décasyllabe, forcément lâche, de la *Chanson de Roland*²⁴ pourrait s'organiser autrement qu'un décasyllabe tout aussi lâche de la *Vie d'Alexis*. Il vaut néanmoins la peine — on ne sait jamais — de soumettre à la même analyse cet autre monument de la littérature française. Étant donné la longueur du poème, c'est un échantillon constitué par ses 1 000 premiers vers (un quart du tout) qui est retenu pour l'étude. On s'accorde en principe pour considérer que la *Chanson de Roland*, ou plutôt le texte qui nous est parvenu dans le manuscrit orphelin d'Oxford, est plus récente que la *Vie d'Alexis*, mais sa datation peut varier, selon les experts, de la seconde moitié du XI^e siècle (v. 1080) au début du XII^e siècle.

Le découpage produit 4 773 unités prosodiques (4,77 par vers), d'une longueur moyenne de 2,26 syllabes. Les unités d'*Alexis* ont 2,20 syllabes en moyenne, ce qui n'est pas significativement différent²⁵. On a donc l'impression que les deux poèmes sont construits avec les mêmes « briques ». C'est un fait bien connu, le manuscrit d'Oxford livre un certain nombre de « déchets métriques », c'est-à-dire de vers qui

24. *La Chanson de Roland*, éditée par Joseph Bédier. Pour ce travail, je me suis appuyé sur l'édition électronique de Brian Woledge.

<<http://abu.cnam.fr/cgi-bin/go?roland2>>

25. $p = 0,02$ au test de Student.

n'apparaissent pas immédiatement comme des décasyllabes 4-6. La proportions de ces vers atypiques ou « corrompus » peut aller jusqu'à près de 10 %. Il est toutefois possible de la réduire de moitié en appliquant à ces vers des modifications mineures et somme toute assez évidentes. Ce sont finalement 943 vers (sur 1 000) qui seront retenus pour l'analyse, une grosse cinquantaine de vers ne pouvant se couler dans le moule du décasyllabe à moins d'une opération chirurgicale d'importance. Le tableau 21.7 donne les fréquences des diverses unités prosodiques.

Unités prosodiques	Nb.	
Initiale voyelle	1160	24,3 %
Initiale consonne	3613	75,7 %
Finale voyelle	386	8,1 %
Finale consonne	3602	75,5 %
Finale e féminin	785	16,4 %

TABLEAU 21.7 – Roland : unités prosodiques

Elles sont extrêmement proches de celles observées dans la *Vie d'Alexis* et, ni à l'initiale ni à la finale, on ne trouve de différence significative entre les deux échantillons. Faudra-t-il vraiment poursuivre l'analyse ? Calculons toujours les probabilités théoriques, qui sont bien sûr sans surprise (tableau 21.8)...

Probabilités (%)		Après		
		Voyelle	Consonne	
Avant	Voyelle	2,0	6,1	8,1
	Consonne	18,3	57,2	75,5
	E féminin	4,0	12,4	16,4
		24,3	75,7	100,0

TABLEAU 21.8 – Roland : probabilités théoriques

... Et voyons quand-même ce qu'on observe à la césure (tableau 21.9).

		Après					
		Voyelle - %		Consonne - %			
Avant	Voyelle	14	1,5	44	4,7	58	6,2
	Consonne	217	23,0	506	53,6	723	76,6
	E féminin	51	5,4	111	11,8	162	17,2
		282	29,9	661	70,1		100,0

TABLEAU 21.9 – Roland – césure : occurrences et fréquences observées

La surprise est, cette fois-ci, de taille ! Le tableau des deltas le confirme (tableau 21.10). Deux différences importantes s'en dégagent :

- La surreprésentation de la séquence « e féminin – consonne », qui sautait aux yeux chez *Alexis*, ne se retrouve pas chez *Roland*. On a plutôt l'impression que, sur ce point, le poète se satisfait du minimum, atteignant tout juste la

probabilité théorique. L'observation est corroborée par le relativement petit nombre de césures épiques de *Roland* : 268 dans l'échantillon examiné, soit 28 %. On est extrêmement loin des 42 % d'*Alexis*. Les vers féminins sont cette fois-ci beaucoup plus nombreux que les césures épiques (331 soit 35 %).

- C'est la séquence « consonne finale – voyelle initiale » qui, en revanche est très significativement favorisée par le poète de *Roland*. Je propose d'appeler « pont Turolde » cette tendance à favoriser la séquence « consonne finale – voyelle initiale » à la césure.

Deltas (%)		Après		
		Voyelle	Consonne	
Avant	Voyelle	-0,5	-1,4	-1,9
	Consonne	4,7	-3,6	1,1
	E féminin	1,4	-0,6	0,8
		5,6	-5,6	0,0

TABLEAU 21.10 – Roland – césure : deltas fréquence – probabilité théorique

Avant d'admettre le pont Turolde comme une réalité, il faut se demander s'il ne pourrait pas être une illusion. Ne pourrait-il pas exister, bien que cela ne saute pas aux yeux, une autre contrainte, de nature par exemple syntaxique dont il serait une conséquence indirecte ? Premièrement, il faudrait que cette contrainte syntaxique s'exerce sur *Roland* et pas sur *Alexis*. Ensuite, on peut bien imaginer des contraintes syntaxiques s'exerçant sur la fin du premier sous-vers (par exemple la suroccurrence de *s* finaux désinentiels) ou sur le début du second (par exemple la suroccurrence de verbes auxiliaires ou de prépositions commençant par une voyelle). Mais, en admettant qu'elles soient avérées, elles devraient avoir un effet sur le taux de consonnes finales indépendamment de l'initiale suivante, ou sur le taux de voyelles initiales indépendamment de la finale qui précède. Or ce n'est pas ce qui est observé : ce n'est que la séquence « consonne finale – voyelle initiale » qui voit sa fréquence augmenter. Devant consonne initiale, les consonnes finales sont au contraire légèrement mais pas significativement diminuées²⁶. Après *e* muet ou voyelle finaux, les voyelles initiales ne sont pas significativement augmentées²⁷, et en tout cas pas au même degré qu'après consonne. Il faut donc imaginer une contrainte syntaxique qui s'exercerait à la fois sur la fin du premier sous-vers (en y augmentant le taux de consonnes) et sur le début du second (en y augmentant le taux de voyelles). C'est plus que délicat...

Admettant donc provisoirement que le pont Turolde ne s'explique pas autrement que par un souci, conscient ou non, de favoriser l'enchaînement « consonne finale – voyelle initiale » de part et d'autre de la césure, on se demande s'il est limité à ce lieu en particulier ou s'il se retrouve à l'entrevers (tableau 21.11).

Cela n'est pas le cas : comme le confirme l'examen des deltas (tableau 21.12), la fréquence de la séquence « consonne finale – voyelle initiale » est très significati-

26. $p = 0,03$ au khi-carré.

27. $p = 0,03$ au khi-carré pour *e* féminin – voyelle et $p = 0,3$ pour voyelle – voyelle.

		Après					
		Voyelle - %		Consonne - %			
Avant	Voyelle	8	0,9	12	1,3	20	2,2
	Consonne	138	14,7	553	58,7	691	73,4
	E féminin	44	4,7	185	19,7	229	24,4
		190	20,3	750	79,7	100,0	

TABLEAU 21.11 – Roland – entrevers : occurrences et fréquences observées

vement *diminuée* à l'entrevers : il faudrait donc parler, dans cette situation, non de pont mais de « fossé » Tuold ! En comparant la césure à la rime, on obtient un écart de près de 10 % pour la séquence « consonne finale – voyelle initiale ». En revanche, on note une importante augmentation de la séquence « e féminin final – consonne initiale » au détriment relatif de la séquence « e féminin final – voyelle initiale », qui est comparable à celle qu'on observe chez *Alexis*, mais à la césure.

Deltas (%)		Après			
		Voyelle	Consonne		
Avant	Voyelle	-1,1	-4,8	-5,9	
	Consonne	-3,6	1,5	-2,1	
	E féminin	0,7	7,3	8,0	
		-4,1	4,1	0,0	

TABLEAU 21.12 – Roland – entrevers : deltas fréquence – probabilité théorique

On sait maintenant que le pont Tuold est présent à la césure mais pas à l'entrevers. Le trouve-t-on aussi aux autres frontières d'unités prosodiques, c'est-à-dire celles qui ne coïncident ni avec la césure ni avec l'entrevers ? Les tableaux 21.13 et 21.14 montrent qu'il n'en est rien. En ces lieux non soumis à tension métrique, la fréquence de la séquence « consonne finale – voyelle initiale » correspond exactement à ce qui est attendu. C'est en revanche la séquence « voyelle finale – consonne initiale », caractérisant le simple enchaînement de syllabes ouvertes, qui se trouve, légèrement mais significativement favorisée. Le pont Tuold est donc bel et bien, dans *Roland*, une caractéristique de la césure seulement.

		Après					
		Voyelle - %		Consonne - %			
Avant	Voyelle	58	2,2	260	9,7	318	11,9
	Consonne	494	18,4	1453	54,3	1947	72,7
	E féminin	129	4,8	284	10,6	413	15,4
		681	25,4	1997	74,6	100,0	

TABLEAU 21.13 – Roland – autres frontières : occurrences et fréquences observées

On objectera probablement que le pont Tuold est un phénomène trop « microscopique » pour être pris au sérieux. Que représentent quelques pourcents d'écart dans un tableau statistique ? Et comment un tel phénomène pourrait-il atteindre,

Deltas (%)		Après		
		Voyelle	Consonne	
Avant	Voyelle	0,2	3,6	3,8
	Consonne	0,1	-2,9	-2,8
	E féminin	0,8	-1,8	-1,0
		1,1	-1,1	0,0

TABLEAU 21.14 – Roland – autres frontières : deltas fréquence – probabilité théorique

pour un simple lecteur, le « seuil de perception » ? A cela, il faut répondre que le pont Turold, extrapolé à la *Chanson de Roland* dans son ensemble, est susceptible de « modifier » environ 200 vers : alors qu'on prévoit que la séquence « consonne finale – voyelle initiale » apparaîtra un peu plus de 700 fois à la césure, c'est finalement près de 900 fois qu'elle sera observée. Convertie en euros et placée dans le porte-monnaie du ménage, cette différence est loin d'être insensible.

Je dois aussi avouer que c'est par pur académisme que j'ai feint de découvrir le pont Turold dans le tableau 21.10. Ce phénomène m'a frappé dès mes premières tentatives de déclamer *Roland* et ce n'est que bien plus tard que j'ai cherché à mettre ma perception à l'épreuve des statistiques. S'il n'a pas été noté plus tôt, c'est probablement que, pour la majorité des chercheurs, la chanson de *Roland* est un bel objet graphique, poétique ou linguistique, mais qu'ils n'essaient pas, ou pas assez, de la dire ou de la chanter.

Au vu de cette analyse, il me semble difficile de ne pas admettre, au moins jusqu'à preuve du contraire, qu'il existe, à la césure de *Roland* et concurremment à un mode de composition réputé lâche, au moins un élément qui peut sembler jonctif : le pont Turold. Ne pourrait-on aller plus loin et se demander si des vers comme

li°reis marsilje esteit en°sarraguce (10)

n'appellent pas déjà, et contrairement à ce qui ressortait de l'analyse d'*Alexis*, l'élision à la césure sur le modèle de (2) ? Contrairement à la pratique de celui d'*Alexis*, le poète de *Roland* n'évite pas, on l'a constaté, la séquence « e féminin final – voyelle initiale » à la césure, mais il semble bien déplacer ce scrupule à l'entrevers, un peu comme si, délivré de la crainte qu'on élide mal à propos par-dessus la césure, il cherchait maintenant à éviter des élisions potentielles d'un vers à l'autre.

Thibaut de Champagne

Un troisième échantillon, un peu plus récent, regroupe les premières chansons en décasyllabes du trouvère Thibaut de Champagne (511 vers)²⁸. Comme celle des autres trouvères, la versification de Thibaut ignore pratiquement la césure épique,

28. Thibaut de Champagne, *Chansons*. Dans l'ordre de l'édition : Raynaud 315, 324, 407, 711, 741, 906, 1397, 1469, 1476, 1521, 1727, 1800.

mais la césure lyrique y est assez fréquente (67 cas, soit 13 % des vers de l'échantillon). La césure élidée n'y est pas exceptionnelle (10 cas). Par contre, la conjonction d'un *e* féminin non élidé avec une voyelle initiale ne se trouve qu'une seule fois, dans le vers :

car qui aime ainz deus ne^efiſt celui (11).

L'échantillon se laisse découper en 2 580 unités (5,05 par vers) d'une longueur moyenne de 2,07 syllabes par unité : les briques « lyriques » de Thibaut sont donc nettement plus petites que celles, « épiques », des chansons de geste²⁹, avec le tableau de fréquences suivant (tableau 21.15).

Unités prosodiques	Nb.	2580
Initiale voyelle	563	21,8 %
Initiale consonne	2017	78,2 %
Finale voyelle	559	21,7 %
Finale consonne	1611	62,4 %
Finale e féminin	410	15,9 %

TABLEAU 21.15 – Thibaut : unités prosodiques

Cette fois-ci, tant à l'initiale qu'à la finale, la distribution diffère significativement de celle des chansons de geste. Il y a ainsi nettement plus de consonnes à l'initiale et beaucoup plus de voyelles à la finale, ce qui reflète probablement l'évolution linguistique. On obtient donc des probabilités théoriques qui diffèrent quelque peu de celles des chansons de geste (tableau 21.16). En particulier, la probabilité de la séquence « consonne finale – voyelle initiale », qui constitue la substance du pont Tuold, est plus faible.

Probabilités (%)		Après		
		Voyelle	Consonne	
Avant	Voyelle	4,7	17,0	21,7
	Consonne	13,6	48,8	62,4
	E féminin	3,5	12,4	15,9
		21,8	78,2	100,0

TABLEAU 21.16 – Thibaut : probabilités théoriques

Que se passe-t-il à la césure ? Comme le montrent les tableaux 21.17 et 21.18, c'est ici la séquence « consonne finale – consonne initiale » qui est très significativement favorisée, séquence qu'on peut raisonnablement considérer comme disjonctive. Que la première des deux consonnes qui la composent soit prononcée de manière ferme, qu'elle se traduise, comme cela pouvait déjà être le cas au début du XIII^e siècle, par un allongement de la voyelle précédente, ou que la barrière ne soit que visuelle,

29. $p < 0,01$ au test de Student.

le résultat est le même : l'obstacle (phonétique ou graphique) qui sépare les deux sous-vers s'en trouve renforcé. Là où Turold jetait un pont, Thibaut dresse un mur. Cette surreprésentation des consonnes à la césure est compensée de manière assez équilibrée par un déficit en voyelles et en *e* féminins : il n'existe donc pas de déficit particulier en *e* féminins à la quatrième position. Autrement dit, la césure lyrique ne doit pas, chez Thibaut, être considéré comme une exception ou une licence : elle apparaît à peu près aussi souvent que prévu. Le poète ne la recherche pas, mais il ne semble pas non plus faire d'effort particulier pour l'éviter. En un mot, elle est normale.

		Après					
		Voyelle - %		Consonne - %			
Avant	Voyelle	16	3,1	77	15,1	93	18,2
	Consonne	73	14,3	289	56,5	362	70,8
	E féminin	10	2,0	46	9,0	56	11,0
		99	19,4	412	80,6	100,0	

TABLEAU 21.17 – Thibaut – césures : occurrences et fréquences observées

Deltas (%)		Après		
		Voyelle	Consonne	
Avant	Voyelle	-1,6	-1,8	-3,4
	Consonne	0,6	7,7	8,3
	E féminin	-1,5	-3,4	-4,9
		-2,5	2,5	0,0

TABLEAU 21.18 – Thibaut – césure : deltas fréquence – probabilité théorique

Le mur Thibaut se trouve-t-il ailleurs qu'à la césure ? L'examen de l'entrevers indique que ce n'est pas le cas : les tableaux 21.19 et 21.20 montrent bien que, d'un vers à l'autre, cette séquence est plutôt négligée par le poète. C'est manifestement *e* féminin final qui, ici, se trouve nettement plus souvent qu'attendu, ce qui peut être attribué à un souci d'alternance³⁰ entre rimes féminines et rimes masculines.

		Après					
		Voyelle - %		Consonne - %			
Avant	Voyelle	12	2,3	60	11,8	72	14,1
	Consonne	57	11,2	231	45,3	288	56,5
	E féminin	44	8,6	106	20,8	150	29,4
		113	22,1	397	77,9	100,0	

TABLEAU 21.19 – Thibaut – entrevers : occurrences et fréquences observées

30. On est bien sûr loin de l'alternance stricte qui caractérise certains genres classiques. Il s'agit plutôt d'un souci d'équilibrer, de manière souple, les rimes masculines et les rimes féminines.

Deltas (%)		Après		
		Voyelle	Consonne	
Avant	Voyelle	-2,4	-5,1	-7,5
	Consonne	-2,5	-3,5	-6,0
	E féminin	5,1	8,4	13,5
		0,2	-0,2	0,0

TABLEAU 21.20 – Thibaut – entrevers : deltas fréquence – probabilité théorique

		Après					
		Voyelle - %		Consonne - %			
Avant	Voyelle	65	4,2	322	20,6	387	24,8
	Consonne	225	14,4	733	47,0	958	61,4
	E féminin	69	4,4	147	9,4	216	13,8
		359	23,0	1202	77,0		100,0

TABLEAU 21.21 – Thibaut – autres frontières : occurrences et fréquences observées

Deltas (%)		Après		
		Voyelle	Consonne	
Avant	Voyelle	-0,5	3,7	3,2
	Consonne	0,7	-1,8	-1,1
	E féminin	0,9	-3,0	-2,1
		1,1	-1,1	0,0

TABLEAU 21.22 – Thibaut – autres frontières : deltas fréquence – probabilité théorique

Conclusions

L'idée selon laquelle il pourrait exister un lien entre le mode de composition du vers et l'articulation syllabique à la césure n'est pas tout à fait nouvelle³¹. Seulement, comme toutes les séquences possibles sont *a priori* susceptibles de se trouver de part et d'autre de n'importe quelle césure, il n'est guère possible de conclure quoi que ce soit sur la base d'exemples isolés, et donc forcément bien choisis. Seule une analyse statistique, en mettant en évidence des écarts aux valeurs attendues, est de nature à fournir des résultats exploitables. À ma connaissance, une telle analyse n'avait pas, à ce jour (2005), été tentée : les quelques considérations qui suivent, fondées sur des résultats très partiels obtenus grâce à une méthode largement perfectible, doivent donc être prises avec prudence. Elles devront aussi et surtout être confrontées à l'analyse d'un plus grand nombre d'échantillons.

Des trois échantillons examinés, c'est indéniablement *Alexis* qui réserve le moins de surprises. Avec ses très nombreuses césures épiques, ce texte apparaît comme un

31. On la trouve en particulier chez Cornulier, *Art poétique*, p. 62 – 63, pour qui des séquences « e féminin final non élidé – voyelle initiale » ou « consonne finale – consonne initiale » pourraient être révélateurs du mode lâche qui, selon lui, caractériserait de manière générale le vers composé médiéval.

archétype du mode de composition lâche. Alors que, à la césure comme à l'entrevers, *e* féminin final est très fortement surreprésenté, il semble que, à la césure seulement, la séquence « *e* féminin final – voyelle initiale » soit relativement évitée : le lecteur du XI^e siècle aurait pu être tenté d'élider ces *e* surnuméraires devant voyelle, comme il le faisait déjà en dehors de la césure ; le poète cherche donc peut-être, comme on l'a vu, à lui éviter cette erreur. En fait, l'action du poète sur les articulations syllabiques à la césure va dans le sens d'un renforcement de la disjonction. Au vu de ce tableau, il est raisonnable d'imaginer que, si le vers d'*Alexis* pouvait déjà connaître un faible degré de cosyllabation, c'était seulement par petites unités (par exemples entre un clitique et le noyau de son unité prosodique), mais vraisemblablement pas par-dessus la césure. Même lorsque la séquence « consonne finale – voyelle initiale » se rencontre de part et d'autre de la césure, comme dans

quer feit i^oert // e justise ed amur (12)

on est tenté de syllaber *ert* (syllabe fermée) puis, après un léger silence, *e*. D'un point de vue phonétique, on se situe assez typiquement dans ce que Matte décrit comme le « mode décroissant »³², ce qui cadre bien avec la chronologie adoptée par cet auteur.

Avec *Roland*, le tableau est plus contrasté. Quoique les césures épiques y soient nettement moins nombreuses que chez *Alexis*, le vers continue à apparaître, dans son mode de composition, comme fondamentalement lâche. Mais cette fois-ci, la partie sensible de l'action du poète sur l'articulation syllabique à la césure est le *pont Turold*, soit une tendance très nette à favoriser la séquence « consonne finale – voyelle initiale ». Un tel écart incite à postuler — quelle serait, autrement, sa signification ? — que le phénomène d'attraction qui transforme les consonnes finales des mots en initiales de syllabes, lui-même à l'origine des pratiques de cosyllabation qui sont emblématiques du français, est déjà très marqué dans la *Chanson de Roland*. On note donc ici des signes de passage vers le mode phonétique croissant précoces par rapport à la chronologie donnée par Matte, qui s'appuie sur d'autres données, et selon laquelle ces phénomènes ne sont guère sensibles avant la fin du XII^e siècle³³. S'il n'est pas le simple fait de l'imprécision des méthodes de datation en phonétique historique, cet écart pourrait s'expliquer par une apparition plus précoce des modes croissant et tendu dans le chant et la déclamation que dans les formes plus spontanées de discours.

Mais le constat le plus surprenant est que le pont Turold semble bien s'opposer au mode de composition du vers : alors que celui-ci se fonde sur une forte disjonction des deux sous-vers, celui-là est au contraire nettement jonctif puisqu'il travaille dans le sens de la réunion des deux sous-vers en une seule unité de cosyllabation. Il faut donc admettre que la liberté, individuelle ou collective, consciente ou inconsciente, dont jouit ici le poète en matière d'articulations syllabiques à la césure s'exerce contre, et non dans le même sens, que les règles de composition du vers auxquelles il

32. Matte, *Histoire des modes phonétiques*, p. 59.

33. Voir aussi mon chapitre sur les systèmes vocaliques.

est soumis par tradition. On n'est plus en face, comme chez *Alexis*, d'un mode lâche pleinement assumé, mais plutôt d'un mode lâche appliqué avec réticences.

Quand bien même il ne s'en distinguerait que par l'absence (ou la quasi-absence) de césures épiques, le décasyllabe lyrique d'un trouvère comme Thibaut de Champagne apparaîtrait déjà comme beaucoup plus dense que le vers de *Roland*. Les nombreux exemples de flou à la césure, au nombre desquels le recours assez large à la césure lyrique, amènent à postuler que le mode de composition de ce vers est essentiellement dense. Or, l'action visible du poète sur l'articulation syllabique à la césure est le *mur Thibaut*, tendance à favoriser la séquence « consonne finale – consonne initiale », séquence assez évidemment disjonctive. Ici aussi, le poète exerce sa liberté en matière d'articulation syllabique en antagonisme avec le mode de composition du vers.

A ce niveau d'analyse, le pont Turol et le mur Thibaut peuvent être envisagés comme les deux facettes d'un seul et même phénomène visant à compenser les forces induites à la césure par le mode de composition. Qu'est-ce qui menace un vers composé lâche ou très lâche si ce n'est son éclatement en deux petits vers autonomes ? Qu'est-ce qui menace un vers composé dense ou très dense si ce n'est la fusion complète de ses sous-vers en une seule unité ? Qu'on l'appelle pont Turol ou mur Thibaut, l'action du poète en matière d'articulation syllabique à la césure pourrait bien fonctionner, dans les deux cas, comme un mécanisme de protection du vers contre ces risques.

Qu'est-ce qui distingue, en dernière analyse, le vers composé classique de ses précurseurs, lâche ou dense, médiévaux ? Ce n'est pas tant son degré de densité ou de laxité intrinsèque qu'une sévère neutralisation de tout ce qui pourrait révéler, ou trahir, un mode de composition quel qu'il soit. Ne tolérant que la césure masculine et la césure élidée, un décasyllabe classique peut *a priori* être analysé aussi bien comme un vers lâche auquel on aurait interdit la césure épique que comme un vers dense auquel on aurait interdit la césure lyrique et la césure italienne (ou enjambante). Et si les données historiques extrinsèques donnent à penser que le second interdit était, au xvi^e siècle, plus d'actualité que le premier (la survivance de la césure épique n'était plus, au début de la Renaissance, que virtuelle), cela ne ressort absolument pas des caractéristiques intrinsèques du vers classique. C'est probablement cette « pudeur » qui est le trait le plus caractéristique du vers classique, pudeur dont on imagine bien qu'elle vise à protéger le vers contre l'éclatement ou la fusion. Ainsi, le pont Turol et le mur Thibaut, avec leur fonction protectrice sur le vers, pourraient bien être les signes avant-coureurs de cet ensemble de règles consolidées « à la Vauban » qu'on qualifie aujourd'hui de classiques.

CHAPITRE 22

LE GRAND MARIAGE DES RIMES, SOUS LE REGARD DE
POÉSIE ET MUSIQUE

C'est presque toujours à propos de Ronsard, de ses *Odes* (1550), du *Supplément musical* de ses *Amours* (1552) et de son *Art poétique* (1565) que resurgit la question du *genre des vers* et de ses implications musicales. Ainsi dispose-t-on, depuis le colloque « Musique et poésie au xvi^e siècle » de 1953¹ jusqu'à celui de 2014², de maints travaux de qualité, tous centrés sur Ronsard et la musique³.

En dépit de ces efforts, il reste difficile de comprendre pourquoi Ronsard a soudain jugé bon de promouvoir l'*alternance* en genre (« Si de fortune tu as composé les deux premiers vers masculins, tu feras les deux autres féminins ») et, surtout, pourquoi il en appelle aux musiciens (« afin que les Musiciens les puissent plus facilement accorder⁴ »). Qu'ont pu penser de cette injonction des compositeurs qui avaient jusque là tiré parti des arrangements rimiques les plus variés et que Ronsard n'avait sûrement pas consultés avant d'adopter cette doctrine ?

Pour progresser dans la compréhension des contraintes que le genre du vers exerce sur la musique, je propose d'élargir dans un premier temps la réflexion à la *monodie*, qui fait l'objet d'une tradition bien attestée, à la même époque, par quelques sources importantes. Plus proche de l'oral, non soumise aux règles du contrepoint savant, cette forme de chant jette sur la question un éclairage dont profitera ensuite la polyphonie.

L'intangibilité du mètre

Contrairement à la *chanson de tradition orale*, une part prépondérante du corpus musical dont nous disposons pour le xvi^e siècle présente une caractéristique remarquable : composées indépendamment de toute mise en musique, les *paroles* des chants obéissent à un ensemble de contraintes formelles qu'on range sous le terme général de *mètre littéraire*. Ainsi sont individualisés des *strophes*, des *vers*, des

1. Il avait été coorganisé par Verdun-Louis Saulnier ; en est issu le volume de Jean Jacquot (dir.), *Musique et poésie au xvi^e siècle*.

2. Colloque de l'association V.-L. Saulnier, coorganisé par Alice Tacaille et Olivier Millet, actes publiés sous le titre *Poésie et musique à la Renaissance*. Le présent article reprend une communication faite à cette occasion. Mes vifs remerciements à David Chappuis, Benoît de Cornulier, François Dell et Gaël Liardon, pour des remarques et des échanges qui m'ont permis d'améliorer une première version de ce texte.

3. On citera, de manière non exhaustive et par ordre chronologique : Jean-Michel Vaccaro, *Proposition d'analyse pour une polyphonie vocale du xvi^e siècle* ; Louis-Marc Suter, *Les Amours de 1552 mises en musique* ; François Mouret, *Champ poétique et champ musical à la Renaissance* ; Jeanice Brooks, *Ronsard, the Lyric Sonnet and the Late Sixteenth-Century Chanson* ; François Mouret, *Art poétique et musication : de l'alternance des rimes* ; Isabelle His, *Les odes de Ronsard mises en musique par ses contemporains* ; enfin, au colloque de 2014, les communications de Jean Vignes et de Luigi Collarile et Daniele Maira.

4. Ronsard, *Abbregé de l'art poétique*, p. 4 r^o. Voir à ce propos Alain Chevrier, *Le Sexe des rimes*, p. 42 sq.

hémistiches. Élément capital dans ce dispositif, le réseau de rimes permet de repérer tant les fins de vers que l'organisation des strophes⁵.

À l'échelle du vers, deux *domaines rythmiques*⁶ sont constitutifs du mètre : le domaine *anatonique*, ou *mesure*, et le domaine *catatonique*, ou *cadence*, tous deux se chevauchant en un lieu qu'on désigne comme la *tonique* du vers et qui correspond à sa dernière voyelle masculine (désormais : *DVM*). Dans le vers :

(1) Je n'ay plus que les os, un Schelette je semble,

la mesure s'étend du début du vers jusques et y compris à la *DVM* (soulignée) ; la cadence inclut cette même voyelle et s'étend jusqu'à la fin du vers. La mesure, exprimée en nombre de voyelles (ici 6-6), signe l'identité métrique de tous les alexandrins, qu'ils soient masculins ou féminins. La cadence, selon qu'elle suppose une ou deux voyelles, scelle la différence métrique entre les alexandrins masculins (6-6 *m*) et les alexandrins féminins (6-6 *f*).

Le mètre (mesure et cadence) préside au projet du poète ; il ne saurait donc être altéré par la manière dont le poème est lu. Plus précisément, le vers (1) est et reste, parce que Ronsard l'a conçu tel, un 6-6 *f*, fût-il écorché par un diseur maladroit ou saucissonné par un compositeur hardi, lui-même envisagé comme un lecteur particulier.

Mais, quoique leurs positions fussent comparables, le simple lecteur qui oralisait un vers et le compositeur qui le mettait en musique — situons-les au xvi^e siècle — n'étaient pas logés exactement à la même enseigne. S'agissant de la mesure du vers, le premier était contraint, sous peine de mécontenter son auditoire, de réciter de manière linéaire et sans bégayer la séquence de syllabes concernée ; disposant d'une liberté rythmique presque totale, le second pouvait, autant qu'il le voulait, répéter un mot (voire un fragment de mot), un groupe ou un vers tout entier. S'agissant de la cadence, le simple lecteur était en revanche plus libre que le compositeur : il pouvait atténuer la syllabe posttonique (ou féminine) finale d'un vers féminin⁷. Le compositeur, quant à lui, était soumis en ce lieu précis à des contraintes rythmiques qui dépassaient la seule obligation de réserver une note pour les syllabes féminines en finale de vers. Ce sont précisément ces contraintes qui doivent être analysées.

5. Voir Benoît de Cornulier, *Paroles d'airs sérieux<i> : poésie ou chant ?</i>*

6. Voir à ce sujet B. de Cornulier, *Notions de micro-prosodie et de métrique*,

<http://c.e.metriques.free.fr/pages/publications/Notions_micro_prosodie_analyse_rythm.EXP.htm>

ou *Aspects phonologiques et métriques de la rime*, dans *Phonologie, Morphologie, Syntaxe. Mélanges offerts à Jean-Pierre Angoujard*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 215-232.

7. Une tendance à l'apocope des *e* posttoniques se rencontre, au xvi^e siècle déjà, dans certains parlars et certains contextes ; elle s'accentuera aux siècles suivants, mais le mètre, plus abstrait, n'est pas, dans sa forme classique, concerné par cette évolution phonétique. L'assertion de Mouret, *Art poétique et musication*, p. 105, selon laquelle la mise en musique, en ajoutant une note (et, selon sa logique, une syllabe) à la fin des vers féminins, introduit de l'« hétérométrie » dans un poème auparavant isométrique est absurde. De même, une strophe de six vers ne saurait se transformer en une strophe de dix vers au motif que certains d'entre eux sont répétés par le compositeur (Mouret, *Champ poétique et champ musical*, p. 17).

Une grammaire rythmique intériorisée



FIGURE 22.1 – Grammaire rythmique d'une chanson enfantine

Certains segments musicaux ne s'accordent qu'avec des vers masculins, d'autres requièrent des vers féminins. Soit le début d'une chanson enfantine (figure 22.1)⁸. On admettra, faute d'un terme mieux approprié à la tradition orale, qu'il est composé de quatre « vers » dont les deux premiers sont féminins et les deux derniers masculins. L'expérience consiste à modifier légèrement les paroles de manière à permuter le genre des rimes tout en conservant strictement le nombre et la temporalité des voyelles chantées :

(2) *U-ne sou-ris mar-ron /Qui cou-raït au pla-fond /Je la prends par la tê-te /Je la montr' à ces da-mes

Nul besoin d'avoir fait des études littéraires ou musicales : le sentiment immédiat d'inadéquation que suscite la version trafiquée (2) est similaire à celui que provoquerait une faute d'accord (**Une souris vert*). L'auditeur identifie donc sans hésitation un *solécisme*, violant une *grammaire rythmique* qu'il a pu intérioriser à un stade pré-littéraire de son histoire personnelle et dont, du fait de cette acquisition précoce, il peinera à expliciter les règles.

Resserrer la terminologie

Le compositeur du xvi^e siècle semble bien, tout comme l'auditeur moderne, obéir à une grammaire rythmique, ce qui n'a pas échappé aux auteurs ayant travaillé sur Ronsard. Pour Suter, les « accents toniques » et les « accents musicaux » devraient coïncider⁹ alors que Brooks évoque une « musique qui suit de près le contour accentuel des mots¹⁰ ». Pour Mouret citant Brooks, « l'accent musical porte [...] soit sur la dernière syllabe quand la rime est masculine, soit, quand elle est féminine, sur la pénultième – le e muet terminal étant cantilé sans être accentué¹¹ ». Décivant un autre traitement musical de la rime féminine identifié par Brooks, His parle quant à elle d'un « double accent » en vertu duquel la rime (féminine) est « comme “masculinisée”¹² ».

8. Il est possible d'entendre la plupart des exemples musicaux présentés ici.

<<http://virga.org/ronsardSupplement/>>

9. Suter, *Les Amours de 1552*, p. 88.

10. Brooks, *Ronsard*, p. 79.

11. Mouret, *Art poétique et musication*, p. 112.

12. I. His, *Les odes de Ronsard*, p. 87.

Malgré une terminologie un peu flottante, on comprend que tous ces auteurs recherchent des correspondances entre les *accents toniques* qu'ils repèrent dans le texte et les *accents musicaux* qu'ils repèrent dans la partition. Telle qu'on l'envisage depuis le XIX^e siècle, la notion d'accent tonique a l'inconvénient de s'appliquer aux mots sans égard à leur place dans le vers. Or, les contraintes rythmiques dont il est question ici ne s'exercent qu'à la rime : dans la chanson de la figure 22.1, on peut par exemple remplacer « Une souris verte » par « *Une poule blanche » ou par « *Va, vole et nous venge », de même cadence, mais dont les accents toniques tombent différemment, sans provoquer le moindre sursaut chez l'auditeur. Il est donc préférable, côté paroles, de se limiter à la notion, plus précise et plus économe, de DVM.

Il n'existe aucune définition univoque et consensuelle de l'accent musical. Côté musique, on devrait donc lui préférer la notion de *battue* (ou *tactus*), qui a en plus l'avantage de ne pas être anachronique. Mais, invoquer la battue, c'est poser forcément la question du choix de l'échelle. Pour une pièce donnée, on hésite en effet presque toujours entre plusieurs battues de plus ou moins grande amplitude. Laquelle choisir ? Celle qui est suggérée par un éventuel signe de mensuration ? Celle qui frappe deux fois chaque vers¹³ ? Celle qui est la plus « naturelle¹⁴ » ?

On pourrait par exemple choisir de battre :

(3) ↓U-ne sou - ris v↓er-te Qu↓i cou-raït dans l'h↓er-be¹⁵

et relever que la battue touche deux fois de suite la DVM en épargnant tant la voyelle posttonique en finale de vers que la voyelle précédente, avec pour effet un *maximum local*¹⁶ sur la DVM. Mais, en poursuivant avec la même battue, on obtiendrait :

(4) J↓e l'at-tra-pe p↓ar la queu' J↓e la montr' à c↓es messieurs

où les deux DVM se retrouvent hors battue. On se replierait alors sur une battue deux fois plus serrée :

(5) J↓e l'at-tr↓a-pe p↓ar la qu↓eu' J↓e la m↓ontr' à c↓es mes-si↓eurs

qui frappe les deux DVM en épargnant les pénultièmes. Reprenant du début avec cette nouvelle battue, on aurait :

(6) ↓U-ne s↓ou-ris v↓er-t↓e Qu↓i cou-r↓ait dans l'h↓er-b↓e

où, certes, les deux DVM sont battues, mais où les deux posttoniques en finale de vers le sont tout autant, ce qui rend peu perceptibles les *maxima* correspondants.

13. Voir l'analyse Cornulier, *Minimal chronometric form*, qui, lui-même, hésite entre plusieurs battues possibles.

14. Voir François Dell, John Halle, *Comparing musical textsetting in French and English songs*. Cette suggestion (p. 68) sera difficile à suivre tant l'intuition du « naturel » est ici à géométrie variable.

15. Par convention, la flèche désignant le battement est placée juste avant la voyelle qu'il touche.

16. Dell & Halle, *Comparing musical textsetting*, p. 72.

Pour mobiliser la grammaire rythmique implicite de chaque lecteur, on a pris ici un exemple tiré de la tradition orale, mais n'importe quelle chanson du xvi^e siècle donnerait lieu aux mêmes hésitations. On comprend donc que le choix d'une battue n'est en rien innocent, vu qu'il influence directement le regard que l'observateur porte ou veut porter sur la mise en musique des fins de vers : en jouant avec l'échelle et l'anacrouse pour obtenir une battue qui l'arrange, il infléchira, volontairement ou non, son analyse dans un sens ou dans un autre.

Un autre inconvénient des battues subjectives est que, d'échelle plutôt large, elles peuvent ne pas rendre compte de certaines inégalités de durée. Indépendamment de toute battue, une note longue placée entre deux notes plus brèves peut en effet apparaître comme un maximum local. On cherchera donc, dans un premier temps, à déterminer quel profit on peut tirer, abstraction faite de toute battue, de la succession des durées.

Clausules et durées de notes

Conçues spécialement pour que les paraphrases de Marot et Bèze puissent être chantées par l'assemblée, les mélodies du *Psautier de Genève*¹⁷ constituent l'un des corpus monodiques les plus marquants du xvi^e siècle. Leur composition se caractérise par un extrême dépouillement : style strictement syllabique et recours à deux valeurs de notes seulement, désignées ci-après par les lettres *L* (longue) et *B* (brève)¹⁸.

Il est ainsi facile de classer les clausules mélodiques correspondant aux fins de vers. Comme la durée de la dernière note appartient déjà à l'entrevers, elle est indifférente (*X*). En prenant en compte les trois dernières voyelles des vers, on n'a donc que quatre types rythmiques possibles : BBX, BLX, LBX, LLX, qui peuvent être mis en correspondance avec le genre des vers.

Clausules	Vers féminins	Vers masculins
BBX	0	299
BLX	420	17
LBX	17	40
LLX	4	247

TABLEAU 22.1 – Type rythmique des clausules et genre des rimes (*Psautier de Genève*)

La distribution (tableau 22.1) est tout sauf homogène. On remarque en particulier qu'aucun vers féminin ou presque ne correspond à une clausule LLX ou BBX : la présence d'une égalité de durée entre l'antépénultième et la pénultième note (AP = P)

17. On en trouve en ligne plusieurs versions numérisées, par exemple celle publiée par Jean de Laon pour Antoine Vincent en 1562.

<https://www.e-rara.ch/gep_g/content/titleinfo/859322>

18. B correspond à une minime (blanche) de l'édition originale et L à une semi-brève (ronde) ou, exceptionnellement, à un mélisme de deux semi-brèves.

laisse prévoir avec 99 % de certitude un vers masculin. De même, la clausule BLX (AP < P) signe à 96 %¹⁹ un vers féminin. En revanche, l'affinité du type LBX (AP > P) pour un genre est beaucoup moins claire : on est tenté de qualifier d'*épïcène* cette clausule qui s'accompagne d'un effet de syncope (figure 22.2), même si son association à un vers féminin semble rythmiquement boiteuse²⁰.



FIGURE 22.2 – Clausule épïcène associée à un vers masculin et à un vers féminin (ps. 16)

Le recueil de vaudevilles de Chardavoine²¹ propose, pour des poèmes qui obéissent aux canons de la métrique littéraire (certains sont le fait de grands poètes), un « chant commun » qui se modèle sur la tradition orale. Les valeurs de notes sont beaucoup plus diverses que dans les psaumes, mais il est néanmoins possible d'appliquer aux clausules la même classification fondée sur les durées relatives (tableau 22.2).

Clausules	Vers féminins	Vers masculins
BBX	54	497
BLX	381	41
LBX	5	157
LLX	71	92

TABLEAU 22.2 – Type rythmique des clausules et genre des rimes (Chardavoine)

Le résultat est ici beaucoup moins probant : AP < P ne correspond plus que dans 90 % des cas à un vers féminin alors que le pouvoir prédictif de AP = P tombe à 82 % en faveur d'un vers masculin. On ne retrouve en revanche pas la clausule épïcène : AP > P laisse prévoir à 97 % un vers masculin. La classification des clausules fondée sur les seules durées de notes, qui donnait satisfaction pour les psaumes de Genève,

19. La moitié des 17 clausules discordantes provient d'une seule mélodie atypique qui se répète quatre fois dans le corpus (ps. 24, 62, 95 et 111).

20. Gaël Liardon signale (communication personnelle) que ce type de clausule est le seul à être systématiquement associé, dans ce corpus, à un mouvement mélodique particulier, celui propre aux clausules dites « de soprano » (*ré-ut-ré, fa-mi-fa* ou *mi-ré-mi*). Quant à David Chappuis, il relève que, dans l'édition lausannoise du *Psautier* (Guillaume Franc, 1565), 13 des 17 occurrences où, à Genève, une clausule LBX correspond à un vers féminin sont « corrigées » en BLX, la clausule LBX devenant alors masculine à 92 % ; ce cas de figure pouvait donc déjà être ressenti comme une anomalie rythmique. La tradition ultérieure est néanmoins, jusqu'au XIX^e siècle, restée fidèle aux premiers psautiers genevois.

21. Jean Chardavoine, *Le recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville*. En plus de l'édition originale de 1576, on trouve, sur Gallica (BnF), l'exemplaire de 1588 (et non 1576 comme indiqué sur la page de garde) issu de la collection de J.-B. Weckerlin. Voir à ce propos André Verchaly, *Le recueil authentique des chansons de Jehan Chardavoine (1576)*.

se révèle insuffisante pour ce corpus. Une analyse rythmique plus fine sera donc nécessaire.

De l'air au schéma rythmique

Chanter « sur l'air de », c'est changer les paroles d'une chanson dont on conserve la structure mélodique. Lorsque plusieurs couplets se chantent sur une musique cyclique, on peut définir l'*air* comme « ce qui ne change pas d'un couplet à l'autre²² ». Par écrit, l'air s'obtient en retranchant d'une partition comme celles de la figure refmarrimes-fig-03 le texte des couplets, mais en reportant sur la ligne musicale des marques signalant les mélismes ainsi que les fins de vers ; oralement, en chantant les vers d'une chanson sur « la la-a la ».

FIGURE 22.3 – Deux vaudevilles de Chardavoine

Objet composite, l'air est saturé en information. S'il faut deviner le genre des vers d'une chanson dont on ignore les paroles, on peut le réduire à un *schéma rythmique* (figure 22.4) où seules apparaîtront les attaques de voyelles placées sur un axe chronométrique, figurées ici par des notes disposées sur une ligne unique²³, et les

22. Cette définition par compréhension recoupe peu ou prou celle par extension donnée par Dell pour ce qu'il appelle *schéma mélodique* (*melic template*). Voir F. Dell, *Text-to-tune alignment and lineation in traditional French songs*.

23. Par convention, chaque note représente l'intervalle de temps qui sépare deux attaques de voyelles. Un mélisme est réduit à une seule note d'une durée équivalente ; la durée d'un silence est ajoutée à celle de la voyelle qui le précède. La valeur de la dernière note du schéma situe l'attaque de la reprise cyclique (couplet ou refrain).

frontières de vers, reportées ici sous la forme de virgules²⁴. Ne comportant aucune information sur les hauteurs des sons, le schéma rythmique neutralise les variantes mineures d'une chanson : celles qui partagent la même architecture rythmique.



FIGURE 22.4 – Grammaire rythmique d'une chanson enfantine

Battue de référence et typologie des clausules

Les deux vaudevilles de la figure 22.3 ont, dans l'édition de Chardavoine, le même signe de mensuration (*C* barré). En prenant du recul, on est néanmoins frappé par le fait que, à gauche (*Mignonne*), le blanc domine alors que, à droite (*Une jeune fillette*), c'est le noir qui s'impose à l'œil. Voilà qui révèle une différence de débit : à gauche, la valeur de note la plus couramment associée à une voyelle est la minime, ou blanche²⁵ ; à droite c'est la noire. On dira donc que la valeur de référence de chacune de ces pièces est, respectivement, la blanche et la noire. De cette valeur de référence, on déduira une *battue de référence*, dont l'amplitude sera par définition de deux (si la pièce est binaire) ou de trois (si elle est ternaire) valeurs de référence. On comprend que la battue de référence n'est pas forcément celle qui est suggérée par le signe de mensuration, ni forcément non plus l'une de celles qu'on choisirait « naturellement » : c'est celle qui se trouve en prise directe avec le débit vocalique. Elle est déterminée de manière objective, sans recours à l'intuition : la ronde pour *Mignonne*, la blanche pour *Une jeune fillette*.

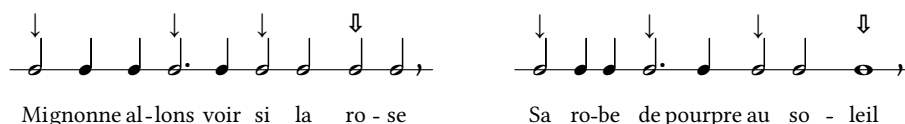


FIGURE 22.5 – Clausules cursives féminine et masculine

Dans la figure 22.5, on a reporté, au-dessus du texte poétique, le schéma rythmique de deux vers de *Mignonne*, lui-même surmonté de flèches figurant la battue de référence. Les flèches larges signalent les coups des clausules : par définition, on considérera comme tombant sous un *coup* toutes les voyelles consécutivement battues en fin de vers, en remontant depuis la dernière ou la pénultième. Dans le cas

24. Comme l'a bien vu F. Dell, *Text-to-tune alignment*, p. 25 sq., il faut connaître la structuration des paroles pour localiser les frontières de vers, celles-ci n'étant pas déductibles de la seule mélodie. Le schéma rythmique n'indique par contre pas la place des DVM.

25. Pour plus de fluidité, on adoptera désormais les dénominations modernes des valeurs de notes.

particulier, comme la battue épargne en gros une voyelle sur deux, les clausules ne comptent qu'un seul coup. On les appellera *cursives* car elles ne ralentissent pas le débit de base. On note que, tant pour la clausule cursive féminine (*rose*) que pour la masculine (*soleil*), l'unique coup coïncide avec la DVM.

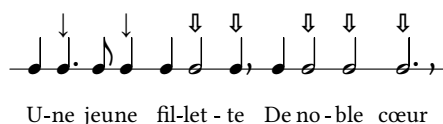


FIGURE 22.6 – Clausules ponctuentes féminine et masculine

La figure 22.6 donne l'exemple de clausules d'un autre type : comme elles s'accompagnent d'un ralentissement du débit, on les qualifiera de *ponctuentes*. La clausule ponctuable féminine (*fillette*) se caractérise par deux coups (sur la DVM et la posttonique); la ponctuable masculine (*noble cœur*) par trois coups sur les trois dernières voyelles du vers.

Alors que les clausules cursives sont conformes à la théorie d'un maximum local sur la DVM, les clausules ponctuentes, quant à elles, l'infirment. Mesurés à l'aune de la battue de référence, leurs deux ou trois coups se retrouvent à égalité et il n'est absolument pas garanti que le recours à une battue plus large fasse émerger un tel maximum. Au contraire, il n'est pas exceptionnel que la battue double fasse apparaître la DVM plus « faible » que sa ou ses voisines²⁶.

Il en ressort que c'est bien le nombre de coups qui est déterminant pour la reconnaissance des divers types de clausules, le maximum local n'étant qu'un critère subsidiaire. S'il y a plus d'un coup, la clausule est ponctuable : trois coups signent alors le genre masculin et deux le genre féminin. S'il n'y a qu'un coup, la clausule est cursive et, dans ce cas seulement, le coup unique désigne la DVM. On peut s'en rendre compte par la figure 22.7 où la musique des deux premiers vers de *Une jeune fillette* a été trafiquée pour faire correspondre trois coups au vers féminin et deux coups au vers masculin. Indépendamment de toute battue double, on y perçoit des solécismes.

Deux points ressortent encore de cette analyse. Premièrement, il existe *de facto* une contrainte de brièveté pour l'antépénultième voyelle des clausules ponctuelles féminines, contrainte qu'on avait déjà rencontrée en analysant les psaumes de Ge-

26. Dans la chanson *C'est la poulette grise*, la battue double (à la blanche) suggérée par les mesures de l'édition de Weckerlin met en relief la pénultième des clausules masculines (et non leur DVM); décalée d'une noire pour frapper les DVM des vers masculins, elle ferait ressortir les posttoniques des vers féminins au détriment de leur DVM. Voir Jean-Baptiste Weckerlin, *Nouvelles chansons et rondes enfantines*, p. 7, en ligne sur <<http://ims1p.org/>>. Dans l'ensemble des trois recueils de Weckerlin examinés ci-après, on trouvera au moins une quarantaine de cas de clausules ponctuelles dont la DVM est défavorisée par la battue double, ce qui, eu égard à la brièveté et à la simplicité apparente des pièces, est considérable. Ces exemples prennent en défaut la contrainte ENDPROMIN telle que formulée par F. Dell, *Text-to-tune alignment*, p. 33.

1. Cursives (1 coup sur la DVM)**1.1. féminine****1.2. masculine****2. Ponctuanes****2.1. féminine (2 coups)****2.2. masculine (3 coups)****3. Surponctuanes (plus de 3 coups)****3.1. féminine****3.2 masculine**

FIGURE 22.8 – Récapitulatif des types de clauses

reconnaître le type de chaque clause, avant de comparer son genre avec celui du vers correspondant³⁰.

Clausule	Vers féminins	Vers masculins
Cursive féminine	144	0
Cursive masculine	0	727
Ponctuanne féminine	365	0
Ponctuanne masculine	0	49
Surponctuanne féminine	7	0
Surponctuanne masculine	0	13

1305 vers analysés

TABLEAU 22.3 – Algorithme de vérification : Chardavoine

Parcourant Chardavoine, l'algorithme est capable de classer toutes les clauses de manière univoque (tableau 22.3). De plus, les prédictions qu'il fait quant au genre sont confirmées à 100 % par l'examen du texte. Comme, par ailleurs, le lecteur humain de ces pièces n'y détecte aucun solécisme, on peut supposer que, appliqué

30. Sur la base du schéma rythmique d'un chant, l'algorithme détermine successivement sa valeur de référence, sa battue de référence et le type de chacune de ses clauses. Une fiche technique décrivant précisément son fonctionnement est disponible en complément.

<<http://virga.org/ronsardSupplement/>>

à ce répertoire, l'algorithme modélise de manière satisfaisante sa grammaire rythmique implicite.

On relève aussi que les deux clauses les plus fréquentes sont la cursive masculine et la ponctuable féminine : les cursives, masculine et féminine, contrastent peu entre elles et la ponctuable masculine, avec ses trois coups, marque un arrêt très important. C'est donc probablement l'opposition entre le coup unique de la cursive masculine et les deux coups de la ponctuable féminine qui offre le meilleur contraste en minimisant la perte de débit.

Clausule	Vers féminins	Vers masculins
Cursive féminine	0	0
Cursive masculine	17	337
Ponctuable féminine	420	17
Ponctuable masculine	0	243
Surponctuable féminine	2	4
Surponctuable masculine	2	2

1044 vers analysés

TABLEAU 22.4 – Algorithme de vérification : Psautier de Genève

Le *Psautier de Genève* passe aussi assez bien le test (tableau 22.4). L'algorithme³¹ révèle en particulier que ce corpus renonce totalement à la clause cursive féminine en jouant presque entièrement sur l'opposition entre la seule ponctuable féminine et les deux clauses, cursive et ponctuable, masculines. Il faut probablement interpréter cette simplification comme une stylisation qui peut viser à faciliter le chant de l'assemblée tout en solennisant les psaumes par de fréquents ralentissements. L'algorithme classe comme cursives masculines les clauses qualifiées plus haut d'épicènes. Enfin, ses propositions quant à la qualification en genre des très rares clauses surponctuables se révèlent aléatoires : le recours à la battue double pour apprécier la « force » relative des syllabes est bel et bien problématique.

La BnF conserve deux importants recueils de pièces monodiques, témoins d'une tradition remontant au xv^e siècle³². Leur contenu est assez hétérogène, mêlant des pièces plutôt mélismatiques qui ressemblent à des parties isolées de chansons polyphoniques avec d'autres, plus syllabiques, qui se rapprochent de la tradition orale. Le placement du texte sous la musique n'est pas toujours évident et peut donner lieu à hésitation ; il faudra donc prendre avec une relative prudence l'analyse livrée par l'algorithme (tableau 22.5), forcément basée sur l'une d'entre elles et peut-être, de ce fait, biaisée. Il n'en demeure pas moins que les discordances certaines entre le genre de la clause musicale et celui du vers restent l'exception. On peut donc admettre

31. Pour ce corpus particulièrement homogène, la battue de référence a été calculée de manière globale. Une battue uniforme à la ronde a donc été utilisée, qui correspond, à trois exceptions près (ps. 8, 19, 107), à celle qui aurait été calculée séparément pour chaque psaume.

32. Le manuscrit de Bayeux (BnF ms. Fr. 9346) et le ms. Fr. 12744. Tous deux sont désormais disponibles en version numérisée sur Gallica (BnF).

Clausule	Vers féminins	Vers masculins
Cursive féminine	69	6
Cursive masculine	5	801
Ponctuable féminine	410	24
Ponctuable masculine	4	185
Surponctuable féminine	5	7
Surponctuable masculine	7	20

1543 vers analysés

TABLEAU 22.5 – Algorithme de vérification : Manuscrits du xv^e siècle

que la grammaire rythmique formalisée à partir du corpus de Chardavoine était déjà largement en place un siècle plus tôt (et même vraisemblablement au xiii^e siècle, si l'on en croit le témoignage du *Jeu de Robin et Marion*³³).

Solidement ancrée dans notre oralité primordiale, cette grammaire rythmique pourrait-elle avoir survécu à sept siècles de musique savante ? L'analyse de trois recueils de rondes et chansons collectées au xix^e siècle par Weckerlin³⁴ en apporte confirmation, pour un répertoire qui recoupe en bonne partie celui que pouvait encore apprendre un enfant dans la seconde moitié du xx^e siècle. Les discordances de genre y sont en effet rarissimes (tableau 22.6).

Clausule	Vers féminins	Vers masculins
Cursive féminine	138	0
Cursive masculine	0	552
Ponctuable féminine	159	4
Ponctuable masculine	0	69
Surponctuable féminine	4	0
Surponctuable masculine	0	9

935 vers analysés

TABLEAU 22.6 – Algorithme de vérification : Rondes et chansons collectées par Weckerlin

Comme on peut le voir, la clausule ponctuable féminine n'est plus aussi surreprésentée que dans les corpus plus anciens : le style s'est un peu allégé. Mais, fonda-

33. Adam de la Halle, *Le Jeu de Robin et Marion*.
<<http://virga.org/robin/>>

On ne note aucune discordance évidente dans cette œuvre, mais le volume des mélodies est trop petit pour qu'on puisse en tirer des statistiques.

34. Jean-Baptiste Weckerlin, *Chansons et rondes enfantines des provinces de la France, Chansons et rondes enfantines, Nouvelles chansons et rondes enfantines* (on trouve aisément ces recueils en ligne, notamment sur Gallica BnF ou imslp.org). Il existe, dans ces pièces, une très timide tendance à l'apocope du *e* posttonique en fin de vers, comme dans « Mon âne, mon âne, /A bien mal à la tête ». Les rares vers concernés sont considérés, pour l'analyse, comme masculins.

mentalement, il s'agit toujours de la même grammaire rythmique. Cela signifie que le locuteur du xvi^e siècle avait en gros la même sensibilité de base que celui d'aujourd'hui aux solécismes rythmiques. On s'en souviendra à propos de la polyphonie.

Du schéma rythmique au mètre

Le schéma rythmique a été obtenu en extrayant de l'air toute information pertinente pour l'analyse de la correspondance voyelles-notes. L'axe chronométrique que comporte ce schéma est-il pour autant essentiel ? Il est certes nécessaire à la classification des clausules mais, dès lors qu'on dispose d'une procédure logique qui remplit cet office, on peut fort bien n'en conserver que le résultat sous forme synthétique, en éliminant le détail des repères chronométriques. Il en résulte, pour décrire chaque vers, une expression associant le dénombrement de ses voyelles et le type de sa clausule, par exemple *4 pm* (4 voyelles avec clausule ponctuant masculine) pour le second vers de la figure 22.7. De même que le passage de l'air au schéma rythmique neutralisait les variantes mineures d'une chanson donnée, cette seconde distillation neutralise des variantes beaucoup plus importantes³⁵.

Mais on peut aller plus loin encore dans la simplification : le type de la clausule (cursif ou ponctuant) n'est lui-même pas essentiel ; seul son genre l'est. Il peut en effet exister deux variantes de la même chanson dont l'une recourt à la ponctuant là où l'autre recourt à la cursive³⁶. La seule formulation qui neutralise toutes les variantes musicales possibles d'une même chanson est donc une expression associant, pour chaque vers, le dénombrement de ses voyelles à son genre. Autrement dit, l'air recèle en son cœur un concentré d'information qui se révèle en tous points similaire au mètre littéraire³⁷.

Retour vers la polyphonie

Les voix de la polyphonie peuvent être envisagées comme autant de monodies superposées. Toutefois, leur tricotage contrapuntique est lui-même soumis à des contraintes qui peuvent entrer en contradiction avec celles dictées par le texte.

On trouve un exemple de telles contradictions dans ces clausules épiciques, précédemment identifiées dans le *Psautier de Genève*, et dont la mise en rapport avec une

35. Par exemple, pour ce qui est du premier vers, celles existant entre la version binaire de *Dans les prisons de Nantes* popularisée par le groupe Tri Yann et une version ternaire répandue en Suisse romande (cf. transcriptions).

<<http://virga.org/ronsardSupplement/>>

36. C'est le cas du premier vers de *Dans les prisons de Nantes* pour lequel on a une cursive dans la version d'Édith Piaf et une ponctuant dans celle de Tri Yann.

37. Avec Dell, *Text-to-tune alignment*, p. 66, je pense qu'il n'est pas adéquat de postuler que le texte des chansons de tradition orale est soumis à un mètre littéraire indépendant de leur air, parce que leur air (ou leur schéma mélodique) renferme l'équivalent d'un tel mètre. Contrairement à lui, je ne parlerais en revanche pas du mètre littéraire comme d'« un schéma mélodique d'un type dégénéré » (sauf à considérer l'eau de vie comme un produit dégénéré du contenu du tonneau).

finale de vers féminine est si contre-intuitive. Que deviennent-elles dans les versions polyphoniques les plus simples, celles à quatre voix note contre note composées par Goudimel³⁸ ? Dans les 17 cas concernés, tout se passe comme si la polyphonie venait « corriger » le solécisme du *cantus firmus* : aux trois autres voix, on trouve en effet des clausules féminines tout à fait régulières, et qui concordent donc avec le genre du vers, alors que la syncope du *cantus firmus* trouve sa justification dans le retard contrapuntique qu'elle induit. Il paraît paradoxal qu'une particularité de la voix « première » ne trouve sa justification qu'en conjonction avec des voix réputées « secondes ». Mais ne serait-ce pas justement le signe que certaines mélodies tardives ont pu être conçues primordialement à quatre voix avant que n'en soit extrait un *cantus firmus* orphelin ? Le dogme d'un psautier essentiellement monodique, mis en polyphonie dans un second temps seulement, serait ainsi partiellement remis en question.

	S	C	T	B
Nature ornant la dame qui devoit	cm	cm	cm	cm
De sa douceur forcer les plus rebelles,	cf/pf	cf/pf	pf	pf
Luy fit present des beaultés les plus belles	pf	pf	pf	pf
Que des mille ans en espargne elle avoit.	pm/cm	cm/cm/cm	cm/cm	PF/cm
...				
Du ciel a pene elle estoit descendue,	pf/pf	pf/pf	cf/pf	cf/pf
Quand je la vi, quand mon ame esperdue	cf	cf	cf	cf
En devint folle : & d'un si poignant trait,	cm	cm	cm	cm
Le fier destin l'engrava dans mon ame,	pf	cf	pf	–
Qui vif ne mort, jamais d'une autre dame	cf	cf	cf	cf
Emprainct au cœur je n'auray le portraiçt.	cm/cm	cm/cm	cm/cm	cm/cm

Légende : c = cursive ; p = ponctuant ; f = féminine ; m = masculine.

TABLEAU 22.7 – Janequin : les clausules de *Nature ornant*, voix par voix

Légende : c = cursive ; p = ponctuant ; f = féminine ; m = masculine.

Le *Supplément musical des Amours*³⁹ n'est pas volumineux et il sera difficile d'en tirer des statistiques. Mais, dans un tel manifeste, tout cas particulier peut avoir valeur d'exemple. Parmi les compositeurs impliqués, Janequin et Muret livrent une musique sans aspérités rythmiques. Parvenu au soir de sa vie, le premier incarne une tradition que son cadet, aussi débutant que dilettante, ne remettra pas en question. Dans *Nature ornant*, par exemple (tableau 22.7), on ne trouve qu'une discordance de genre, isolée à la voix de basse, à la fin du quatrain, la pièce se conformant par ailleurs, pour toutes les clausules de toutes les voix, à la grammaire rythmique usuelle.

38. Claude Goudimel, *Œuvres complètes*, vol. 9.

39. On en trouve la transcription complète en complément.

<<http://virga.org/ronsardSupplement/>>

En 1552, Goudimel et Certon sont déjà expérimentés, mais ils peuvent encore penser à l'avenir. Le premier a – comme pour démentir Ronsard et son souci du genre des rimes – usé de la même musique pour les deux tercets dissemblables de *Quand j'apperceoy*, et notamment pour un vers féminin (« [...] mais l'amoureux ulcere ») et pour un vers masculin (« [...] à tes graces vanter »). À plusieurs reprises, il associe, dans certaines voix, une clausule féminine à un vers masculin. On trouve une irrégularité similaire chez Certon (*J'espere & crains*) qui, sur un rythme instable, met par deux fois en évidence la pénultième d'un vers masculin, solécisme d'autant plus remarquable qu'il touche toutes les voix et qu'aucune contrainte contrapuntique ne le justifie (figure 22.9).

Plus je me picque, & plus je suis re - tif,
 Plus je me picque, & plus je suis re - tif,
 Plus je me picque, & plus je suis re - tif,
 J'ayme e - stre libre, & veulx e - stre cap - tif,
 J'ayme e - stre libre, & veulx e - stre cap - tif,
 J'ayme e - stre libre, & veulx e - stre cap - tif,

FIGURE 22.9 – Solécisme rythmique chez Certon

L'insistance du procédé rend peu vraisemblable une inadvertance. Quelle peut être sa signification rhétorique ? À Ronsard qui, en 1565 encore, restera fixé sur la mise en musique du genre des rimes, il répond par anticipation que les musiciens de 1552 voient déjà plus loin. Trouver pour chaque rime la bonne clausule n'est plus un enjeu : ils ont commencé à s'interroger sur la mise en musique du vers individuel, conçu comme un énoncé à part entière. C'est peut-être aussi cette amorce de conscience prosodique qui pousse Certon à insister, dans ces deux vers, sur la sixième position qui n'a, métriquement parlant, rien de remarquable mais héberge des monosyllabes importants (« plus » et « veulx »). Et, outre un effet de sens sur « retif » et « captif », mots évoquant la rébellion (du musicien contre le poète ?), peut-être annonce-t-il la prosodie qui sera celle des années 1570, et selon laquelle les

premières syllabes de ces deux mots seront respectivement *longue par nature* et *longue par position*⁴⁰.

On trouve un aboutissement possible de cette réflexion en 1576, dans l'*Air pour chanter tous sonnets* proposé par Caietin. Contrairement au *Supplément* de 1552 dans lequel chaque musique était conçue pour un sonnet type et réservée à ceux qui en partageaient l'arrangement rimique, on dispose enfin d'un air unique qui peut réellement convenir à n'importe quel poème. La transcription synthétique⁴¹ de la figure <!--latex insert 22.10--> montre que la musique se limite à quatre formules couvrant chacune l'étendue d'un vers et donc, ensemble, celle d'un quatrain, les tercets se contentant des deux premières et de la dernière d'entre elles. À l'exception de celle-ci qui est syllabique, elles disposent d'une corde de récitation qui permet de chanter *recto tono* autant de syllabes que nécessaire : l'air, appliqué ici à un sonnet en décasyllabes peut donc sans grande modification être adapté à des alexandrins ou à tout autre mètre. Les quatre formules sont authentiquement épiciques : elles prévoient, pour les vers féminins, une note supplémentaire, à l'unisson de la finale. Enfin, pour les sept vers qui, dans l'original, figurent sous la musique, le compositeur a proposé un rythme « flou » qui souligne en grande partie (par des notes longues) les accents toniques des mots principaux. Les chanteurs sont donc invités à en faire autant pour n'importe quel vers, avec pour résultat un effet de *parlé-chanté* qui, avant la lettre, évoque le récitatif. Le tout relève plus du contrepoint improvisé (ou de ce que les Italiens appellent *falsobordone*) que de l'écriture musicale.

Il est difficile de savoir si cette pièce hors norme sort de l'imagination de Caietin — elle aurait pu lui être inspirée par ses origines italiennes — ou si elle rend compte d'une technique d'improvisation plus ou moins largement répandue de son temps. Toujours est-il que la faisabilité d'une telle pratique est réelle : un chanteur s'accompagnant au luth, à l'image d'un Mellin Saint-Gelais, ou un groupe de chanteurs entraînés auraient été capables, sans grande difficulté, de la mettre en application en ayant sous les yeux la seule édition littéraire des sonnets et en improvisant leurs propres formules. Par comparaison, les musiques du *Supplément* de 1552 apparaissent trop écrites pour pouvoir se prêter facilement à une pratique semi-improvisée. On ne voit guère comment des chanteurs auraient pu, sans recopier le tout, opérer les substitutions suggérées, ce qui diminue l'intérêt et compromet la faisabilité de l'exercice.

L'autre aboutissement logique de cette réflexion sur la prosodie, celui qui fut le plus productif et amena un complet changement de paradigme dans la manière d'envisager le lien texte-musique, c'est bien sûr la musique mesurée. Mais il s'agit

40. On pense avant tout à l'œuvre de Jean-Antoine de Baïf au sein de l'Académie de poésie et de musique. Voir à ce propos, Bettens, *Le dédale des vers mesurés*.

<<http://virga.org/cvf/dedalevm.php>>

41. Une transcription plus diplomatique de cette pièce figure en annexe de celle du *Supplément*.

1. He Dieu du ciel je n'eusse pas pen-sé 2. Qu'un seul depart eust causé tant de pei - ne.
 5. He - las! je suis à demy trespas - sé 6. Ains du tout mort, las! ma douce in - hu - mai - ne,
 9. Que pleust à Dieu ne l'avoir jamais veü - e 10. Son œil si beau ne m'eust la flamme es - meu - e
 12. Tel, que ma main m'occiroit à ceste heu - re, 13. Sans un penser que j'ai de la re - voir,

3. Je n'ay sur moy nerf ny ten-don, ny vei-ne, 4. Fay - e, ny cueur qui n'en soit of - fen-sé.
 7. Avecques elle, en s'en al-lant, em-mai-ne 8. Mon pau-vre cœur de ses beaux yeux bles-sé.
 11. Par qui me faut un tourment re - ce voir.
 14. Et ce pen-ser gar-de que je ne meu - re.

FIGURE 22.10 – Enfin un seul air pour tous les sonnets...

là d'un tout autre chapitre ⁴².

Une première version de cet article a paru dans Olivier Millet et Alice Tacaille, Poésie et musique à la Renaissance, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2015.

42. Voir His, *Vers mesurés et « mesure » musicale : ce que disent les répertoires*.

CHAPITRE 23

LA MUSIQUE À L'ÉCOLE DES PAROLES

Que se passe-t-il dans la tête d'un compositeur qui met en musique un poème ? La question posée ici est aussi insondable qu'elle est concise. Pour éviter de s'y noyer, il faudra aussitôt en restreindre le champ. Tout d'abord, je me limite à la musique et à la poésie françaises, et à la période qui va de 1550 à 1700 environ. Ensuite, je laisse de côté les procédés ponctuels visant à peindre en musique le sens des mots, qui relèvent du domaine de la rhétorique. Enfin j'admets — c'est probablement un abus, mais c'est un abus fécond — que le compositeur dispose d'une totale liberté tant mélodique que contrapuntique ; je me concentre donc sur l'étude des contraintes plus ou moins systématiques que le texte poétique fait peser sur le rythme musical.

Au prix de ces restrictions, il devient possible d'esquisser une synthèse historique centrée sur ce qu'il convient d'appeler le « lien texte-musique ». Depuis la chanson polyphonique jusqu'au récitatif, en passant par la musique mesurée à l'antique et l'air de cour, je me propose de retracer le chemin initiatique au cours duquel la musique, placée à l'école des paroles, explore toutes les manières possibles de traduire le rythme poétique.

Un défi et une méthode

Le lien texte-musique est longtemps demeuré une *terra incognita* tant pour la musicologie que pour les sciences du langage. En 1981, Jean-Pierre Ouvrard¹ relevait la « pauvreté du discours musicologique en la matière » et la « carence quasi totale de l'outillage conceptuel disponible ». Soulignant le caractère versifié et donc « artificiel » des textes mis en musique au xvi^e siècle, il mettait en garde contre un recours trop immédiat à l'étalon de la « diction parlée naturelle » pour appréhender le lien texte-musique. En jetant une lumière crue sur les travaux de ses devanciers, il lançait un redoutable défi aux chercheurs qui lui succéderaient.

On ne saurait relever ce défi sans un important investissement méthodologique : formuler des hypothèses claires, puis les mettre à l'épreuve d'indicateurs statistiques précisément définis et facilement calculables sur des *corpus* musicaux est le minimum requis. En effet, seul le recours aux statistiques permet d'effacer les faits isolés ou incohérents pour faire ressortir les tendances de portée générale qu'il faut avant tout débusquer. Dans cette brève introduction, les détails techniques et la description de l'appareil statistique développés pour cette entreprise ne seront pas abordés. Ils sont exposés en détail aux chapitres suivants.

La notion de lecture

Pour remplacer le faux étalon de la « diction parlée naturelle », J.-P. Ouvrard propose de se référer à une diction artificielle qui se calquerait sur la structure du vers. Mais, même soumise à une telle exigence, la lecture oralisée d'un poème reste, dans la réalité, d'une extrême subtilité rythmique. On ne peut donc attendre d'un

1. J.-P. Ouvrard, *Les jeux du mètre et du sens*.

musicien qu'il la reproduise – tel un enregistreur – dans ses moindres détails. Je propose de définir plus précisément la « lecture » comme le processus consistant, pour un compositeur, à sélectionner, au sein d'un texte poétique et selon des critères plus ou moins précis, des syllabes dignes d'une mise en évidence rythmique. En ce sens, toute lecture est donc partielle et orientée, au moins autant que l'est un dessin au trait par rapport à la réalité qu'il veut représenter.

Une lecture peut être concrète ou abstraite. Dans le premier cas, c'est une diction certes artificielle mais néanmoins parlée qui fonctionne comme modèle. On imagine le compositeur déclamant un vers à haute voix puis cherchant, de manière intuitive, à imiter, ou mieux à styliser sa production au moyen d'un rythme mesuré. Dans le second cas, ce sont des considérations théoriques qui servent de guide : sans avoir forcément besoin de l'oraliser, le compositeur analysera un vers, repérera les syllabes « remarquables » et, sur la base de ces choix, construira un rythme musical dont on n'a pas à attendre qu'il ressemble à quelque déclamation que ce soit.

A priori le récitatif d'opéra, défini comme la stylisation musicale d'une diction dramatique parlée, semble résulter d'une lecture plutôt concrète. Un air de cour de 1610 ou une chanson mesurée à l'antique donnent par contre l'impression d'une lecture beaucoup plus abstraite : on ne saisit pas, au premier abord, quelle diction parlée a voulu styliser le compositeur, en admettant qu'il ait cherché à en styliser une.

Leçon métrique : la musique autour des paroles

La forme strophique est omniprésente dans la chanson française² : alors que le texte progresse, une brève section musicale se répète de manière cyclique. De plus, il arrive qu'on parodie les chansons : on imagine des paroles « sur l'air de... ». Un poème donné peut aussi, au gré de sa circulation, recevoir plusieurs mélodies fort différentes. Mais la liberté n'est pas pour autant totale. Ce qui, dans un tel système, assure la cohésion entre paroles et musiques est le « mètre ». En français, le mètre littéraire traditionnel est dit « syllabique » : réduit à un schéma abstrait, il est caractérisé par un nombre bien déterminé de « positions », sortes de cases vides qui viendront chacune, dans un vers particulier, recevoir une syllabe. Subsidiairement, on appelle « féminins » les vers ponctués par une syllabe surnuméraire. Enfin, il existe, à côté des vers simples, d'autres vers dits « composés », classiquement les décasyllabes et les alexandrins, qui associent deux sous-vers s'articulant à la césure. On peut donc, par exemple, schématiser l'alexandrin classique de la manière suivante :

X X X X X X // X X X X X (x)

où X désigne chaque position syllabique, // la césure et (x) la position féminine surnuméraire facultative.

Chaque mètre comporte quelques positions remarquables, sur lesquelles pèsent des contraintes qui lui sont inhérentes. Les autres sont, en première approximation,

2. La strophe est un ressort récurrent de la tradition populaire, dont les origines sont immémoriales. De plus, le modèle strophique est déjà prépondérant dans lyrique médiévale (troubadours trouvères)..

libres, c'est-à-dire qu'elles peuvent accueillir, sans distinction aucune, n'importe quelle syllabe. La plus évidente des positions « contraintes » est bien sûr la rime, qui est réservée à la dernière syllabe non féminine d'un mot, ou plutôt d'un groupe³. Mais la position surnuméraire facultative ne l'est pas moins, elle qui ne tolère, à l'exclusion de tout autre type, qu'une syllabe féminine. Des contraintes, qui varient en fonction du style et de l'époque, caractérisent également, s'il y a lieu, la position qui précède immédiatement la césure. Enfin, la première position de chaque vers ou sous-vers ne peut être considérée comme libre : elle doit coïncider avec le début d'un groupe et ne peut donc recueillir la fin « orpheline » d'un mot ou d'un groupe qui aurait commencé au vers ou au sous-vers précédent. Voilà qui autorise à préciser comme suit le schéma de l'alexandrin :

C L L L L C // C L L L L C (c)

où C et c désignent une position contrainte, et L une position libre.

Dans la mesure où il se conforme à un schéma métrique déterminé, stable d'une strophe à l'autre, un poème donné pourra s'adapter à n'importe quelle musique composée pour ce schéma. Ainsi, dans sa forme la plus traditionnelle, la chanson française consiste-t-elle en la mise en commun de paroles avec une mélodie (ou « timbre ») dont il suffit qu'elle soit adaptée à leur mètre. La musique tendra donc à faire ressortir, au moyen de notes longues, non pas des syllabes particulières de l'énoncé qui sous-tend le poème, mais tout ou partie des positions syllabiques contraintes de son schéma. On peut distinguer un type *Au clair de la LU NE*, où ce sont les positions finales qui sont favorisées, et un type *À la claire fontaine M'EN allant promener*⁴, dans lequel ce sont plutôt les positions initiales qui se détachent.

Érigée en système, la lecture métrique combine ces deux types et met en évidence toutes les syllabes contraintes, comme c'est par exemple souvent le cas, au xvi^e siècle, dans le psautier huguenot : *ES*tans as*SIS* *AUX* rives aqua*TI* *QUES* (figure 23.1).



FIGURE 23.1 – Paradigme préprosodique : Marot, *Psaume CXXXVII*, Genève, Blanchier, 1562

Mais le carcan de la lecture métrique est beaucoup trop rigide pour que celle-ci puisse durablement être appliquée de manière systématique : toute musique digne de ce nom finit par prendre des libertés. C'est là qu'il devient intéressant de quantifier, dans un but comparatif, l'adéquation d'une musique donnée au mètre qui lui

3. Le français comporte de nombreux mots outils dits « clitiques », qui ne peuvent exister de manière indépendante mais s'appuient sur un mot principal pour former avec lui un groupe : « le soleil », « viens-tu », « mon âme » ; chacune de ces expressions de deux mots constitue un groupe.

4. Le mètre de cette chanson se laisse analyser comme un alexandrin non classique exigeant une syllabe féminine surnuméraire à la césure. S'agissant d'une forme non académique, d'autres interprétations sont sans doute possibles.

correspond. Pour ce faire, il suffit de calculer, pour divers *corpus*, un indicateur qu'on appelle « contraste métrique ⁵ ». Le contraste métrique peut, en théorie, aller de 100 (la musique met en évidence toutes les syllabes contraintes et elles seules) à -100 (la musique met en évidence toutes les syllabes libres et elles seules). Dans une musique qui ne se soucierait nullement du mètre et ne soulignerait certaines syllabes que d'une manière aléatoire, il serait proche de zéro.

Pour la période prise en considération, on ne trouvera probablement jamais un *corpus* dont le contraste métrique soit négatif ou nul : tous ceux qui ont été examinés révèlent au contraire une adéquation au mètre qui peut être très forte (70 pour le Psautier huguenot) ou forte (entre 30 et 40 pour les chansons de Sermisy et divers corpus anciens d'airs et de vaudevilles). Cela n'est pas surprenant, car ces musiques restent assez proches de l'archétype de la chanson traditionnelle. Ce qui s'avère plus remarquable est que le contraste métrique ne s'efface nullement dans les corpus plus récents : il demeure entre 20 et 30 aussi bien dans les airs de cour et airs sérieux, encore strophiques, que dans le récitatif d'opéra ou la cantate, qui ne le sont plus. Même lorsque la musique se veut plus savante ou plus expressive elle reste donc relativement fidèle au schéma métrique.

La lecture métrique est-elle concrète ou abstraite ? Elle peut parfois sembler concrète : lorsque la musique s'arrête à la rime, ou marque la césure, on a l'impression qu'une syllabe tonique est mise en évidence, ce qui peut évoquer une déclamation parlée rudimentaire. Mais elle n'en est pas moins fondamentalement abstraite : elle met sur le même plan des syllabes aussi dissemblables que la première syllabe du vers, la syllabe d'appui de sa rime et la syllabe féminine surnuméraire. Aucune diction poétique ne fonctionne ni, pour autant qu'on puisse le savoir, n'a jamais fonctionné ainsi ⁶.

Leçons prosodiques : la musique pour les paroles

Reste la question des positions métriquement libres, qui sont largement majoritaires. On se demande si le compositeur y conserve une liberté totale ou si, au contraire, ses choix peuvent être influencés par les caractéristiques individuelles des syllabes qui les occupent. On cesse d'envisager d'un coup d'œil l'enfilade des strophes pour se concentrer sur le seul texte de la première d'entre elles, celui qui, dans les sources écrites, est syllabé sous la musique. On a donc quitté le domaine de la métrique pour celui de la prosodie.

Mais comment aborder la prosodie ? Contrairement à la métrique, dont les concepts de base, à savoir le syllabisme, la rime et la césure, ont résisté à l'usure des siècles, la

5. Pour une description technique des trois indicateurs utilisés ici, voir Bettens, *Chronique d'un éveil prosodique*.

<<http://virga.org/cvf/chronique.php>>

6. Voir par exemple Étienne Tabourot, *Dictionnaire des Rimes Françaises*, p. 15. Cet auteur y décrit déjà la syllabe féminine surnuméraire du vers comme n'ayant « aucune force » et s'évanouissant en l'air, ce qui est radicalement incompatible avec une lecture métrique de type *Au clair de la LU NE*.

théorie prosodique est d'une grande variabilité. Une notion aussi essentielle dans notre logique que celle d'accent tonique était complètement ignorée aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles. À l'inverse, les élaborations théoriques des temps anciens, telles qu'elles se dégagent des apports de Baïf ou de Bacilly⁷, sont centrées sur la notion de « quantité », ou longueur des syllabes, et n'entrent que difficilement dans la grille de la linguistique moderne, ce qui n'enlève bien sûr rien à leur valeur propre. Deux pistes au moins méritent donc d'être suivies : celle d'un compositeur plutôt « instinctif » qui, hors de toute réflexion théorique, chercherait à souligner musicalement des syllabes confusément perçues comme proéminentes, et celle d'un compositeur plus « cérébral » qui s'efforcerait de se conformer à un cadre théorique.

Dans le cas du compositeur instinctif, on s'attend à rencontrer une lecture « accentuelle » dans laquelle les syllabes toniques⁸ seront, de manière préférentielle, mises en évidence. On définira donc un indicateur appelé « contraste accentuel » qui mesurera, au sein des syllabes métriquement libres, la tendance du compositeur à faire correspondre les syllabes toniques à des notes longues. Dans le cas du compositeur cérébral, on recherche dans la musique des signes d'adéquation à des théories inspirées de celle de Baïf et de l'Académie de poésie et de musique, c'est-à-dire une lecture « quantitative ». On en vient donc à définir un « contraste positionnel » pour déterminer à quel point les syllabes « longues par position »⁹ coïncident avec des notes longues.

Le calcul de ces indicateurs pour une trentaine de *corpus* échelonnés sur l'ensemble de la période considérée est riche d'enseignements. Il nous apprend par exemple que les compositeurs n'ont pas toujours été sensibles à la prosodie. Les *corpus* les plus anciens, ceux de chansons, de psaumes et de vaudevilles, révèlent au contraire une totale liberté (autrement dit une totale négligence) à l'égard des caractéristiques prosodiques des syllabes : ni celles qui portent un accent tonique, ni celles qui sont longues par position ne reçoivent, statistiquement parlant, la moindre mise en valeur musicale. Dans ces répertoires, il n'existe pas d'autre lien entre les paroles et la musique que celui qu'assure la lecture métrique. On doit donc parler de musique non prosodique ou « pré-prosodique ». Ce n'est en fait que dans les années

7. La théorie de Jean-Antoine de Baïf, initiateur, sous Charles IX, de l'Académie de Poésie et de Musique, se déduit de ses vers mesurés dont la source principale est un manuscrit autographe (F-Pn/ms fr. 19140). Bertrand de Bacilly est connu pour son important traité, *Remarques curieuses sur l'art de bien Chanter*.

8. En français, l'accent tonique frappe la dernière syllabe non féminine des groupes. On rappelle qu'un groupe se compose d'un mot principal et, s'il y a lieu, d'un ou plusieurs clitiques, mots outils dépourvus d'accent propre. On admet ici que, même si, en tant que notion, l'accent tonique n'a été théorisé que tardivement, il est, en tant que phénomène, consubstantiel à la langue française et pouvait donc, sur une base intuitive, être reconnu par un compositeur qui, sur un plan théorique, ignorait son existence.

9. La longueur par position est une notion héritée de la théorie gréco-latine selon laquelle toute syllabe fermée », c'est-à-dire terminée par une consonne, est à considérer comme longue. Ainsi, dans « *Arma virumque cano* », les deux syllabes soulignées, fermées l'une par un *r* et l'autre par un *m* dits « implosifs », sont considérées comme longues par position. L'application de ce système au français ne va pas sans susciter des questions : comment traiter, par exemple, les consonnes qui s'écrivent mais ne se prononcent pas ?

1570 que la musique s'éveille à la prosodie, éveil dont l'aiguillon semble bien être Baïf, avec son Académie de Poésie et de Musique, mais qui se communique aussitôt à un cercle plus large de compositeurs. Le flambeau de la prosodie sera repris par Guédron, premier grand compositeur d'airs de cour, dont la musique ménage subtilement à la fois une sensibilité à l'accent tonique et une sensibilité à la longueur par position. Il le transmettra à tous ses successeurs jusqu'à la rupture stylistique que représente l'invention du récitatif.

Les quatre paradigmes

Des trois lectures idéales définies plus haut, l'une est spécifiquement métrique et les deux autres, à savoir la lecture accentuelle et la lecture quantitative, relèvent de la prosodie. Elles ne sont pas mutuellement exclusives et, en fait, toutes trois tendent à se combiner dans des proportions diverses, en fonction de l'époque et du style. Partant de ces combinaisons telles qu'elles se réalisent dans la production musicale, on peut reconnaître, pour la période considérée, quatre paradigmes bien distincts :

- Le paradigme « pré-prosodique ». Il se limite à la lecture métrique, à l'exclusion de toute lecture prosodique. Comme on l'a vu, c'est le plus archaïque. Avant le troisième tiers du xvi^e siècle, il embrasse probablement toute musique écrite. Mais il persiste bien au-delà de l'éveil prosodique des années 1570 : il règne encore, par exemple, dans des pièces aussi savantes que les *Sonnets* de Ronsard mis en musique par Guillaume Boni (1576), ainsi que dans les airs, encore plus tardifs, de Charles Tessier (1600) ou de Guillaume de Chastillon (1593 et 1611). On le trouverait probablement aussi, au long des xvii^e et xviii^e siècles, dans toutes sortes de productions « popularisantes » de type vaudeville dans lesquelles la parodie (c'est-à-dire l'interchangeabilité des textes) joue un rôle essentiel. Il est fait sur mesure pour les formes strophiques et convient à merveille à une langue comme le français, dont la plasticité musicale est presque infinie. Il est emblématique non pas d'une musique qui « parle », mais d'une musique qui « présente » le verbe, comme un écrin présente un joyau.
- Le paradigme « mesuré à l'antique ». C'est lui qui recourt de la manière la plus systématique à une lecture quantitative « cérébrale ». Contrairement aux autres, il ne repose pas sur la métrique traditionnelle, syllabique, du français, mais sur une adaptation au français de la métrique antique gréco-latine qui inclut dans ses schémas la quantité prosodique en exigeant, pour chaque position, une syllabe dont la longueur est fixée au départ : métrique et prosodie y sont donc indissociablement intriquées. La musique mesurée à l'antique, on le sait, a connu une intense mais brève floraison à partir des années 1570, sous l'impulsion de musiciens comme Le Jeune, Du Caurroy ou Mauduit. Elle réapparaît ponctuellement dans certains recueils d'airs de la première moitié du xvii^e siècle. Officiellement, elle ignore la lecture accentuelle, mais il est pro-

bable que, de manière indirecte, les syllabes porteuses d'un accent tonique s'y trouvent modérément favorisées.

Dans l'exemple ci-dessous (figure 23.2), on note en particulier que toutes les syllabes féminines correspondent à une noire et que toutes les syllabes longues par position correspondent à une blanche.



FIGURE 23.2 – Paradigme mesuré à l'antique : Mauduit – Baïf, *Chansonnette I*, Paris, Le Roy & Ballard, 1586

- Le paradigme « mixte ». À son origine, il résulte de l'utilisation de schèmes rythmiques inspirés de ceux de la musique mesurée à l'antique par des compositeurs qui, sans en faire partie, assistaient avec une curiosité non dénuée d'admiration au travail de l'Académie de Poésie et de Musique tout en travaillant sur des vers syllabiques traditionnels et non sur des vers mesurés. La lecture métrique y conserve un rôle non négligeable, mais elle y coexiste avec un mélange de lecture accentuelle instinctive et de lecture quantitative cérébrale. Ainsi l'exemple suivant (figure 23.3) ressemble superficiellement à de la musique mesurée à l'antique ; cependant, il n'en applique pas précisément les règles. Parmi les premiers compositeurs qui illustrent ce paradigme, les plus instinctifs s'essayaient timidement à la lecture accentuelle mais semblent encore ignorer la lecture quantitative (Cošteley, Certon, La Grotte). Un deuxième groupe, plus proche de l'Académie, combine déjà lecture accentuelle et lecture quantitative (Caietin, Le Blanc, Bertrand). Après un fléchissement dans les deux dernières décennies du xvi^e siècle, Guédron reprend et développe le même paradigme. Tout au long du xvii^e siècle, on assiste ensuite à une croissance spectaculaire du contraste accentuel. La lecture quantitative résiste toutefois bien chez les compositeurs d'airs, ainsi que dans la tentative inaboutie d'opéra qu'on doit à Cambert. Conformément à sa position de théoricien, Bacilly, lorsqu'il compose, continue à appliquer des règles héritées de l'Académie de Poésie et de Musique et fait donc une large place à la lecture quantitative. Plusieurs de ses contemporains, au nombre desquels Lambert, Le Camus et d'Ambruis, appliquent aussi ce paradigme.



FIGURE 23.3 – Paradigme mixte : Anonyme – Desportes, *Livre VI d'airs de différents auteurs mis en tablature de luth* par G. Bataille, Paris, Ballard, 1615

- Le paradigme « accentuel ». Il combine des vestiges de lecture métrique avec une lecture prosodique presque exclusivement accentuelle (figure 23.4). On ne le trouve pas avant Lully, et il semble bien découler d'une lecture très instinctive et concrète de la déclamation dramatique. Le Florentin, rendu particulièrement sensible à l'accent tonique par sa langue maternelle, ne pouvait ou ne voulait pas entrer dans les subtilités quantitatives cultivées par les compositeurs d'airs¹⁰ ; il serait donc le seul responsable de cette table rase. Le succès de ce paradigme sera éclatant et durable : il s'étendra aux airs de cantates et finira, assez paradoxalement, par s'imposer comme la seule manière acceptable de mettre en musique des vers français.

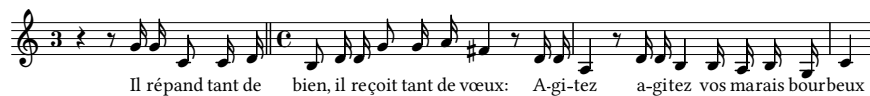


FIGURE 23.4 – Paradigme accentuel : Lully – Quinault, *Cadmus & Hermione*, Prologue

Conclusion : comprendre de l'intérieur

Exceptionnellement riche du point de vue du lien texte-musique, la période qui vient d'être ici balayée est probablement, de toute l'histoire de la musique française, la seule à avoir connu une telle diversité de paradigmes. Même s'ils ne sont pas sans influence réciproque, ils obéissent chacun à sa logique propre. Si, par exemple, le chant français a autant tardé à adopter le système « classique » des barres de mesures, ce n'est ni par coquetterie, ni par conservatisme, ni par ignorance. C'est parce qu'un tel système ne trouve tout son sens que dans le paradigme accentuel, où les barres viennent se glisser juste avant l'accent tonique, qui tombe alors en parfaite correspondance avec le « posé » musica. Or, le paradigme accentuel n'apparaît pas avant les années 1670 : de telles barres seraient absurdes, ou au mieux inutiles dans une musique qui soit n'est pas sensible à l'accent tonique¹¹, soit, de manière infiniment souple, concilie mètre, accent et quantité.

On ne devrait jamais oublier que le paradigme accentuel, quelle qu'ait été sa fortune, est d'apparition tardive et reste un modèle parmi d'autres possibles. Même si cela peut être tentant, il ne serait pas sérieux d'en faire l'étalon-or du français chanté : on ne saurait s'en servir pour juger, dans l'absolu, de la pertinence des au-

10. Voir à ce propos Bettens, *Géstation et naissance du récitatif français*.

11. Un exemple saisissant de mise en mesures aberrante est fourni par la chanson *À la claire fontaine*. Dans sa version la plus répandue, elle est, on l'a vu, l'exemple d'une lecture métrique qui souligne en priorité les premières syllabes des sous-vers. Or certains transpositeurs, s'ingénient à la couler dans le paradigme accentuel et dans une mesure à deux temps, ce qui les amène à noter en levée la première syllabe des sous-vers, qui est pourtant la seule sur laquelle les chanteurs s'appuient.
<<http://www.mamalisa.com/?t=fm&p=141&c=22>>

tres paradigmes¹². Ce n'est pas en mesurant leur écart à des règles qui leur sont étrangères, mais au contraire en cherchant, de l'intérieur, à comprendre leur fonctionnement propre, qu'on parviendra à mieux connaître les diverses manières de faire chanter le français.

Une première version de ce chapitre a paru dans Anne-Marie Goulet, Laura Naudeix, La Fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique, Wawre, Mardaga, 2010, p. 191-199.

12. Ce serait, par exemple, un pur non-sens que de reprocher à un air de cour, qui s'inscrit dans le paradigme mixte, de ne pas faire suffisamment ressortir les accents toniques du texte.

CHAPITRE 24

CHRONIQUE D'UN ÉVEIL PROSODIQUE

Chanson, psaume, vaudeville, vers mesuré, air de cour au «petit siècle»

o.o. L'étude du lien texte-musique est certainement l'une des grandes préoccupations de la musicologie sur la Renaissance.

o.1. On est pourtant obligé de constater, quand on essaie de s'y frotter, d'une part la pauvreté du discours musicologique en la matière, d'autre part et surtout la carence quasi totale de l'outillage conceptuel disponible.

o.2. Il n'est malheureusement pas inexact de dire que l'appréciation du rapport texte-musique s'y réduit à deux points de vue essentiels : le respect de la prosodie — en référence à un idéal de diction parlée naturelle — et l'illustration musicale du sens appréhendée de manière souvent subjective.

Jean-Pierre Ouvrard, 1981¹

Tumultueuse et riche sur les fronts politique et religieux, la période qui va de la mort de François 1^{er} à celle de Louis XIII ne l'est pas moins sur ceux de la culture et de l'esthétique. Se limitant au champ de la poésie et, plus encore, à la question de son lien à la musique, on affirmera sans exagérer qu'aucune période de l'histoire n'a connu une telle richesse de débats, d'utopies et d'expériences que ces 96 années auxquelles je réserve le sobriquet non consacré, mais affectueux, de «petit siècle». Curieusement, la musique vocale qui en émane laisse, du strict point de vue du lien texte-musique, l'observateur moderne un rien perplexe. Comme c'est souvent le cas, les ères de foisonnement, où tout est ouvert et possible, et où tout est tenté, sont difficiles à saisir. On aimerait pouvoir les mesurer à l'aune de règles consolidées qu'elles ont certes contribué à forger, mais qui sont de fait ultérieures et se révèlent peu appropriées. On veut bien admettre qu'il n'est pas adéquat d'exiger qu'un air de cour de 1610 se conforme à des règles scellées bien plus tard pour le récitatif. Mais alors, à quelle autre grille d'analyse faudra-t-il le soumettre pour appréhender la manière dont son compositeur a ajusté la musique au texte ? C'est à ce difficile problème que s'attelle la présente étude². Elle aura atteint son but si elle contribue

1. Ouvrard, *Les Jeux du mètre*, p. 5-6.

2. Je reprends ici pour l'essentiel la matière d'exposés faits en 2007, le 26 janvier au Centre d'Etudes Métriques de Nantes (Benoît de Cornulier et Julien Goeury), le 31 mars dans le cadre du Groupe de

à enrichir quelque peu l'outillage conceptuel servant à la description du lien texte-musique au « petit siècle ».

Métrie, prosodie, lecture.

Étudiant la période directement antérieure, soit en gros le premier quart de siècle de l'impression musicale en France, Jean-Pierre Ouvrard, dans le travail fondateur qui me fournit un exergue idéal, projette d'emblée son lecteur au centre du problème : les trois notions fondamentales, mais si difficiles à cerner, de « prosodie », de « métrique » et de « lecture » y apparaissent dès les premières lignes. On n'échappera donc pas à une brève clarification terminologique.

On qualifie de *métrique* l'ensemble des régularités qui caractérisent le vers. Autrement dit, tout ce qui fait qu'un vers est vers (et non prose) relève du champ de la métrique. En poésie française traditionnelle, la métrique s'attache essentiellement à la numération syllabique, à la rime et, s'il y a lieu, à la césure. Tout le reste, en particulier toute analyse qui pourrait aussi bien s'appliquer à un énoncé en prose, lui est étranger : on a tout dit de l'alexandrin en tant que *mètre* lorsqu'on l'a qualifié de « vers composé, comptant douze syllabes, avec césure sixième³ ».

En grammaire traditionnelle, la *prosodie*⁴ s'attache en majeure partie à décrire ces propriétés des syllabes que sont la quantité (ou durée) et l'accent (dit parfois « tonique »). Tout énoncé, qu'il soit prose ou vers, peut être soumis à une analyse prosodique : un vers n'est en effet rien d'autre qu'un énoncé littéraire qui subit, en plus, des contraintes métriques. En identifiant trois, quatre voire sept accents toniques dans « Ô rage, ô désespoir, ô vieillesse ennemie », ou en reconnaissant certaines de ces syllabes comme longues et d'autres comme brèves, on se livre à l'analyse prosodique d'un énoncé (qui, incidemment, se trouve être aussi un vers) et en aucun cas à l'analyse métrique de ce vers⁵.

Recherche Interdisciplinaire sur la Musique et les Arts du Spectacle (GRIMAS), Université de Paris IV (Raphaëlle Legrand et Bertrand Porot), le 31 mai au séminaire du Centre de Musique Baroque de Versailles (Anne-Madeleine Goulet et Laura Naudeix) et le 7 juillet à l'Ecole Britten de Périgueux dans le cadre d'un stage sur l'air de cour (Gérard Geay). Je remercie ces animateurs qui, en m'invitant à venir exposer mes tâtonnements successifs devant des auditoires de haut niveau, m'ont apporté un soutien inestimable. Je tiens à remercier aussi les personnes qui m'ont aidé à me procurer le matériel sur lequel j'ai travaillé, soit en mettant à disposition des éditions en cours de réalisation, soit en me permettant d'accéder à des reproductions d'originaux : Olivier Collet (Guillaume de Chaſtillon), Georgie Durosoir (Guédron), Pascal Gallon (Moulinié) et Thomas Leconte (Boesset). Merci également à Philippe Caron et Yves-Charles Morin pour leurs remarques stimulantes.

3. Voir par exemple Cornulier, *Art poétique* ou Gouvard, *La Versification*.

4. Par souci de clarté, j'évite absolument d'utiliser le terme de *prosodie* dans le sens que lui donnent les musiciens, c'est-à-dire pour désigner le lien texte-musique. La linguistique moderne a quant à elle redéfini la prosodie comme l'ensemble des phénomènes « suprasegmentaux », c'est-à-dire échappant au découpage de la chaîne parlée en phonèmes, au nombre desquels on retrouve bien l'accent tonique, la quantité syllabique et l'intonation.

5. Depuis le XIX^e siècle, et jusqu'à une date récente, les ouvrages de « métrique » confondent assez systématiquement l'analyse métrique proprement dite avec l'analyse prosodique. Voir par exemple Mazelyrat, *Éléments*.

Pour désigner la manière dont un compositeur analyse et traite un texte poétique, Ouvrard emploie le terme de *lecture*. Ainsi qualifie-t-il de « métrique » une lecture dans laquelle le compositeur met en valeur le schéma du vers (en marquant un arrêt à la césure et à la rime : comme dans la figure 24.1).



FIGURE 24.1 – Psaume 137 : lecture typiquement métrique de deux décasyllables

Par opposition, il parle de lecture « syntaxique », lorsque, à la faveur d'un enjambement, le compositeur s'écarte du schéma métrique pour adhérer à la phrase et à ses membres. Nulle part, il ne pose la question d'une lecture « prosodique », dans laquelle le compositeur s'efforcerait de souligner certaines caractéristiques propres des syllabes d'un texte littéraire⁶. Cette question est encore prématurée pour la période qui l'occupe.

Comme le relève Ouvrard, la référence plus ou moins explicite à un idéal de « diction parlée naturelle » est récurrente dans le discours musicologique portant sur le lien texte-musique. On la trouve en particulier dans cet autre travail fondateur qu'est celui de Daniel Pickering Walker. Analysant, de ce point de vue, un air de cour du premier XVII^e siècle (figure 24.2), il écrit :

All musical measure or beat is lacking and there is apparently no rhythmic principle to take its place ; as Rolland says, there was at this time « une véritable ivresse de rythmes libres ». This freedom is not even controlled by the natural verbal rhythm of the text, which is distorted to a remarkable degree note, for instance, in the air just quoted, the stress on « se » in the first line and on « est » in the third⁷.

Il n'est pas inutile de tenter d'explicitier les présupposés qui sous-tendent cette brève analyse :

1. Il existe un « rythme verbal naturel », permanent et accessible à la connaissance. Ce rythme repose sur la distinction entre des syllabes porteuses d'un accent tonique et des syllabes inaccentuées (ou atones) : il est ainsi possible de déterminer de manière incontestable le statut de chaque syllabe d'un texte littéraire donné (Walker sait, par exemple, que *est*, au troisième vers de son exemple, est inaccentué ; il ne doute pas qu'on ait dû le savoir déjà au « petit siècle » et il présume qu'on le saura toujours en 2007).
2. Pour parvenir à un « bon traitement du texte », un compositeur doit se caler sur ce rythme « naturel » : il doit faire correspondre à tout « stress » (accent) du texte un « stress » musical.

6. L'absence de la question prosodique chez Ouvrard a été relevée par His, *Évolution du souci prosodique*.

7. Walker, *The influence of musique mesurée à l'antique*, p. 157-159.

A I R S. 57

SIXIESME LIVRE. p a a

FIGURE 24.2 – Air anonyme (poème de Desportes)

3. Le stress musical se marque au moyen de notes longues (dans la figure 24.2, les notes stressées sont les blanches). Lorsqu'une note longue souligne une syllabe inaccentuée, le rythme verbal naturel est « distordu » et le traitement du texte n'est pas bon.

Autant ces trois propositions s'enchaînent les unes aux autres de manière logique, autant, prises chacune pour elle-même, elles se révèlent invérifiables voire parfaitement arbitraires :

1. À l'heure qu'il est, personne n'est jamais parvenu à établir de manière incontestable le « rythme naturel » d'un texte littéraire, même résolument moderne. Qu'en sera-t-il, à plus forte raison, de textes littéraires vieux de plusieurs siècles placés entre les mains de musiciens qui leur sont contemporains ?

2. Alors que la notion de « stress », ou d'accent tonique, est pratiquement absente de la théorie grammaticale du français au « petit siècle », est-il raisonnable d'exiger *a priori* des compositeurs de cette période qu'ils aient fondé sur elle l'analyse à laquelle ils soumettaient les textes poétiques ?
3. Comment être sûr que chaque note longue traduit la volonté du compositeur de marquer un « stress » musical (en admettant que, par extraordinaire, cette notion ait eu un sens pour lui) ?

En musicologie, Walker essaie, fort honnêtement et comme beaucoup de ses pairs, de s'appuyer sur des propositions qui lui semblent évidentes et universelles. Il n'est pas conscient du caractère anachronique de ses présupposés. Il est hautement improbable, pourtant, que ceux-ci aient pu faire partie du bagage des lettrés du « petit siècle ». Car là est bien la question : que peut-on présupposer de la manière dont un compositeur, en 1600, « lisait » un texte poétique français en vue de le mettre en musique ?

Leçon concrète, leçon abstraite

Voilà qui ramène à la notion de « lecture » telle que proposée par Ouvrard. Celle-ci lui permet de critiquer fort adéquatement l'illusion de la « diction parlée naturelle » qu'il débusque chez ses prédécesseurs : tout texte français mis en musique étant versifié, c'est — dit-il — au mieux à une diction « artificielle », emphatique, mettant au premier plan la structure métrique que se référera le compositeur.

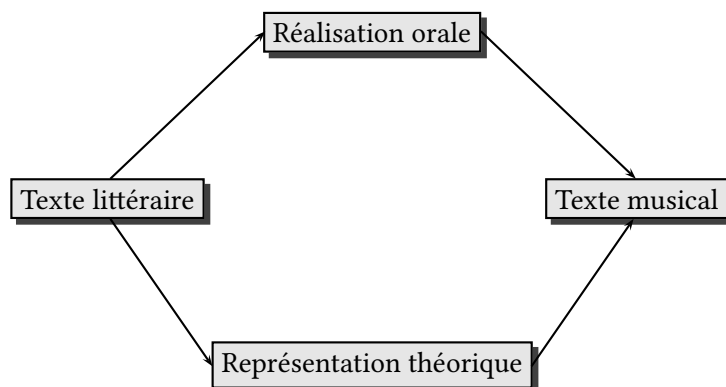


FIGURE 24.3 – Les deux lectures, concrète ou abstraite, qui s'ouvrent au compositeur

L'objection est de taille, mais est-elle suffisante ? Qu'elle soit « naturelle » ou « artificielle », la lecture selon Ouvrard reste une lecture pratique, ou *concrète* : ce qui sert de modèle à l'activité du compositeur demeure une réalisation orale du texte à mettre en musique, réalisation qu'il sera réduit à mimer « de son à son ». Ne faut-il

pas élargir encore le champ, en posant que le compositeur peut fort bien aussi s'appuyer sur une lecture théorique, ou *abstraite* du texte poétique, qu'il aura alors toute latitude d'interpréter de la manière qu'il aura choisie (figure 24.3) ? Si son propos est, par exemple, d'en souligner le schéma métrique, sera-t-il pour autant obligé de prononcer (à haute voix ou intérieurement, peu importe) les vers de la figure 24.1 ? On comprend que cela n'est pas le cas : connaissant, sur un plan théorique, les positions métriquement remarquables du décasyllabe, il peut fort bien, sur cette seule base, désigner directement, pour un vers donné, les syllabes à souligner dans sa composition et choisir, librement et sans la moindre intention imitative, le procédé musical servant à cette mise en évidence. Si elle reste possible, et souvent vraisemblable, l'imitation plus ou moins fidèle d'une lecture oralisée (« naturelle » ou « artificielle ») ne saurait donc être considérée comme un passage obligé.

C'est dans la mesure où l'on ne connaît rien (ou si peu) des mécanismes qui, au « petit siècle », régissaient l'activité de composition musicale qu'il est nécessaire de laisser ici la porte ouverte à toute forme de lecture, abstraite ou concrète. En exigeant *a priori* que le texte musical soit conforme à une réalisation orale du texte littéraire, on risquerait de tomber dans le piège de présupposés aussi anachroniques que celui du « rythme verbal naturel ».

Pour cette étude, l'hypothèse de départ la plus ouverte, et donc la moins susceptible d'être contaminée par des présupposés invérifiables, consistera à poser que, au « petit siècle », les compositeurs *n'ont pas eu le moindre égard aux textes qu'ils ont mis en musique*, autrement dit que le traitement musical des vers et des syllabes desdits textes est « plat » : strictement indifférencié et aléatoire. Cette hypothèse nulle (on prévoit qu'elle sera facilement prise en défaut) sera progressivement rectifiée et affinée au fur et à mesure que des résultats statistiquement probants seront tirés de l'interrogation d'une série de *corpus* de musique vocale échelonnés sur la période concernée et représentant au total un millier d'airs. Une telle expérimentation est seule à même de faire progresser la connaissance des mécanismes qui fondent le lien texte-musique à une époque où le style récitatif parfaitement policé de Lully et de ses héritiers n'est encore qu'une lointaine promesse.

Leçon syllabique, leçon métrique

Les *corpus* choisis pour cette étude (annexe A) ne l'ont pas été tout à fait au hasard. Il explorent le courant le plus caractéristique de l'édition musicale parisienne : celui qui favorise un traitement syllabique (en gros, une note par syllabe) et homophone (toutes les voix prononcent la même syllabe en même temps) des textes. Ce courant, qui s'épanouit depuis la chanson dite parisienne jusqu'à l'air de cour, en passant par le psaume huguenot, le vaudeville et la musique mesurée à l'antique s'oppose comme chacun sait à celui de la chanson dite franco-flamande⁸, qui repose,

8. C'est la raison pour laquelle l'énorme production d'un Roland de Lassus, considéré comme l'héritier de la tradition franco-flamande, est laissée de côté. Extrêmement hétérogène, elle nécessiterait à elle seule une étude. La production de Janequin, abondante et très hétérogène elle aussi, n'a pas été

lui, sur le mélisme (en gros, beaucoup de notes pour peu de syllabes) et l'imitation (entrée successive des voix et diction non simultanée d'un ou de plusieurs textes) et connaîtra une nette perte de vitesse dans le courant du « petit siècle ». Même si le syllabisme et l'homophonie ne sont pas ici des exigences absolues, chaque pièce sélectionnée doit pouvoir sans difficulté être ramenée à une seule ligne mélodique, avec une seule note, longue ou brève, pour chaque syllabe (l'annexe B donne le détail de la méthode utilisée).

Il n'y a pas besoin de chercher beaucoup pour tomber, dans la musique de la Renaissance, sur des exemples de lecture métrique comparables à celui de la figure 24.1 : Ouvrard en cite un certain nombre⁹ et elles n'ont pas échappé non plus à Walker¹⁰, pour le début du XVII^e siècle. Reste à déterminer si cette lecture métrique n'est qu'un procédé occasionnel, ou si, au contraire, elle constitue un principe de portée générale consistant à privilégier de manière plus ou moins systématique certaines syllabes métriquement importantes. On tiendrait alors une première réfutation solide de l'hypothèse nulle d'une lecture syllabique plate.

S'il est un *corpus* dans lequel les exemples de lecture métrique sautent aux yeux, c'est bien celui du psautier de Genève, qui incarne une certaine modernité musicale au moment où commence le « petit siècle » : le syllabisme et l'homophonie y sont presque absolus. Un indicateur quantitatif serait d'autant plus intéressant qu'il permettrait de comparer ce *corpus* à d'autres dans lesquels la lecture métrique apparaît, mais de manière moins évidente. La méthode que j'applique ici consiste :

1. à déterminer une fois pour toutes quelles sont les syllabes métriquement remarquables (celles qui, en théorie, méritent d'être mises en évidence par une lecture métrique) ;
2. à examiner dans quelle mesure elles concordent plus que les autres avec les notes longues de la musique.

On identifie assez simplement ces syllabes remarquables : ce sont celles sur lesquelles pèse une *contrainte métrique*, soit, pour les vers simples (sans césure) :

- la première syllabe (elle ne peut accueillir, par exemple, la fin d'un mot commencé au vers précédent),
- la dernière syllabe numéraire (elle ne peut pas être féminine),
- s'il y a lieu, la syllabe féminine surnuméraire.

Pour les vers composés (décasyllabes et alexandrins), s'y ajoutent :

- la syllabe de la césure (quatrième pour les décasyllabes et sixième pour les alexandrins),
- celle qui suit la césure, et qui est donc la première syllabe du second sous-vers (elle ne peut accueillir, par exemple, la fin d'un mot commencé au sous-vers précédent).

incluse puisqu'en grande partie antérieure à 1550. Comme point de départ pour cette étude, le *corpus* Marot-Sermisy, peu volumineux mais très homogène, lui a été préféré.

9. Ouvrard, *Les Jeux du mètre*, p. 8 et sq.

10. Walker, *The influence of musique mesurée à l'antique*, p. 149.

Pour tout décasyllabe, les syllabes contraintes (et donc remarquables) seront celles portant les numéros 1, 4, 5, 10 et, s'il y a lieu, 11. Pour tout alexandrin, ce seront celles portant les numéros 1, 6, 7, 12 et, s'il y a lieu, 13. Pour un octosyllabe, les syllabes 1, 8 et, s'il y a lieu, 9, et ainsi de suite. De manière générale, toutes les autres syllabes peuvent être considérées (en première approximation tout au moins) comme métriquement libres.

Syllabes

Contraintes – longues	1030	89,8 %
Contraintes – brèves	117	
<i>Total contraintes</i>	1147	
Libres – longues	420	21,13 %
Libres – brèves	1568	
<i>Total libres</i>	1988	
Total	3135	
Contraste		68,67

TABLEAU 24.1 – Psautier de Genève : contraste métrique

Les cinquante premiers psaumes de Genève, dans l'édition de 1562, comptent 3 040 vers. Le schéma métrique se répétant strophe par strophe, on ramène ce chiffre à 372, soit au total 3 135 syllabes (tableau 24.1). De ces 3 135 syllabes, 1 147 sont contraintes et 1 988 libres selon les critères énoncés ci-dessus. 1 030 syllabes contraintes correspondent à des notes longues (89,8 %) alors que c'est le cas de 420 syllabes libres seulement (21,13 %). La différence est spectaculaire et, bien sûr, hautement significative du point de vue statistique¹¹. Le résultat de la soustraction (68,7) définit un indicateur qu'on appellera *contraste métrique*. Ce contraste serait maximal si toutes les syllabes métriquement contraintes (et elles seules) correspondaient à des notes longues : il atteindrait 100. Si, au contraire, c'étaient toutes les syllabes métriquement libres (et elles seules) qui correspondaient à des notes longues, il serait de -100. Si, pour un *corpus* donné, il était proche de 0, on en déduirait que la lecture n'est pas métrique et l'hypothèse d'une lecture syllabique plate se verrait confortée.

Le contraste métrique calculé pour chacun des *corpus* sélectionnés est présenté dans la figure 24.4¹². On voit d'emblée que le *corpus* « psautier de Genève » dépasse tous les autres¹³ d'une bonne tête, ce qui est conforme à l'intuition de départ. Mais il n'en existe aucun pour lequel cet indicateur tende vers zéro. Même la valeur la plus basse, le 16 du *corpus* « Ronsard-Boni », dépasse largement le seuil du statistiquement significatif. On conclut que la lecture métrique est bel est bien une caractéristique fondamentale du lien texte-musique au « petit siècle » : l'hypothèse nulle

11. Sauf mention contraire, c'est le test du khi-carré qui est utilisé. On exige une valeur $p < 0,01$ pour considérer une différence comme pleinement significative.

12. Dans le corps du texte, j'ai privilégié la présentation des résultats sous forme graphique. On trouvera dans l'annexe D les résultats chiffrés sur lesquels sont basés les graphiques.

13. Les vers mesurés, dont la métrique s'organise selon une logique fondamentalement différente, sont bien sûr exclus de la comparaison.

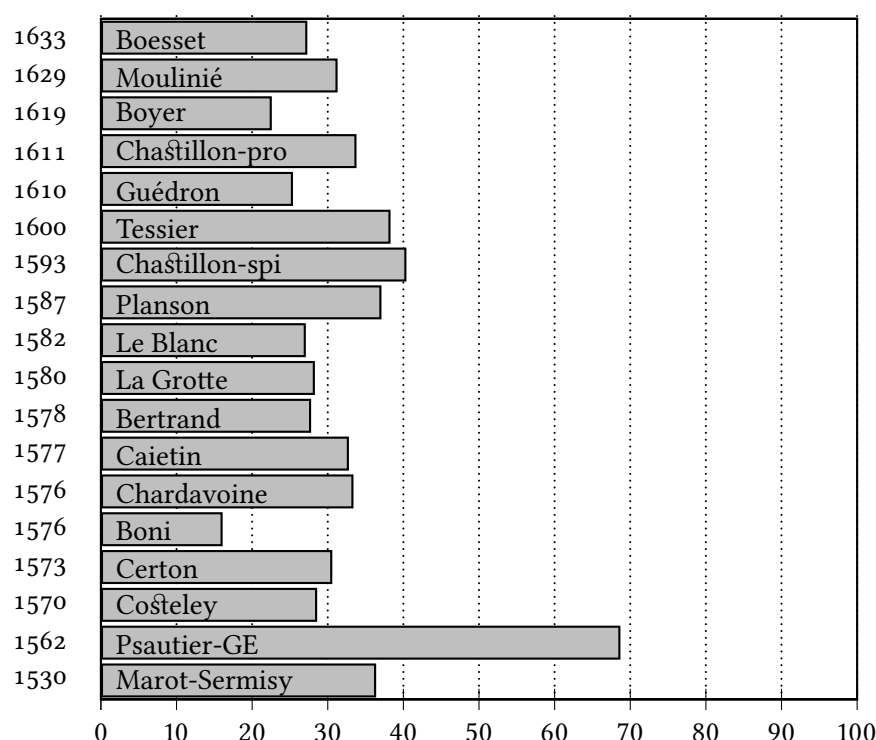


FIGURE 24.4 – Évolution du contraste métrique

de la lecture syllabique plate est donc définitivement invalidée. Toutefois, la lecture métrique ne semble plus, après 1575, occuper le premier plan : déjà acquise dans les chansons de Marot-Sermisy, qui sont bien antérieures et appartiennent en fait à la période précédente, celle investiguée par Ouvrard, elle atteint son point culminant au début du « petit siècle » avec le psautier de Genève, puis s'affaïsse à un niveau en moyenne inférieur à celui des années 1530. Ce n'est pas elle qui stimule les esprits et vient nourrir l'inventivité humaniste des compositeurs. Elle fait plutôt figure d'une toile de fond ayant déjà bien servi, devant laquelle va pouvoir se jouer un drame nouveau.

Lecture métrique, lecture prosodique

C'est sans guère d'hésitation que, de la métrique, on passe à la prosodie : la grammaire du français, discipline nouvelle qui se développe à partir de 1550¹⁴, s'attache dès ses débuts à en théoriser la prosodie. Les poètes emboîtent le pas aux grammairiens, en s'interrogeant dans la foulée sur l'opportunité d'importer en français la métrique gréco-latine qui se fonde sur la quantité prosodique, questionnement qui

14. On admet que la première vraie « Grammaire » du français est celle de *Louis Meigret* (1550). Au Moyen Âge, il aurait été incongru de parler de grammaire à propos d'une langue vulgaire, le terme étant réservé aux langues savantes antiques.

culminera dans l'Académie de poésie et de musique. On pressent donc que c'est sur le terrain de la prosodie que vont se jouer des scènes cruciales de l'histoire du lien texte-musique. Mais, contrairement à la métrique, qui repose depuis le Moyen Âge sur un petit nombre de concepts bien stabilisés et aujourd'hui encore solidement valides (la numération syllabique, la césure, la rime), la théorie prosodique du français apparaît, depuis ses origines renaissantes jusqu'à nos jours, comme mouvante à l'extrême.

Lorsqu'ils empoignent le problème, les grammairiens français disposent, comme seule référence, des catégories de la grammaire gréco-latine. Il vont donc chercher à les importer en les adaptant, ce à quoi le français se pliera de plus ou moins bonne grâce. À l'arrivée, on trouve des théories parfois contradictoires, souvent fragmentaires et en tout cas obscures pour l'observateur moderne, mais qui ont certainement pu inspirer les musiciens du temps. Reste qu'on serait bien en peine de les inclure telles quelles dans une théorie moderne de la prosodie du français et que, en général, elles sont aujourd'hui déclarées caduques par les grammairiens et les linguistes. À l'inverse, la théorie prosodique moderne du français, quoiqu'aujourd'hui encore assez instable, dispose de notions fort pratiques dont la valeur explicative est indéniable, mais qui étaient complètement inconnues au « petit siècle ». Celle d'« accent tonique¹⁵ » est du nombre.

N'ayant pas accès à cette notion, les compositeurs du « petit siècle » n'ont en aucun cas pu s'appuyer sur des règles explicites la faisant intervenir. On ne saurait donc leur reprocher, sur le mode normatif de Walker, de ne pas respecter telle ou telle règle dictée par une prosodie accentuelle désignée comme « naturelle ». Par contre, on peut fort bien, sur un mode descriptif, chercher à traquer chez eux une éventuelle sensibilité prosodique à l'accent tonique : si l'on admet que, en tant que phénomène, l'accent tonique préexiste à la notion qui le désigne, il n'est nullement impossible que des compositeurs du « petit siècle » aient, de manière plus ou moins consciente, tendu à mettre en valeur certaines syllabes toniques qu'ils percevaient proéminentes, régularités qu'un examen statistique pourrait être à même de révéler.

Avant de pouvoir interroger les *corpus* collectés pour cette étude, il faudra encore disposer d'une méthode d'analyse des textes poétiques qui permette d'y désigner les syllabes potentiellement accentuées. Celle choisie (elle est détaillée dans l'annexe C), à défaut d'être incontestable, a l'avantage d'être éprouvée et de bien se prêter au traitement statistique. La première expérience consistera à déterminer si Sermisy, le compositeur du plus ancien des *corpus* examinés, a tendance à souligner, par des notes longues, les syllabes accentuées. Sur les 291 vers que compte ce *corpus*, 151 appartiennent aux premières strophes (celles qui sont écrites sous la musique), soit 1273 syllabes (tableau 24.2) se répartissant entre 563 accentuées et 710 inaccentuées. 51 % des accentuées correspondent à des notes longues contre 35 % seulement des

15. En tant que notion théorique, l'accent tonique est une création du XIX^e siècle. Voir Chaurand, *La Découverte de l'accent tonique*. Il n'y a pas de commune mesure entre la notion moderne d'accent tonique et la manière dont on reprend parfois, au XVI^e siècle, la notion d'accent telle qu'elle existe en grammaire antique pour l'adapter au français.

Toutes syllabes

Inaccentuées – longues	248	34,93 %
Inaccentuées – brèves	462	
<i>Total inaccentuées</i>	710	
Accentuées – longues	287	50,98 %
Accentuées – brèves	276	
<i>Total accentuées</i>	563	
Total	1273	
Contraste :		16,05

TABLEAU 24.2 – Marot-Sermisy : pseudo-contraste accentuel

inaccentuées : la différence entre ces deux chiffres, soit 16 points, pourrait-elle dénoter une sensibilité prosodique du compositeur à l'accent tonique ? Il serait hâtif de le conclure. En effet, ce *corpus*, comme tous les autres, se caractérise, on l'a vu, par une lecture métrique (son contraste métrique est de 36). Or, les syllabes accentuées sont fortement surreprésentées parmi les syllabes métriquement contraintes (62 % contre seulement 33 % de syllabes accentuées parmi les syllabes métriquement libres). Autrement dit, la variable « métriquement contrainte » et la variable « accentuée » ne sont pas indépendantes mais au contraire fortement liées : en favorisant les syllabes contraintes, on favorise aussi, du même geste, les syllabes accentuées.

Syllabes métriquement libres

Inaccentuées – longues	152	28,79 %
Inaccentuées – brèves	376	
<i>Total inaccentuées</i>	528	
Accentuées – longues	69	26,74 %
Accentuées – brèves	189	
<i>Total accentuées</i>	258	
Total	786	
Contraste :		-2,04

TABLEAU 24.3 – Marot-Sermisy : contraste accentuel réel

Comme on cherche à établir une sensibilité à l'accent qui soit proprement prosodique, il va falloir exclure des résultats les syllabes métriquement contraintes, celles qui peuvent donner lieu à des interférences entre la sensibilité prosodique éventuelle du compositeur et la lecture métrique. On se demandera donc si, parmi celles qui restent, les accentuées sont plus fréquemment rendues par une note longue que les inaccentuées. Après exclusion des syllabes métriquement contraintes des 151 vers examinés, il reste au total (tableau 24.3) 786 syllabes. 27 % des accentuées correspondent à des notes longues, contre 29 % des inaccentuées, le *contraste accentuel* qui en découle, soit -2, n'est pas statistiquement significatif et, par conséquent, est virtuellement nul.

Le verdict est clair : il n'existe, chez Sermisy mettant en musique des poèmes de Clément Marot, aucune sensibilité spécifiquement prosodique à l'accent tonique.

De l'analyse des tableaux 24.2 et 24.3, on retire quelques enseignements intermédiaires qui sont importants pour la suite de cet exposé :

- Par sa seule présence, une lecture métrique peut, parce que les syllabes accentuées sont surreprésentées dans le groupe des syllabes métriquement contraintes, faire croire à une lecture prosodique. Il s'agit bel et bien d'une illusion que j'appellerai « illusion prosodique ». Il convient donc dans tous les cas de parvenir à faire la part des choses entre les pratiques musicales résultant de contraintes métriques et celles susceptibles de reposer sur une sensibilité prosodique authentique du compositeur. Une manière simple de parvenir à cette fin consistera, chaque fois qu'on veut explorer spécifiquement le champ de la prosodie, à exclure systématiquement des mesures les syllabes métriquement contraintes.
- Même s'il est, d'un point de vue strictement arithmétique, possible de calculer des indicateurs prosodiques sur des pièces vocales isolées, ils se joueront le plus souvent sur un nombre trop restreint de syllabes pour qu'on puisse en tirer des résultats interprétables statistiquement. Cela confirme la nécessité d'apprécier de manière globale des *corpus* de, si possible, plusieurs dizaines de pièces.
- Le fait que Sermisy, compositeur majeur de la première moitié du xvi^e siècle, ne témoigne d'aucune sensibilité prosodique à l'accent tonique montre que, contrairement à la lecture métrique, la lecture prosodique (ou au moins une de ses formes possibles) ne fait pas partie du bagage des musiciens au moment où commence le « petit siècle ». On voit donc mal comment on pourrait la qualifier de « normale » ou de « naturelle ».
- Les indicateurs prosodiques auxquels je m'intéresse sont quantitatifs et descriptifs. On ne saurait donc s'en servir pour apprécier la qualité de telle ou telle composition musicale, et encore moins pour juger de sa conformité à on ne sait trop quels canons.

Tous les résultats qui vont désormais être présentés portent donc sur les seules syllabes métriquement libres, et sur les seules premières strophes. Les textes des strophes restantes sont utilisées pour constituer des contrôles : afin de s'assurer qu'une différence observée relève bel et bien de la prosodie (et ne traduit pas, par exemple, une régularité métrique « officieuse » comme pourrait être la mise en évidence plus ou moins régulière mais non systématique de la quatrième syllabe des octosyllabes), il suffit de répéter les mêmes mesures sur un *corpus* artificiellement constitué à partir des textes de vers de même mètre, mais tirés au sort dans d'autres pièces. Une telle manœuvre doit logiquement effacer toute correspondance entre la prosodie d'un vers donné et le traitement « sur mesure » qu'a pu lui réserver une mise en musique. Si des régularités survivaient à cette substitution, elles devraient être considérées comme extra-prosodiques. Il est ainsi possible d'affirmer que les résultats ci-après traduisent tous des régularités réellement dictées par la lecture

prosodique des énoncés (et non la lecture métrique des vers).

L'émergence d'un contraste accentuel

On dispose maintenant, à côté du contraste métrique, d'un autre indicateur qui mesure la sensibilité proprement prosodique du compositeur à l'accent tonique. On va donc pouvoir le calculer pour chacun des *corpus* échelonnés tout au long du « petit siècle » (figure 24.5). Cet examen fait émerger, de manière on ne peut plus nette, trois groupes distincts :

- A. **Les *corpus* dont le contraste accentuel est nul** (ou non significatif) : on y retrouve, à la suite de Marot-Sermisy, le psautier de Genève, Ronsard-Boni et Char-davoine. Prépondérant avant 1570, il se perpétue avec Ch. Tessier et Chastillon (airs spirituels et airs profanes) : il est possible (quoique peu probable) que d'autres *corpus* mineurs d'airs de cour plus tardifs doivent encore y être rattachés. En cherchant dans les genres les plus popularisants, on en trouverait encore bien après.
- B. **Les *corpus* de vers mesurés** : j'en ai retenu deux, à savoir un *corpus* d'hexamètres dactyliques tiré des *Etrénes* de Baïf (1574), publiées dans leur graphie phonétisante originale, et l'ensemble des *Psaumes en vers mesurés* de Claude Le Jeune, qui ont fait l'objet en 1606 d'une édition posthume dans laquelle on a substitué aux psaumes originaux de Baïf des versions remaniées, rimées et en graphie usuelle. Leur contraste accentuel est très élevé (aux environs de 50). Seulement, leur métrique à l'antique étant totalement déterminée, toutes les syllabes sont métriquement contraintes et il n'est donc pas possible d'isoler des syllabes libres pour en tirer, de manière simple, des résultats portant spécifiquement sur la sensibilité prosodique du compositeur ou du poète¹⁶ à l'accent. Par la force des choses, les indicateurs sont calculés sur la totalité des syllabes et les résultats de ce groupe ne sont par conséquent pas immédiatement comparables avec ceux des deux autres.
- C. **Les *corpus* de vers syllabiques dont le contraste accentuel est positif** : je n'en ai pas trouvé avant 1570¹⁷. Leur contraste accentuel oscille entre 5 et 35. Très clairement, on observe un brusque pic dans les années 1570 avec notamment Caietin, Le Blanc, Ronsard-Bertrand puis, après un fléchissement (Planson) dans les années 1580-1600, un « renouveau » plus lent, et donc plus durable, qui va

16. On peut traiter les vers mesurés comme des pièces musicales à part entière même s'ils n'ont pas réellement été mis en musique : les « longues » et les « brèves » du schéma métrique tiennent lieu de partition musicale. La seule connaissance de ce schéma permet donc de calculer, pour des vers mesurés, tout indicateur qu'on déduirait de la confrontation du texte et du rythme musical d'airs non mesurés.

17. Certaines des pièces de recueils publiés dans les années 1570 peuvent être de composition plus ancienne. C'est notamment le cas pour un certain nombre de vaudevilles de Certon, dont des versions légèrement différentes se trouvent déjà dans des imprimés des années 50-60. De même, le recueil de La Grotte, qui avait déjà connu une édition en 1569 et mériterait probablement d'être placé avant celui de Caietin.

de Guédron à Boesset. Parmi les *corpus* qui participent du premier pic, plusieurs ont un lien, direct ou indirect, avec l'Académie de poésie et de musique : Costeley (contient un poème liminaire de Baïf), Caietin (la préface se réfère explicitement à l'Académie et le recueil contient plusieurs pièces en vers mesurés), Ronsard-Bertrand (allusion à l'Académie dans la préface), La Grotte (une chanson sur des vers, syllabiques, de Baïf), Le Blanc (plusieurs pièces en vers mesurés). Certon semble par contre exempt de toute référence précise à l'Académie. Plus tardif et peut-être plus hétérogène, Plançon est nettement en retrait du point de vue du contraste accentuel. Historiquement, il n'y a guère d'éléments qui permettraient de le rattacher directement à l'Académie. Guédron, qui succède à Claude Le Jeune à la Chambre du Roy, est quant à lui trop jeune pour avoir assisté, même de loin, aux travaux de l'Académie. Il peut par contre exister des filiations directes entre son prédécesseur et lui-même, et entre lui-même et son gendre Boesset.

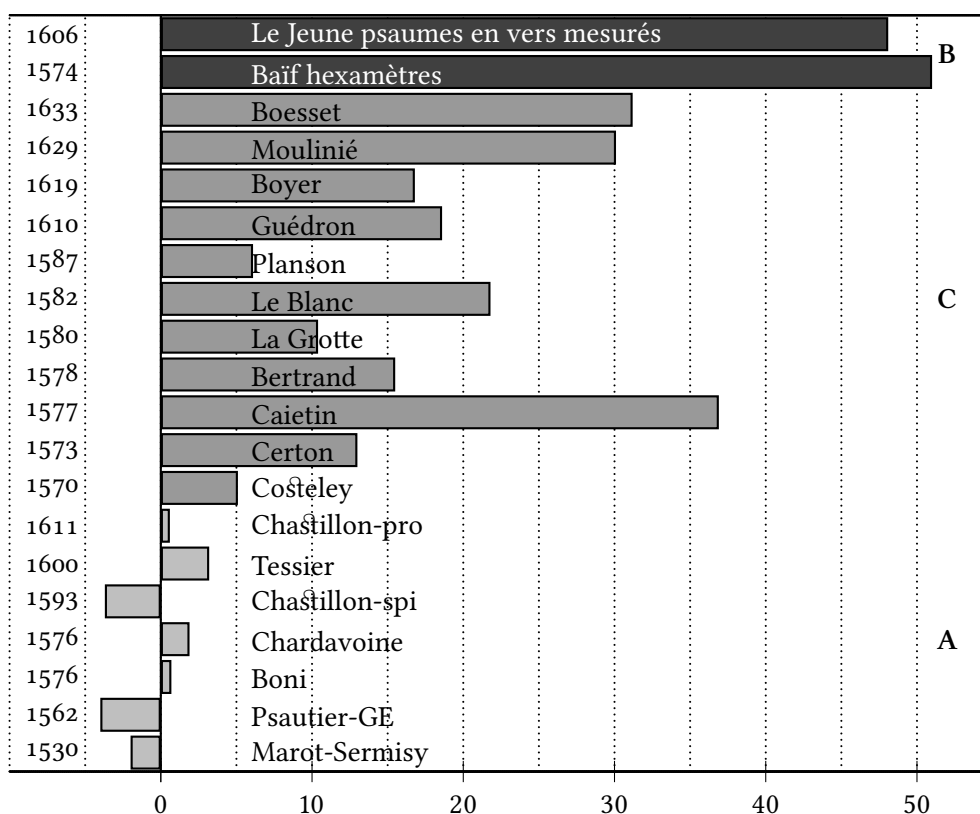


FIGURE 24.5 – Évolution du contraste accentuel

L'existence du groupe A, dans lequel seule la lecture métrique est détectable, indique que, jusque vers 1610 en tout cas, la sensibilité prosodique à l'accent tonique ne correspond pas, en musique savante, à une norme établie et universelle, mais résulte au contraire d'une stratégie spécifique, visant selon toute vraisemblance à accorder « encore mieux » la musique à la lettre. Ces *corpus* dépourvus de lecture

prosodique témoignent-ils pour autant d'un « mépris » de la lettre par le musicien ? On ne saurait l'affirmer. L'un d'entre eux au moins, Ronsard-Boni, fourmille de madrigalises, ce qui dénote un souci très aigu du texte, ou en tout cas du sens des mots ; à elle-seule, la lecture métrique témoigne déjà du souci, en adhérant à la forme du poème, de lui fournir une enveloppe qui rende le texte intelligible.

Particulièrement frappante est la différence mesurée entre deux *corpus* « jumeaux », Ronsard-Boni (1576) et Ronsard-Bertrand (1578), composés presque simultanément par deux Auvergnats sur des sonnets des mêmes *Amours*, dans des styles contrapuntiques fort voisins : le premier ignore complètement l'accent tonique alors que le second y est plus que nettement sensible. De fait, le pic accentuel des années 1570, que révèle le groupe C, dénote très clairement l'éclosion, chez les compositeurs qui y prennent part, d'une authentique sensibilité prosodique à l'accent tonique. Pour le qualifier, on pourra donc reprendre, en le généralisant et en l'élargissant à toute cette mouvance « para-académique », le terme de « mutation » prosodique, proposé par Isabelle His¹⁸ pour le seul Claude Le Jeune. On est certes en présence de deux manières différentes : d'un côté, l'écriture de Le Jeune qui, dans certaines pièces en contrepoint traditionnel et en des lieux précisément identifiables, applique de manière stricte et évidente les règles prosodiques de l'Académie ; de l'autre, une pratique plus floue, qui ne saute pas aux yeux, mais demande à être révélée par un indicateur statistique global comme le contraste accentuel. Il n'en demeure pas moins que ces deux manières participent de la même dynamique. Cette mutation montre qu'une brigade de compositeurs s'interrogent soudain sur le statut prosodique des syllabes en cherchant, d'une manière méthodique pour Claude Le Jeune et, probablement, plus souple et intuitive pour les autres, à traduire ce statut en musique.

Il faut maintenant s'interroger sur le *primum movens* de cette mutation, qu'on ira bien sûr chercher du côté de l'Académie de poésie et de musique. Tout d'abord, la plupart des compositeurs responsables de la mutation des années 1570 se réclament, on l'a vu, explicitement de son influence. Ensuite, l'Académie est le lieu par excellence où devait, à cette époque, se tenir le débat sur le lien texte-musique. Enfin, les *Etrénes* de 1574 font à tel point figure de manifeste d'avant-garde qu'on imagine mal que Baïf soit allé puiser son inspiration dans une pratique musicale antérieure : ce n'est pas le léger frémissement préalable qu'on pourrait éventuellement discerner chez un compositeur comme Certon qui peut être à l'origine de la véritable tempête prosodique qui frappe les vers mesurés.

Une fois admise d'un point de vue historique cette influence de l'Académie sur la manière dont un groupe de compositeurs para-académiques va traiter l'accent tonique, on s'interroge sur son mécanisme précis, question délicate à laquelle on ne saurait répondre sans d'innombrables précautions. Le débat prosodique, dans les années 1570, porte exclusivement sur la question de la quantité des syllabes : le modèle de la métrique antique est strictement quantitatif et il ne peut alors y avoir de débat sur l'accent tonique car la notion-même est inconnue en français. De fait, la métrique à l'antique des vers mesurés repose explicitement sur une prosodie quantitative. Il est

18. His, *Claude Le Jeune et le rythme prosodique : la mutation des années 1570*.

donc pour le moins étonnant de mesurer, à l'arrivée, un contraste accentuel aussi élevé dans des *corpus* de vers mesurés. Il n'est bien sûr pas impossible qu'il existe à la base, chez un poète comme Baïf, une sensibilité spécifiquement prosodique qui l'amène à considérer comme longues certaines syllabes du seul fait qu'elles sont accentuées, mais on ne saurait l'affirmer *a priori*. Comme ces vers ne comportent, on l'a vu, aucune syllabe métriquement libre qui permette d'isoler les effets de la prosodie, il est fort possible — et, jusqu'à preuve du contraire, il faut le soupçonner — qu'une part non négligeable du contraste accentuel observé soit en fait la conséquence mécanique de contraintes spécifiquement métriques, et doive donc être considérée, du point de vue de la prosodie, comme fortuite. On peut montrer, par exemple, que l'imitation, par le poète, des césures constitutives des vers gréco-latins provoque inmanquablement l'accumulation de syllabes accentuées en des positions bien déterminées du schéma métrique, accumulation qui ne doit strictement rien à la sensibilité prosodique du poète. On pourrait donc se trouver en face d'une illusion prosodique¹⁹ comparable à celle qui apparaît lorsque le calcul du contraste accentuel d'un *corpus* comme celui de Sernisy est fait sans exclure les syllabes métriquement contraintes. En admettant que les compositeurs des *corpus* du groupe C, qui entendaient les productions de l'Académie sans forcément connaître dans leurs moindres détails la théorie et les schémas métriques des vers mesurés, aient eux-mêmes été sujets à une illusion de cet ordre, on comprendrait alors que l'imitation intuitive de ces schémas et leur transposition à des vers syllabiques traditionnels aient été à l'origine de la mutation prosodique des années 1570, et de ses répercussions en matière de contraste accentuel. On remarquera du reste que le « meilleur élève » du groupe est incontestablement Caietin, compositeur d'origine italienne qui, du fait que l'accent tonique joue un rôle de premier plan dans sa langue maternelle, pouvait bien être plus sensible que ses contemporains francophones aux concentrations accentuelles (qu'elles soient ou non fortuites) des vers mesurés.

Un traitement spécifique pour les syllabes féminines ?

Une caractéristique constante des vers mesurés est de réserver quasi systématiquement aux syllabes féminines²⁰ des positions métriques (ou des notes de musique) brèves. Contrairement à celle d'accent tonique, la notion de syllabe féminine est du reste parfaitement théorisée à la Renaissance, comme en témoigne en 1588 le *Dictionnaire de rimes* de Tabourot, qui fait bien la distinction entre celles des syllabes

19. Une étude spécifique du système prosodique de Baïf sortirait largement du cadre de ce travail. Récemment, Morin, *L'hexamètre « héroïque »*, a quantifié la sur-représentation des syllabes accentuées dans certaines positions métriques de l'hexamètre dactylique. Il ne fournit toutefois pas d'éléments objectifs qui permettraient de dissiper la suspicion d'une illusion prosodique. Dans *Octosyllabes, vers mesurés et effets de rythmes* (à paraître), je me propose de tenter de débrouiller les intrications de la prosodie et de la métrique chez Baïf.

20. Par définition, on considérera comme syllabe féminine toute dernière syllabe de mot comportant un *e* féminin (ou « muet » ou « caduc »).

féminines qui sont métriquement contraintes (surnuméraires en fin de vers) et celles qui sont libres (en fin de mot, dans les autres localisations) :

Le quart [e] est féminin qui se prononce comme si on se vouloit retirer de la prononciation entière & ne la déclarer qu'à demy, Comme en ces deux vers faits de féminines terminaisons seulement :

Le Sire de nostre Province,

Se monstre magnanime Prince.

Lequel é, encor qu'il remplisse sa syllabe au milieu du vers aussi bien qu'une masculine, si est-ce qu'à la fin il n'a nulle force & s'évanouit en l'air, tellement qu'au lieu de neuf syllabes il n'en faut compter que huit.²¹

La mise en musique des syllabes féminines métriquement contraintes obéit à des conventions fort bien établies : comme la plupart des finales musicales, et comme le commun des syllabes métriquement contraintes, elles sont très souvent rendues par des notes longues. Les compositeurs ne semblent en tout cas pas chercher à imiter de manière concrète l'« évanouissement » sonore décrit par Tabourot. On peut donc admettre qu'elles sont soumises à une lecture métrique abstraite. Il est par contre intéressant d'étudier le traitement musical des finales féminines métriquement libres.

La première question qu'on se pose est celle du poids que pèsent les syllabes féminines dans le calcul du contraste accentuel. En effet, toutes les syllabes féminines font partie des syllabes inaccentuées. Si elles étaient traitées de manière très différente des autres syllabes inaccentuées, cela pourrait infléchir de manière plus ou moins importante le résultat global. La première expérience consistera donc à refaire le calcul du contraste accentuel après avoir exclu les syllabes féminines, pour constater que les valeurs calculées ainsi restent très proches de celles calculées en les incluant. Appliquée à tous les *corpus*, cette exclusion n'affecte pas de manière significative l'aspect de la figure 24.5. On conclut que, dans l'ensemble, les syllabes féminines se fondent de manière équilibrée dans la masse des syllabes inaccentuées. On peut néanmoins tenter de calculer, pour chaque *corpus* examiné, un contraste « syllabes féminines – autres syllabes inaccentuées », dont on peut prévoir qu'il sera relativement faible.

Sur le graphique (figure 24.6), plus le compositeur a été soucieux de réserver des notes brèves aux syllabes féminines métriquement libres, plus le contraste calculé sera négatif. On voit donc que, dans le groupe A (contraste accentuel nul), ce sont les airs profanes de Chaëillon qui témoignent du contraste le plus négatif, suivis de peu par le psautier de Genève et Ronsard-Boni. Il n'est pas interdit d'interpréter ce traitement particulier des syllabes féminines comme une ébauche de lecture prosodique. Dans les autres *corpus* de ce groupe, le contraste « féminines – autres inaccentuées » n'est pas significatif, et doit donc être considéré comme nul. Dans le groupe C (contraste accentuel positif), on trouve aussi bien des *corpus* qui élaguent significativement les syllabes féminines grâce à des notes brèves (Ronsard-Bertrand, Caietin, Guédron, Boesset) que d'autres qui semblent les renforcer par des notes longues

21. Tabourot, *Dictionnaire*, p. 15.

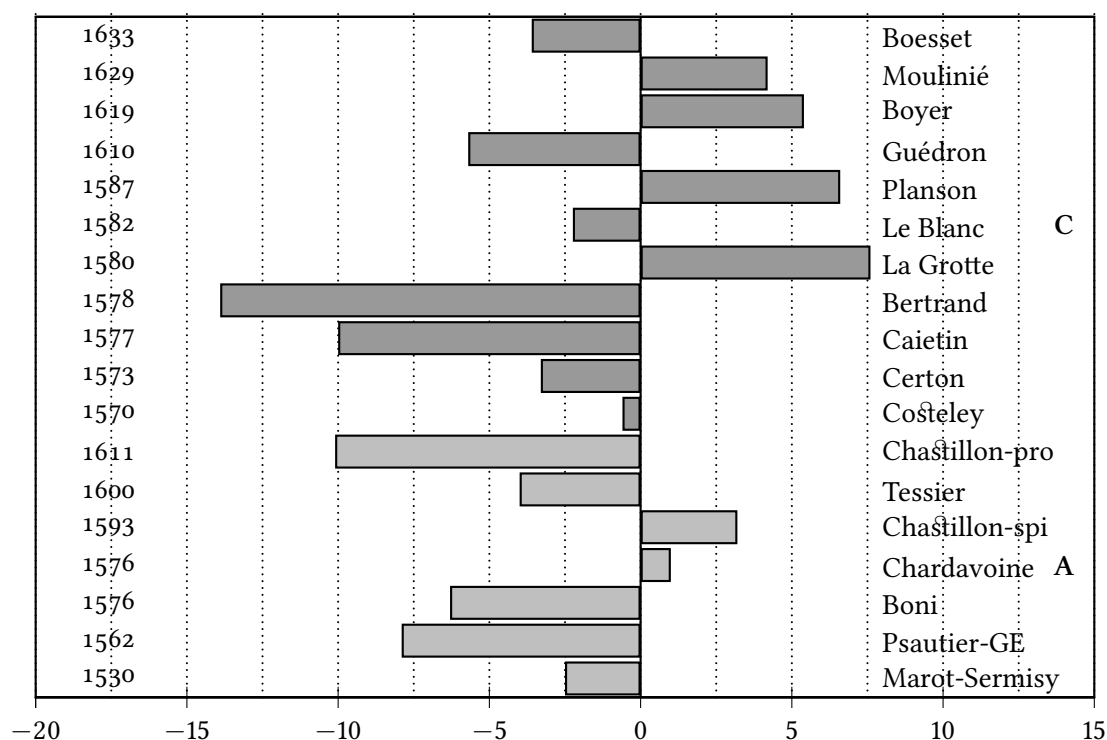


FIGURE 24.6 – Évolution du contraste « féminines – autres inaccentuées »

(Planson, Moulinié). Les autres valeurs calculées sont non significatives. Par comparaison, les *corpus* de vers mesurés donnent un contraste « féminines – autres inaccentuées » aux alentours de -40, ce qui est sans commune mesure. Sur l'ensemble des *corpus*, le tableau est donc plutôt incohérent. On voit même que les deux *corpus* provenant du même Guillaume de Chastillon diffèrent considérablement l'un de l'autre. Pourtant, possédant la notion de syllabe féminine, les compositeurs n'auraient eu aucune peine si, pour des raisons esthétiques, ils l'avaient désiré, à formuler et à appliquer une règle imposant de rendre les syllabes féminines par des notes brèves. Ils ne l'ont pas fait et l'on doit conclure que l'allégement des syllabes féminines à l'intérieur du vers, si elle a force de loi pour l'Académie de poésie et de musique, n'a jamais, en dehors du cadre étroit de la musique mesurée à l'antique, fait partie des priorités des compositeurs.

Importance de la longueur par position

Le fait qu'un groupe de compositeurs qui n'y étaient pas directement impliqués aient pu, dès les années 1570, subir l'influence de l'Académie de poésie et de musique incite à s'intéresser à d'autres paramètres que l'accent tonique, dont on a vu qu'il était, en tant que tel, étranger aux préoccupations de l'Académie. La métrique antique reposant sur la quantité des syllabes, les théoriciens de l'Académie avec, au

premier rang, Jean-Antoine de Baïf se sont ingéniés à soumettre les syllabes de la langue française à ce qu'on peut appeler un *tri prosodique* visant à identifier celles qui, avant tout traitement métrique, peuvent ou doivent être considérées comme brèves ou comme longues. Dans la théorie antique, la quantité des syllabes repose sur deux piliers : la longueur *par nature* et la longueur *par position*. C'est donc très logiquement sur ceux-ci que s'est appuyé Baïf.

- **Longueur par nature** : le latin et le grec connaissent de manière incontestable des oppositions de quantité qu'on peut, quoiqu'avec prudence, qualifier de *phonologiques*, et qui reposent sur l'existence, dans la langue, de voyelles longues et brèves. Ainsi, en latin classique, *rosā* (nominatif), *mālum* (mal) ne se distinguent-ils de *rosā* (ablatif), *mālum* (la pomme) que par la quantité, brève ou longue, de leur *a*. Le français de la Renaissance, ou en tout cas certaines de ses variétés, connaît de telles oppositions de quantité, qui sont abondamment discutées par les grammairiens du temps²². Ainsi qu'Yves-Charles Morin²³ l'a démontré de manière définitive, Baïf lui-même s'appuie largement, pour opérer son tri prosodique, sur la quantité phonologique des voyelles du français. Reste que les voyelles françaises qu'on peut, de manière incontestable, identifier dans un texte en graphie usuelle comme longues par nature sont peu nombreuses et qu'elles se prêteront difficilement à un traitement statistique.
- **Longueur par position** : dès ses origines grecques, elle est considérée comme plus artificielle que la longueur par nature²⁴. Ses fondements linguistiques sont donc plutôt ténus et il n'est pas sûr qu'elle ait, hors du contexte de la théorie métrique et de la composition des vers quantitatifs, réellement rencontré la sensibilité prosodique intuitive des locuteurs. Le fait qu'elle passe de grec en latin sans le moindre réexamen la rend d'autant plus suspecte. Toujours est-il qu'elle fournit « à bon marché », un nombre très important de syllabes à considérer comme longues et que l'Académie (ainsi que les poètes qui, plus tard, ont composé des vers mesurés) s'est empressée de la reprendre et de l'appliquer malgré les critiques de grammairiens comme Théodore de Bèze²⁵, qui lui conteste toute validité en français. Même si elle est sujette à caution du point de vue de son adéquation à la langue, elle est donc, d'un point de vue statistique, plus intéressante que la longueur par nature.

Le principe de la longueur par position est extrêmement simple et peut se résumer de la manière suivante : *les syllabes fermées valent pour des longues*. Par syllabe « fermée », on entend une syllabe dont le noyau vocalique est suivi, au sein de la même syllabe, par une ou plusieurs consonnes, comme dans la première syllabe du mot *por-té*, dont le noyau vocalique, *o*, est suivi d'un *r* qui est alors dit « implosif » ; de la consonne implosive, on dira qu'elle « fait position » et que, par conséquent, elle rend longue la syllabe qu'elle termine. Par opposition, la première syllabe du

22. Une synthèse de ces discussions constitue par exemple un chapitre volumineux de l'ouvrage monumental de Thurot.

23. Morin, *La graphie de Jean-Antoine de Baïf*.

24. Zirin, *The phonological basis*, p. 65 et sq.

25. Bèze, *De pronuntiatione*, p. 76.

mot *no-té*, qui se termine par son noyau vocalique *o* sera qualifiée d'« ouverte » et, à moins que la voyelle elle-même ne soit considérée comme longue par nature, la syllabe dans son ensemble sera considérée comme brève. Se pose ensuite la question de la discrepancy entre graphie et prononciation. Faut-il considérer par exemple que, dans *nuict*, le *c*, que personne n'aurait prononcé à la Renaissance, fait position au même titre que l'*r* de *porté* qui, lui, était usuellement prononcé ? Baïf a résolu la question de manière radicale en créant de toutes pièces sa propre graphie²⁶, dont sont absentes, à l'intérieur des mots au moins, les consonnes qu'il ne prononce pas. Plus tard, Mersenne a cherché un compromis qui ne révolutionnerait pas l'orthographe, en proposant de « retrancher les lettres superflues des dictions ausquelles elles ne seruent de rien, comme l'on fait peu à peu²⁷ ». Reste que, lorsqu'ils travaillaient sur des vers gréco-latins, c'était sur la position graphique que se fondaient les érudits de la Renaissance et que, par manque de documents sonores, l'observateur du xxi^e siècle qui étudie des airs anciens, en est réduit à la même condition.

On peut maintenant définir un nouvel indicateur, qu'on appellera *contraste positionnel*. Il cherche à déterminer dans quelle mesure les compositeurs tendent à favoriser par des notes longues les syllabes qui sont (graphiquement) fermées. Il recrute un ensemble assez hétérogène de syllabes, au nombre desquelles on trouvera :

1. Des syllabes dont la consonne implosive graphique se prononçait vraisemblablement au « petit siècle » : *morte, espoir, juste, objet, exalte*.
2. Des syllabes dont la consonne implosive graphique ne se prononçait vraisemblablement pas, mais pouvait être la marque d'une voyelle longue par nature : *feste, fascheux, vulte*.
3. Des syllabes dont la consonne implosive graphique était purement ornementale : *debte, nuict*.
4. Des voyelles nasales : *chante, ronde*²⁸.
5. Des voyelles se terminant sur un *r* géminé : *terre, arrester*. On exclura par contre les syllabes ponctuées par une autre consonne géminée : les premières syllabes de *belle, attaque* seront considérées comme ouvertes.

Les finales féminines seront, conformément à la pratique de Baïf, toutes considérées comme ouvertes, même si elles se terminent par *-s* ou *-nt*. Par contre, les autres consonnes finales feront position en fin de vers ou si, à l'intérieur du vers, le mot suivant commence par une consonne. On fait confiance à la graphie des éditions originales, en espérant qu'elle n'a pas été trop altérée par les éditeurs modernes²⁹. Le but de l'exercice n'est pas d'obtenir un indicateur très spécifique, mais plutôt de

26. On en trouve une description synoptique dans l'introduction de l'édition en ligne des vers mesurés de Baïf.

27. Mersenne, *Embellissement des chants*, p. 377, in *Harmonie universelle*, vol. 2 du fac-similé.

28. La question de savoir dans quelle mesure un vestige consonantique pouvait se faire entendre à la fin des voyelles nasales ne sera pas tranchée ici.

29. Aucune des éditions utilisées n'a fondamentalement modernisé la graphie, mais les principes éditoriaux peuvent ici ou là réserver des surprises.

dépister, chez les compositeurs, une velléité de se conformer à certaines des règles de prosodie quantitative cultivées par l'Académie. Le contraste accentuel et le contraste positionnel sont en définitive assez complémentaires : le premier semble bien traduire une sensibilité intuitive des compositeurs à un paramètre prosodique solide du point de vue linguistique, mais qui n'était pas théorisable à l'époque concernée. Le second, au contraire, pourrait signer leur adhésion raisonnée, sur la foi d'une élaboration théorique, à un système prosodique peu intuitif dont l'assise linguistique est assez discutable.

Le calcul du contraste positionnel pour un *corpus* de vers mesurés en graphie usuelle (psaumes de Le Jeune) donne, sans surprise, la valeur très élevée de 78,2 (on rappelle que la valeur théorique maximale, qu'on obtiendrait si toutes les syllabes fermées étaient longues et toutes les syllabes ouvertes étaient brèves, est de 100).

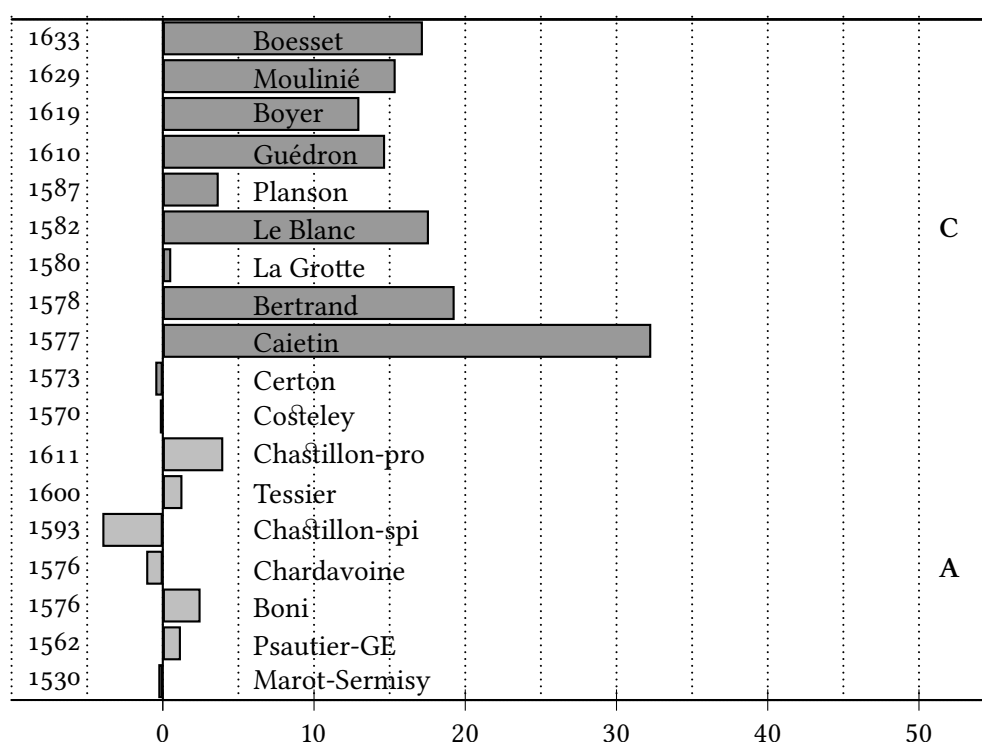


FIGURE 24.7 – Évolution du contraste positionnel

On calcule maintenant le contraste positionnel pour tous les *corpus* des groupes A (pas de contraste accentuel) et C (contraste accentuel positif). L'allure générale du graphique obtenu (figure 24.7) évoque celle de la figure 24.5 (contraste accentuel). Cependant, les *corpus* du groupe C s'y détachent moins nettement de ceux du groupe A. Aucun des *corpus* du groupe A ne se signale par un contraste positionnel significativement positif, mais deux d'entre eux, Ronsard-Boni³⁰ et les airs profanes de

30. $p=0.03$

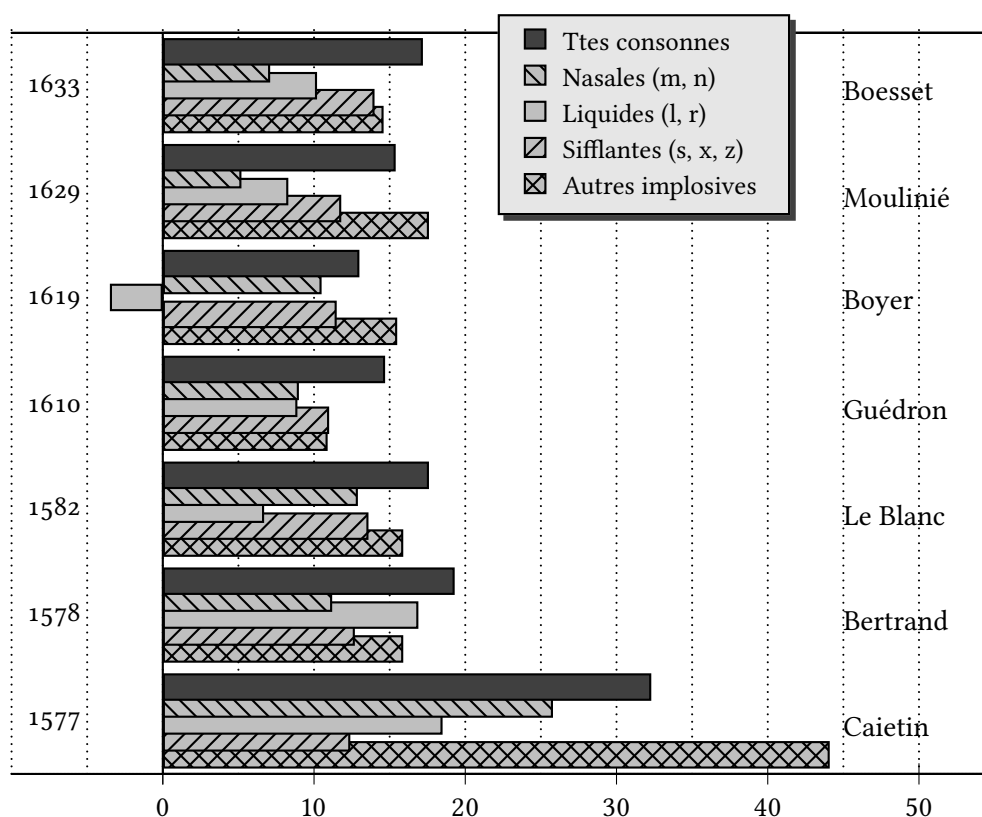


FIGURE 24.8 – Contraste positionnel par groupes de consonnes implosives

Chastillon³¹ atteignent une valeur qui est presque significative. On remarque en particulier que pas moins de 8 points séparent les deux *corpus*, sacré et profane, de ce dernier. Parmi les *corpus* du groupe C, il en est en revanche quelques-uns qui se distinguent par un contraste positionnel nul : Costeley, Certon, La Grotte et Planson. Ronsard-Bertrand, par contre, est le seul *corpus* dont le contraste positionnel dépasse le contraste accentuel. Dans le groupe des compositeurs para-académiques, il existerait donc un « premier cercle » qui a cherché à mettre en pratique la longueur par position, alors qu'un « second cercle », plus périphérique et en moyenne légèrement plus ancien, s'est contenté d'une modeste sensibilité à l'accent tonique. On remarque en revanche que les *corpus* d'airs de cour plus tardifs, qui vont de Guédron à Boesset conservent tous un contraste positionnel très nettement positif : jusqu'à la fin du « petit siècle », les compositeurs les mieux en cour ont donc continué à appliquer des préceptes prosodiques plus ou moins directement hérités de l'Académie de poésie et de musique. Un tel constat apporte un démenti supplémentaire au présupposé selon lequel ces compositeurs étaient censés poursuivre l'idéal d'une « diction parlée naturelle » dont l'accent tonique serait l'unique régulateur.

31. $p=0.05$

Reprenant les seuls *corpus* pour lesquels il existe un contraste positionnel, on peut maintenant se demander s'il dépend de manière prépondérante de certains groupes de consonnes implosives. La figure 24.8 confirme que, à l'exception de Boyer qui méprise souverainement les liquides, toutes ces composantes concourent de manière assez équilibrée à l'établissement du contraste positionnel. Pour être hybride et polymorphe, cet indicateur n'en donne pas moins des résultats cohérents.

Accent et position : deux facteurs indépendants ?

Il reste une question importante : le contraste accentuel et le contraste positionnel sont-ils des indicateurs indépendants ? Autrement dit, peut-on affirmer qu'ils décrivent deux réalités complètement distinctes ? S'il s'avérait par extraordinaire que, dans un *corpus* particulier ou dans la langue française en général, toutes les syllabes fermées étaient aussi accentuées, et que toutes les syllabes ouvertes étaient aussi inaccentuées, on pourrait alors considérer l'accent et la position comme deux aspects de la même réalité et on dirait que les contrastes accentuel et positionnel sont complètement dépendants l'un de l'autre. Sans aller jusque là, on peut fort bien imaginer que certaines caractéristiques des syllabes, sans être équivalentes, se trouvent plus fréquemment associées que certaines autres.

Répartition	Fermées		Ouvertes			
Accentuées	1186	20,7%	774	13,5%	1960	34,3%
Inaccentuées	1040	18,2%	2716	47,5%	3756	65,7%
	2226	38,9%	3490	61,1%	5716	

TABLEAU 24.4 – Boesset : dépendance partielle des variables prosodiques

En examinant le tableau croisé établi sur la base des syllabes métriquement libres des premières strophes du *corpus* Boesset (tableau 24.4), on constate qu'il existe en effet une très nette dépendance partielle des variables accentuelles et positionnelles. Si, au sein des syllabes fermées, les accentuées et les inaccentuées se répartissent assez équitablement, il n'en va pas de même au sein des syllabes ouvertes, où l'on constate une forte surreprésentation des inaccentuées. On ferait, en gros, la même observation dans les autres *corpus* investigués. On doit donc s'interroger sur la répercussion possible, tant sur le contraste accentuel que sur le contraste positionnel, de cette dépendance partielle.

Il est possible, en partant de la distribution des syllabes accentuées/inaccentuées et des notes longues/brèves qui sert au calcul du contraste accentuel, de calculer un contraste positionnel théorique en partant de l'hypothèse que le compositeur n'a nullement cherché à différencier les syllabes en fonction de la position. Ce contraste positionnel « lié » à l'accent est, chez Boesset, de pas moins de 9,7 points. En soustrayant cette valeur du contraste positionnel « brut » qui est de 17,2 points, on obtient un contraste positionnel « corrigé » de 7,5, dont on peut être sûr qu'il correspond à l'intention du compositeur de favoriser spécifiquement les syllabes fermées

et qu'il n'a pas été artificiellement augmenté par sa sensibilité à l'accent. Inversement, en partant du contraste positionnel brut, et en posant que le compositeur n'a nullement cherché à distinguer les syllabes en fonction de l'accent, on obtient un contraste accentuel lié à la position de 5,6 points qui permet, par soustraction, de calculer un contraste accentuel corrigé de 25,6 points, dont on peut affirmer qu'il correspond spécifiquement à la volonté du compositeur de favoriser les syllabes accentuées. Ces deux contrastes corrigés ont été reportés sur la figure 24.9 pour l'ensemble des *corpus* du groupe C.

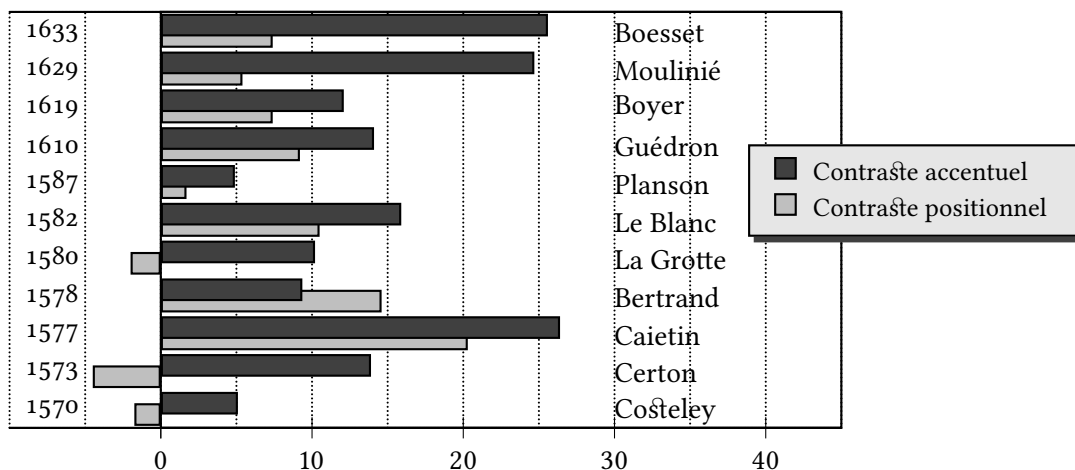


FIGURE 24.9 – Contrastes corrigés pour les corpus du groupe C

Les corrections ne bouleversent pas l'aspect des courbes (cf. figures 24.5 et 24.7), mais elles induisent quand-même quelques changements dignes d'être relevés. Dans l'ensemble, celles apportées au contraste positionnel sont légèrement supérieures à celles apportées au contraste accentuel. Ronsard-Bertrand reste le seul *corpus* dont le contraste positionnel dépasse le contraste accentuel. C'est surtout pour les *corpus* tardifs que les corrections apportent un éclairage intéressant : elles accentuent la pente ascendante du contraste accentuel (le dernier *corpus*, Boesset, égale maintenant Caietin, dont le contraste accentuel brut est surévalué du fait de son zèle à observer la longueur par position) et donnent l'impression d'un léger fléchissement du contraste positionnel : entre les deux contrastes, l'écart se creuse.

L'apprentissage de Pierre Guédron et la carrière d'Antoine Boesset

Accédant peu après la mort de Claude Le Jeune à la charge de compositeur de la chambre du Roi, Guédron est encore très jeune au moment où il prend ses fonctions. Il pourra dès lors, une vingtaine d'années durant, jouer un rôle prépondérant sur le terrain de l'air de cour. De plus, ses airs ont fait l'objet d'impressions successives qui

permettent assez aisément de leur proposer une datation. Pour mettre en évidence une éventuelle évolution du style de Guédron quant au lien texte-musique, ses airs ont été répartis en quatre périodes de cinq ans chacune, la première commençant en 1602, soit la date de publication de son premier recueil d'airs polyphoniques. À chaque fois, c'est la date de la source la plus ancienne selon la base de données Philidor³² qui fait foi. Pour chacune des quatre périodes ont été calculés le contraste accentuel et le contraste positionnel corrigés (figure 24.10).

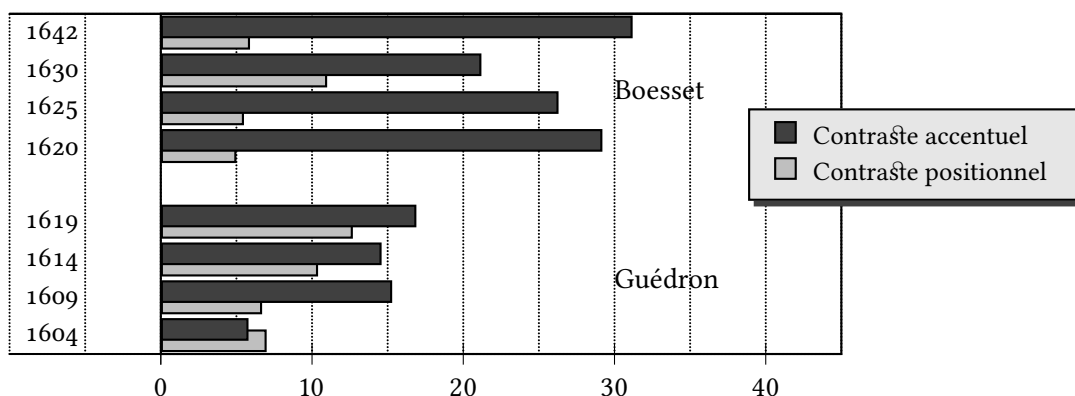


FIGURE 24.10 – Contrastes corrigés par périodes, pour Guédron et Boesset

La première période se compose des airs de 1602. On voit que les deux contrastes y sont relativement faibles : on est encore très proche des valeurs de Planson (1587). Le contraste accentuel est loin de se détacher, ce qui fait supposer que Guédron s'efforce, d'une manière encore un peu scolaire, d'appliquer des principes théoriques qu'il peut tenir de son prédécesseur. Dans la deuxième période, qui contient essentiellement les airs de 1608, le contraste accentuel prend l'ascenseur comme si, avec la pratique et la maturité venant, la sensibilité prosodique du compositeur s'était aiguisée. Avec les deux dernières périodes (la quatrième contient un certain nombre d'airs publiés par Boesset à titre posthume), on assiste à un rééquilibrage des deux contrastes, avec une tendance globalement ascendante. À l'issue de cette analyse fine qui cerne l'évolution de son style, Guédron apparaît d'autant plus comme l'homme du renouveau prosodique.

Les premiers airs publiés de Boesset sont contemporains des derniers de Guédron. Ils s'en distinguent toutefois de manière assez spectaculaire : dès 1620, le contraste accentuel s'élève à une valeur jamais atteinte auparavant alors que le contraste positionnel est très modique. De manière surprenante, les années 1625-1630 voient un fléchissement de la sensibilité à l'accent, qui va de pair avec une attention plus marquée à la position. Les derniers airs, ceux des années 1640, marquent une nouvelle rupture puisqu'ils sont le théâtre d'un retour en force de la sensibilité à l'accent.

32. Créée sous l'égide du Centre de Musique Baroque de Versailles, cette précieuse base de données est consultable en ligne.

Les prémices d'une théorie de l'accent

On sait déjà que le français n'a découvert que fort tardivement son accent tonique³³. L'éveil prosodique qui ressort de manière spectaculaire de l'examen de la production musicale incite pourtant à chercher des traces, dans la littérature grammaticale du « petit siècle », non pas d'une théorie constituée de l'accent tonique, mais plutôt des premières rationalisations susceptibles d'y conduire.

Certes, le pré-grammairien anglais Palsgrave³⁴ avait, dès 1530, reconnu et localisé de manière adéquate l'accent du français, et l'on retrouve une analyse très voisine en 1611 chez son lointain continuateur Cotgrave³⁵. Il y a néanmoins tout lieu de penser que ces écrits en anglais sont restés complètement ignorés des théoriciens francophones.

Lorsque Louis Meigret, en 1550, se sert du signe typographique correspondant à notre accent aigu, c'est pour distinguer les syllabes qu'il considère comme longues. Poursuivant dans la même idée, son rival Peletier³⁶ utilise l'accent aigu pour noter les syllabes longues et l'accent grave pour noter les brèves. Baïf, dans sa graphie personnelle, utilise bien aussi un accent aigu, un accent grave et un accent circonflexe qui sont, selon toute vraisemblance, des indications prosodiques. Ces « accents »-là semblent correspondre, dans l'esprit de Baïf, à des inflexions mélodiques (avec, pour le circonflexe, une nuance quantitative). En tous les cas, ils ne recouvrent pas nos accents toniques, mais sont à rapprocher des élaborations de Meigret³⁷ qui, lorsqu'il disserte de ce qu'il appelle l'« accent », s'attache plutôt en fait à décrire l'intonation.

Pour Bèze³⁸, l'accent est, en français, couplé à la quantité : on cherche en vain chez lui une correspondance entre les syllabes qu'il désigne comme longues et les accents toniques de la théorie moderne. Plus tard, La Noue, dans son *Dictionnaire de rimes*, utilisera abondamment les termes d'« accent long » et d'« accent bref ». On fera peut-être remarquer que les syllabes sur lesquels il fait porter ces deux « accents » sont toutes des syllabes toniques : cela serait succomber à une forme singulièrement virulente d'illusion prosodique. Comme La Noue répertorie des rimes, il ne peut, pour des raisons strictement métriques, s'intéresser qu'à des pénultièmes féminines et à des dernières syllabes masculines.

Dans le domaine artistique, on a eu vent de la compétition de 1640, orchestrée par Marin Mersenne entre Antoine Boesset et l'érudit néerlandais Ban³⁹ qui, au nom d'une théorie très personnelle des effets de la musique, prétendait faire mieux que le grand compositeur français. Les documents laissés par Ban renseignent sur son analyse prosodique personnelle du poème traité par les deux compositeurs : un certain nombre d'accents sont indiqués, correspondant plus ou moins à des ac-

33. Chaurand, *La Découverte*.

34. Palsgrave, *Lesclaircissement*, p. 46 et sq.

35. Cotgrave, *Briefve Directions*, p. 3, in *Dictionnaire*.

36. Peletier, *Dialogue*.

37. Meigret, *Grammère*, p. 132 v° et sq.

38. Bèze, *De pronuntiatione*, p. 73 et sq.

39. Walker, *Joan Albert Ban*.

cents toniques, et que Ban propose de rendre systématiquement par un mouvement mélodique ascendant. Le moins qu'on puisse dire est que ses thèses n'ont guère eu de succès en France. Cette affaire n'est pas sans lien avec la correspondance que, quelques années plus tard, un autre Néerlandais, Constantin Huygens⁴⁰, essaiera d'initier avec Pierre Corneille, dans le but de lui démontrer que ceux de ses vers qui présentent une alternance régulière d'accents sont plus harmonieux que les autres. On croit savoir que le dramaturge est resté totalement sourd à cette belle argumentation.

Au milieu de ce paysage pour le moins broussailleux, il est inespéré de découvrir une définition presque limpide :

Accent aigu, selon lequel la diction est dite aiguë, est assis sur la dernière syllabe de la diction, comme il l'est en tous les noms masculins et infinitifs François, peu s'en faut, comme banny, baston, foüet, frapper, tuer, et autres.

Accent aigu, selon lequel la diction est dite penacuta, est assis sur la pénultième syllabe de la diction, comme en la plupart des noms féminins François, beste, femme, Dame, foulée, et en certains infinitifs, braire, taire, frire, duyre, escourre.

Extraite du *Thresor* de Jean Nicot⁴¹, monument de la lexicographie du français paru en 1606, soit au moment-même où Guéron opérait sa prise de conscience prosodique (il ne faut bien sûr voir aucun lien de cause à effet entre ces deux événements), elle a la particularité hautement remarquable d'identifier clairement, comme lieu de l'accent la dernière syllabe des mots masculins et la pénultième des mots féminins. Du jamais vu pour un ouvrage en français. Cela s'explique probablement par les origines occitanes de Nicot⁴², dont on peut dire qu'à l'instar d'un Anglais comme Palsgrave, d'un Italien comme Caietini ou d'un Néerlandais comme Huygens, il portait sur la langue française un regard extérieur. Et cela restera une exception, tant les grammairiens francophones demeureront, et pour longtemps encore, imperméables à une telle conception de l'accent.

Une autre curiosité théorique mérite d'être signalée, datant de 1620, soit le moment précis où paraissent les premiers airs de Boesset. Il s'agit du traité que Louys du Gardin⁴³ consacre à de *Nouvelles inventions pour faire marcher les vers françois sur les piedz des vers latins*. L'auteur — peut-être parce qu'il est picard — n'est pas sensible aux oppositions de quantité décrites par le commun des grammairiens, et qu'on assimile à la longueur par nature. Il dénie de plus toute validité à la longueur par position : « Dire que la position faict la syllabe qui la precede estre longue au François, c'est enseigner une doctrine du tout repugnante à l'accent [c'est-à-dire à la prosodie], aux sens, & à l'expérience ». Mais il essaie néanmoins, tout en invoquant le jugement de l'« aurreille », de donner des règles visant à aider les poètes à distinguer

40. Worp, *Lettres du seigneur de Zuylichem*.

41. Nicot, *Thresor*.

42. Né à Nîmes en 1530. Avant lui, un autre méridional, Honorat Rambaut, avait placé des accents sur les mêmes syllabes, mais sa graphie extravagante n'avait pas suscité d'intérêt.

43. Du Gardin, *Premieres addresses*, p. 250 et sq.

des syllabes longues, des syllabes brèves et des syllabes « rondes », ou communes (c'est-à-dire pouvant être faites, à volonté, tantôt longues et tantôt brèves) :

- dans tout polysyllabe, une syllabe finale féminine est brève,
- la pénultième syllabe de tout polysyllabe féminin est longue,
- la pénultième syllabe de tout mot masculin de plus de deux syllabes est brève,
- la première syllabe des dissyllabes masculins est commune,
- la dernière syllabe des polysyllabes masculins est commune,
- tout monosyllabe est commun.

On sent qu'il pourrait y avoir quelque chose d'accentuel dans ces règles ; il faut donc y regarder de plus près. Laissant pour l'instant en suspens la question de l'accentuation de groupe, on dira aujourd'hui que l'accent tonique frappe la dernière syllabe non féminine des mots. Parmi les règles de du Gardin, celle qui a trait aux pénultièmes des mots féminins est la seule à désigner explicitement comme longues un groupe de syllabes qui, selon la théorie moderne, seraient accentuées. En effet, l'auteur, sous la possible influence de la théorie grammaticale du latin, focalise son attention non pas tellement sur les syllabes susceptibles d'être accentuées mais plutôt sur les pénultièmes. S'intéressant aux polysyllabes à terminaison masculine, il ne trouvera rien de remarquable à leur syllabe finale mais, peut-être par contraste, il tendra (au moins pour les mots de plus de deux syllabes), à considérer comme brève leur pénultième. De manière générale, il ne prendra pas position à propos des monosyllabes, qu'ils soient masculins ou féminins ⁴⁴. Enfin, la règle qui fait brèves les finales féminines est banale dans le contexte d'une métrique qui se veut quantitative.

On ne sait pas quelle fut l'influence des théories de du Gardin qui, rappelle-t-il en frontispice, était professeur de médecine. Imprimé à Douai, son petit ouvrage n'a probablement pas fait grand bruit à la Cour. Mais, indépendamment de leur validité dans un contexte ou dans un autre, ces règles ont le mérite de donner accès aux méandres de la pensée d'un contemporain de Guédron et de Boesset. À cet égard, la manière dont elles sont formulées incite à tenter de considérer les syllabes accentuées non plus comme un groupe monolithique, mais au contraire de s'interroger séparément sur les trois catégories que constituent les dernières syllabes des mots masculins, les pénultièmes des mots féminins et les monosyllabes.

Les polysyllabes et l'accent

Une fois démontrée la sensibilité à l'accent tonique de certains compositeurs, on a donc envie de cerner leur pratique plus précisément que ne le fait un indicateur global comme le contraste accentuel. En reprenant les catégories suggérées par du Gardin, et en s'intéressant tout d'abord aux polysyllabes, on cherche à savoir si les *corpus* examinés réservent le même traitement aux dernières syllabes des mots masculins et aux pénultièmes des mots féminins. Pour ce faire, on va comparer le

44. Les qualificatifs « masculin » et « féminin » se rapportent bien à la qualité de la syllabe, et non au genre grammatical du mot : en ce sens, *le* est un monosyllabe féminin alors que *la* est un monosyllabe masculin.

traitement musical des syllabes de ces deux catégories avec celui du tout venant des syllabes « autres » (toutes celles qui ne sont ni pénultièmes des mots féminins ni dernières des mots masculins, y compris l'importante cohorte des monosyllabes). On ne cherche pas spécialement à savoir lesquelles de toutes ces syllabes sont ou non accentuées, mais seulement à quantifier la manière dont deux catégories bien déterminées se détachent de la masse des autres. Une telle mesure n'a guère de sens que pour les *corpus* dont le contraste accentuel est non nul, c'est-à-dire ceux du groupe C. Appliqués à ceux qui ignorent toute forme de lecture prosodique, ils ne donnent du reste aucun résultat significatif.

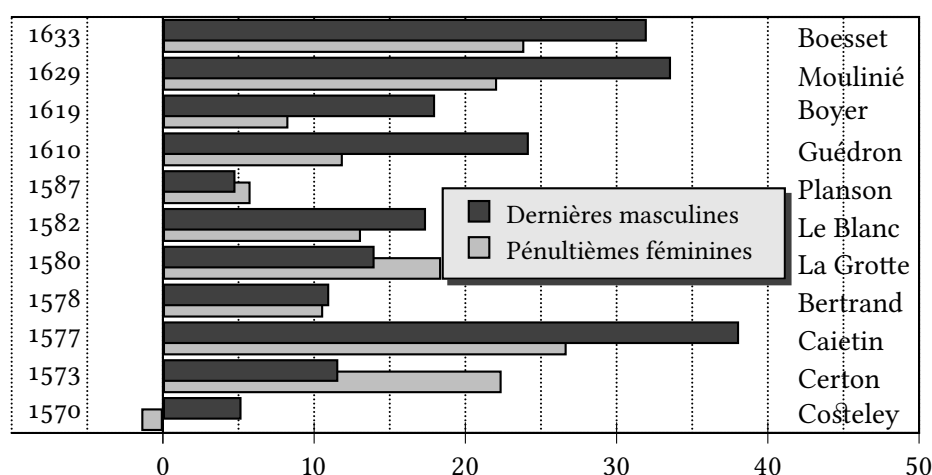


FIGURE 24.11 – Mise en valeur des pénultièmes féminines et des dernières masculines

Les valeurs calculées pour le groupe C font l'objet de la figure 24.11. Comme les calculs portent sur des catégories de syllabes dont l'effectif est nettement plus faible que pour les indicateurs globaux, les seuils nécessaires pour atteindre le statistiquement significatif sont plus élevés. Ainsi, il n'est probablement pas possible d'affirmer que Costeley, ou que Planson mettent réellement en valeur le premier ou le second de ces deux groupes de syllabes. Parmi les *corpus* témoignant de la mutation prosodique des années 1570, Caietin présente comme il se doit les valeurs les plus élevées. Certon se distingue par une sensibilité marquée aux pénultièmes féminines, sa sensibilité aux dernières masculines n'étant qu'à peine significative⁴⁵. Les *corpus* tardifs, à la suite de Guédron, montrent tous un écart assez important entre les deux catégories de syllabes, mais cette fois-ci au profit des dernières masculines. L'écart est hautement significatif tant pour Guédron que pour Moulinié et Boesset. Quant à Boyer, on peut affirmer qu'il met en valeur les dernières masculines, mais la valeur trouvée pour les pénultièmes féminines n'est pas significative⁴⁶. D'une manière générale, la mutation des années 1570 traite de manière indifférenciée les deux catégories investiguées ici (même l'écart mesuré chez Caietin n'est pas totalement

45. $p = 0,03$.

46. $p = 0,08$.

significatif⁴⁷) alors que le renouveau des années 1610 lui réserve un traitement très nettement différencié, mais dans l'autre sens que celui auquel on pourrait s'attendre à la lecture de du Gardin.

Les théories prosodiques modernes du français ont recours à la notion d'« accent de groupe », c'est-à-dire qu'elles admettent en général que la plus petite unité pouvant porter un accent tonique n'est pas le mot pris individuellement, mais un groupe de mots, ou « unité prosodique », constitué d'un mot principal accompagné, s'il y a lieu, d'un ou de plusieurs « clitiques », mots grammaticaux qui sont considérés comme dépourvus d'accent tonique. Le consensus vole toutefois en éclat dès lors qu'il s'agit de délimiter précisément les unités prosodiques, et donc de désigner les clitiques d'un texte littéraire. Alors que l'immense majorité de ceux-ci se recrutent parmi les déterminants monosyllabiques, il existe au moins deux cas où ils peuvent concerner des polysyllabes :

- Les déterminants disyllabiques comme *une, notre, ceste*, etc. dont on peut admettre qu'ils sont aussi clitiques leurs équivalents monosyllabiques.
- Le cas de l'« enclise », où l'on voit un pronom personnel postposé attirer sur lui l'accent du groupe, la forme verbale perdant son accent propre : *aidez-moi !*

Si un compositeur est sensible à l'accentuation de groupe, il devrait, face à une expression comme *notre père*, associer plus fréquemment une note longue à la pénultième du nom commun qu'à celle du déterminant. De même, il devrait, pour *aidez-moi !* souligner le pronom plutôt que la dernière syllabe du verbe. Les deux cas ont été testés pour l'ensemble des *corpus* du groupe C. Parmi ceux des années 1570, seul Ronsard-Bertrand révèle une différence significative, dont la portée est limitée au cas des déterminants dissyllabiques. Parmi ceux postérieurs à 1600, Guédron et Boyer ne font apparaître aucune différence. Par contre, les deux *corpus* les plus tardifs, Moulinié et Boesset, révèlent une sensibilité très significative tant aux déterminants dissyllabiques qu'à l'enclise du pronom personnel. Si l'on admet que l'accentuation de groupe était déjà en place dans le français de la Renaissance⁴⁸ et que, par conséquent, la langue n'a, sur ce point, pas connu d'évolution significative au cours du « petit siècle », on note qu'il faut attendre la fin de celui-ci pour voir les compositeurs s'adapter à ce qu'il est permis de considérer comme un trait important de la « diction parlée naturelle ».

Les monosyllabes, l'accent, la position et le genre

La dernière catégorie de du Gardin est celle des monosyllabes. Il est des monosyllabes accentués et des monosyllabes atones (clitiques) ; il est des monosyllabes ouverts et des monosyllabes fermés (ceux dont la ou les consonnes finales font position) ; il est des monosyllabes féminins (ceux dont la voyelle est un *e* féminin) et des

47. $p = 0,02$.

48. On en trouve des indices chez des Anglais comme Palsgrave (*Lesclairissement*, p. 55 et sq.) ou Sainliens (*De pronuntiatione*, p. 80-81), ainsi que chez Théodore de Bèze (*De pronuntiatione*, p. 10).

monosyllabes masculins (tous les autres). Tous ces paramètres sont bien sûr partiellement liés. On pourra néanmoins, après exclusion de tous les polysyllabes, calculer, pour les *corpus* du groupe C, trois contrastes différents portant sur les seuls monosyllabes : le contraste accentuel et le contraste positionnel déjà bien connus, ainsi qu'un contraste mesurant la manière dont les monosyllabes masculins se différencient des féminins (figure 24.12).

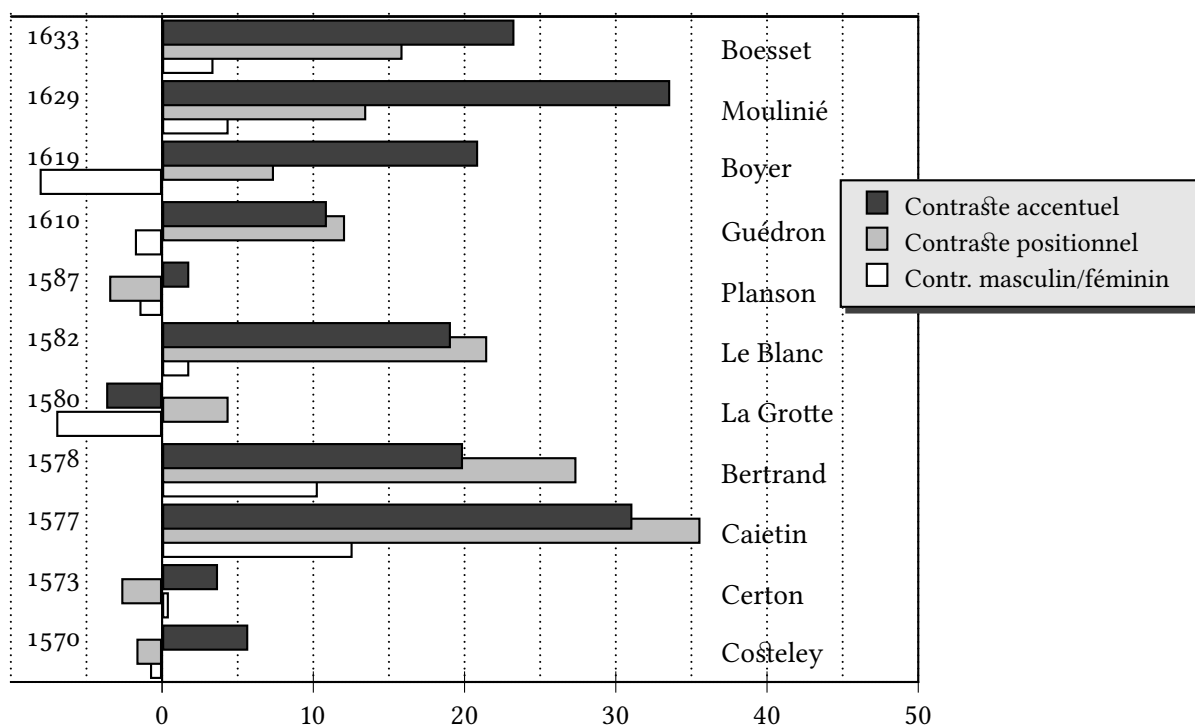


FIGURE 24.12 – Trois contrastes appliqués aux monosyllabes

Ce gros plan sur une catégorie bien particulière de vocables ne bouleverse pas fondamentalement l'aspect des courbes qui, comme la plupart de celles déjà obtenues, font ressortir la mutation des années 1570 et le renouveau des années 1600. On relève toutefois une plus grande sélectivité : parmi les *corpus* participant à la mutation initiale, seuls ceux du premier cercle (Caiétin, Ronsard-Bertrand, Le Blanc) se révèlent sensibles tant à l'accent qu'à la position. Ceux du second cercle (Costeley, Certon, La Grotte, Planson) se caractérisent par un traitement complètement indifférencié des monosyllabes. Par contre, les monosyllabes des airs de cour du renouveau sont, du point de vue de l'accent et de la position, traités de manière différenciée (seul Boyer frise la limite inférieure pour la sensibilité à la position⁴⁹).

Caiétin et Ronsard-Bertrand sont les seuls *corpus* à mettre en valeur les monosyllabes masculins ou, ce qui revient au même, à associer plus de valeurs brèves aux monosyllabes féminins. Une nouvelle fois, on voit que seule la musique mesurée à

49. $p = 0,02$

l'antique et, ici, les deux compositeurs qui sont les plus proches de l'Académie, réservent un traitement particulier aux syllabes féminines métriquement libres. Même les derniers *corpus* (Moulinié et Boesset) ne marquent pas significativement ce contraste. Quant à Boyer, on croirait presque, mais la valeur n'est pas franchement significative, qu'il cherche au contraire à renforcer les monosyllabes féminins par des notes longues.

En définitive, même si aucun compositeur ne semble appliquer à la lettre les préceptes de du Gardin concernant les vers mesurés (il n'est pas certain qu'une autre personne que du Gardin soi-même les ait jamais appliqués), il n'en demeure pas moins que les catégories qu'il individualise trouvent un écho dans le style des divers compositeurs du « petit siècle ». Les indicateurs globaux, et en particulier le contraste accentuel, sont fort utiles lorsqu'il s'agit de dépister la lecture prosodique dans un *corpus* donné. Des indicateurs plus spécifiques, comme ceux qui sélectionnent une catégorie de syllabes (mais rien n'empêche d'en imaginer d'autres et de tester leur pertinence), permettent d'affiner la description et de faire apparaître plus nettement les « spécialités » d'un compositeur, ou d'un groupe de compositeurs en matière de lien texte-musique.

Conclusion : mesurer, décrire

L'hypothèse de départ, celle d'une lecture syllabique « plate », a donc été soumise aux coups de boutoir des statistiques. Comme on s'y attendait, elle n'a pas résisté longtemps. Tout d'abord, c'est la lecture métrique qui s'est imposée comme une pratique constante, touchant la totalité des *corpus* examinés. La lecture métrique, pourrait-on dire, a pour fonction de « présenter » les poèmes, de la même manière qu'un écrin présente un bijou. On ne demande pas à un écrin de reproduire les moindres aspérités du bijou, mais seulement de délimiter un espace au sein duquel il peut être admiré.

Puis s'est surimposée une lecture prosodique, qui s'attache, sans pour autant effacer la lecture métrique, à mettre en valeur individuellement certaines syllabes d'un texte littéraire, en fonction de propriétés comme l'accent ou la position. Les artisans de cet éveil, dont l'aiguillon est sans conteste l'Académie de poésie de musique, sont un groupe de compositeurs qui, sans en faire réellement partie, gravitaient autour de cette institution. On a beaucoup glosé à propos de l'influence de la musique mesurée à l'antique sur ce qui allait devenir l'air de cour. Certaines similitudes d'ordre musical sont aussi souvent rappelées qu'elles sont incontestables : homophonie, alternance de « longues » et de « brèves » sans battue régulière, barres verticales délimitant les vers etc. mais, si l'on cherche à dépasser ces ressemblances de surface, le recours aux écrits musicologiques est, comme l'écrit Georgie Durosoir, « lourd de déceptions »⁵⁰, ou en tout cas assez frustrant.

Lorsque Walker, par exemple, attribue à l'influence de la musique mesurée à l'antique des exemples de lecture métrique qu'il a relevés dans un groupe d'airs de

50. Durosoir, *La première décennie*, p. 153.

cour⁵¹, on se demande comment il a pu ne pas voir que la lecture métrique, loin d'être une nouveauté, faisait déjà partie des ressources des compositeurs des décennies voire des siècles auparavant. Don Royster⁵² ne manque pas de le lui faire remarquer, mais a-t-il lui-même pour autant saisi la nature de cette influence ? Selon lui, la présence de deux noires suivies d'une blanche dans un air suffirait à signer un « anapeste », et tant pis pour les trois malheureuses syllabes qui figurent au dessous. Si l'on suivait son raisonnement, on devrait admettre que l'influence de la musique mesurée s'est bornée à la reproduction aveugle de stéréotypes rythmiques, sans égard aucun au texte et à sa prosodie.

La date de cette influence n'est pas moins sujette à controverse. Remonte-t-elle aux années 1570 et à l'Académie, comme le veut Keneth Levy⁵³, ou au XVII^e siècle seulement, dans la foulée de l'édition posthume de Claude Le Jeune, comme l'affirme André Verchaly⁵⁴ ? On sait maintenant qu'on peut donner raison à chacun. Car c'est bien à un éveil en deux temps qu'on assiste, la mutation des années 1570 étant suivie par le renouveau des années 1600. Ce qu'on a peut-être moins vu, c'est que, entre ces deux vagues qui mènent au triomphe final de la lecture prosodique, on trouve une période d'une vingtaine d'années au cours desquelles elle semble bien s'être rendormie⁵⁵.

Les musicologues et les historiens de la littérature ont coutume de porter un jugement plutôt sévère sur la manière dont, au milieu des turbulences du « petit siècle », on mettait en musique les textes. Mais, pour saisir l'essence des phénomènes qui sont en jeu, une approche strictement musicale ou musicologique est probablement inopérante, tout comme le serait une approche étroitement littéraire ou linguistique. Car l'essence dont il est question n'est ni franchement musicale, ni franchement poétique, mais réside dans les mécanismes les plus subtils de l'interaction entre musique et poésie, mécanismes qui ne sont pas directement apparents, mais qu'il faut aller débusquer. On admet assez communément que « la polyphonie de la Renaissance a fourni une quantité de textes parfaitement mis en musique quant à la prosodie, bien avant que Baïf n'expose ses théories sur la poésie et la musique mesurées »⁵⁶. Selon toute vraisemblance, cette adéquation-là, bien réelle, qui est celle d'une chanson de Sermisy ou d'un psaume huguenot, correspond à ce qu'Ouvrard avait qualifié de « lecture métrique » et de « lecture syntaxique ». On n'y trouverait en fait aucune trace significative de ce qui a été défini ici comme la « lecture prosodique ». Or, si « zéro prosodie » équivaut déjà à un texte « parfaitement mis en musique », et si l'on se rend à l'évidence que la référence directe et concrète à une « diction parlée naturelle » n'a guère de sens pour l'époque considérée, comment pourra-t-on encore qualifier de maladroite ou de fautive une mise en musique qui, en plus d'une lec-

51. Walker, *The influence*, p. 149.

52. Royster, *Pierre Guédron*, p. 4-5.

53. Levy, *Vaudevilles, vers mesurés et airs de cour*.

54. Verchaly, *La métrique et le rythme musical*.

55. Malgré mes efforts, je n'ai pour l'instant trouvé, entre Planson et Guédron, aucun recueil d'airs qui fasse preuve de la moindre sensibilité prosodique.

56. Durosoir, *La première décennie*, p. 154.

ture métrique, se caractérise par un certain degré, même faible et même abstrait, de lecture prosodique ?

La bonne nouvelle qu'apporte cette étude est qu'aucun des compositeurs para-académiques n'a en fait été victime de l'« hallucination collective » que dénonce Verchaly. Ils font tous preuve d'une authentique sensibilité prosodique, qui est bel et bien mesurable, mais avec des moyens dont les Walker, Levy, Verchaly ne disposaient pas. Au delà des questions de dates, c'est recueil par recueil qu'on peut maintenant apprécier la lecture prosodique pratiquée par les compositeurs. On peut aussi, en fonction des résultats, les situer les uns par rapport aux autres. Ainsi est-il possible de répartir en deux cercles les compositeurs para-académiques, Caietin, Bertrand et Le Blanc étant, parmi ceux qui ont fait l'objet d'un examen, les plus proches du noyau dur incarné par Baïf et Le Jeune ; Certon, Costeley, La Grotte et Planson se tenant plus en périphérie. Ainsi constate-t-on, de Guédron à Boesset, et même au sein de la production de chacun de ces deux compositeurs, une très nette augmentation de la sensibilité à l'accent tonique au cours des années.

Contrairement à la pratique académique qui règle par le menu le traitement de chaque syllabe, celle des compositeurs para-académiques, tout comme celle de leurs continuateurs du XVII^e siècle, n'obéit pas à un système prédéterminé de règles dont la valeur serait absolue. C'est pour cela qu'elle est difficile à cerner et que l'impression que laisse sur l'observateur moderne tel vers ou telle pièce lus isolément est trompeuse et peut conduire à des jugements infondés. Mais la pratique para-académique ou post-académique n'est pas pour autant aléatoire ou arbitraire, tant s'en faut. C'est comme par osmose que certaines caractéristiques du lien texte-musique cultivé par l'Académie diffusent dans la production musico-poétique non mesurée, tout en conduisant à des résultats qui sont, dans le détail, difficilement prévisibles parce que, probablement, la logique prosodique s'y trouve en concurrence avec d'autres logiques :

- Une logique de musique pure : les airs de cour ne sont en rien des récitatifs. Leur musique se doit d'être, en elle-même, élégante et gracieuse selon les canons du temps.
- Une logique strophique : même si la musique semble bel et bien faite sur mesure pour la première strophe, elle doit rester suffisamment « passe-partout » pour s'appliquer à l'entier du poème.
- Une logique chorégraphique : on n'en connaît pas grand-chose de précis, mais on sait que bon nombre des airs de cour publiés sont repris de ballets et que les mouvements de danse peuvent ici ou là dicter leur loi.

Le fait qu'il soit malgré tout possible de mesurer et, partant, de décrire la sensibilité prosodique des compositeurs concernés donne une assise nouvelle à l'hypothèse d'une influence profonde, durable et bien délimitée, de la musique mesurée à l'antique sur le reste de la musique. Cette hypothèse capitale, due à l'intuition des pionniers des années 1950, et relayée plus récemment par des musicologues comme Durosoir et His⁵⁷, a pu pour la première fois être mise à l'épreuve de la réalité : elle

57. His, *Air mesuré et air de cour : pour un décloisonnement des genres*.

en ressort affinée et raffermie.

Le fait que la sensibilité à l'accent tonique augmente avec le temps n'est pas vraiment une surprise. À première vue, c'est ce paramètre prosodique éminemment concret qui servira de support principal au style récitatif : peu d'années séparent son apparition des derniers airs de Boesset et l'on ne s'attend certes pas à une nouvelle révolution prosodique. Plus inattendu est le fait que la sensibilité à la position, qui n'est guère conforme à un certain idéal de « diction parlée naturelle » et apparaît donc comme beaucoup plus abstraite, persiste jusque dans les années 1640 dans la lecture des compositeurs. Combien de temps cet héritage direct de l'Académie survivra-t-il encore, éventuellement sous une forme atténuée ? C'est une question à laquelle il ne sera pas répondu ici.

Décembre 2007.

Annexe A : Liste des *corpus*

Nom : Chaque *corpus* est désigné par un nom abrégé, qui permet de l'identifier facilement.

Datation : Une année de référence, approximative et strictement indicative, est assignée à chaque *corpus*. Elle correspond, en principe, à la date d'édition de la source qui a servi à la saisie. Lorsque plusieurs sources ont été utilisées, une année intermédiaire est proposée. C'est cette année qui est utilisée dans tous les graphiques

Marot – Sermisy : 1530 Les chansons attribuées à Clément Marot et Claudin de Sermisy, d'après l'édition de Gaston Allaire et Isabelle Cazeaux, American Institute of Musicology, CMM 52.
Psautier – GE : 1562 Les cinquante premiers Psaumes de David, dans l'édition de Blanchier, Genève, 1562 (ténor seul).
Cošteley : 1570 Musique de Guillaume Cošteley, Le Roy et Ballard, Paris, 1570, sélection de pièces publiées par Jane A. Bernstein, Garland, Sixteenth-Century Chanson, vol. 8.
Certon : 1573 Premier livre de chansons en forme de vau de ville, Le Roy et Ballard, Paris, 1573, d'après l'édition de Jane A. Bernstein, Garland, Sixteenth-Century Chanson, vol. 15. Une bonne partie de ces pièces avaient déjà été éditées, avec quelques variantes, depuis les années 1550.
Baïf (hexamètres) : 1574 Traduction en hexamètres dactyliques des Travaux et les Jours d'Hésiode, parue dans les Etrènes de poëzie mezurée, Paris, 1574.
(Ronsard –) Boni : 1576 Guillaume Boni, Sonnetz de Pierre de Ronsard, en deux livres, d'après l'édition de Frank Dobbins, Salabert.
Chardavoine : 1576 Jean Chardavoine, Le recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, Micard, Paris, 1576. Sélection des 20 premières pièces.
Caietin : 1577 Fabrice Marin Caietin, Airs mis en musique à quatre parties, Le Roy et Ballard, Paris, 1576 et 1578. Les pièces en vers mesurés ont été exclues.
(Ronsard –) Bertrand : 1578 Anthoine de Bertrand, Premier et second livre des Amours de Pierre de Ronsard, Le Roy et Ballard, Paris, (1576 et) 1578, d'après l'édition de Henry Expert, Monuments de la Musique Française au temps de la Renaissance, vols 5 et 6.
La Grotte : 1580 Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes, et autres, Le Roy et Ballard, Paris, 1580 (la première édition remonte à 1569), d'après l'édition de Jane A. Bernstein, Garland, Sixteenth-Century Chanson, vol. 15.
Le Blanc : 1582 Airs de plusieurs musiciens résués à quatre parties, Le Roy et Ballard, Paris, 1582, d'après l'édition de Henry Expert, Monuments de la Musique Française au temps de la Renaissance, vol. 3. Les pièces en vers mesurés ont été exclues.

Planson : 1587 Jehan Planson, <i>Airs mis en musique à quatre parties</i> , Le Roy et Ballard, Paris, 1587, d'après l'édition de Henry Expert et André Verchaly, Heugel
Chaſtillon – spi : 1593 Guillaume de Chaſtillon, <i>Airs spirituels</i> , Mangeant, Caen, 1593. Sélection d'airs fournis par Olivier Collet (édition en préparation).
Ch. Tessier : 1600 Chansons et <i>Airs de Court</i> , Eſte, Londres, 1597 et <i>Airs et vilanelles</i> , Ballard, Paris, 1604, d'après l'édition de Frank Dobbins : Charles Tessier, <i>Œuvres complètes</i> , Brepols.
Le Jeune (ps. v. mes.) : 1606 Claude Le Jeune, <i>Pseaumes en vers mezurez</i> , Ballard, Paris, 1606. La saisie se base sur une reproduction du <i>superius</i> , confrontée avec les éditions de Henry Expert (<i>Les Maîtres Musiciens de la Renaissance française</i> , vol. 20-22) et d'Isabelle His et Jean Vignes (Brepols).
Guédron : 1610 159 airs puisés en majorité dans les livres d'Airs de différents Auteurs édités par Gabriel Bataille et imprimés par Ballard entre 1608 et 1632. S'y ajoutent les airs polyphoniques édités par Royster dans sa thèse (1973) ainsi que quelques airs mis à disposition par Georgie Durosoir (édition en préparation).
Chaſtillon – pro : 1611 Guillaume de Chaſtillon, <i>Airs et chansons à 4 parties</i> , Mangeant, Caen, 1611, d'après l'édition de Yannick Leroy, <i>Patrimoine musical normand</i> .
Boyer : 1619 Premier livre d'Airs à quatre parties, Ballard, Paris, 1619, d'après l'édition de Thomas Leconte, Centre de Musique Baroque de Versailles.
Moulinié : 1629 Cinq livres d'Airs avec la tablature de luth, Ballard, Paris, 1624, 1625, 1629, 1633, 1635.
Boesset : 1633 173 airs puisés en majorité dans les recueils de Gabriel Bataille (cf. Guédron), auxquels s'ajoutent quelques airs tirés des anthologies Durosoir (Mardaga) et Verchaly (Heugel), et quelques autres mis à disposition par Thomas Leconte (édition en préparation).

Annexe B : Méthode d'encodage des musiques

La prosodie fonctionnant le plus souvent sur des oppositions binaires (du type « accentué/inaccentué »), le but de cette méthode est d'encoder toutes les musiques examinées en une séquence de (L), pour « longue », et (B), pour « brève ». Cette transformation doit se faire le plus « mécaniquement » possible, c'est-à-dire en évitant au maximum les choix *ad hoc*, liés à la subjectivité de l'observateur, qui pourraient introduire des biais.

Dans le cas, le plus favorable, d'une musique parfaitement syllabique et homophone fonctionnant exclusivement sur deux valeurs de notes (par exemple « noire » et « blanche »), il suffira de faire correspondre (L) à la valeur longue et (B) à la valeur brève. Comme ce cas idéal n'est pas toujours atteint, il faut régler le traitement des exceptions :

- **Polyphonie** : lorsqu'il y a défaut d'homophonie, c'est la voix de *superius*, ou, à défaut, la voix la plus aiguë portant le texte d'un vers donné qui fait foi.
- **Mélismes** : chaque mélisme est remplacé par une seule note de même valeur que la totalité du mélisme.
- **Notes de plusieurs valeurs** : lorsque plus de deux valeurs de notes sont utilisées, l'une d'entre elles est désignée comme déterminante de (B). Toute note plus brève est également encodée (B), toute note plus longue est encodée (L). Si possible, la même valeur déterminante de (B) est conservée d'un bout à l'autre d'une pièce. Au besoin, lorsque l'écriture diffère d'un vers à l'autre, la valeur déterminante de (B) est redéfinie vers par vers. Dans de rarissimes exceptions (par exemple, lorsqu'une indication de mesure figure à l'intérieur d'un vers), le choix de la valeur déterminante de (B) est modifié à l'intérieur d'un vers. Le but est d'obtenir le meilleur contraste possible, en évitant que des vers entiers soient traduits par des séquences « monocolores » de (L) ou de (B). Seules les valeurs de notes entières (à l'exclusion des pointées) peuvent être choisies comme valeur déterminante de (B).
- **Répétitions** : Lorsqu'un texte est énoncé plus d'une fois, c'est la première occurrence qui fait foi. Lorsque la portion de texte répétée est un fragment non final de vers, la note qui compte pour la dernière syllabe du fragment est celle qui précède la première occurrence de la suite du vers.

Exemple : encodage de la musique de la figure 24.2.

De mes ans la fleur se destaint, BBLBBLBL
 J'ay l'oeil cave & pasle le teint, BBLBLBBL
 Ma prunelle est toute esblouie, BBBLBLBLL
 De gris blanc ma teste se peint, BBLBLLLL
 Et n'ay plus si bonne louie. BBLBBBBLL

Annexe C : Méthode d'encodage des textes

Tous les textes utilisés ont été encodés d'une manière homogène. À elle seule, la graphie charrie une quantité importante d'information qui peut être utilisée directement pour le traitement statistique. Il est toutefois nécessaire de surcharger celle-ci de quelques indications qu'on ne peut déduire de son seul examen :

- **Syllabation** : elle se déduit en principe de la graphie. Seuls les hiatus intérieurs doivent être signalés par signe *égale* (*esblou=i=e*)
- **Élision** : les syllabes féminines sont automatiquement élidées devant voyelle. Seuls les *h* non aspirés doivent être signalés.
- **Syllabes féminines** : elles se déduisent de manière non équivoque de la graphie, à de rares exceptions près. Les finales en *-ent* peuvent être féminines (*ils aiment*) ou masculines (*comment*). Pour signaler le second cas, un accent grave est ajouté (*commènt*). Pour les mots comme (*après*), l'accent grave est noté même s'il est absent de la graphie originale.
- **Accents et clitiques** : c'est là que la graphie originale demande le plus d'interventions, car elle n'indique bien sûr en aucune manière les accents toniques. Pour délimiter les unités prosodiques en évitant au maximum le recours à la subjectivité et aux décisions *ad hoc*, il est fait usage d'une version légèrement modifiée de la méthode proposée par Benoît de Cornulier⁵⁸, qui consiste à établir, une fois pour toutes, une liste restreinte de clitiques, à appliquer ensuite de manière mécanique. Les clitiques qui ont été retenus pour cette étude sont : les articles définis *le, la, les* les articles indéfinis ou contractés *un, une, des, du, au, aux* les possessifs *mon, ma, mes, ton, ta, tes, son, sa, ses, notre, nos, votre, vos, leur(s)*; les démonstratifs *ça, c(e), cette, cet, ces*; les formes paraverbaux *j(e), tu, il(s), elle(s), on, c(e), nous, vous, l(e), la, les, se, lui, leur, en, y, ne, et* en position postverbale *moi, toi; ci et là* lorsque la graphie standard met aujourd'hui un trait d'union. S'y ajoutent les prépositions monosyllabiques lorsqu'elles sont directement suivies de leur régime, les monosyllabes féminins (*ne, se, que...*), ainsi que la conjonction *e(t)* lorsqu'elle réunit deux syntagmes non verbaux, mais à l'exclusion de la forme *et... et...*. Pratiquement, les clitiques sont rattachés au noyau de l'unité prosodique par un signe °. Par définition, est considérée comme accentuée la dernière syllabe non féminine de toute unité prosodique.

Exemple : encodage du texte de la figure 24.2.

De°mes°ans la°fleur se°desteint,
 J°ay l°oeil cave & pasle le°teint,
 Ma°prunelle est toute esblou=i=e,
 De°gris blanc ma°teste se°peint,
 Et n°ay plus si bonne lou=i=e.

58. Cornulier, *Théorie du vers*, p. 139.

Annexe D : Tableau synoptique des résultats utilisées dans les graphiques

Ce tableau regroupe les données ayant servi pour l'établissement des graphiques (à l'exception de celui de la figure 24.10). Pour les lignes ayant fait l'objet d'un test statistique, les valeurs significatives sont en gras. Seuls les *corpus* des groupes A et C ont été pris en compte.

	Marot-Sermisy	Psautier-GE	Cošteley	Certon	Ronsard-Boni	Chardavoine	Caietin	Ronsard-Bertrand	La Grotte	Le Blanc	Planson	Chaſtillon-spi	Tessier	Guédron	Chaſtillon-pro	Boyer	Moulinié	Boesset	
Année de référence	1530	1562	1570	1573	1576	1576	1577	1578	1580	1582	1587	1593	1600	1610	1611	1619	1629	1633	Total
Groupe	A	A	C	C	A	A	C	C	C	C	C	A	A	C	A	C	C	C	
Nombre de pièces	20	50	36	23	59	20	36	60	18	44	38	27	55	159	35	37	114	173	1004
Nombre de vers	291	3040	862	1025	825	1295	978	827	1075	1179	1249	1165	1463	4080	1042	922	1730	3164	26212
Nombre de syllabes	2500	25494	7606	7290	8996	8381	7768	8860	8394	10533	10502	11280	11630	33348	8351	7803	15473	27167	26212
Nombre de vers (1e ſtrophes)	151	372	281	125	825	155	205	827	102	211	203	138	282	829	193	203	679	990	6771
Nombre de syllabes (1e ſtrophes)	1273	3135	2545	886	8996	1014	1710	8860	836	1889	1714	1318	2298	6807	1526	1718	6104	8525	61154
Nombre de syllabes libres (1e ſtrophes)	786	1988	1632	567	5316	600	1121	5224	538	1217	1154	840	1523	4533	986	1168	4103	5716	39012
Contraste métrique	36.4	68.7	28.5	30.6	16.1	33.4	32.8	27.8	28.3	27.1	37.1	40.4	38.3	25.4	33.8	22.6	31.3	27.3	
Contraste accentuel (brut)	-2.0	-4.0	5.1	13.8	0.7	1.9	36.9	15.5	10.4	21.8	6.1	-3.7	3.2	18.6	0.6	16.8	30.1	31.2	
Contraste féminines – autres inaccentuées	-2.5	-7.9	-0.6	-3.3	-6.3	1.0	-10.0	-13.9	7.6	-2.2	6.6	3.2	-4.0	-5.7	-10.1	5.4	4.2	-3.6	
Contraste positionnel (brut)	0.4	0.8	-0.7	-1.3	1.7	-0.9	31.7	18.9	2.8	17.5	3.2	-1.9	1.7	13.6	3.1	13.0	15.0	15.2	
Nasales							25.8	11.2		12.9				9.0		10.5	5.2	7.1	
Liquides							18.5	16.9		6.7				8.9		-3.5	8.3	10.2	
Sifflantes							12.4	12.7		13.6				11.0		11.5	11.8	14.0	
Autres							44.1	15.8		15.9				10.9		15.5	17.6	14.6	
Contraste accentuel corrigé			5.1	13.9			26.4	9.4	10.3	15.9	4.9			14.1		12.1	24.7	25.6	
Contraste positionnel corrigé			-1.7	-4.5			20.3	14.6	-2.0	10.4	1.7			9.3		7.4	5.3	7.4	
Polysyll. : contr. dernières masc. - autres			5.2	11.6			38.0	11.0	14.0	17.4	4.8			23.5		18.0	33.6	32.0	
Polysyll. : contr. pénultièmes fé.m. - autres			-1.4	22.4			26.7	10.6	18.4	13.1	5.8			11.1		8.3	22.1	23.9	
Monosyllabes : contraste accentuel			5.7	3.7			31.1	19.9	-3.8	19.1	1.8			10.9		9.8	20.9	23.3	
Monosyllabes : contraste positionnel			-1.7	-2.7			35.6	27.4	4.4	21.5	-3.5			12.1		7.4	13.5	15.9	
Monosyllabes : contraste masc. - fé.m.			-0.7	0.5			12.6	10.3	-7.0	1.8	-1.5			-1.8		-8.0	4.4	3.4	

CHAPITRE 25

LES BIGARRURES DU SEIGNEUR BÉNIGNE

Pour une archéologie de la « quantité » syllabique chez Bacilly

*Il s'agit presentement de parler de leur Quantité, & en établir des Regles certaines autant que faire se pourra ; car il est constant que souuent le bon gouſt en doit eſtre le juge, à cause de la trop grande **bigarrure** de noſtre Langue.¹*

Renvoyant aux facéties de ce pionnier de la théorie du vers français que fut Estienne Tabourot², le terme de « bigarrure » est celui qu'a choisi, près d'un siècle plus tard, Bénigne³ de Bacilly pour qualifier la langue française, et en particulier sa résistance obstinée à laisser mettre en règles la « quantité » de ses syllabes, par extension sa *prosodie*. Loin de reculer devant cette difficulté, le grand théoricien du chant n'a pas hésité à doter son important traité d'une troisième partie entièrement consacrée à la question, dont on peut certes dire qu'elle est aussi « bigarrée »⁴ que son objet. Occupant à elle seule près d'un quart du volume, elle constitue de fait, avant celle d'Olivet⁵ (1736), l'une des plus importantes tentatives, et probablement la plus fouillée, de théoriser la prosodie du français.

Dès la page de titre, *L'Art de bien chanter* se proclame « tres utile, non seulement pour le Chant, mais même pour la Declamation ». Cependant, ce slogan se voit nuancé dans le corps du traité :

1. Bacilly, *L'Art de bien chanter*, p. 386. Cité d'après l'édition de 1679, ce traité sera désormais désigné par l'abréviation BDB. Un grand merci à Pierre-Alain Clerc, Jean-Noël Laurenti et Yves-Charles Morin qui, par leurs remarques, m'ont amené à expliciter, à tempérer et à lever certaines ambiguïtés de mon texte.

2. Estienne Tabourot, *Les Bigarrures du Seigneur des Accords*.

3. Jusqu'à la journée « Bacilly » de Tours (novembre 2008), on a pu croire que Bacilly se prénom-mait Bénigne. Voir Guillo et Michel, *Nouveaux documents*.

4. Owen Jander, *Bénigne de Bacilly*, p. 353, la qualifie, non sans humour, de « most baroque monument to the historical talent of the French to get carried away with the problem of their own language ». On verra ici que, pour être exubérant, Bacilly n'en est pas moins d'une grande rigueur théorique.

5. Olivet, *Prosodie française*.

outre les Observations des Regles generales de la Quantité, il y en a de particulieres pour le Chant⁶.

Soit ! mais lesquelles ? Comment faire la part des choses, dans l'enseignement de Bacilly, entre ce qui pourrait avoir trait à la déclamation en général (en gros, tout discours public) et ce qui doit être réservé au chant ? La solution de ce problème, si elle existe, pourrait intéresser les artistes qui s'efforcent aujourd'hui de « restituer » le jeu des comédiens et l'art des orateurs sous le règne de Louis XIV.

De la posture de l'élève à celle de l'archéologue

L'Art de bien chanter est un ouvrage d'exception : seul traité d'envergure à être, à cette période, intégralement consacré au chant français, il se distingue en plus par l'importance qu'il accorde à la prononciation du texte. Les indications de Bacilly sont souvent d'une telle précision qu'il est tentant de les mettre immédiatement en pratique. Comme sa plume est celle d'un pédagogue aguerri, on adopte presque sans le vouloir l'attitude du disciple qui s'efforcerait de suivre à la lettre les préceptes d'un maître dont la stature se révèle d'autant plus imposante qu'on ne lui connaît aucun concurrent sérieux.

Cette « posture de l'élève » peut représenter une bonne entrée en matière, mais elle n'est en fait pas tenable longtemps : il ne peut y avoir enseignement sans une relation, qui implique une connaissance réciproque du maître et de l'élève. C'est par touches successives que le premier adapte son discours aux erreurs ou aux mal-adresses du second, en recourant si nécessaire à des images et à des exagérations dont il doit pouvoir prévoir jusqu'à quel point elles seront suivies d'effets. Il est bien évidemment impossible d'établir un tel lien entre un élève d'aujourd'hui et un professeur mort depuis des siècles. Ainsi, les exagérations du pédagogue risquent-elles d'être prises pour du bon argent par son lointain élève et, inversement, celui-ci commettra-t-il des erreurs que le professeur aurait immédiatement corrigées, mais qu'il n'évoque même pas, parce qu'il n'a pu les prévoir.

À part cela, le fait de dépendre d'une source unique et non contrôlée, très probablement utilisée hors limites, n'est pas satisfaisant : comment distinguer, dans ces conditions, les règles à validité plus ou moins générale, dans lesquelles l'honnête homme du xvii^e siècle aurait sans doute reconnu la pratique de l'orateur type, d'éventuels « bacillismes », qu'ils soient représentatifs d'une tradition restreinte — celle de l'air de cour, par exemple — ou même des seules idées fixes d'un vieux professeur un peu aigri⁷ ?

Pour s'affranchir de cette dépendance, il faut tenter d'acquérir le recul critique que confère le regard de l'archéologue : il ne suffit pas de camper dans les ruines de Cnossos pour se retrouver, comme par magie, dans la peau d'un courtisan du roi

6. BDB, p. 330.

7. Le thème du pédagogue aigri a été développé par Thierry Favier, *Bénigne de Bacilly et ses airs spirituels*, p. 101 et sq.

Minos. De même, plutôt que d'exploiter l'écrit bacillien comme un livre de recettes, il est plus adéquat de le considérer comme le vestige, fragmentaire et éparpillé, d'une théorie enfouie de « l'économie syllabique », théorie dont il s'agira, en partant des traces laissées par l'auteur, mais en les contrôlant avec soin, de reconstituer l'architecture d'ensemble.

Du plan pédagogique à l'architecture théorique

Bacilly a manifestement construit son plan (figure 25.1) d'après son expérience de pédagogue : le cursus de l'exposé a été calqué sur les progrès d'un élève moyen.

De l'application du Chant aux Pa- roles pour ce qui regarde la quantité.

TROISIÈME PARTIE.

Chapitre 1. De la quantité des syllabes en general.

Chap. 2. De la quantité des Monosyllabes.

Chap. 2. Moyens pour connoître les Monosyllabes longs.

Chap. 3. De la quantité des mots de 2. syllabes, & premierement des feminins.

Chap. 4. De la quantité des Masculins de deux syllabes.

Chap. 5. Des Masculins de plusieurs syllabes.

Chap. 6. De la quantité des syllabes Masculines.

Fin de la Table.

FIGURE 25.1 – Table des matières de Bacilly

Après une brève introduction, il part du plus simple (les monosyllabes) pour aller vers le plus complexe (les dissyllabes, d'abord féminins⁸ puis masculins, enfin les polysyllabes). Il termine par la question qui pose le plus de problèmes tant au professeur qu'à ses élèves : celle des finales masculines.

Parmi les auteurs qui ont récemment contribué à expliciter la « quantité » selon Bacilly, David Tunley, puis Pierre-Alain Clerc⁹ en ont donné chacun un résumé suc-

8. Sauf mention contraire, les qualificatifs « féminin » et « masculin » sont employés ici dans leur acception métrique, telle qu'elle fonde la catégorisation des rimes, et non dans leur acception grammaticale. Ainsi, « homme » est un mot féminin et « nuit » un mot masculin.

9. Tunley, *The Union of words and music*, p. 294-295. Clerc, *De Racine à Lully*, p. 49-50.

cinct, calqué sur le plan original. En un sens, ils se sont, de manière très fidèle, cantonnés dans la « posture de l'élève ». Catherine Guinamard¹⁰ a tenté une synthèse plus ambitieuse en considérant successivement les marques de longueur centrées sur la syllabe, relatives à la position de la syllabe dans le mot, relatives à la position du mot dans la phrase (ou le vers ?), systématisation intéressante mais qui laisse dans l'ombre certains points essentiels. Elle conclut que, « avec les moyens très empiriques de son temps, Bacilly a donné une description assez exacte de la prosodie française », ce qui laisse entendre que la science moderne disposerait aujourd'hui de moyens expérimentaux lui permettant, dans l'absolu, de jauger l'exactitude de la théorie de Bacilly : c'est présumer beaucoup de la puissance des sciences du langage ! On trouve une attitude proche chez Patricia Ranum¹¹, qui prétend valider « scientifiquement » certaines règles de Bacilly au moyen de l'étalon qu'elle croit trouver dans l'approche instrumentale d'un Henri Morier¹².

Il est certes nécessaire de faire sortir Bacilly de son splendide isolement de professeur de chant en le replaçant dans une lignée, celle des théoriciens du vers et de la langue : de la Renaissance à nos jours, ils éclairent, chacun à sa manière, la dialectique du vers et de la prose, du mètre et du rythme, du parlé et du chanté. Mais, quel que soit le mérite des auteurs, anciens ou modernes, qui se sont courageusement engagés dans le labyrinthe de la prosodie du français, force est de constater que, en dépit de l'arsenal conceptuel et technologique accumulé à ce jour, aucun d'entre eux n'est encore parvenu à proposer un modèle assez vaste, assez consistant et assez abouti pour servir de référence aux autres. Comment, dans ces conditions, arriver à s'extraire de la très inconfortable « posture de l'élève » sans tomber dans le réductionnisme d'une trop providentielle théorie-étalon poussée hors de son champ de validité ?

L'approche tentée ici comporte trois étapes, dans lesquelles on s'efforce de répondre à trois questions successives :

- Déterminer la position de Bacilly en tant que théoricien : quel est son objet et comment l'envisage-t-il ?
- Reconstituer l'architecture interne de la théorie bacillienne : du fondamental au superficiel, du principal au subsidiaire, quels sont les principes auxquels recourt Bacilly théoricien pour statuer sur ce qu'il appelle la « quantité » ?
- Contrôler les principes bacilliens au moyen d'échantillons tirés de la production musicale : comment ces principes s'articulent-ils avec la manière dont, depuis la Renaissance, les compositeurs « lisent » le texte poétique pour le mettre en musique ?

10. Guinamard, *Les Remarques curieuses*, p. 83-86.

11. Ranum, *The Harmonic Orator*, p. 101-111.

12. Morier, *DiCTIONNAIRE*.

La position théorique de Bacilly

Bacilly a le mérite de définir de manière extrêmement claire sa position théorique :

Je ne puis assez admirer l'aueuglement de mille Gens, mesme Gens d'esprit & de merite, qui croient que dans la Langue Françoisie il n'y a point de Quantité, & que d'établir des longues & des bréfves, c'est vne pure imagination. Ils disent que cela n'appartient qu'à la Langue Latine, & que les Regles de la Françoisie ne sont fondées que sur la rime & sur le nombre des syllabes, sans considerer si ces syllabes sont plus ou moins longues ou bréfves. Il faut demeurer d'accord avec eux, que la Poësie Françoisie n'a aucun égard à la Quantité des syllabes, quant à la composition, pourueu que la rime soit conseruée, mais s'il est question de reciter agreablement des Vers, les Chanter, mesme les declamer, il est certain qu'il y a des longues & des bréfves à obseruer, non seulement dans la Poësie, mais aussi dans la Prose ; de sorte qu'elles n'ont en ce rencontre aucune difference l'une de l'autre¹³.

À la différence du mouvement académique de la Renaissance qui, sous l'impulsion du poète Jean-Antoine de Baïf, s'emploie à importer en français la métrique quantitative gréco-latine pour produire des vers « mesurés à l'antique », Bacilly trouve son bonheur dans le vers français « traditionnel », dont il admet sans la moindre réserve que la métrique n'obéit à d'autre principe que celui du syllabisme.

Et, contrairement aux théoriciens du vers qui, d'Antonio Scoppa à Morier en passant par Georges Lote, dominant le XIX^e siècle et la plus grande partie du XX^e, il ne cherche nullement à élargir le champ de la métrique syllabique en y incluant des particularités non systématiques qui ont trait aux propriétés prosodiques des syllabes (dans leur cas, l'accent tonique)¹⁴ : en cela, il aurait certainement adhéré à une définition moderne de la métrique, comme celle que donne Benoît de Cornulier¹⁵.

Pour Bacilly, si la métrique, et donc le syllabisme, appartient au poète, la « quantité » des syllabes, et donc la prosodie, lui échappe pour incomber au seul orateur¹⁶ : qu'il traite des vers ou de la prose, celui-ci devra le faire « agréablement », ce qui n'ira pas sans mettre en évidence certaines syllabes bien choisies, selon des règles

13. BDB, p. 327-328.

14. Scoppa, *Des Beautés poétiques*, 1816, est le premier auteur à soutenir que le vers français « traditionnel » est construit sur un schéma essentiellement accentuel, thèse que défendra encore Morier, *L'Alexandrin classique*, 1990, en persistant dans l'idée selon laquelle l'alexandrin « classique » serait un tétramètre reposant sur quatre accents. Pour Lote, *Histoire du vers français*, dès 1949, il existe un « avant » (Moyen Âge et Renaissance) qui connaît un vers syllabique déclamé comme une suite de syllabes sans relief, et un « après » (périodes classique et romantique) qui pratique un vers de structure accentuelle, déclamé selon l'accent. La saine position de Bacilly, qui veut que le vers soit structurellement syllabique mais puisse ou doive être déclamé en mettant en valeur certaines syllabes indépendamment de son mètre, serait inconcevable pour Lote : dans la logique de cet historien, la déclamation du vers en exprime immédiatement la structure.

15. Cornulier, *Art poétique*, p. 13, définit la métrique comme « l'étude des régularités systématiques qui caractérisent la poésie littéraire versifiée ». Au nombre de ces régularités, on trouve justement le syllabisme, la rime et la césure.

16. L'orateur est celui qui donne à un texte écrit une forme sonore, réelle ou, comme c'est le cas du compositeur de musique, seulement potentielle.

plus ou moins bien assurées, plus ou moins fondées sur la langue, sa structure et son fonctionnement ou, de manière ultime, laissées à son seul « bon goût ».

D'autre part, Bacilly propose une théorie strictement unidimensionnelle de l'économie syllabique. Alors que la prosodie gréco-latine, qui imprègne depuis la Renaissance toute la réflexion sur le français, s'organise selon les deux dimensions que sont la quantité (durée) et l'accent (compris comme un mouvement mélodique), les approches actuelles tendent à distinguer, au sein de la prosodie du français, l'intonation d'une part et l'accentuation de l'autre mais, le plus souvent, elles n'accordent aucun statut à la quantité¹⁷. Pour Bacilly, par contre, tout n'est que « quantité ». Quel que soit le principe qui la régit, la mise en évidence d'une syllabe se traduira toujours par l'octroi de ce qu'on peut appeler **un privilège de quantité**, des privilèges d'origines diverses étant susceptibles de s'additionner les uns aux autres à la manière de strates. Comme, chez lui, l'opposition « longue »-« brève » n'est pas strictement binaire, mais peut se faire par degrés, on imagine qu'à l'arrivée la syllabe la plus « longue », ou la plus probablement « longue », ne sera autre que celle qui accumule le plus grand nombre de ces privilèges.

Mais ce caractère unidimensionnel ne vaut que pour le niveau le plus abstrait de la théorie de Bacilly, celui où les syllabes reçoivent pour ainsi dire des « étiquettes ». Lorsqu'il s'agira de réaliser les syllabes, et leur quantité, de manière concrète, c'est-à-dire en pratique, il préconisera des **marques de longueur** fort diverses : en premier lieu, les compositeurs sont bien sûr invités à se conformer à la quantité bacillienne dans leur choix des *valeurs de notes*; à défaut, les chanteurs devront rectifier, au moyen d'un *agrément*, d'un *silence* ou de l'*agogique* (« jeter » ou non une syllabe sur l'autre).

S'il s'avérait que certaines des règles abstraites de Bacilly puissent être appliquées concrètement, non seulement à la composition et à l'exécution d'airs mais à la déclamation parlée, on devrait alors admettre que le déclamateur, qui ne peut, comme le chanteur, trembler sur une cadence, recherche d'autres procédés, non décrits par Bacilly, pour faire ressortir les « bonnes » syllabes : il dispose bien sûr à cet effet de libertés que le chanteur n'a pas, à commencer par une entière liberté d'intonation. Bacilly — là n'est pas son objet — n'en dira pas un mot.

Une théorie en six principes

L'étude de *L'Art de bien Chanter* permet de dégager six principes organisateurs qui traversent pour ainsi dire l'exposé et atteignent à une certaine généralité. L'application successive de ces principes, du premier (le plus fondamental) au dernier (le plus superficiel), à des suites versifiées de syllabes, *a priori* indistinctement brèves, conduit à octroyer à certaines d'entre elles un ou plusieurs privilèges de quantité.

17. Ce n'est qu'au niveau phonétique, concret, que le paramètre « durée » est pris en compte, au même titre que les paramètres « hauteur » et « intensité ». Lacheret et Beaugendre, *La Prosodie du français*, p. 12.

1. **Quantité « métrique »**. Bacilly, on l'a vu, reconnaît le primat du mètre syllabique¹⁸ sur la mise en relief prosodique de l'énoncé. Mais seules deux propositions laconiques, qu'il faut en plus tronquer, prescrivent chez lui l'octroi d'un privilège lié au mètre :

Tout Monosyllabe qui sert de rime ou de césure dans le Vers [...] peut être long, quelque bref qu'il soit naturellement.¹⁹

La seconde Regle generale, & qui est sans aucune exception, est que la finale de tous les masculins, & mesme des feminins [...] est toujours longue lors qu'elle est arrêtée [...] par la fin du Vers.²⁰

L'absence d'une discussion détaillée centrée sur la quantité métrique s'explique ici par l'absence totale d'enjeu pédagogique : depuis que le vers est vers, les orateurs ont pris l'habitude de faire sentir la rime et, s'il y a lieu, la césure²¹. Il n'existe à ce sujet aucune controverse et il ne servirait à rien de s'appesantir sur ce qui est déjà définitivement acquis. On note, et c'est important, que le privilège de quantité métrique ne se limite pas aux syllabes « toniques » que sont la césure et la rime²², mais qu'il touche aussi la syllabe féminine surnuméraire des vers féminins, ce qui est confirmé plus loin :

Pour mieux encore m'expliquer, ie dis que tout feminin qui finit le Vers, peut être long dans sa finale, & mesme l'est presque toujours dans les Airs serieux, & tout au contraire dans les Airs qui ont leur mesure réglée.²³

Il faut comprendre que ces airs « à mesure réglée » sont les mouvements de danse qui, justement, font des écarts aux « règles de quantité » parce qu'ils sont soumis à d'autres contraintes. Cette règle de la finale²⁴ féminine longue ne pose aucun problème dans la musique vocale, où elle est en effet pratiquée depuis fort longtemps et de manière très générale. Mais il s'agit certainement d'un trait qui n'est pas extrapolable à toute forme de déclamation. Bacilly ne saurait en effet à lui seul faire mentir de nombreux témoignages portant sur la diction parlée des vers, et qui vont dans le sens contraire en décrivant ces syllabes comme « s'évanouissant en l'air » (Tabourot) ou ne se prononçant « presque point » (Lancelot)²⁵ : aucun orateur du

18. BDB, p. 327-328.

19. BDB, p. 373.

20. BDB, p. 422.

21. Par définition, la césure, qui caractérise les vers dits « composés », occupe, indépendamment de toute considération syntaxique, la quatrième position syllabique des décasyllabes et la sixième des alexandrins. Les autres vers sont considérés comme simples, et donc sans césure.

22. Si l'on se limite strictement à ce que dit Bacilly, seules les rimes masculines reçoivent un privilège de quantité métrique. S'agissant des rimes féminines, le même privilège touche la syllabe féminine surnuméraire et non la syllabe « tonique » qui précède, celle-ci devant attendre le principe 3 (quantité « accentuelle ») pour recevoir son privilège.

23. BDB, p. 394.

24. Bacilly considère comme *finale* la syllabe féminine (ou posttonique) des mots féminins et comme *pénultième* leur tonique.

25. Tabourot, *Dictionnaire des Rimes*, p. 15. Lancelot, *Quatre traitez*, p. 51.

xvii^e siècle, fût-il le plus soucieux du mètre, n'a jamais « appuyé » les finales féminines et Bacilly lui-même, lorsqu'il ne chante pas, a beaucoup de peine à entendre une différence de prononciation entre *martir* et *martire*, *brutal* et *brutale*, *eternel* et *eternelle* etc²⁶.

2. **Quantité « syntaxique »**. Il faut ensuite rétablir les deux citations ci-dessus dans leur intégrité :

Tout Monosyllabe qui sert de rime ou de césure dans le Vers, **ou qui precede immediatement des poincts interrogans, admiratifs, & autres, ou qui s'arreste par le sens des Paroles, ou par le repos du Vers**, peut estre long, quelque bref qu'il soit naturellement. Cette Regle est purement pour les masculins, comme *dit, fait, peu, &c.* De maniere que ce Monosyllabe, *dit*, qui est bref de soy, lors que rien ne l'arreste, comme on peut voir par cet exemple,

On n'en dit rien

peut estre long, ou pour mieux dire, sied bien, de n'estre pas jetté sur ce qui le suit, comme sont d'ordinaire les Syllabes brèves, dans cet Exemple,

Lors que l'on dit que l'amour est un mal.

Car en ce cas ce seroit pecher contre la quantité, que de passer ce mot *dit* legerement, pour arester sur *que* [...]. Il faut donc arrester apres ce mot, suiuant que le sens des Paroles le permet plutoſt dans ce rencontre que dans le precedent, mesme quand il y auroit seulement ces mots pour former le Vers entier, *Lors qu'on dit que l'amour*.²⁷

En plus de mentionner la césure et la rime, Bacilly introduit ici la notion de « repos » du vers, qui correspond peu ou prou à ce que des théoriciens plus récents, comme par exemple Grammont²⁸, ont appelé la « coupe ». Ici, la référence n'est plus la métrique du vers mais bien la syntaxe de l'énoncé, comme cela ressort également de la seconde citation rétablie dans son intégrité :

La seconde Regle generale, & qui est sans aucune exception, est que la finale de tous les masculins, & mesme des feminins (pourueu qu'il n'y ait point d'élision) est toujours longue lors qu'elle est arrestée **par vn poinct, ou virgule, ou par le repos**, ou par la fin du Vers. Exemples.

Ah ! qu'il est malaisé, quant l'amour est extrême.

Elle a changé cette Inhumaine.

Enfans de ma langueur & de mon desespoir.

Les dernieres syllabes de *malaisé*, de *changé*, & de *langueur*, sont longues, par la seule raison, qu'elles sont le repos de ces deux Vers, lesquelles autrement pourroient estre brèves, comme on peut remarquer dans les Exemples suiuaus.

Le Ciel a changé son courroux.

Soupirs de langueur & d'amour.

En ce cas on peut faire brèves les finales de ces mots, *changé* & *langueur*, sans que la Quantité en soit interessée.²⁹

26. BDB, p. 420.

27. BDB, p. 373-374.

28. Grammont, *Petit Traité*, p. 23.

29. BDB, p. 422-423.

En examinant les vers cités en exemple, on croit comprendre que le « repos » correspond précisément, dans la logique de Bacilly, à une coupure syntaxique importante, que celle-ci coïncide ou non avec la césure du vers. On peut donc penser que, dans, *Ah ! qu'il est malaisé, quand l'amour est extrême*, la syllabe soulignée reçoit deux privilèges de quantité, l'un métrique (césure) et l'autre syntaxique (repos) alors que, dans *Elle a changé[,] cette Inhumaine*, la syllabe soulignée n'en reçoit qu'un seul, de nature syntaxique. On comprend aussi que, dans **Il a changé cette Inhumaine* (où *cette Inhumaine* serait un complément d'objet), la même syllabe n'en recevrait aucun.

3. **Quantité « accentuelle »**. Il peut paraître étrange, eu égard à la théorie classique, d'associer ainsi accent et quantité en une seule expression, mais ce télescopage apparent découle directement de la représentation unidimensionnelle que Bacilly donne de la prosodie. Au même titre que tout renforcement syllabique, l'accent tonique ne saurait, là où il est reconnu, conférer aux syllabes concernées autre chose qu'un privilège de quantité (ce qui, il faut le rappeler, ne préjuge nullement de la manière dont ce privilège sera, concrètement, réalisé³⁰).

En dépit du fait que la notion d'accent tonique est inconnue du temps de Bacilly (elle ne sera formalisée qu'au XIX^e siècle), la théorie bacillienne comporte un principe qu'on ose qualifier d'accentuel :

Pour commencer par les feminins, ie diray que toute penultième d'un mot feminin, soit de deux ou de plusieurs syllabes, est toujours longue ; & cette Regle est si generale, qu'elle ne peut souffrir aucune exception.³¹

Il faut bien comprendre que c'est la présence effective de la syllabe féminine finale qui permet à Bacilly d'attribuer ce privilège à la pénultième. Si l'*e* féminin est élidé (par exemple dans *qu'elle est* ou *il en aime un*), le privilège de quantité accentuelle tombe, ou en tout cas est fortement remis en question³².

En français, la définition la plus conventionnelle de l'accent tonique le fait effectivement porter sur la dernière syllabe « sonore » des mots, et donc en particulier sur la pénultième des mots féminins. Manquent à l'appel, pour qu'il soit possible de parler d'une théorie accentuelle cohérente, d'une part l'association en une seule catégorie de la dernière syllabe des masculins et de la pénultième des féminins, et d'autre part la mention des clitiques, mots outils sans accent intrinsèque qui se joignent à un mot principal pour former une unité prosodique souvent appelée « groupe accentuel ». S'agissant des clitiques, il existe bien chez Bacilly des monosyllabes longs et des monosyllabes brefs, mais la première catégorie contient de nombreux clitiques

30. Affirmer, comme Austin Caswell, *Remarques curieuses*, p. 117, que « in declamation, syllables are emphasized by length rather than by vocal stress ; i.e., the accent is quantitative rather than qualitative » est un parfait contresens qui témoigne d'une confusion des niveaux : le fait qu'une syllabe *accentuée* (dans notre logique) reçoive, chez Bacilly, un privilège *abstrait* dit de « quantité » ne renseigne en rien sur les caractéristiques phoniques que pouvait avoir la réalisation *concrète* de cette syllabe par un chanteur ou un orateur du XVII^e siècle.

31. BDB, p. 386.

32. BDB, p. 389.

et la seconde n'est pas dénuée de mots accentuables. Aucun des critères ou des listes donnés par Bacilly ne permet donc d'isoler les clitiques. De plus, les quelques essais de groupement auxquels il se livre sont fragmentaires et ne semblent pas épouser exactement la logique de la cliticisation³³.

S'agissant de la dernière syllabe des masculins, Bacilly a bien vu la parenté qu'ils pouvaient entretenir avec la pénultième des féminins. En revanche, il se garde de franchir le pas qui leur conférerait, de ce seul fait, le même privilège :

Il semble que la finale d'un masculin, deuroit auoir le mesme priuilege de longueur que la penultième d'un feminin, puis qu'il est vray que la plupart des masculins ont vn si grand rapport avec leurs feminins, quant à la Prononciation, qu'il est presque impossible de les distinguer, que par le sens des Paroles, & que sans y penser on laisse glisser vne espece d'*e muet*, à la fin de plusieurs masculins, principalement lors que la Prononciation oblige de faire sonner jusqu'à la dernière Lettre, & de l'appuyer ; de sorte qu'on ne peut quasi distinguer de soy ces masculins, *martyr, brutal, eternal, vermeil, reduit, mortel*, d'avec ces feminins, *martire, brutale, eternelle, vermeille, reduite, mortelle*, quant à la prononciation, & lors qu'on les nomme seuls, Aussi est-il constant que ces sortes de finales sont presque toutes longues, principalement lors que le mot suiuant commence par vne Consone, & non par vne Voyelle : car en ce cas elle pourroit estre brève, comme par exemple.

*Vn martyr enflame,
Me conduit au trépas.*³⁴

De ces deux derniers exemples, on comprend en effet que la dernière syllabe de *martyr* et de *conduit*, ne seraient à coup sûr longues que si elles étaient « arrêtées », que ce soit par la fin du sens (lorsque le mot, par exemple, est proféré seul ou à la fin d'un groupe syntaxique), par une consonne initiale subséquente, voire par la césure³⁵. Elles recevraient alors un privilège de quantité syntaxique, métrique ou, comme on le verra plus loin, un privilège de quantité « par position ». À lui seul, leur statut de dernière syllabe d'un mot masculin, ne suffit pas à leur conférer un privilège supplémentaire qu'on puisse qualifier d'accentuel³⁶. La quantité intrinsèque des finales masculines reste donc définitivement « un labyrinthe dont il est très mal aisé de sortir à son honneur »³⁷.

Mais, plus qu'à la dernière syllabe des masculins, c'est à leur pénultième que Bacilly compare en fait celles des féminins. On voit ainsi émerger une autre opposition masculins-féminins, plus fondamentale que la première dans le raisonnement de Ba-

33. BDB, p. 424-426.

34. BDB, p. 419-420.

35. BDB, p. 423-424.

36. Bacilly s'attachera à nuancer son propos dans le discours qu'il ajoute à l'édition de 1679 (BDB, *Réponse*, p. 18), en réclamant « quelque maniere de separation » après *martyr* et *conduit* même si le mot suivant commence par une voyelle. On est peut-être en présence d'un ajustement de nature pédagogique : il est probable que certains élèves « jetaient » trop maladroitement ces finales sur la syllabe subséquente. Quoi qu'il en soit, Bacilly n'ira jamais jusqu'à accorder à ces syllabes le même privilège systématique qu'aux pénultièmes des féminins.

37. BDB, p. 400.

cilly, selon laquelle la pénultième des féminins serait toujours longue en regard de la pénultième des masculins, « généralement » brève :

S'il y a de la difficulté à bien examiner la Quantité des feminins (sur tout de leur finale) il y en a encore cent fois davantage aux masculins, puis que la Regle étant generale pour la penultième des vns que j'ay prouuée estre toujours longue sans aucune reserue, il n'en est pas de mesme du contraire ; c'est à dire que s'il y a vne Regle generale pour rendre par contrariété la penultième des masculins brève, elle est embarrassée de tant d'exceptions, que sans doute le nom de generale semble luy estre donné avec peu de merite & de fondement.³⁸

Cette vision focalisée sur les pénultièmes est peut-être une réminiscence de la grammaire latine. De la quantité de la pénultième dépend en effet, dans cette langue, la place de l'accent dans les mots de plus de deux syllabes, d'où l'attention soutenue que lui portent les grammairiens. Quoiqu'il en soit, Bacilly semble bien reprendre sur ce point une doctrine déjà formulée en 1620 par Louys du Gardin³⁹, et qui devait encore circuler un demi-siècle plus tard, sans qu'il soit bien sûr possible de dire s'il y a une influence directe d'un auteur sur l'autre.

4. **Quantité « phonologique »**. Il existe, en français du XVII^e siècle, des oppositions de longueur qui participent de la structure de la langue⁴⁰. Ces oppositions, même s'il ne leur accorde que peu d'attention, n'ont pas échappé à Bacilly :

Et tout au contraire lors que l's n'est point frappée, ie veux dire appuyée, mais qu'elle est comme supprimée mesme dans l'ortographe moderne ; elle rend souuent la syllabe longue au poinct de pouuoir faire mesme d'assez longs treblemens ou des accens, & toujours avec quelque précaution, comme sont ces Exemples, *Blasmer, brusler, cesser, empescher, fascheux, goust, passer, tascher, resver, oster, presser*, mais non pas ceux-ci qui demeurent brefs nonobstant l's, *assez, chasser, dessein, estoit, mespris, pousser, ressens, toujours*. Je sçay que l'on dira que la difference de *chasser* & *lasser*, se comprend assez d'elle-mesme ; mais quand ie diray que l'on me donne vne raison pourquoy la penultième de *pousser* est moins longue à l'égard du Chant que celle de *passer*, ie ne croy pas que l'on m'en donne autre que le bon goust, qui m'apprend cette verité dans l'Exemple suiuant d'un Air assez connu de tout le monde.

J'auois déjà passé pres d'un jour sans la voir.

Dans lequel il est constant que l'on peut faire un treblement sur la penultième du mot *passé* ; ce que l'on ne pourroit pas, si l'on mettoit en sa place le mot de *poussé*.⁴¹

En s'amuissant, les s implosifs de l'ancien français ont en effet laissé une trace dans la langue, sous la forme d'un allongement de la voyelle précédente, trace que

38. BDB, p. 400.

39. Du Gardin, *Premieres addresses*, p. 267 et 270.

40. On admet communément que l'existence de paires comme *coûte/gôte* fonde le statut phonologique de l'opposition /k/ - /g/ en français. De même, le fait que, à une époque et dans une variété de langue données, les locuteurs puissent dégager de telles paires en reconnaissant par exemple comme brève la syllabe initiale de *goutte* et comme longue celle de *gôte* confèrera un statut phonologique à la quantité syllabique (en français standard du XXI^e siècle, on ne reconnaît plus ce type d'opposition et l'on considère *goutte* et *gôte* comme de stricts homonymes).

41. BDB, p. 411-412.

perçoit très nettement Bacilly. Ainsi, l'on comprend que, pour lui, *tascher* et *gouter* (première syllabe longue) ne sont pas strictement homonymes de *tacher* et *gouter* (première syllabe brève). Il a aussi noté certaines exceptions à cette règle, qui touchent des formes comme *étoit*, *mespris*, *toûjours*, observations qui pourraient être confrontées avec les témoignages des grammairiens de son temps, ou avec la pratique prosodique de Baïf⁴². D'autres syllabes, alors assez généralement reconnues comme longues⁴³, sont identifiées par Bacilly, notamment l'*ai* de *plaisir*, *raison*, *saison*, *baiser*, *appaiser*, l'*au* de *autant*, *beauté*, *cruauté* etc⁴⁴.

Aucun des exemples ci-dessus ne porte sur une syllabe tonique. Bacilly, en particulier, s'exprime peu sur la quantité phonologique des finales masculines. On pressent toutefois que celle de ses règles qui veut que tout monosyllabe contenant un *s* soit long pourrait avoir quelque rapport avec la phonologie : à partir des exemples qu'il donne, il est possible de dégager des oppositions du type *roy/roys*, la forme plurielle recevant alors un privilège de quantité qu'on peut qualifier de phonologique⁴⁵. Cette « règle du pluriel » est, assez logiquement, étendue aux polysyllabes⁴⁶.

Quant à la quantité phonologique des pénultièmes des mots féminins, elle se voit chez lui masquée par le privilège de quantité accentuelle que reçoivent automatiquement ces syllabes : celles-ci sont étiquetées comme longues avant même que ne se pose la question de leur quantité phonologique, question que Bacilly n'a alors plus qu'à évacuer en reportant sur les poètes (qui s'en acquitteront du reste plutôt mal) la responsabilité d'éviter d'associer à la rime des pénultièmes féminines longues (*viste*) avec des brèves (*merite*) :

Nota, qu'en disant qu'il y a des syllabes longues & brèves dans les Vers François, cela s'entend seulement de la rime, dont la seuerité fait differer des penultièmes de feminins qui seroient égales pour la Quantité dans le Chant, comme ie diray en son lieu, à l'occasion de certains mots, comme *cruelle* & *mesle*, *merite* & *viste*.⁴⁷

Je reuiens encore à la proposition que j'ay auancée, à sçauoir, que la penultième des feminins est toûjours longue, qui semble s'opposer à la difference que la Poésie établit mesme pour distinguer vne bonne rime d'avec vne mauuaise par les penultièmes longues ou brèves, comme on peut remarquer dans ces mots, *battre*, *quatre*, *aime*, *parole*, *place*, dont la penultième n'est pas si longue que de ceux-cy, *idolatre*, *albatre*, *mesme*, *controlle*, *grace* ; Je soutiens qu'en matiere de Chant toutes ces penultièmes sont également longues, puis que selon l'occasion qui se rencontre on y peut faire des treblements aussi longs que l'on voudra.⁴⁸

Chez Baïf, premier auteur à avoir systématisé la prosodie du français, ce masquage de la quantité phonologique par l'accent sur la pénultième des mots féminins

42. Baïf, *Œuvre en vers mesurés*. À ce propos, voir aussi les trois contributions de Morin : *L'Hexamètre « héroïque » d'Antoine de Baïf*, *La Graphie de Jean-Antoine de Baïf* et *La Prononciation et la prosodie du français du xvi^e siècle*.

43. À ce propos, voir aussi Morin, *On the phonetics of rhymes*.

44. Les premières syllabes de *douceur* et de *loisir* sont brèves pour Bacilly.

45. BDB, p. 356-359, 372.

46. BDB, p. 423-424.

47. BDB, p. 329.

48. BDB, p. 392-393.

n'est pas encore accompli : par exemple, le mot *vîte* n'y reçoit pas le même traitement métrique que le mot *Israélite*. À mi-chemin, Odet de La Noue⁴⁹ distingue très précisément, pour la rime, les syllabes longues des syllabes brèves, mais il est prêt à admettre que certaines brèves puissent « prendre l'accent long » pour rimer par licence avec des longues. Cet allongement *ad hoc* de certaines pénultièmes féminines à la rime, même si La Noue ne le concède que du bout des lèvres, est à rapprocher de la quantité accentuelle selon Bacilly, qui est, elle, systématique.

Pratiquement, ce n'est que lorsque l'*e* féminin est éliidé — et que, partant, la pénultième risque de perdre son privilège de quantité accentuelle — que Bacilly aura à se poser la question du privilège de quantité phonologique qu'elle pourrait recevoir⁵⁰. 5. **Quantité « par position »**. Le second pilier de la théorie prosodique de Baïf, après la quantité phonologique, était la longueur par position. Selon ce principe directement transposé de la théorie gréco-latine, toute syllabe fermée — c'est-à-dire dont le noyau vocalique est suivi, dans la même syllabe, d'une ou plusieurs consonnes — est considérée comme longue⁵¹. Alors qu'il passe, comme on l'a vu, très vite sur la quantité phonologique, Bacilly consacre une part très importante de son exposé à critiquer la longueur par position, dont il préconise une application extrêmement nuancée :

Mais ce qui est encore de plus ridicule, c'est que plusieurs croient, & principalement les Gens de Latin, que la longueur d'une syllabe se doit prendre par l'abondance des Consones qui la composent, en sorte qu'il suffit pour qu'une syllabe soit longue, qu'elle soit suivie d'une double Consone, ou pour mieux dire, que la penultième syllabe d'un masculin finisse par une Consone, & la dernière commence par une autre.⁵²

Appliqué à la langue française, le principe de la longueur « par position » avait déjà été déclaré sans fondement par Théodore de Bèze et, un peu plus tard, du Gardin⁵³. On admettra que, dans l'absolu, il est pour le moins sujet à caution : comparé à la quantité phonologique, dont l'enracinement dans la langue est très solide, il fait figure de convention pratique, sans ancrage linguistique certain⁵⁴. Autrement dit, s'il se trouve mis en application par des compositeurs de musique, il faudra conclure qu'ils obéissent plus à des règles artificielles transmises de maître à élève qu'à leur seul « instinct linguistique ».

Quant à Bacilly, ce qu'il trouve « ridicule », ce n'est pas le principe de la quantité par position en lui-même, c'est avant tout qu'il se voie appliqué sans discernement,

49. La Noue, *Dictionnaire de Rimes*.

50. BDB, p. 389-390.

51. La première syllabe du mot *fer-mé* est donc, justement, fermée et celle du mot *ou-vert* ouverte, au contraire de leurs dernières syllabes.

52. BDB, p. 401-402.

53. Bèze, *De recta Pronuntiatione*, p. 76. Du Gardin, *Premières addresses*, p. 264. La critique de Bèze est plus nuancée car il reconnaît la quantité phonologique tout en rejetant la quantité « par position », alors que Du Gardin rejette en bloc la quantité phonologique (probablement parce qu'il est picard) et celle « par position ».

54. Il n'est pas exclu que la même observation puisse être étendue à l'usage que fait la prosodie antique, et en particulier grecque, de ce principe.

par exemple aux consonnes doubles qui apparaissent dans la graphie mais n'ont aucune existence phonétique. Qu'il traite des monosyllabes ou des polysyllabes, Baccilly en recommande en revanche une application différenciée. Il reconnaît par exemple que le vestige consonantique qui suit une voyelle nasale suffit à asseoir sa longueur :

Tout Monosyllabe qui contient vne *n* apres la Voyelle, & non devant, est toûjours long, pourueu que l'*n* soit suiuiue d'une autre Consone. Quand ie dis vne *n*, i'entens aussi vne *m*, lors qu'elle a le mesme son, comme *temps* & *noms*.⁵⁵

Il admet aussi que *r* ou *l* implosifs confèrent à leur syllabe un privilège de quantité « par position » qui, d'après lui, est de moindre importance :

Les Monosyllabes qui contiennent vne *r*, ou vne *l*, avec vne autre Consone, comme *perd*, *sert*, *sort*, ou bien qui precedent vn mot qui commence par vne Consone, ont quelque priuilege par dessus les Monosyllabes qui sont naturellement brefs [...] en voici d'autres qui ont le mesme priuilege, lors qu'ils precedent vne Consone dans le mot qui les suit, comme *par*, *pour*, *car*, *jour*, *leur*, & autres qui ne sont ny si longs que les Monosyllabes à *n*, ny si brefs que tous les autres (qui le sont naturellement, & qui ne sont longs que par accident & seulement à l'égard de leur situation) de sorte qu'on les peut pour ainsi dire, *demy-long*s.⁵⁶

Ce « demi-privilège » est aussi celui que d'autres consonnes implosives, comme celles d'*esprit*, *espoir*, *suspect*, *excez*, *absent*, les consonnes en question ne se voyant pas reconnaître « le mesme auantage » que les nasales implosives. Il ne se réalisera que de manière conditionnelle, si le mouvement musical le permet, et par des agréments plus « légers » que le long tremblement⁵⁷.

6. Principe de « symétrie ». La question de ce qu'on peut appeler aussi l'« alternance rythmique » a depuis la nuit des temps occupé les théoriciens. Formulé de la manière la plus générale, ce principe veut que, lorsqu'une séquence de signaux similaires (par exemple des syllabes) se succèdent à intervalles plus ou moins réguliers, l'esprit humain tende à les organiser en une alternance, le plus souvent binaire, éventuellement ternaire, de signaux « forts » et de signaux « faibles ». Il déborde de loin le domaine linguistique, puisqu'on trouve, par exemple, les rythmes élémentaires binaire et ternaire à la base de l'organisation de la mesure dans la théorie musicale occidentale. On pense aussi aux fameuses « croches inégales » si emblématiques de la musique française.

Les théories prosodiques modernes⁵⁸ ont assez facilement recours à l'alternance rythmique, et ce à deux niveaux bien distincts : en tant que principe fondamental d'une part, ou d'autre part comme simple règle de réarrangement. Dans le premier cas, l'alternance rythmique binaire est posée comme une loi générale opérant à la base du

55. BDB, p. 364. Voir aussi p. 404 et 417.

56. BDB, p. 367-9. Voir aussi p. 408-410.

57. BDB, p. 402, 408.

58. Lacheret et Beaugendre, *La Prosodie du français*, p. 122-158.

processus de production de tout énoncé. La théorie doit ensuite expliquer pourquoi, en surface, les énoncés effectivement produits s'y conforment somme toute assez peu. Dans le second cas, le rythme d'énoncés élaborés selon tel ou tel jeu de règles se voit, à la fin du processus, remanié pour éviter certaines collisions et se rapprocher d'un idéal d'alternance binaire.

C'est manifestement à une règle de réarrangement qu'on a affaire avec le principe de « symétrie » tel que le définit Bacilly et qui est, dans l'ordre, le dernier à être appliqué :

Mais il n'y a point de Monosyllabe qui soit si bref, qu'il ne puisse être long selon la situation où il se rencontre ; & bien que l'on en puisse faire plusieurs longs de suite, iamaïs il n'y en peut auoir plusieurs brefs dont on ne puisse en tenir de deux vn de long, si le Compositeur ou le Chantre le trouue à propos ; quand ie dis vn long, i'entens l'vn des deux, & non pas l'autre, ce qui dépend de l'arangement, & pour ainsi dire de la *simetrie*.⁵⁹

Formulé en détail à propos des suites de monosyllabes, le principe de symétrie peut fort logiquement être étendu à toute suite de syllabes sans privilège de quantité, notamment au sein des polysyllabes :

Ce que j'ay dit touchant les Monosyllabes, se peut fort bien appliquer en cette occasion, c'est à dire que tout ainsi qu'il n'y a iamaïs plusieurs Monosyllabes brefs de suite, que de deux il n'y en ait vn qui ait droit d'être long par la simetrie qui se fait en retrogradant ; par cette mesme simetrie il n'y a point deux sillabes de suite dans vn mot de plusieurs syllabes, dont il n'y en ait vne qui soit longue si l'on veut.⁶⁰

Comme Bacilly l'explique en détail à propos des monosyllabes, ce n'est qu'après que tous les autres privilèges de quantité auront été distribués que le principe de symétrie pourra entrer en action, dans les seuls lieux où l'application successive des cinq premiers principes aurait laissé plusieurs syllabes consécutives sans aucun privilège de quantité, autrement dit « brèves ». En remontant depuis la dernière syllabe du vers, toute syllabe ayant reçu un privilège de quantité sert alors de « point d'ancrage » à partir duquel l'alternance brève-longue se développera de manière rétrograde jusqu'à ce que le point d'ancrage précédent (toute syllabe privilégiée) vienne amorcer une nouvelle symétrie.

Il existe une différence importante entre le principe de symétrie de Bacilly et les règles de réarrangement que formulent les théories modernes : celles-ci visent

59. BDB, p. 338-339.

60. BDB, p. 416. Ce passage a probablement échappé à Ranum, *The Harmonic Orator*, p. 116 et sq. ou *Les Caractères des danses françaises*, p. 52, qui emploie une énergie persistante à limiter l'application du principe de symétrie aux seules suites de monosyllabes. Il est vrai que, appliqué de manière complète, le principe de symétrie selon Bacilly entre en contradiction avec la *loi de progression* (*progressive lengthening*) que cet auteur emprunte à Morier, *Dictionnaire*, article « Pied métrique » et à Joseph Pineau, *Le Mouvement rythmique*, p. 103. Cela dit, on voit mal pourquoi les théories aussi personnelles que sont celles de Bacilly d'une part, de Morier et de Pineau d'autre part devraient à tout prix faire l'objet d'une conciliation qui, par delà les siècles, en réduise les divergences.

avant tout à éviter les « collisions » et elles interdisent l'occurrence consécutive de plusieurs syllabes renforcées (par exemple par un accent). Pour Bacilly, au contraire, c'est lorsque plusieurs syllabes non-renforcées se suivent que doit intervenir la symétrie : Bacilly ne voit aucun problème rythmique à ce que plusieurs syllabes longues se succèdent, et ce n'est que lorsqu'il voit « filer » une suite de syllabes brèves qu'il intervient. Si l'on admet — cela n'est qu'une supposition — que les théories prosodiques modernes, en interdisant les collisions accentuelles, mettent le doigt sur un trait assez caractéristique du français spontané et que Bacilly, avec son principe de symétrie, traduit une dynamique propre au chant de l'air de cour, où faudra-t-il placer la déclamation (parlée, mais emphatique et non spontanée) du français au xvii^e siècle ?

La théorie de Bacilly et la pratique des compositeurs

Si les six principes théoriques qu'on vient de dégager de l'*Art de bien Chanter* constituent un tout cohérent, rien ne permet jusqu'ici d'en apprécier la validité. Comme on l'a vu, même si quelques concepts (ne serait-ce que celui de *syllabe*) ont pu se transmettre, plus ou moins inchangés, d'un siècle à l'autre, et même s'il peut exister des ressemblances formelles entre la théorie de Bacilly et tel ou tel modèle prosodique récent, les champs d'application respectifs de ces théories sont si distants que toute comparaison serrée serait dénuée de sens. Bacilly n'a jamais prévu que sa théorie puisse s'appliquer au français spontané du xxi^e siècle, pas plus que ceux qui s'efforcent aujourd'hui de modéliser la prosodie du français ne s'attendent à voir leurs algorithmes produire quoi que ce soit qui ressemble à un air de cour du xvii^e siècle.

En fait, il n'y a pas d'autre moyen, pour qui cherche à contrôler la validité de la théorie de Bacilly, que de la confronter avec ce qui constitue à la fois sa source potentielle et sa finalité logique, et donc l'unique référence à disposition : la musique pratique. Si la théorie de Bacilly possède une once de validité, on doit pouvoir trouver, dans la tradition musicale antérieure, la trace écrite du bagage dont a hérité et à partir duquel il a dû l'induire. D'un autre côté, si l'on constate, chez les musiciens de son temps (à commencer par lui-même en tant que compositeur d'airs), que certains de ses principes ne sont pas mis en pratique, on pourra conclure que les limites du champ de validité de cette théorie ont été dépassées.

Cependant, la comparaison directe de principes théoriques avec de la musique écrite soulève plusieurs problèmes de méthode :

- L'identification, dans les sources musicales, de caractéristiques ponctuelles dont on puisse affirmer qu'elles ont un lien avec une idée théorique donnée n'est pas évidente, ce d'autant plus qu'on ne saurait s'attendre à ce que des compositeurs qui ont précédé Bacilly dans l'histoire aient, par avance, appliqué « à la lettre » des principes qui n'avaient vraisemblablement pas encore été pleinement formulés. Aucun compositeur ne s'est du reste jamais explicitement réclamé des leçons de Bacilly.

- Les sources musicales, on le sait bien, ne transmettent qu’une petite partie de l’information qui serait nécessaire pour entendre la musique exactement comme elle était chantée au temps de sa composition. Une partie non négligeable des efforts faits par les chanteurs pour augmenter l’adéquation de la musique à la prosodie du texte pourrait donc, si elle ne s’est pas traduite dans la notation musicale, s’être perdue.
- Dans aucune musique, y compris celle de Bacilly lui-même, on ne peut s’attendre à trouver une mise en application pleine et entière de tous ses principes théoriques : ceux-ci ont plutôt la valeur, pour les compositeurs, de conseils d’ordre général. À chaque exemple dans lequel on croira discerner l’application d’un principe donné, il sera inmanquablement possible d’opposer un contre-exemple qui semblera dire le contraire.

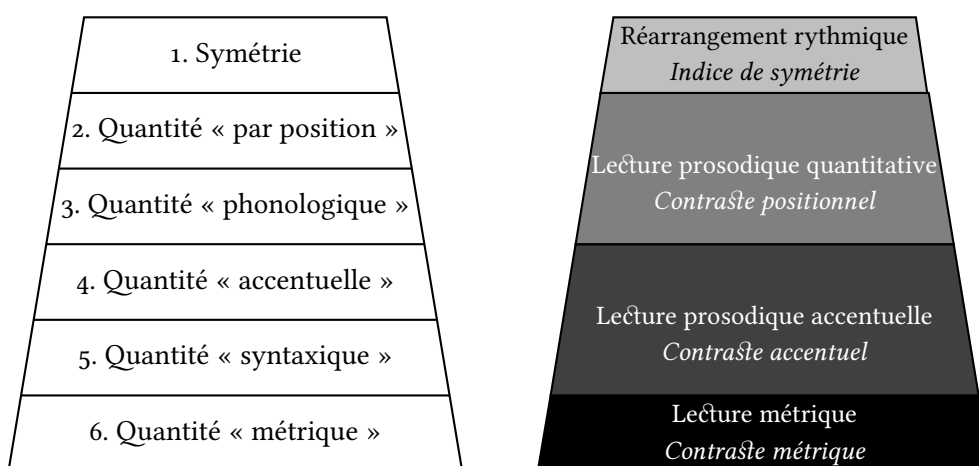


FIGURE 25.2 – Théorie de Bacilly et processus de composition

L’édifice théorique bacillien (à gauche) est mis en correspondance avec quatre étapes de la lecture des compositeurs et les indicateurs permettant de les quantifier.

À ces problèmes, seule l’étude statistique de corpus peut fournir des solutions relativement satisfaisantes. En effet, si l’on parvient à définir des indicateurs qui se laissent aisément calculer sur des échantillons volumineux tout en recoupant au moins partiellement les principes de la théorie bacillienne, il sera possible de quantifier l’adéquation de chaque corpus musical à tel ou tel principe sur la base de tendances globales, et par conséquent sans avoir à se préoccuper de l’incohérence des cas particuliers. Une étude de ce type⁶¹ a récemment permis de retracer de manière assez précise la manière dont les compositeurs se sont, depuis la Renaissance, appropriés les textes qu’ils mettaient en musique, en cherchant à en épouser de manière de plus en plus précise les particularités prosodiques. Portant sur une vingtaine de cor-

61. Les développements qui suivent reposent sur *Chronique d’un éveil prosodique*, disponible ici-même. Le lecteur s’y reportera pour tout ce qui concerne les détails de la méthode et des résultats sur lesquels on s’appuie ici.

pus comprenant au total plus d'un millier d'airs, elle a permis de mettre en évidence le scénario suivant :

- Au commencement, soit avant les années 1570, la lecture que font les compositeurs des textes poétiques est strictement métrique : les seules syllabes qui se voient régulièrement mises en valeur au moyen de notes longues sont les syllabes « importantes » ou « contraintes » du mètre poétique, en gros les première et dernière syllabe numéraire de chaque vers ou sous-vers⁶² ainsi que la syllabe surnuméraire des vers féminins. Les compositeurs ne sont en rien sensibles aux caractéristiques prosodiques des syllabes : ni l'accent tonique ni la quantité syllabique (telle qu'elle sera définie par Baïf et l'Académie de poésie et de musique, puis partiellement reprise par Bacilly) n'ont d'influence sur leur pratique. Un indicateur permet de mesurer l'adéquation globale de chaque corpus à la structure du mètre, le *contraste métrique*, qui exprime le degré de mise en évidence des syllabes métriquement contraintes par rapport à celles qui ne le sont pas⁶³.
- Sous l'impulsion de l'Académie de poésie et de musique, soit à partir des années 1570, une poignée de compositeurs adoptent à l'égard des textes une lecture qu'on peut qualifier de « prosodique ». Autrement dit, ils se mettent à souligner par des notes longues non plus seulement les syllabes métriquement contraintes (la lecture métrique ne disparaît pas pour autant) mais en plus les syllabes possédant telle ou telle propriété prosodique. Deux indicateurs supplémentaires peuvent ainsi être définis : le *contraste accentuel*, qui traduit la sensibilité du compositeur à l'accent tonique, et le *contraste positionnel*, qui traduit sa sensibilité à la longueur par position, telle que mise au goût du jour par l'Académie. L'analyse statistique est bien sûr indispensable pour discriminer de manière fine la sensibilité des compositeurs à chacun des paramètres considérés. Ces indicateurs de lecture prosodique se révèlent nuls pour tous les corpus antérieurs à 1560-70, et pour une partie des corpus antérieurs à 1610.
- Après un très net tassement dans les vingt dernières années du xvi^e siècle, les compositeurs d'airs de cour (Guédron, Boesset etc.) se montrent de plus en plus sensibles à l'accent tonique ; autrement dit, le contraste accentuel augmente avec le temps. Le contraste positionnel, par comparaison, tend plutôt à stagner, mais tout en se maintenant à des valeurs très significativement positives.

62. Les décasyllabes et les alexandrins sont composés de deux sous-vers de 4 et 6 syllabes pour les premiers, 6 et 6 pour les seconds, qui s'articulent à la césure.

63. De manière générale, tous les indicateurs utilisés ici sont définis entre un maximum possible de 100 (si toutes les syllabes concernées sont mises en évidence et aucune autre) et un minimum à -100 (si aucune syllabe concernée n'est mise en évidence, mais bien toutes les autres). Une valeur proche de 0 indiquerait une indifférence du compositeur à l'égard du paramètre considéré (par exemple le mètre, l'accent tonique ou la longueur par position).

- Avec Lully, le rapport à la prosodie change de manière importante⁶⁴. Le nouveau style récitatif se caractérise en effet par une lecture qui reste centrée sur l'accent tonique mais abandonne toute mise en évidence de la quantité syllabique telle que l'avait définie l'Académie de poésie et de musique.

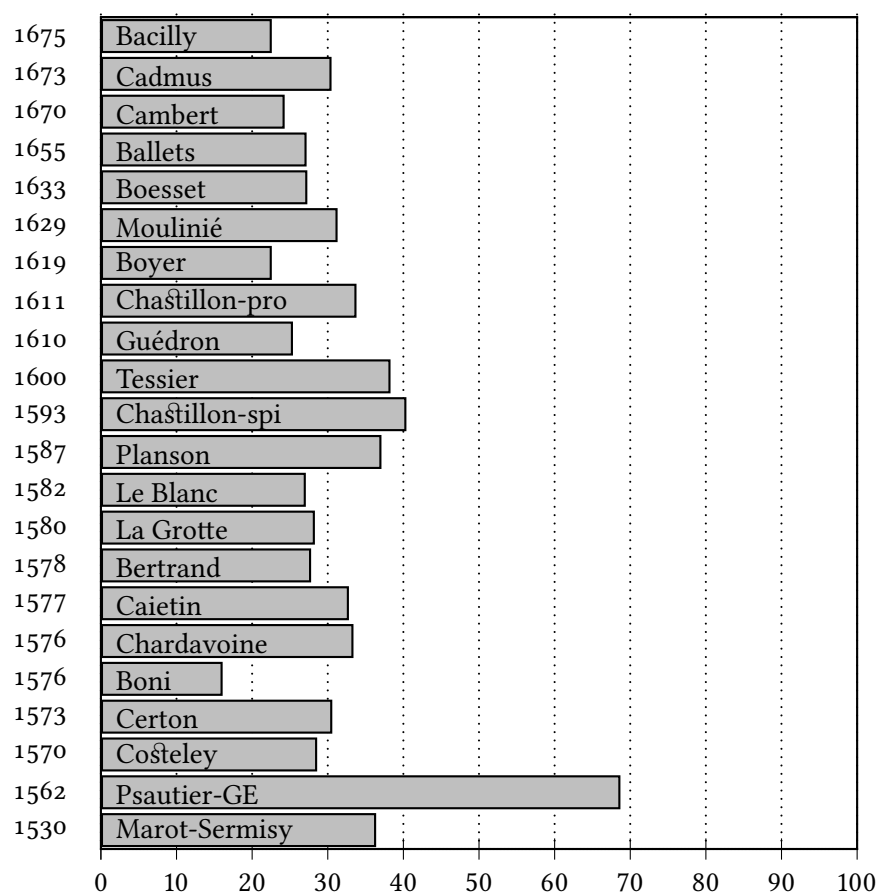


FIGURE 25.3 – Évolution du contraste métrique

Il faut maintenant tenter d'articuler, le plus simplement possible, les six étages de l'édifice théorique bacillien avec les indicateurs mesurant les types de lecture pratiquées par les compositeurs (figure 25.2) :

1. À la base de l'édifice, le principe de quantité métrique de Bacilly cerne d'assez près la lecture métrique telle qu'on peut la mettre en évidence déjà à la Renaissance chez le commun des compositeurs. L'indicateur correspondant, soit le contraste métrique, donne donc une assez bonne idée de l'application de ce premier principe dans la musique pratique. Calculé pour tous les corpus⁶⁵, y compris un échantillon de cinq

64. Pour une analyse plus détaillée des nouveautés apportées par le récitatif en matière de prosodie, voir Bettens, *Gestation et naissance du récitatif français*.

65. Parmi les corpus les plus récents, « Ballets » désigne les ballets de Cours des années 1650 et 1660, collectés par Philidor et contenant de nombreuses compositions de Lully, « Cambert » les fragments

livres d'airs de Bacilly⁶⁶, il montre (figure 25.3) une grande stabilité au cours du temps⁶⁷. En particulier, le score de Bacilly compositeur se situe dans la moyenne inférieure. Cette observation confirme l'absence d'enjeu lié, chez lui, à la lecture métrique : elle fait partie des conditions de base, que, comme tout un chacun, il respecte jusqu'à un certain point sans guère se poser de questions.

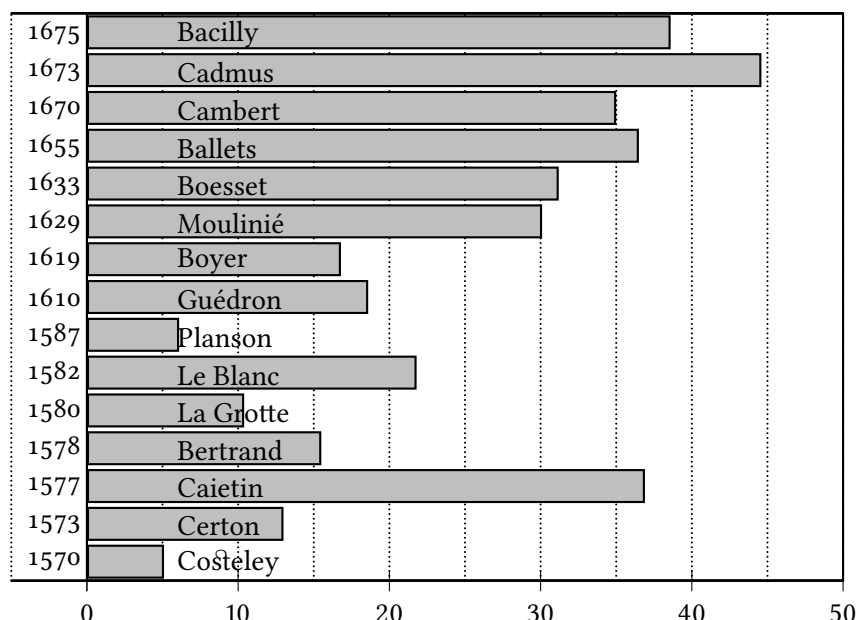


FIGURE 25.4 – Le contraste accentuel

2. Aux étages intermédiaires, les deux principes de quantité syntaxique et accentuelle, si on les combine, conduisent à une mise en évidence assez régulière des accents toniques. En effet, bien qu'il ne soit pas possible de déterminer précisément ce que Bacilly entend par la fin d'un sens ou le repos du vers, on admet sans peine que les syllabes finales de bon nombre de mots masculins importants seront sélectionnées par le principe de quantité syntaxique. S'ajouteront les pénultièmes des féminins, au nom du principe de quantité accentuelle. En face, le contraste accentuel se calcule en considérant comme accentuées (ou accentuables) les dernières syllabes des mots masculins et les pénultièmes des féminins, mais en éliminant les mots figurant sur une liste de clitiques adaptée de celle fournie par Cornulier⁶⁸. On voit donc que la correspondance entre les principes théoriques et l'indicateur pratique, si elle n'est

des opéras *Pomone* et *Les Peines et Plaisirs de l'Amour* et « Cadmus » l'opéra *Cadmus et Hermione* de Lully. Ils sont référencés à l'annexe A de Bettens, *Chronique d'un éveil prosodique* et à l'annexe A de Bettens, *Chant grammair et prosodie*.

66. Bacilly, III. *Liure de Chansons pour danser et pour boire* (1665), *Les trois Liures d'Airs regrauez* (1668, 2. vol), *Les Airs spirituelz* (1688, 2. vol), soit au total 1700 vers environ pour 147 airs.

67. Le contraste métrique est de 22,6 pour Bacilly, à comparer aux 30,5 de Cadmus, aux 24,3 de Cambert et aux 27,2 de Ballets.

68. Cornulier, *Théorie du vers*, p. 139.

sûrement pas parfaite, doit être relativement bonne. Comme pour sa sensibilité au mètre, on peut dire (figure 25.4) que la sensibilité à l'accent tonique de Bacilly se situe dans la moyenne⁶⁹ : sa réflexion de théoricien, sans être un handicap, ne l'incite pas à faire « plus » ou « mieux » que ses prédécesseurs. On voit même qu'il demeure nettement en retrait par rapport au Lully de *Cadmus et Hermione*.

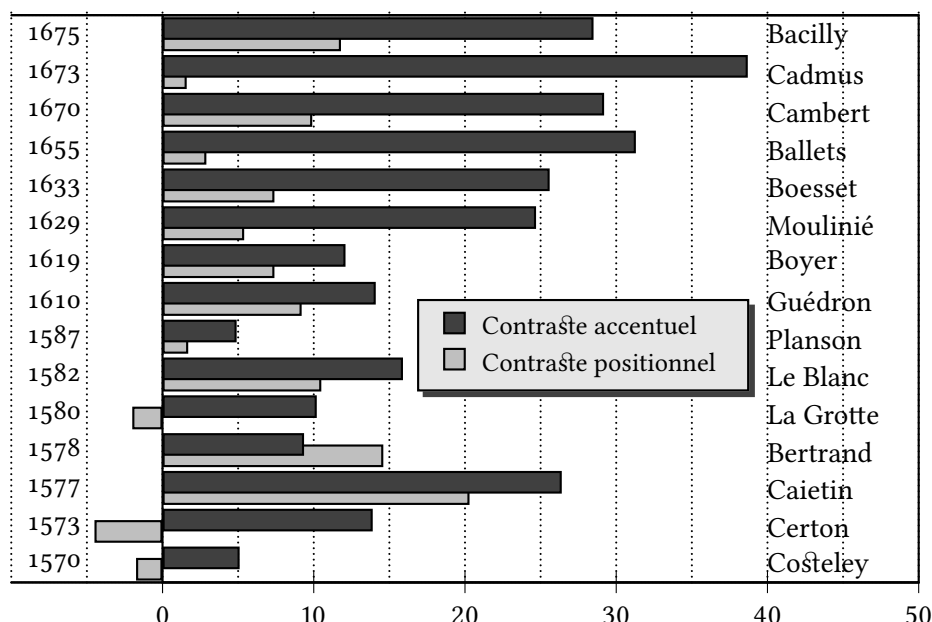


FIGURE 25.5 – Contraste accentuel et contraste positionnel corrigés

3. Aux étages supérieurs, il paraît logique de regrouper les principes de quantité phonologique et de quantité par position, qui dérivent tous deux, par le truchement de l'Académie de poésie et de musique, de la théorie gréco-latine. On les rapproche alors, pour ce qui est de la musique pratique, de la lecture prosodique « quantitative ». L'indicateur correspondant, le contraste positionnel, est un indicateur de dépistage relativement grossier : il recrute toutes les syllabes graphiquement fermées, et donc au moins toutes celles qui le sont phonétiquement. Il est susceptible aussi d'inclure certaines syllabes phonologiquement longues, celles où, comme par exemple dans *tascher*, la graphie usuelle a laissé persister une consonne amuïe. Il ne permet par contre pas de distinguer finement la longueur par position de la quantité phonologique (on admet que le poids statistique de la première est prépondérant).

La sensibilité à la position va généralement de pair avec celle à l'accent tonique : c'est le cas pour la quasi-totalité des corpus représentés dans la figure 25.5, qui met en regard des valeurs corrigées⁷⁰, et qui montre en particulier l'étroit parallélisme

69. Le contraste accentuel brut est de 36,7 pour Bacilly, contre 44,6 pour Cadmus, 35,0 pour Cambert et 36,5 pour Ballets.

70. La correction vise à annuler les effets d'une dépendance statistique partielle de la variable « accent tonique » avec la variable « longueur par position ». Le contraste accentuel corrigé est de 28,5

de ces deux indicateurs jusque vers les années 1620. Par la suite, l'écart se creuse quelque peu à partir de la génération de Moulinié et Boesset, jusqu'à Cadmus et Hermione qui, en une espèce de grand-écart, montre un contraste accentuel extrêmement élevé associé à un contraste positionnel absolument nul. Tout en haut, Bacilly, inférieur on l'a vu à Lully pour sa sensibilité à l'accent, fait montre d'une sensibilité à la position élevée (plus élevée, par exemple que celle de Guédron et Boesset) : la différence entre Lully et Bacilly est donc d'importance. Pour la première fois, on a l'impression que la pensée de Bacilly théoricien a pu influencer la pratique de Bacilly compositeur. En effet, la sensibilité à la longueur par position est en perte de vitesse au moment où Bacilly compose et publie ses airs. Le fait qu'il réalise, pour cet indicateur, le score le plus élevé de tous les compositeurs du XVII^e siècle qui ont été examinés pourrait indiquer qu'il cherche, sur la base de sa réflexion théorique, à perpétuer la tradition des Guédron et Boesset, qui remonte directement à Claude Le Jeune et à l'Académie de poésie et de musique.

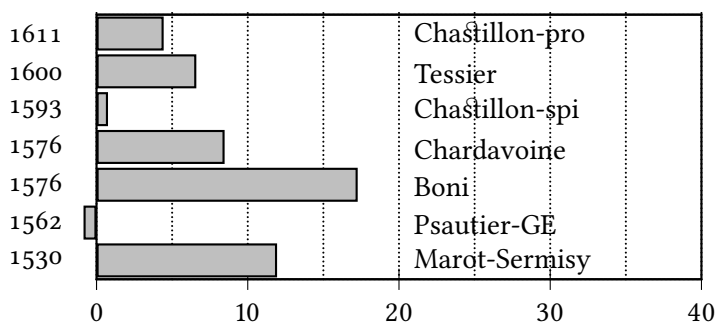


FIGURE 25.6 – Indice de symétrie (corpus ne connaissant que la lecture métrique)

4. Dans les combles loge, du côté de chez Bacilly, le principe de symétrie. Il est assez simple de concevoir un indicateur qui permette de mesurer son application dans la musique pratique. Étant donné un certain nombre de points d'ancrage définis à l'avance, on détermine, en rétrogradant de l'un à l'autre, dans quelle mesure les séquences de syllabes intermédiaires sont rendues par une alternance binaire de notes brève puis longue. À l'image des autres indicateurs, cet indice de symétrie atteindra un maximum de 100 si toutes les syllabes intermédiaires se conforment à cette symétrie et de -100 si le compositeur construit toutes ses symétries sur une base inverse (notes longue puis brève). Une valeur proche de zéro signifiera que le compositeur n'applique pas de symétrie et que, de ce point de vue, les notes longues et brèves se répartissent chez lui de manière aléatoire.

Le calcul de l'indice de symétrie sur des corpus de la Renaissance, en prenant comme points d'ancrage les seules syllabes métriquement contraintes (en pratique, la rime et la césure), montre (figure 25.6) que l'alternance rythmique est, chronologiquement parlant, bien antérieure à l'apparition de la lecture prosodique chez les

pour Bacilly contre 38,7 pour Cadmus, 29,2 pour Cambert et 31,3 pour Ballets. Le contraste positionnel corrigé est de 11,8 pour Bacilly contre 1,6 pour Cadmus, 9,9 pour Cambert et 2,9 pour Ballets.

compositeurs⁷¹. Voilà qui confirme que le principe de symétrie n'est pas par essence prosodique, mais peut fort bien, par exemple, s'appliquer à des suites de syllabes dont le seul organisateur rythmique est le mètre poétique.

Si l'on calcule maintenant l'indice de symétrie pour des corpus en moyenne plus récents, tous caractérisés par un certain degré de lecture prosodique, on pourra faire plusieurs constatations (figure 25.7) :

- le mètre reste assez durablement, malgré l'apparition d'une sensibilité à l'accent et à la quantité, l'organisateur principal de l'alternance rythmique. En effet, de manière générale, la première courbe, ancrée sur le mètre, constitue une composante importante de l'indice de symétrie maximal.
- Il faut attendre Guédrón et l'air de cour pour voir la deuxième et la troisième courbes, ancrées sur l'accent et la longueur par position, passer nettement au-dessus de la première, ancrée sur le seul mètre. Dans les corpus plus anciens, la prise en compte de l'accent et de la longueur par position a plutôt pour effet de diminuer l'indice de symétrie.
- Dans le cas de Bacilly, l'indice de symétrie ancré sur le mètre, déjà élevé, s'améliore considérablement lorsqu'on l'ancre aussi sur l'accent ; il s'améliore encore lorsqu'on l'ancre en plus sur la longueur par position. On ne trouve le même cas de figure que chez Guédrón et Boesset, soit dans la « grande » tradition de l'air de cour dont on voit que Bacilly reprend sur ce point l'héritage, mais en l'amplifiant.
- Les premiers récitatifs (Lully dans *Cadmus* et *Cambert*) se caractérisent par un indice de symétrie particulièrement faible quant à son ancrage au mètre, et que la prise en compte de l'accent et de la longueur par position n'améliore que légèrement. De ce point de vue, le récitatif (et donc l'opéra), même si la symétrie n'en est pas totalement absente, rompt très nettement avec la tradition de l'air de cour.

Les statistiques ayant parlé, on peut maintenant donner un exemple de cette rupture qui oppose le récitatif lulliste de l'air de cour bacillien (figure 25.8).

Deux alexandrins comparables quant à leur rythme accentuel y ont été mis en musique, l'un par Bacilly, l'autre par Lully. Dans l'air de Bacilly (a), le fait que les monosyllabes *je* et *que*, normalement brefs, soient rendus par des notes longues ne peut s'expliquer que par l'application du principe de symétrie (avec ancrage respectif sur *je n'attens* et *que la mort*. Dans le récitatif (b), si l'on prend comme points d'ancrage *Au secours* et *Je suis mort*, les monosyllabes *au* et *je* devraient être rendus longs par le même principe de symétrie, ce qui n'est manifestement pas le cas sous la plume de Lully. On voit bien ressortir ici le côté précieux de l'air, qui se doit de faire savourer presque chaque syllabe, par contraste avec l'efficacité dramatique, pour ainsi dire « chirurgicale », du récitatif, qui dit ce qu'il doit dire en allant droit au fait.

71. L'indice de symétrie est notamment de 11,9 pour les chansons de Marot-Sermisy, de 17,3 pour les Amours de Ronsard-Boni et de 8,5 pour les vaudevilles de Chardavoine, trois corpus qui ne révèlent par ailleurs aucune sensibilité à la prosodie (contraste accentuel et positionnel nuls).

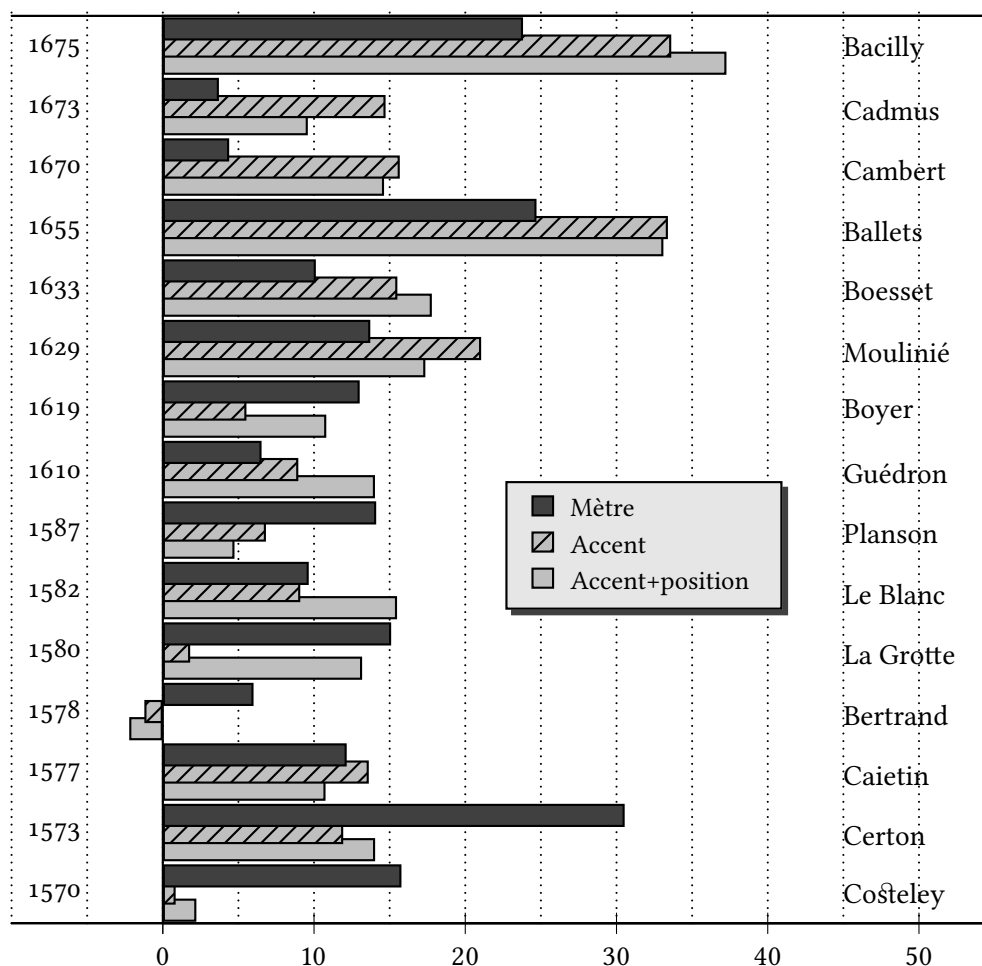
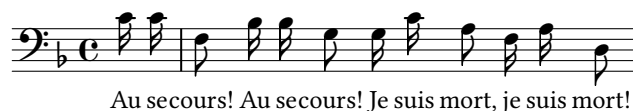


FIGURE 25.7 – Indice de symétrie (corpus connaissant la lecture prosodique)

Pour chaque corpus, les points d'ancrage de la barre foncée sont les seules syllabes métriquement contraintes ; ceux de la barre hâchurée sont, en plus des syllabes métriquement contraintes, les syllabes accentuées ; ceux de la barre claire sont, en plus des syllabes métriquement contraintes et des syllabes accentuées, les syllabes longues par position.



a) Bacilly, 1668 : effets de symétrie



b) Lully, *Cadmus et Hermione*, 1673 : lecture accentuelle sans symétrie

FIGURE 25.8 – Principe de symétrie : un réel antagonisme

Conclusion : le Seigneur et le marmiton

Pour Tunley, il serait « surprenant que les *Remarques curieuses* de Bacilly n'aient pas exercé une forte influence sur le jeune Lully⁷² ». Le musicologue est si sûr de son affaire qu'il se contente, pour étayer sa supposition, de six vers d'un récitatif d'*Amadis*, sur lesquels il note de manière très approximative les « longues » selon Bacilly ; et de conclure que Lully, « s'il ne suit pas Bacilly à la lettre, n'en observe pas moins de manière générale ses principes⁷³ ». Pourtant, Bacilly lui-même n'aurait probablement pas acquiescé :

Mais pour venir à la Critique de ce Livre, je ne dis pas cette Critique grossiere & digne de la naissance & de l'education de celui qui l'a inventée, lequel parmi les *Quolibets* dont il a coûtume de brocarder impunement toutes choses, s'est avisé par un miserable équivoque, digne plustost d'un marmiton que d'un homme qui frequente les honnestes gens, (de traiter de *Lard relans*, pour faire comme je dis une allusion à l'*Art de Chanter*) un Ouvrage pour lequel il devoit avoir de la veneration (aussi bien que pour les *Airs Spirituels*, qu'il nomme *Inspirituels*, nom à la verité fort convenable à son Parrain) s'il vouloit se souvenir qu'il a cousulté l'Autheur (de qui mesme il a appris tous les *Airs* les plus considerables qu'il sçache) sur quelques points douteux touchant la Langue Françoisé à l'égard du Chant qui estoient si chetifs, qu'à peine un Enfant les auroit ignorez, & qui toutesfois se meconnoist à un point de vouloir donner la Loy à ceux dont il doit la recevoir eternellement ; des Compositeurs, dis-je, desquels il ne peut estre qu'un perpetuel Copiste, non seulement pour ce qui regarde

72. « It would be surprising if Bacilly's *Remarques curieuses* — or at least the ideas that the writer must have been propagating as a teacher before the actual publication of the book — did not exert an equally strong influence on the young composer ». Tunley, *The Union of words and music*, p. 284.

73. « while not following Bacilly to the letter, nevertheless generally observes his principles ». Tunley, *The Union of words and music*, p. 284. Clerc, *De Racine à Lully*, p. 52-53, a donné un tableau synoptique du monologue d'Armide, dans lequel il confronte sa propre interprétation des règles de Bacilly avec le rythme de Lully : au vu du nombre de divergences relevées, on se demande déjà si Tunley n'a pas fait preuve de légèreté.

la composition : mais mesme pour l'application du Chant aux Airs qu'on luy donne notez.⁷⁴

On ne peut être sûr de rien, mais il n'est pas impossible que cette diatribe soit une charge contre le Surintendant lui-même⁷⁵. Comment expliquer une telle hargne chez le « vieux »⁷⁶ professeur, si le « jeune » Baptiste s'était vraiment comporté comme un élève docile et respectueux de son enseignement ?

Quoi qu'il en soit, les investigations effectuées ici mettent en évidence, dans le champ de la prosodie, un réel antagonisme entre la théorie de Bacilly et le nouveau style récitatif. Cet antagonisme porte, on l'a vu, sur les principes 5 et 6 de ladite théorie, à savoir la quantité par position et le principe de symétrie. On relèvera que ces deux principes sont, dans l'architecture générale de la théorie, les moins fondamentaux, ce qui pourrait amener à relativiser l'importance de la divergence : « sur l'essentiel, chacun s'accorde », diront les plus conciliants. Mais ils occulteront le fait que c'est justement à expliciter et à prôner les principes 5 et 6 que Bacilly emploie la plus grande partie de son discours et de son talent de pédagogue. C'est que, très vraisemblablement, en eux réside une bonne partie de la « touche bacillienne », ce qui fait qu'un air de Bacilly sonne comme un air de Bacilly et non comme un « vulgaire » récitatif. Rejeter ces deux principes, c'est rejeter son enseignement et, du même geste, le maître en personne.

On saisit mieux ainsi la douleur, ou la rage de Bacilly, lorsqu'il comprit que l'opéra, coqueluche des années 1670, était en train, malgré une lecture musicale du texte qui devait lui apparaître singulièrement peu raffinée, de supplanter la belle tradition de l'air et du ballet de cour. Car c'est bien à cette tradition qu'il se rattache encore : reprenant des principes qui transparaissent déjà de la musique d'un Guédron ou d'un Boesset, il va les conserver en les amplifiant jusqu'à la cristallisation, avec d'autant plus d'énergie qu'il sent probablement que ce style a vécu et qu'il en est pour ainsi dire le dernier grand seigneur.

Et, sursaut dérisoire, le vieux maître ira jusqu'à se vanter d'avoir enrichi l'édition de 1688 de ses airs spirituels « mesme d'un recit à la maniere des Scenes des Opera, pour faire voir que je ne suis pas borné aux Airs ordinaires »⁷⁷. Un récit... Diantre ! Quinault, Lully et leurs continuateurs n'ont plus qu'à bien se tenir ! Pendant ce temps, le « marmiton » ultramontain qui, par la force des choses, n'a pas eu à porter le fardeau de cette belle mais lourde tradition, a pu sans trop de peine faire table rase. Du haut de son inculture, alliée à la solide objectivité d'une oreille

74. BDB, *Réponse*, p. 13-14.

75. Lully aurait, selon la petite histoire, commencé sa carrière en France comme « sous-marmiton » au service de Mademoiselle. Selon Jérôme de La Gorce, *Lully*, p. 235, cette anecdote, colportée par les ennemis du Surintendant et, notamment, Guichard, circulait déjà dans les années 1670, soit avant la seconde édition du traité de Bacilly.

76. La différence d'âge des deux protagonistes est, en fait, minime. La « vieillesse » de Bacilly s'applique donc davantage à la tradition qu'il incarne qu'à son âge biologique.

77. *Avis de Consequence* joint à l'édition de 1688 des airs spirituels, p. 9-10.

italienne⁷⁸ et à un exceptionnel talent d'imitateur, il a insolemment opéré la révolution que la postérité lui attribue.

Quid alors de l'utilisation de *L'Art de bien chanter* en vue d'une « restitution » de la déclamation parlée ? Ce problème, qui est le moteur du présent travail, trouve maintenant un élément de solution. Il existe en tout cas au moins trois principes de Bacilly, les plus fondamentaux (la quantité métrique, la quantité syntaxique et la quantité accentuelle) qui sont mis en application dans, en gros, toute la musique du xvii^e siècle, jusques et y compris dans le style récitatif, style dont on peut admettre qu'il représente ce qui existe de plus précis et de plus concret en fait de stylisation musicale de la déclamation dramatique.

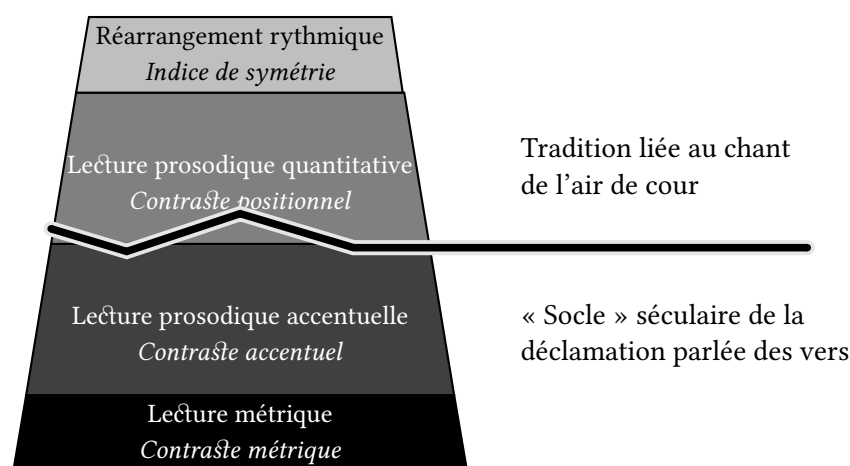


FIGURE 25.9 – Déclamation parlée – chant

Ces trois principes non sujets à controverse, qui recoupent d'assez près ce qu'on peut identifier, dans les corpus de musique pratique analysés, comme la lecture métrique et la lecture prosodique accentuelle, pourraient bien constituer le socle permanent sur lequel s'est, de toute éternité, établie la déclamation du vers français (figure 25.9). Et comme ce socle repose sur les piliers que sont la métrique syllabique (qui relève d'une tradition extrêmement stable), la syntaxe et l'accent tonique (dont la permanence dans la langue n'est pas sujette à caution⁷⁹), on prévoit que, pour ce qui est de son rythme, une déclamation « à l'ancienne » qui s'y limiterait résonnera d'une manière plutôt familière à des oreilles d'aujourd'hui, et n'aura en tout cas pas un caractère outrageusement « exotique ». Il en ira tout autrement d'une déclamation parlée qui prétendrait se soumettre aussi aux principes 5 et 6, réservés

78. Elle a pu, par exemple, l'aider dans sa perception de l'accent tonique.

79. La question de la quantité phonologique reste en suspens. Il est d'un côté certain qu'elle jouit, contrairement à la longueur par position, d'un fondement linguistique solide, mais elle tend à s'effacer sous l'accent et les moyens statistiques utilisés ici ne permettent pas de l'examiner isolément. On peut émettre l'hypothèse que, au xvii^e siècle, elle pouvait s'entendre ou non dans l'action d'un orateur, selon que sa variété de langue la connaissait ou non.

au style de l'air de cour (la longueur par position et la symétrie bacillienne)⁸⁰. Et si, tout bien pesé, ce qu'il est convenu d'appeler, dans le monde du spectacle en 2008, la « déclamation baroque » n'était que le résultat *baroque*, autrement dit *bizarre*, de l'extension incontrôlée à la déclamation parlée de principes qui ne lui sont pas appropriés ?

Cette dernière question laissée en suspens, on rappelle que Bacilly s'est vu, ces temps derniers, extrait de son rôle d'obscur professeur de chant pour être bombardé héraut de l'écart⁸¹ qui distingue le discours familier du discours public ou soutenu. Même s'il n'est ni le seul ni le premier à avoir souligné cet écart — qui n'est d'ailleurs nullement l'apanage de la période dite baroque⁸² — il faut lui laisser qu'il le proclame avec un réel panache. On irait par contre bien trop vite en besogne si l'on en inférait que tout ce qu'il écrit sur les sujets de la prononciation ou de la prosodie constitue un « système » clos, applicable en bloc à tout discours public. Au contraire, l'exploration du domaine de la prosodie révèle que la part la plus saillante de la théorie bacillienne se rapporte non pas à la déclamation, ni même au chant en général, mais à un style et à un contexte bien plus restreints. De même, l'étude d'écrits contemporains de Bacilly, dont le très important traité de prononciation de Hindret, semble indiquer que l'écart en question, loin d'être monolithique, se décompose en un certain nombre de « traits », laissés à la disposition de l'orateur pour qu'il en use (ou pas) selon les circonstances et le bon goût⁸³.

Un tel constat doit inciter à la plus grande prudence dans le traitement des informations que livre Bacilly sur les aspects textuels : toutes celles-ci devraient être soigneusement contrôlées et délimitées avant d'être éventuellement utilisées en vue de la « reconstruction » pratique d'un discours du XVII^e siècle, qu'il soit parlé ou chanté. Avis aux marmitons : ce n'est pas en les mettant à toutes les sauces qu'on dégustera à leur juste saveur les bigarrures du Seigneur Bénigne !

Communication au colloque international *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles* organisé par l'ACRAS. Versailles et Nantes, 29, 30 et 31 mai 2008.

80. C'est en gros le programme que propose Eugène Green, *La Parole baroque*, p. 97 et sq.

81. Voir à ce propos Jean-Noël Laurenti, *La Notion d'écart*. Créant presque un effet de « matraquage », une salve d'ouvrages récents consacrés à la déclamation parlée accordent une place de choix au désormais fameux passage (BDB, p. 248) où sont distinguées deux sortes de prononciation, l'une simple et l'autre propre à la déclamation. Ainsi Green, *La Parole baroque*, p. 85, Sabine Chaouche, *L'Art du comédien*, p. 260, Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin*, p. 25.

82. Voir à ce propos, ici même, *Les niveaux du discours*.

83. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*. Voir à ce propos Bettens, *Consonnes finales*, ou, ici-même, *Les Consonnes finales*, d'où il ressort que, dans la déclamation parlée de la fin du XVII^e siècle, l'usage dominant quant à la prononciation des consonnes finales n'avait pas grand chose à voir avec le « système » qu'on impute à Bacilly.

CHAPITRE 26

GROS PLAN SUR QUELQUES « BACILLISMES »

Le bon comédien ne doit jamais chanter.

Jean de La Fontaine¹.

Entreprendre de retracer, dans le domaine du chant français, l'histoire de ce que, par abus et tradition, l'on nomme « prosodie », mais qu'il est certainement plus précis, à défaut d'un terme spécifique², d'appeler *lien texte-musique*, c'est s'engager dans un cheminement tortueux, obscur et semé d'embûches. Aux détours de cet itinéraire chaotique se dressent deux éminences inespérées d'où le chercheur égaré aperçoit une lueur susceptible de le mettre sur la voie. Ces deux infimes balises sont celles laissées par Jean-Antoine de Baïf, avec ses vers mesurés, et Bertrand³ de Bacilly qui fait l'objet du présent article. Elles sont les seules occasions offertes audit chercheur de faire halte pour scruter de manière systématique les relations qui peuvent exister entre une théorie structurée⁴ et une production pratique, poétique ou musicale, qui lui correspond. Encore faudra-t-il pour cela qu'il se donne la force de résister à bien des sirènes au premier rang desquelles figurent ses propres préjugés.

1. Jean de La Fontaine, *Épître XII. Sur l'Opéra*, à M. de Nyert, *Oeuvres complètes*, p. 542-545.

2. Au sens strict, la *prosodie* est la partie de la linguistique qui traite des phénomènes dits « supra-segmentaux » : en gros, l'accent, l'intonation et, s'il y a lieu, la quantité (ou longueur) des syllabes. Elle concerne, si l'on veut, la musique propre de la langue, mais elle se passe complètement de la musique proprement dite, celle des compositeurs et des chanteurs.

3. Les documents d'archives établissent que le prénom civil de Bacilly était Bertrand et non Bénigne comme le veut une tradition plus récente. Voir la communication de Frédéric Michel à la journée « Bacilly » de Tours (novembre 2008) ainsi que Laurent Guillo et Frédéric Michel, *Nouveaux documents sur le maître de chant Bertrand de Bacilly*.

4. Baïf n'a pas laissé d'écrit théorique, mais on peut espérer reconstruire sa théorie personnelle sur la base de la métrique gréco-latine, largement officielle, et de sa pratique orthographique propre, telle que la transcrit mon édition électronique.

<<http://virga.org/baif/>>

Six principes théoriques à l'épreuve de la pratique

En analysant l'écrit théorique de Bacilly, il a été possible de dégager six principes « quantitatifs »⁵. Appliqués l'un après l'autre aux suites de syllabes indistinctes, et donc *a priori* toutes brèves, que constituent les paroles de musiques, ils permettent au « lecteur », c'est-à-dire au compositeur ou au chanteur, d'en privilégier certaines selon des critères soigneusement choisis. Lorsqu'elles seront déclamées — une déclamation peut être parlée ou chantée — tout ou partie de ces syllabes privilégiées se verront conférer un poids particulier et on pourra les qualifier de « longues ».

À titre d'illustration, on se propose d'appliquer séparément ces six principes à quelques vers tirés de l'*Armide* de Quinault.

1. Quantité « métrique » :

Ah ! quelle cruauté // de luy ravir le jour
A ce jeune Heros // tout cède sur la Terre.

Qui croiroit qu'il fut né // seulement pour la guerre ?

Il semble être fait pour l'amour.

Dans sa forme la plus ancestrale, ce principe consistait à « encadrer » le mètre en en privilégiant les syllabes remarquables, ou *contraintes*, à savoir la première et la dernière syllabe numéraire de chaque vers ou sous-vers⁶, ainsi que l'éventuelle syllabe féminine surnuméraire (vv. 2 et 3 de l'exemple). Bacilly ne le mentionne que très brièvement et n'en donne qu'une version édulcorée et incomplète qui passe en particulier sous silence la première syllabe des sous-vers. Ci dessus, il est au contraire mis en application de la manière la plus radicale et sévère qui soit, comme aurait pu le faire fait le psautier huguenot du xvi^e siècle.

2. Quantité « syntaxique » :

5. Pour une explication détaillée de la théorie de Bacilly, le lecteur voudra bien se reporter à Bettens, *Les Bigarrures du Seigneur Bénigne*, qui constitue la première étape de la démarche poursuivie dans le présent chapitre et dont la lecture préalable est vivement encouragée. On se réfère ici à l'édition de 1679 de *L'Art de bien chanter* dont la troisième partie est entièrement consacrée au problème de la « quantité » des syllabes. Merci à Frédéric Michel qui m'a donné accès aux éditions antérieures de 1668 et 1671.

6. Les vers composés, à savoir le décasyllabe et l'alexandrin, comportent deux sous-vers de quatre et six syllabes pour le premier et de deux fois six syllabes pour le second. On admet aisément que les dernières positions numéraires des sous-vers (césure et rime), qui ne peuvent accueillir que la dernière syllabe non féminine d'un mot, ou plutôt d'un groupe de mots constituant une unité de sens ou de rythme, soient de ce fait considérées comme contraintes. La même contrainte se répercute sur l'éventuelle syllabe surnuméraire, obligatoirement féminine. Quant aux premières syllabes des sous-vers, on remarque que, selon les règles classiques, elles doivent obligatoirement coïncider avec le début d'un groupe : on ne peut donc les considérer comme libres.

Ah ! quelle cruauté // de luy ravir le jour

A ce jeune Heros // tout cède sur la Terre.

Qui croiroit qu'il fut né // seulement pour la guerre ?

Il semble être fait pour l'amour.

Selon Bacilly, on privilégie les syllabes qui sont arrêtées par un signe de ponctuation ou qui marquent « la fin d'un sens » ou un « repos ». Comme il n'est pas possible de savoir précisément ce qu'il entend par ces deux termes, la solution présentée ci-dessus n'en est qu'une parmi plusieurs possibles. Appliqué de manière littérale à des mots à terminaison féminine en dehors de l'élision, ce principe en sélectionne la finale atone et non la pénultième accentuée (par exemple, celle de *cède* au v. 2).

3. Quantité « accentuelle » :

Ah ! **quelle** cruauté // de luy ravir le jour

A ce **jeune** Heros // tout cède sur la Terre.

Qui croiroit qu'il fut né // seulement pour la **guerre** ?

Il semble être fait pour l'amour.

Ce principe semble bien venir corriger ce qu'il est tentant d'interpréter comme une insuffisance du principe 2. Il sélectionne en effet les pénultièmes accentuées des mots féminins que celui-ci a « oubliées ». Mais Bacilly n'en limite pas expressément la portée à la fin d'un sens, raison pour laquelle on n'a pas hésité à souligner ici les pénultièmes de *quelle* (v. 1) ou de *jeune* (v. 2). Il ne s'applique par contre pas systématiquement lorsque l'*e* féminin subséquent est élide, comme dans *semble* (v. 4)⁷. Combinés, les principes 2 et 3 tendent à mettre en évidence une proportion importante des syllabes qu'une analyse moderne considérerait comme porteuses d'un accent tonique⁸ et qu'on qualifiera ici d'*accentuées*.

4. Quantité « phonologique » :

7. Si cette syllabe est, à l'arrivée, quand-même longue, cela sera plus en vertu du principe 5 que du principe 3.

8. Par définition, l'accent tonique frappe la dernière syllabe des mots à terminaison masculine et la pénultième syllabe des mots à terminaison féminine, à l'exception de celles des *clitiques*, mots grammaticaux ne portant pas d'accent propre et qui se joignent aux mots principaux pour former des *groupes accentuels*. La notion d'accent tonique et son application au français ne se sont imposées qu'au XIX^e siècle.

Ah! quelle cruauté // de luy ravir le jour

A ce jeune Heros // tout cède sur la Terre.

Qui croiroit qu'il fut né // seulement pour la guerre?

Il semble être fait pour l'amour.

On présume que, dans une situation de conversation habituelle, un locuteur partageant la langue de Bacilly aurait pu percevoir comme longues les voyelles soulignées ici. Ainsi par exemple aurait-il marqué et reconnu une distinction entre *mettre* (première syllabe brève) et *m'être* (première syllabe longue), ce dernier terme se confondant par contre avec *maître*. Certainement aurait-il aussi distingué *fut* (indicatif), bref de *fût* (subjonctif), long.

5. Quantité « par position » :

Ah! quelle cruauté // de luy ravir le jour

A ce jeune Heros // **tout** cède **sur** la Terre.

Qui croiroit qu'il fut né // **seulement** pour la guerre?

Il semble être fait pour l'amour.

Selon ce principe, toute syllabe fermée, c'est-à-dire terminée par une consonne qu'on peut qualifier d'*implosive*⁹, est susceptible d'être privilégiée. Il est possible, comme ici, de l'appliquer sur des bases graphiques, ou alors de ne prendre en compte que les consonnes qui sont effectivement prononcées, auquel cas **tout** (v. 2), **croiroit**, **fut** (v. 3), **fait** (v. 4) ne devraient par exemple pas être mis en évidence. Bacilly ne tranche pas clairement entre une application graphique large, ou alors plus strictement phonétique, de ce principe. On croit toutefois comprendre qu'il en exclut les consonnes géminées (*quelle*, v. 1) qui, -rr- excepté, ne correspondent pas en français à des consonnes phonétiquement dédoublées. Il l'applique en revanche de manière systématique aux voyelles nasales qui constituent, au moins graphiquement, des syllabes fermées.

6. Symétrie :

9. Elle prend place en fin de syllabe, après le noyau vocalique et, s'il y a lieu, avant la consonne initiale de la syllabe suivante.

Ah ! **quelle** cruauté // de **luy** ravir le jour

A **ce** jeune Heros // tout **cède** **sur** la Terre.

Qui **croiroit** **qu'il** fut né // seulement **pour** la guerre ?

Il **semble** être fait **pour** l'amour.

Lorsque subsistent, après l'application des cinq premiers principes, plusieurs syllabes brèves consécutives, Bacilly suggère qu'on en allonge une sur deux, en rétrogradant depuis la première longue qui suit. À titre d'exemple, on a ici mécaniquement appliqué la symétrie à l'ensemble du vers ou du sous-vers en rétrogradant depuis la rime et la césure. La théorie de Bacilly, quant à elle, en prescrit bien sûr une application beaucoup plus subtile.

Enracinement de la théorie bacillienne

Bacilly n'a pas tiré sa théorie du néant : d'une part, on en trouve la trace dans la pratique musicale antérieure qui a pu lui servir de modèle ; d'autre part, du strict point de vue de la langue, ses principes ne sont de loin pas dénués de toute pertinence (tableau 1).

	Ancrage à la musique	Ancrage aux paroles
Quantité « par symétrie »	Renaissance (?)	Artifice
Quantité « par position »	Académie 1570	Texte
Quantité « phonologique »	Académie 1570	Langue
Quantité « accentuelle »	Académie 1570	Langue
Quantité « syntaxique »	Renaissance (?)	Langue
Quantité « métrique »	Ancestral	Mètre syllabique

TABLEAU 26.1 – Du plus profond au plus superficiel, les six principes de Bacilly

Le premier, celui de la quantité « métrique », est aussi le plus anciennement inscrit dans la tradition du chant. Comme l'a déjà relevé Jean-Pierre Ouvrard¹⁰, la *lecture métrique* des textes poétiques est un donné de la chanson de la Renaissance, présent bien avant que les compositeurs ne se soient souciés de se calquer plus précisément sur les paroles. À l'époque de Bacilly, elle ne subsiste que sous forme de vestige (la mise en évidence des premières syllabes des sous-vers n'est par exemple plus aussi nette qu'au siècle précédent) car elle se trouve comme recouverte par l'application des autres principes.

Travaillant sur un corpus de chansons de la première moitié du xvi^e siècle, Ouvrard y a noté des cas d'« enjambement musical » où la ligne rythmique ne marque pas d'arrêt à la rime mais se calque sur un syntagme qui la traverse, procédé qu'il

10. Ouvrard, *Les Jeux du mètre*.

qualifie de *lecture syntaxique*. Seulement, pour la période qu'il étudie, il ne s'agit encore que de cas isolés relevant plus de la rhétorique que de la mécanique propre du lien texte-musique. En fait, il faut attendre les années 1570 et l'Académie de poésie et de musique fondée par Baïf pour que les musiciens, qu'ils appartiennent formellement à l'Académie comme Claude Le Jeune ou qu'ils se situent seulement dans ce qu'on peut appeler la « mouvance para-académique », commencent à mettre en évidence de manière sensible et régulière les syllabes porteuses d'un accent tonique, et donc aussi bien des syllabes masculines de fin de syntagme (principe 2 de Bacilly) que des pénultièmes de mots féminins (principe 3). On peut dès lors parler de *lecture prosodique*¹¹, dans le cas particulier de *lecture prosodique accentuelle*, puisque les compositeurs se mettent, avec une certaine régularité, à privilégier des syllabes du fait qu'elles sont accentuées, l'accent tonique étant bien une propriété prosodique (au sens de la note 2) de la langue.

D'autre part, la poésie mesurée de Baïf et le traitement que lui réservera un Claude Le Jeune sont primitivement fondés sur une *lecture prosodique quantitative* qui privilégie les syllabes en fonction, d'une part, de leur longueur *par nature*, notion qui recouvre la quantité « phonologique » (principe 4) et de leur longueur *par position* (principe 5). Ces deux principes constituent justement l'un des « bacillismes » qu'on se propose d'étudier finement à travers la pratique des compositeurs du XVII^e siècle.

Enfin, la symétrie (principe 6), c'est-à-dire l'allongement, par alternance, de certaines brèves, est susceptible de se trouver dans n'importe quelle musique, même instrumentale. Dans le chant, elle n'est du reste pas conditionnée par les caractéristiques propres des syllabes sur lesquelles elle porte. C'est le second des « bacillismes » qui seront examinés en détail.

Si l'on fait maintenant abstraction de la tradition musicale pour considérer l'édifice théorique bacillien du seul point de vue de son adéquation aux paroles, on voit tout d'abord que le premier principe se fonde sur la métrique syllabique qui est consubstantielle au vers français traditionnel. Les principes 2 à 4 se fondent sur des propriétés de la langue française (syntaxe, prosodie, phonologie). Le principe 5, quant à lui, repose plutôt sur des caractéristiques formelles voire graphiques du texte : on peut douter en effet que, en tant que principe général, la quantité « par position » jouisse d'un haut degré de pertinence linguistique. Enfin, le principe 6 (symétrie) correspond chez Bacilly à un rééquilibrage de nature ornementale, autrement dit un artifice.

La validité en question

L'enracinement d'une théorie ne constitue pas en soi un gage de validité. Bacilly, en tout cas, n'a jamais prétendu produire une théorie générale de la prosodie de la

11. Pour une explicitation détaillée des termes de *lecture métrique* et *prosodique*, une description de la méthode utilisée dans le présent travail et des résultats portant sur la période 1547-1643, voir Bettens, *Chronique d'un éveil prosodique* et *La Musique à l'école des paroles*.

langue française, mais plutôt une technique de lecture, ou de déclamation qui, si elle est valide, ne le sera donc que dans un contexte particulier dont il ne définit du reste pas précisément les limites. Jusqu'à quel point englobe-t-il, par exemple, le style récitatif, la diction des comédiens voire celle des orateurs laïques ou religieux ? Par ailleurs, chacun des six principes qui s'en dégagent repose comme on l'a vu sur ses propres fondements : on peut donc s'attendre à ce que leurs périmètres de validité ne se recoupent pas complètement.

Enfin, si l'on reprend les quelques vers déjà utilisés en y superposant sans la moindre hiérarchisation les résultats de l'application successive des six principes, on se rend compte que, en poussant un peu, Bacilly pourrait privilégier presque toutes les syllabes :

Ah ! quelle cruauté // de luy ravir le jour

A ce jeune Heros // tout cède sur la Terre.

Qui croiroit qu'il fut né // seulement pour la guerre ?

Il semble être fait pour l'amour.

On craint alors de se trouver en face d'une pseudo-théorie qui autoriserait tout et permettrait donc au compositeur de justifier n'importe quelle lecture.

À l'inverse, l'examen de la pratique particulière d'un compositeur n'est pas sans poser des problèmes. Soit le même fragment, avec les syllabes qu'y a privilégiées Lully¹² :

Ah ! quelle cruauté // de luy ravir le jour

A ce jeune Heros // tout cède sur la Terre.

Qui croiroit qu'il fut né // seulement pour la guerre ?

Il semble être fait pour l'amour.

On pressent bien que le compositeur a fait des choix et que ceux-ci n'ont pas été laissés totalement au hasard. Mais comment savoir par exemple s'il a allongé le *-ros* de *Heros* parce qu'il est à la césure (1), parce qu'il marque la fin d'un sens (2), parce qu'il est phonologiquement long (4), parce que la syllabe est, graphiquement, fermée (5) ou encore par la vertu providentielle d'on ne sait trop quelle symétrie (6) ? Comment savoir si, de manière générale, il tend à donner à tel principe ou règle la préséance sur tel autre, s'il les applique tous ou s'il en exclut certains ?

Ces questions sans réponse montrent bien à quel point l'examen d'un cas particulier, ou d'un choix restreint de cas particuliers, est inopérant. Pour avoir une chance,

12. Lully, *Armide*, Acte II, scène V.

en dégagant des tendances, de comprendre la manière dont s'organisent les choix des compositeurs, on ne peut faire l'économie d'un recours aux statistiques. Les résultats qui suivent (voir les annexes A et B pour des tableaux synoptiques) portent sur 16 corpus de musique vocale, échelonnés entre 1600 et 1710, qui couvrent la période de l'air de cour proprement dit, de l'air sérieux, de l'opéra et des débuts de la cantate. Ils totalisent environ 18'000 vers pour 162'000 syllabes. Seules les premières strophes, s'il y a lieu, sont considérées, soit 9200 vers pour 85'000 syllabes, dont les caractéristiques linguistiques ou graphiques sont confrontées avec le traitement musical que leur réservent les compositeurs.

Marche triomphale de l'accent

Placés dans un ordre plus ou moins chronologique, les corpus examinés font apparaître (figure 26.1) une spectaculaire montée en importance de l'accent tonique : le contraste accentuel corrigé¹³, dont la valeur partirait de zéro si l'on élargissait le champ à des corpus remontant aux années 1550, atteint 14 chez Guédron et frôle les 50 (sur un maximum théorique de 100) pour les corpus de cantates. Cette croissance, qui traduit le souci de plus en plus marqué des compositeurs de mettre en valeur les syllabes porteuses d'un accent tonique, autrement dit de se conformer aux principes 2 et 3 de Bacilly, est un des faits saillants de l'évolution du lien texte-musique au XVII^e siècle. En regard du contraste accentuel, on a indiqué la valeur, également corrigée¹⁴, du contraste positionnel qui traduit la volonté des compositeurs de mettre en valeur les syllabes fermées (principe 5). Cet indicateur assez grossier — sans égard à leur spécificité phonétique, il traite de manière globale toutes les consonnes graphiquement implosives, qu'elles se prononcent ou non — pourrait correspondre à la volonté des compositeurs de rester fidèles à certains des principes de l'Académie de Baïf. On voit que sa valeur reste très nettement positive pour une bonne partie des corpus d'airs. Il n'atteint par contre pas la barre de la significativité statistique¹⁵ pour quelques autres (Chancy, Chabanceau) non plus que pour les cor-

13. Après exclusion des syllabes métriquement contraintes, le contraste accentuel se calcule en soustrayant à la proportion (en %) de syllabes accentuées qui sont rendues par une note longue celle des syllabes inaccentuées qui sont rendues par une note longue. Si l'on veut, plus le compositeur fait « ressortir » les syllabes porteuses d'un accent tonique, plus la valeur de cet indicateur sera élevée. Il est ensuite corrigé pour annuler les effets d'une dépendance statistique partielle de la variable « syllabe accentuée » et de la variable « syllabe fermée ». On peut donc affirmer que la valeur corrigée rend compte de la volonté spécifique — consciente ou inconsciente — du compositeur de souligner l'accent tonique, volonté qui n'est « contaminée » ni par le souci de souligner le mètre, ni par une éventuelle sensibilité à la quantité « par position ». Pour plus de détails sur la manière dont sont déterminés les indicateurs, voir Bettens, *Chronique d'un éveil prosodique*.

14. Par analogie avec le contraste accentuel, le contraste positionnel se calcule en soustrayant à la proportion de syllabes (graphiquement) fermées qui sont rendues par une note longue, celle des syllabes (graphiquement) ouvertes qui sont rendues par une note longue. La valeur est ensuite corrigée pour isoler la volonté spécifique du compositeur de souligner les syllabes fermées. Les syllabes féminines sont toujours considérées comme ouvertes, même lorsqu'elles sont « fermées » par *s* ou *nt*.

15. Eu égard à la taille des corpus examinés, on situe, en première approximation cette limite à 5 % environ pour le contraste positionnel corrigé : des valeurs inférieures pourront être considérées com-

pus de Lully et ceux, tardifs, de cantates. On voit donc que, comme l'indique l'aspect en miroir des deux courbes, autant l'accent tonique devient avec le temps un paramètre incontournable pour les compositeurs, autant ils abandonnent, à la longue, le principe 5 de Bacilly. De mixte au départ, c'est-à-dire accentuelle et quantitative, la lecture prosodique des compositeurs, avec le temps et l'évolution stylistique, tend à devenir exclusivement accentuelle.

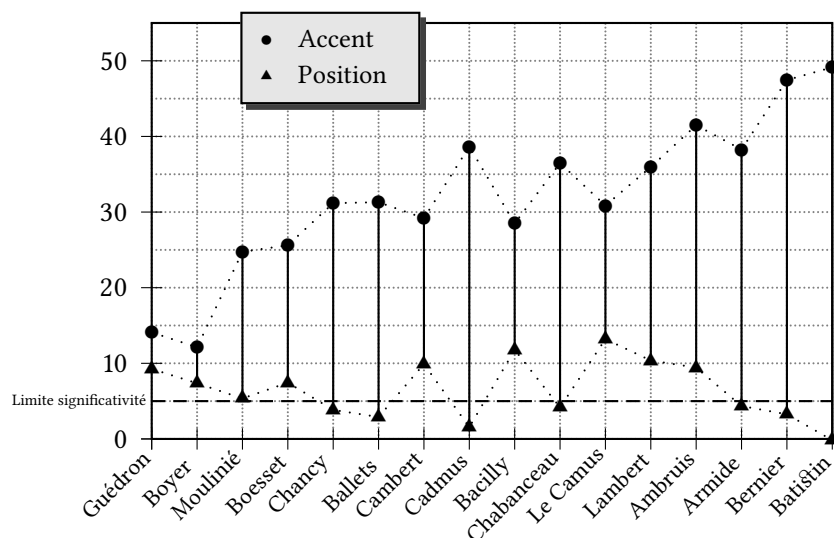


FIGURE 26.1 – Sensibilité globale à l'accent et à la position

Quantité « par position » : un monde de nuances

On cherche maintenant à comprendre plus finement comment les compositeurs traitent la quantité « par position ». Celle-ci, du fait que l'accent tonique influe de manière de plus en plus prépondérante sur le traitement des syllabes, doit être examinée séparément pour les syllabes accentuées et pour les syllabes inaccentuées, d'où sa représentation sur deux diagrammes juxtaposés (figure 26.2). On s'intéresse donc à cerner le traitement particulier que les compositeurs pourraient réserver à trois types de consonnes : les nasales (*n* et *m*), les liquides (*l* et *r*) et les sifflantes (*s*, *x* et *z*). Le traitement réservé aux syllabes fermées par chacun de ces types est comparé à la moyenne des syllabes ouvertes : une barre négative signifiera donc que les syllabes concernées sont moins mises en évidence que le commun des syllabes qui ne sont pas concernées par le principe 5 de Bacilly.

Quatre groupes de corpus ressortent de cette analyse (tableau 26.2) :

me virtuellement nulles. Cas limites : les 7,36 % du corpus Boyer, de petite taille, ne sont pas pleinement significatifs ($p = 0,09$) au test du khi-carré. À l'inverse, les 4,35 % d'*Armide* sont significatifs ($p < 0,01$), mais pas les 3,82 qu'on obtient si l'on isole les récitatifs de cet opéra ($p = 0,18$).

A. Les corpus d'airs « précoces » (ou d'airs de cour proprement dits). De Guédron à Boesset, ils témoignent d'un traitement assez homogène¹⁶ des consonnes implosives, qui ne semble guère conditionné par la phonétique.

B. Les corpus d'airs « tardifs » (ou d'airs sérieux) : Bacilly et Lambert en sont les représentants les plus typiques. Ils se distinguent avant tout par une mise en valeur particulièrement nette des nasales implosives, autrement dit des voyelles nasales, observée tant en syllabe accentuée qu'en syllabe inaccentuée. Même les corpus qui, comme Chancy et Chabanceau, ne sont plus, globalement, sensibles à la position privilégient encore quelque peu les nasales, le premier des deux uniquement en syllabe accentuée. Cambert, qui est l'artisan, avant Lully, d'une sorte de « pré-récitatif », se rattache aussi à ce groupe. Les liquides y sont également favorisées, mais seulement en syllabe accentuée. En syllabe inaccentuée, la présence d'un *l* ou d'un *r* implosif est par contre plutôt défavorisante. Cela signifie que, par exemple, l'*r* de *mort* aura des chances d'être allongeant alors que celui de *mortel* sera au mieux inopérant.

C. Les corpus d'opéras de Lully : dans l'ensemble, on n'y discerne pas de sensibilité à la position. Au contraire des corpus d'airs sérieux, ils ne mettent nullement en valeur les voyelles nasales mais, tant pour *Cadmus et Hermione* que pour *Armide*, les liquides implosives y sont favorisées en syllabe accentuée. Cette sensibilité particulière aux liquides ne suffit pas à rendre clairement significatif le contraste positionnel qui est un indicateur plus global.

D. Les corpus de cantates : qu'on les examine d'un point de vue global ou qu'on détaille par type de consonnes, on n'y discerne plus de sensibilité nette à la position.

Sensibilité...	Airs précoces	Airs tardifs	Lully	Cantates	Théorie de Bacilly
... globale à la position	++	+	-	-	+/-
... à la nasalité	+/-	++	-	-	++
... aux liquides (en syllabe accentuée)	+/-	+	++	-	+

TABLEAU 26.2 – Quatre groupes de corpus confrontés à la théorie de Bacilly

C'est sans grande surprise qu'on relève que le groupe qui est le plus proche des prescriptions de Bacilly – celui-ci veut en particulier que les voyelles nasales soient « toujours longues » et que les syllabes fermées par une liquide ne soient que « pour ainsi dire demi-longues » – est bel et bien le groupe des airs sérieux, celui auquel il appartient en tant que compositeur. Au moins ne pourra-t-on pas l'accuser d'avoir produit de vaines théories sans lien avec la pratique.

Ce focus sur la quantité « par position » permet donc d'entrevoir un glissement stylistique fort remarquable : encore sous l'influence directe des théories de l'Académie

16. Le « mépris » de Boyer pour les liquides en syllabe accentuée est trop isolé pour être interprétable.

mie, la première génération des compositeurs d'airs les applique comme mécaniquement, sur une base qu'on devine essentiellement graphique. La seconde génération réserve aux syllabes fermées un traitement nettement plus différencié et manifestement conditionné par la phonétique : sont particulièrement favorisées les voyelles nasales dont l'articulation par le chanteur semble requérir une attention et donc une durée particulières et, en syllabe accentuée, les syllabes fermées par une liquide dont on conçoit bien qu'elle puisse, si l'orateur le veut, durer un certain temps. L'opéra n'a plus aucun égard aux voyelles nasales, mais il continue, pour un temps au moins et en syllabe accentuée, à privilégier les liquides. Enfin, la cantate marque l'abandon, qu'on présume définitif, de toute sensibilité à la position.

Pour qui sont ces sifflantes ?

Sur les diagrammes de la figure 26.2, les syllabes fermées par une sifflante ne montrent aucune tendance nette. Faut-il en déduire que les compositeurs ne sont pas attentifs à ce type de consonnes, ou alors qu'ils pourraient réserver des traitements opposés et susceptibles de s'annuler l'un l'autre à certains sous-types de sifflantes ?

On propose de considérer quatre sous-types distincts de *s*, ou de sifflantes (tableau 26.3) :

1. **S « circonflexes »** : ces *s* sont étymologiques. Ils ont cessé de se prononcer bien avant le xvii^e siècle et il est vraisemblable d'admettre que leur amuïssement est à l'origine d'un allongement qui pouvait être encore distinctif dans la langue dominante du temps, en particulier dans celle de Bacilly. Ils sont pris en compte ici, qu'ils apparaissent graphiquement sous la forme d'un *s* ou sous la forme d'un accent circonflexe et même s'ils ne sont pas signalés ; ainsi, la première syllabe du mot *brûler* sera-t-elle versée dans les *s* « circonflexes » quelle que soit la graphie rencontrée : *brusler*, *brûler* ou, plus rare, *bruler*¹⁷. On retient aussi par exception quelques syllabes dont l'*s* n'est pas étymologique, mais est la marque d'un allongement pour lequel la phonétique historique fournit une justification plausible : *chaisne*, *empescher*¹⁸. Par contre, on écarte les *s* non étymologiques de mots comme *extresme* ou *aisle*.

17. La quantité « phonologique », telle qu'elle ressort du principe 4 de Bacilly, s'applique au mot et à sa racine : elle est indépendante de la graphie particulière usitée dans un texte donné. On ne peut donc pas souscrire à l'analyse de Thomas Leconte, *Les Textes d'« airs anciens »*, p. 236, selon laquelle Bacilly scripteur pourrait, en faisant usage d'un accent circonflexe (ou éventuellement aigu) viser à « gommer l'ambiguïté de la double consonne, et surtout pas à “ marquer ” une longue, bien au contraire ». Bacilly peut bien écrire « brûler » et « soupirs » là où d'autres écrivent « brusler » et « souspirs », il n'en demeure pas moins que, dans sa théorie et probablement aussi dans sa langue, la syllabe initiale du premier mot est intrinsèquement longue alors que celle du second est intrinsèquement brève.

18. Yves-Charles Morin, que je remercie vivement pour ses encouragements et ses nombreuses remarques, souligne à juste titre que ce sous-type n'est pas totalement homogène puisque les allongements vocaliques qu'il recrute ne résultent pas tous du même mécanisme phonétique. J'assume l'incohérence éventuelle de ce choix tout en relevant que les mots atypiques effectivement sélectionnés sont très peu nombreux et que leur poids statistique est faible voire négligeable, les *s* étymologiques amuïs étant largement prépondérants dans ce sous-type.

2. **S finaux** : comme leur nom l'indique, ils terminent les mots auxquels ils appartiennent et leur statut phonétique peut varier selon le contexte : dans la diction des vers, ils sont, selon les conventions alors en vigueur, prononcés devant voyelle et muets devant consonne. Leur statut est beaucoup plus incertain à la pause (césure ou rime)¹⁹. Ils peuvent aussi être la trace d'oppositions phonologiques de longueur. Pour cette étude, la syllabe à laquelle ils appartiennent n'est retenue que lorsqu'elle est fermée et donc que le mot suivant commence par une consonne²⁰. On ne fait bien sûr aucune différence, en finale, entre les graphies *s*, *z* et *x*.

3. **S prononcés** : ce sont les *s* à proprement parler implosifs, ceux qui, à l'intérieur des mots, sont pleinement prononcés. L'usage n'ayant, sur ce point, plus beaucoup varié depuis le XVII^e siècle, on prend comme référence le français standard moderne.

4. **S « douteux »** : par élimination, on y range des *s* non prononcés dont le caractère allongeant n'est pas avéré, soit qu'ils ne soient pas étymologiques, soit qu'ils figurent en frontière de morphème (*tousjours*, préfixes *es-*, *des-*, *sous-*). Lorsque la graphie moderne en a gardé une trace, c'est souvent sous la forme d'un accent aigu et non d'un circonflexe.

	Syllabe accentuée	Syllabe inaccentuée
S « circonflexe »	Feſte, toſt, il eſt, brusle	bruſlé, gouſté, faſché
S final	tous, loix, filz	mes, ces, vous
S prononcé	reſte, triſte, peſte	reſté, risqué, peſter
S « douteux »	extreſme, aiſle	eſtoit, meſpris, deſpit, deſjà

TABLEAU 26.3 – Exemples des sous-types de *S*

Les syllabes fermées par les trois premiers de ces sous-types de sifflantes vont maintenant pouvoir être comparées, comme ci-dessus, au commun des syllabes ouvertes (figure 26.3 et tableau 26.4) :

A. Dans les airs « précoces », ce sont surtout les *s* finaux qui se détachent, aussi bien en syllabe accentuée qu'en syllabe inaccentuée. Cela pourrait, comme il en est pour les autres implosives, traduire une adhésion docile à des règles graphiques héritées de l'Académie. Ni la présence d'un allongement phonologique à l'intérieur du mot, ni celle d'un *s* prononcé ne paraît influencer les compositeurs.

B. Dans les airs « tardifs », les *s* finaux restent dans une certaine mesure en évidence, mais uniquement en syllabe inaccentuée, ce qui correspond en grande partie aux monosyllabes clitiques comme *mes*, *les*, *ces*, *nos* etc. Mais le fait le plus saillant est, en syllabe accentuée, la mise en évidence de *s* prononcé et, en syllabe inaccentuée, celle de *s* « circonflexe » (seul Chabanceau reste insensible à quelque *s* que ce soit). Dans le premier cas, on trouve avant tout des pénultièmes de mots féminins (*reſte*, *triſte*) ; dans le second, des *s* prétoniques (*veſtu*, *faſcheux*) et des pénultièmes de clitiques féminins (*voſtre*).

19. Voir Bettens, *Consonnes finales à la pause et devant voyelle* et *Les consonnes finales*.

20. Si l'initiale du mot subséquent est une voyelle, elle devient la consonne d'attaque de la syllabe suivante et le principe 5 ne s'applique plus. Les syllabes marquant la césure et la rime sont de toute façon exclues du calcul des indicateurs prosodiques, car métriquement contraintes.

C. Lully, comme il l'était pour les liquides, est quelque peu sensible aux *s* prononcés en syllabe accentuée : cela apparaît en tout cas dans les ballets de cour et *Armide*. Il ne fait montre d'aucune sensibilité à la longueur phonologique que traduisent les *s* « circonflexes ».

D. Les cantates, comme c'était le cas pour les autres implosives, ont abandonné toute sensibilité spécifique aux sifflantes. On note toutefois chez Bernier une légère mise en évidence de *s* « circonflexe » en syllabe inaccentuée.

	<i>Airs précoces</i>	<i>Airs tardifs</i>	<i>Lully</i>	<i>Cantates</i>	<i>Théorie de Bacilly</i>
En syllabe accentuée					
S final	++	-	-	-	++
S « circonflexe »	-	-	-	-	+/-
S prononcé	-	++	+ → ++	-	+/-
En syllabe Inaccentuée					
S final	++	++	-	-	++
S « circonflexe »	-	++	-	+/-	++
S prononcé	-	-	-	-	+/-

TABLEAU 26.4 – Sensibilité aux *S* de quatre groupes de corpus

Ici aussi, la théorie de Bacilly s'avère relativement proche du corpus d'airs « tardifs », si l'on tient compte du fait qu'elle ne peut bien sûr pas faire explicitement la différence entre une syllabe accentuée et une syllabe inaccentuée.

Autres traces de longueur phonologique

Même si certains spécialistes peinent encore à l'admettre²¹, la langue française a bel et bien connu des oppositions de quantité qui ont touché les syllabes inaccentuées comme les syllabes accentuées. On sait que, dès le xvi^e siècle, de nombreux grammairiens²² décrivent la présence de syllabes longues en français et citent parfois même des paires minimales (*jeune* : *jeusne*, *matin* : *mastin*, *pecher* : *pescher*²³) dont, selon leurs propres dires, les termes ne se distinguent que par la longueur d'une de leurs syllabes. De plus, la longueur phonologique est une composante fondamentale du système prosodique de Baïf²⁴; Bacilly la reconnaît également dans son traité théorique (principe 4) même si, comme il le remarque, elle tend à s'effacer dans les pénultièmes des mots féminins : entre *cruelle* et *mesle*, entre *merite* et *vi^{ste}*, explique-t-il, l'opposition de longueur, présente en théorie, est neutralisée par la

21. Pour un résumé des arguments *pro* et *contra* d'une controverse encore toute fraîche, voir Morin, *On the phonetics of rhymes*.

22. Thurot II, p. 561 et *sq.*

23. Henri Estienne, *Hypomneses*, p. 75.

24. Morin, *La Prononciation et la prosodie du français du xvi^e siècle*.

règle (principe 3) qui fait que toutes les pénultièmes de mots féminins apparaissent également longues du moment qu'elles sont déclamées.

Restait à savoir si les compositeurs sont influencés par cette longueur phonologique lorsqu'ils mettent un texte en musique. Pour ce qui est des compositeurs d'airs « précoces », il est difficile de trancher : en effet, ceux-ci appliquent de manière assez homogène des règles conditionnées par la graphie et il est difficile de mettre en évidence, par exemple, un traitement différencié des *s* « circonflexes » et des *s* prononcés. Par contre, comme on l'a vu, les compositeurs du groupe des airs « tardifs », qui gravitent autour de Lambert, mettent très nettement en valeur les syllabes dont la longueur résulte de l'amuïssement d'un *s*, mais seulement lorsqu'elles sont inaccentuées, ce qui va dans le même sens que Bacilly théoricien décrivant une interférence entre les principes 3 et 4.

Pour au moins l'un des cas où le français médiéval avait développé des oppositions de longueur — l'amuïssement des *s* implosifs — il est clair que, vers la fin du *xvii*^e siècle, cette longueur est prise en compte par les compositeurs d'airs. Qu'en est-il des autres cas connus d'allongements vocaliques en français ? La question pourrait être difficile à trancher car ceux-ci sont bien moins productifs que l'amuïssement des *s*. Il pourrait donc s'avérer délicat, compte-tenu de la taille des corpus, de recenser suffisamment d'occurrences pour que des statistiques valables puissent en être tirées.

Le cas de la vélarisation des *l* implosifs, relativement productif lui aussi, mérite toutefois d'être exploré. Lorsque, en roman, la consonne *l* se trouvait en fin de syllabe, elle avait tendance à se vélariser devant la consonne suivante, c'est-à-dire à prendre un son tendant vers la voyelle [u] qui s'est finalement combiné avec la voyelle précédente pour donner une diphtongue, laquelle s'est, au plus tard dans le courant du *xvi*^e siècle, transformée en une voyelle simple mais longue. Ainsi *altare* donne-t-il *autel* dont la première syllabe a longtemps gardé, sous la forme d'un allongement, le souvenir du *l* roman. Par opposition, la première syllabe du mot *automne*, forgé sur *autumnus* dans lequel on ne trouve pas trace d'un *l* implosif, devrait être brève. Une opposition du même type se dégage de la paire *douceur* (de *dulcore(m)* donc première syllabe longue) : *douleur* (de *dolore(m)* donc première syllabe brève puisque l'*l* n'est pas implosif mais initie la syllabe suivante). En utilisant des critères étymologiques, on peut assez aisément, lorsqu'on rencontre, à l'intérieur d'un mot, une graphie du type *voyelle + u + consonne*, déterminer si elle dérive d'un *l* implosif vélarisé (tableau 26.5). On cherche ensuite à savoir comment les compositeurs ont traité ces syllabes théoriquement longues, ainsi que celles où les mêmes graphies ne proviennent pas de *l*, et qui sont donc théoriquement brèves²⁵.

25. Comme me le rappelle Yves-Charles Morin, un mot comme « heureux » prête à hésitation car sa première syllabe, quoique ne résultant pas de la vélarisation d'un *l*, pourrait, puisqu'il résulte de la réduction d'un hiatus, être le siège d'un allongement d'une autre nature. On relèvera toutefois que cet allongement particulier n'est attesté ni par Bacilly ni par Baïf et que les graphies usuelles ne fournissent aucun indice qui permettrait de trancher dans un sens ou dans un autre. Je le maintiens dans le sous-type « bref » et j'assume une fois de plus l'éventuelle incohérence de mon choix, en relevant que son poids statistique est très faible.

Voyelle + u + consonne ...	Syllabe accentuée	Syllabe inaccentuée
... provenant de l'implosif : sous-type « long »	autre, beaux, fausse, faut, douce, écoute, veut	aucun, autant, autrefois, aux, beauté, heureux, douceur, souci
... ne provenant pas de l'implosif : sous-type « bref »	pauvre, bonheur, jeune, souffre, trouve	audace, causé, sçauroit, amoureux, couvrir, soupir, seulement

TABLEAU 26.5 – Exemples de graphies *au*, *ou*, *eu*

En fait, les seules syllabes pour lesquelles les statistiques dégagent des tendances sont les syllabes inaccentuées (comme c'était le cas pour le sous-type des *s* « circonflexes ») et ouvertes. En syllabe accentuée ou fermée, les résultats sont non significatifs voire incohérents, ou alors l'effectif est trop faible pour qu'on puisse statuer. Dans la figure 26.4, les sous-types « long » et « bref » sont comparés au restant des syllabes à la fois inaccentuées et ouvertes (y compris la totalité des syllabes féminines). On voit immédiatement que, chez la majorité des compositeurs d'airs, le sous-type « long » est favorisé alors que le sous-type « bref » est défavorisé. La différence de traitement n'est pas pleinement significative dans les trois premiers corpus (Guédron, Boyer, Moulinié), mais elle l'est déjà chez Boesset. Elle le demeure ensuite pour tous les corpus d'airs « tardifs », à l'exception d'Ambruis. Alors qu'elle l'est encore pour les récits de ballets auxquels a contribué Lully, elle disparaît par contre aussi bien dans les opéras de Lully que dans le « pré-récitatif » de Cambert. Les cantates du début du XVIII^e siècle ne font aucune distinction entre les deux sous-types. On se trouve donc une fois de plus dans une situation où une tradition remontant à la Renaissance et perpétuée par les compositeurs d'airs est abandonnée par le style nouveau qui germe dans les années 1670 autour de l'opéra.

Ce résultat doit toutefois être assorti d'une réserve : il n'est pas certain que la différence observée s'établisse directement sur une sensibilité phonologique des compositeurs concernés. En effet, comme le digramme *au* est très fortement surreprésenté dans le sous-type long et que le digramme *ou* est, lui, surreprésenté dans le sous-type bref, les différences mesurées pourraient résulter de l'application d'une consigne apprise selon laquelle il s'agirait de favoriser diffusément la graphie *au* au détriment de la graphie *ou* et ce, sans égard particulier à l'étymologie²⁶. La taille des corpus en présence ne permet malheureusement pas de dissiper ce doute : il y a trop peu d'occurrences pour qu'on puisse, digramme par digramme, rechercher des oppositions de longueur plus spécifiques.

26. Bacilly théoricien, *L'Art de bien chanter* p. 413-414, semble bien faire la différence entre des *au* longs, presque tous étymologiques et des *au* brefs ; par contre, il considère les *ou* de *douceur* et de *douleur* comme également brefs.

Une *ars subtilior*

La pratique du groupe de compositeurs d'airs « tardifs » ou sérieux, dominé par les statures de Lambert et de Bacilly, représente un instant tout à fait remarquable dans l'histoire du lien texte-musique. On est à la veille d'un basculement qui marquera le triomphe définitif de l'accent tonique comme principe unique de mise en musique d'un texte. Se voulant avant tout concret et efficace, tout comme doivent l'être les machines de l'opéra (n'annoncent-elles pas déjà celles de l'industrialisation?), le style récitatif refusera de s'encombrer de subtilités qui remontent à la Renaissance. Arc-boutés contre cette révolution déjà en marche, les compositeurs d'airs persistent dans une alchimie dont le maître mot n'est pas l'efficacité mais plutôt la minutie et dont les multiples tours de main se transmettent de maître à disciple.

Comment comprendre alors la manière dont s'y articulent les principes 2, 3, 4 et 5 de Bacilly pour aboutir aux résultats qui viennent d'être présentés? Pourquoi, en particulier, certaines caractéristiques ne sont-elles mises en évidence qu'en syllabe accentuée alors que d'autres ne le sont qu'en syllabe inaccentuée? Un essai de hiérarchisation peut être maintenant proposé, sur la base des observations suivantes :

- Qu'elle soit liquide ou sifflante, une consonne implosive prononcée (principe 5) n'aura des chances d'être prise en compte par le compositeur que si la syllabe concernée a été préalablement privilégiée. Ainsi, si la syllabe (et donc la voyelle) a déjà été sélectionnée en tant que porteuse d'un accent tonique (principes 2 et 3), la présence supplémentaire d'une consonne implosive augmentera la probabilité que le compositeur la rende par une note longue.
- Un allongement phonologique ou une consonne finale non prononcée seront pris en compte dans les syllabes qui n'ont pas été préalablement privilégiées (échappant aux principes 2 et 3), mais ils auront toutes les chances d'être négligés lorsque la syllabe est accentuée (et donc déjà privilégiée par les principes 2 et 3), comme si la voyelle ne pouvait pas être rendue « encore plus longue » qu'elle ne l'est déjà.

Il y aurait donc, dans le projet conscient ou inconscient des compositeurs de ce groupe, une sorte de hiérarchie voyelle-consonne : en syllabe inaccentuée (voyelle non privilégiée), les privilèges de nature vocalique seraient les seuls à recevoir une traduction musicale. En syllabe accentuée (voyelle déjà privilégiée), ceux-ci deviendraient inutiles et ce seraient les privilèges portant sur les consonnes qui prendraient le relais pour déployer leurs effets en musique.

Dans cette idée, on comprendrait que les voyelles nasales puissent jouer sur les deux tableaux, et donc être favorisées aussi bien en syllabe accentuée qu'en syllabe inaccentuée. En effet, selon la prononciation qu'on leur réserve, elles peuvent être entendues aussi bien comme des voyelles « modifiées » (ce qui justifierait qu'elles soient mises en évidence en syllabe inaccentuée) que comme des voyelles « normales » suivies d'un vestige consonantique (ce qui justifierait qu'elles ressortent en syllabe accentuée).

Symétrie et inégalité

Dernier, dans l'ordre, à être appliqué par Bacilly, le principe de symétrie est aussi le plus superficiel : autonome par rapport à la langue aussi bien que par rapport au texte, il a la valeur d'un rééquilibrage de fin de course, à fonction essentiellement esthétique.

À première vue, la symétrie rappelle l'inégalité, emblématique de la musique française. Mais l'analogie a ses limites (figure 26.5). L'inégalité consiste en effet à mettre légèrement en évidence une brève sur deux, qui devient alors un peu moins brève que la brève qui la suit, mais demeure, essentiellement et tout comme sa voisine, une brève. Rarement écrite, l'inégalité est plus un tour d'interprète qu'un fait de compositeur. Dans la symétrie, au contraire, une brève sur deux, loin de se contenter d'un simple allongement accidentel, devient substantiellement longue et même si, une fois transformée, elle n'est pas tout à fait aussi longue que les plus longues des longues, il faut néanmoins considérer qu'elle a changé de nature. Contrairement à l'inégalité, la symétrie est très souvent écrite : c'est donc en bonne partie un fait de compositeur et l'on peut s'attendre à en trouver des traces dans les corpus examinés ici.

La nuance n'est pas sans conséquence : toute allongée qu'elle puisse être en pratique, la plus « forte » de deux brèves inégales ne se prêterait guère aux agréments qui sont les attributs des longues ; une brève rendue longue par symétrie, par contre, pourra être le siège de tous les passages et tremblements qu'on voudra, au même titre que n'importe quelle longue. Et comme le rôle de l'ornementation est capital dans l'interprétation des airs du ^{xvii}^e siècle, on comprend bien que plus on fera jouer la symétrie, plus on produira des longues sur lesquelles le chanteur pourra démontrer son agilité.

Toute symétrie repose donc sur des points d'ancrage qui sont des syllabes ayant, en vertu d'un des principes 1 à 5, déjà été privilégiées. Après avoir choisi ces syllabes d'ancrage, il est possible de calculer un indice de symétrie qui mesure à quel point les syllabes intermédiaires se conforment à une alternance régulière de notes longues et brèves²⁷. La figure 26.6 montre trois courbes superposées correspondant, pour chacun des 16 corpus, au calcul de l'indice de symétrie en prenant successivement comme points d'ancrage les syllabes métriquement contraintes (principe 1), en ajoutant les syllabes accentuées (principes 1 à 3) et, finalement, les syllabes longues par position (principes 1 à 5). Plus les règles appliquées par le compositeur sont proches de celles de Bacilly, et plus on s'attend à ce que la troisième courbe, celle qui prend en compte la totalité des principes donne le résultat maximal. Ce n'est probablement pas un hasard si ce cas de figure ne se retrouve que chez Guédron, Boesset, Bacilly et Lambert, qui sont les piliers de la grande tradition de l'air de cour.

27. Si toutes les syllabes intermédiaires se conforment à la symétrie, l'indice sera de 100, il sera de 0 si le compositeur n'a observé aucune symétrie et de -100 si toutes les syllabes intermédiaires se conforment à la symétrie inverse (brève-longue au lieu de longue-brève).

Si l'on confronte maintenant (figure 26.7) le contraste positionnel global, tel qu'il ressort de la figure 26.1, avec, pour chaque corpus, l'indice de symétrie maximal, c'est-à-dire le point le plus élevé des trois courbes de la figure 26.6, on constate que les deux corpus qui recourent le plus systématiquement au principe de symétrie pour générer des longues sont Chancy et Chabanceau. Or, ce sont précisément les deux seuls corpus d'airs qui ne sont pas, globalement, sensibles à la position et qui, autrement dit, n'utilisent pas le principe 5 pour produire des longues.

Cette espèce de compensation 5-6 est à elle seule tout à fait révélatrice de ce qui est une caractéristique fondamentale de l'air : il a besoin de se déployer sur un grand nombre de longues, qu'il ne peut bien sûr choisir au hasard, c'est-à-dire sans égard aux paroles, mais qu'il se doit d'équilibrer très subtilement les unes par rapport aux autres, d'où le recours à une hiérarchie complexe de principes dont il faudra arranger, accommoder les effets potentiellement contradictoires. Par opposition, le récitatif, qui vise à l'efficacité dramatique, a probablement besoin de bien moins de longues (l'ornementation n'y joue qu'un rôle restreint). Il peut donc sans l'ombre d'un scrupule se contenter du seul rythme prosaïque qui lui est dicté par les retours de l'accent tonique, en faisant table rase de principes plus subtils comme la longueur par position et la symétrie.

Principes de Bacilly : vers une taxinomie des styles ?

Le principe de symétrie (6) dépendant très peu du texte, on s'attend à ce que, plus que les autres, son application soit laissée à la discrétion du compositeur. Plus que les autres aussi, il devrait donc être discriminant en matière de style. De fait, comme le montre la figure 26.7, il est possible de tracer une ligne horizontale qui, sur la seule base de l'indice de symétrie va permettre de départager l'air des genres plus dramatiques (opéra, cantate)²⁸. L'air peut donc être redéfini (figure 26.8) comme un style à haut degré de symétrie et le récitatif, par opposition, comme un style à bas degré de symétrie. Si l'on se base sur ce critère, on voit aussi que les récits de ballets auxquels contribua Lully au commencement de sa carrière (corpus « Ballets »), et dont l'indice de symétrie est assez élevé, appartiennent encore de plein droit à la classe des airs.

Moins abstrait, mais peu fondé sur la langue, le principe de quantité « par position » (5) fournit un critère secondaire au moyen duquel on pourra départager, parmi les airs, ceux appartenant au courant dominant (Boesset, Bacilly, Lambert) de productions plus en marge (Chancy, Chabanceau). Parmi les styles dramatiques, on aura, d'un côté, le travail de Cambert, qu'on peut qualifier de « pré-récitatif » et, de l'autre, le modèle créé par Lully, tel qu'il s'imposera pour la postérité.

Le principe de quantité « phonologique » (4) est fondé linguistiquement. Néanmoins, il ne porte que sur un nombre restreint de syllabes et son application est difficile à contrôler. Sur la base d'investigations partielles, on retire l'impression

28. Les deux corpus les plus anciens (Guédron et Boyer), encore peu différenciés, doivent être exclus.

qu'il traduit la survivance, dans le style de l'air, de règles qui étaient centrales à la fin de la Renaissance. Abandonné par les styles dramatiques, il ne permet pas pour autant de délimiter de nouvelles sous-classes.

Enfin, aucune forme de chant n'échappe aux principes centrés sur l'accent tonique (2 et 3) et le mètre (1). Ces principes, dont on peut penser qu'ils appartiennent aux fondements de toute déclamation, ne sont pas discriminants parce qu'une musique savante qui, au XVII^e siècle, ne les aurait pas observés aurait été ressentie comme allant contre le texte. Une telle musique n'existe probablement pas.

Du simple au double

La chanson de la Renaissance s'est constituée sur une lecture exclusivement métrique (principe 1) du texte poétique. Un grand avantage de cette lecture est son côté « passe-partout » : composée pour la première strophe, la musique peut sans le moindre inconvénient être répétée inchangée pour un nombre indéterminé de strophes subséquentes, pourvu que celles-ci observent le même mètre que la première : cette règle peut être formulée dans les termes usuels de l'art poétique, sans référence à la musique. Dès lors que la lecture des compositeurs devient prosodique, c'est-à-dire que, à l'instar des principes 2 à 6 de Bacilly, elle s'attache à mettre en évidence des syllabes particulières de l'énoncé qui constitue le vers et non plus seulement les syllabes remarquables du schéma métrique, le risque existe que des tensions s'installent entre la musique, conçue pour la première strophe, et le texte des strophes suivantes.

On ne sait pas comment les interprètes d'airs « précoces » ont géré ces tensions. Les airs de cette période se présentent souvent avec de nombreuses strophes, mais il n'existe que très peu de doubles écrits. Lorsqu'on examine les rares documents existants, on en ressort avec l'impression que l'ornementation a été conçue selon une logique purement musicale, et l'on n'y discerne en tout cas aucune volonté nette de « corriger » une éventuelle inadéquation de la musique au texte des strophes successives²⁹.

Il en va tout autrement à la génération d'après. Dans son chapitre sur les passages et diminutions, Bacilly³⁰, répondant à « ceux qui frondent contre la diminution », relève qu'un avantage de l'ornementation des seconds couplets est qu'on peut l'utiliser pour « remédier » aux problèmes d'adéquation texte-musique. Quatre des corpus d'airs sérieux examinés ici nous sont parvenus avec des doubles écrits. Il est donc tentant de contrôler si, globalement, ces doubles ont été composés en tenant compte de la remarque de Bacilly.

29. Cette remarque s'applique en particulier aux doubles de l'air de Boesset, *N'esperez plus mes yeux*, dont une version qui remonterait au compositeur lui-même a été transmise par Mersenne (*L'Harmonie universelle : Traité de l'embellissement des chants*, p. 411). Cet air et ses doubles ont fait l'objet d'une présentation par la regrettée Birgit Grenat dans l'atelier qui a ponctué la journée de Tours.

30. Bacilly, *L'Art de bien chanter*, p. 213. Voir, ici-même, la communication de Clémence Monnier et Mathilde Vittu, entièrement consacrée aux « seconds couplets en diminution ».

Dans les histogrammes de la figure 26.9, la première barre correspond aux indicateurs calculés sur les premiers couplets, la deuxième à l'application rigide de la musique au texte du second couplet, et la troisième de l'application de la musique du double orné au texte du second couplet. Comme on pouvait s'y attendre, on observe, pour la plupart des indicateurs et des corpus, une baisse de score relativement importante lorsqu'on applique telle quelle la musique au texte du second couplet, suivie d'une remontée très nette lorsque la musique du double orné lui est substitué. Autrement dit, la composition des doubles tend effectivement à « corriger » les problèmes d'adéquation musique-texte.

Parmi les indicateurs considérés, le contraste accentuel est celui qui fait le mieux apparaître ce processus de « correction » : aucun des quatre corpus n'y échappe. La correction du contraste positionnel ne ressort pas chez Chabanceau. Comme celui-ci, on l'a vu, n'est déjà pas sensible à la position dans les premiers couplets, on ne s'attend guère à ce qu'il le devienne pour les doubles. S'agissant de la mise en valeur des voyelles nasales, la plupart des corpus corrigent. La correction est particulièrement nette (Chabanceau excepté) en syllabe inaccentuée. Chez Ambruis, l'absence de correction en syllabe accentuée n'est guère interprétable (corpus peu volumineux). Enfin, la symétrie est le paramètre qui pâtit le moins de l'application rigide de la musique au second couplet. On se souvient en effet qu'une bonne partie des symétries prises en compte s'ancrent sur les syllabes métriquement contraintes qui sont bien sûr communes à tous les couplets. On attendra donc aussi moins de corrections de la part du double.

Bacilly contre les grammairiens : des « bacillismes » phonétiques ?

Les principes 5 (quantité « par position ») et 6 (symétrie) apparaissent donc comme des « bacillismes ». Peu fondés du point de vue de la langue, ils restent sur le bord du chemin au moment où naissent l'opéra et le récitatif. Si leur périmètre de validité n'est pas limité au seul Bacilly, il se restreint néanmoins à une lignée de compositeurs d'airs qui le précèdent et l'environnent, lignée qui s'éteindra avec Lambert et lui. Dans les années 1670-80, ces « bacillismes » font probablement figure de mignardises un peu désuètes réservées aux chanteurs d'airs. Artificiels et donc absents du discours naturel ou spontané, ils sont stylistiquement trop connotés pour qu'on s'attende à les trouver dans le discours soutenu des orateurs ou des comédiens, nonobstant la part d'artifice que celui-ci comporte.

Ces considérations sur le lien texte-musique amènent à s'interroger sur le périmètre de validité d'un autre groupe de remarques, celles qui constituent la deuxième partie de l'*Art de bien chanter*, et qui portent sur la prononciation proprement dite. Bacilly s'appuie beaucoup sur les grammairiens, mais il donne aussi des règles qui, selon lui, leur ont échappé parce qu'elles ne sont pas « de leur ressort »³¹. Ce sont

31. Bacilly, *L'Art de bien chanter*, p. 248.

ces règles-là qu'il est important d'identifier car elles pourraient fort bien être des « bacillismes » phonétiques, c'est-à-dire des traits à l'usage exclusif des chanteurs d'airs.

Son traitement des voyelles nasales vient immédiatement à l'esprit. Bacilly décrit par exemple une prononciation du *a* nasal que, selon le point de vue adopté, on peut qualifier d'archaïque ou de méridionale :

il ne faut pas prononcer l'*n* d'abord, mais lors qu'on est prest de finir la Notte longue ; et s'il y a plusieurs Nottes [...] il ne faut prononcer l'*n*, que lors que l'on est prest de finir, autrement ce seroit Chanter du nez ; [...] *Nota* , que quand ie dis qu'il ne faut prononcer l'*n* qu'à la fin de la Cadence du Port de Voix & autres semblables, ie ne veux pas dire *frapper*, mais seulement *effleurer*.³²

Ce n'est pas la précision du témoignage qui est ici en question — on souhaiterait pouvoir lire plus souvent d'aussi bonnes descriptions sous la plume des grammairiens — mais bien le périmètre de validité de cette remarque. En effet, il apparaît clairement que, au moment où Bacilly écrit, l'usage dominant (autrement dit, le « bon usage ») avait déjà tranché en faveur de la prononciation que nous connaissons aujourd'hui en français septentrional, à savoir une nasalisation complète de la voyelle avec absence de vestige consonantique. Les grammairiens de la fin du siècle en témoignent d'une manière difficilement contestable (Dangeau, Hindret, Vaudelin et probablement déjà Chifflet dès 1659³³), mais c'est peut-être encore Bacilly lui-même qui en fournit la preuve la plus convaincante : se donnerait-il tant de peine pour décrire la prononciation qu'il réclame et pour mettre ses élèves en garde contre le « chant du nez » (c'est-à-dire la nasalisation complète) s'il s'attendait à ce que ceux-ci adoptent spontanément la prononciation archaïque ? Non, bien sûr : il est à peu près certain qu'il s'adresse à un élève type qui, dans son parler spontané, a déjà adopté la prononciation de Dangeau.

Pourquoi, dans ce cas, Bacilly reste-t-il attaché à la prononciation archaïque ? Pour des raisons ayant trait à la technique et à l'esthétique vocales — on peut le penser — mais probablement aussi par simple tradition : bien qu'il n'existe pas de document incontestable, on peut postuler que, au moment où prend corps la tradition de l'air de cour, soit à l'aube du xvii^e siècle, l'usage dominant à la Cour et dans l'aristocratie ait encore penché pour la prononciation archaïque. De naturelle au départ, cette prononciation serait donc, en restant figée dans la bouche des chanteurs malgré l'évolution de l'usage, devenue artificielle et stylistiquement connotée. Mais comment savoir alors si, du temps de Bacilly, la prononciation archaïque ne persistait plus que dans l'univers précieux et un peu confiné de l'air sérieux, ou si elle avait encore sa place dans tout ou partie du spectre très large de ce que Grimarest³⁴ appelle le « récitatif » et qui englobe en fait tout discours public, y compris le récitatif de l'opéra ?

32. Bacilly, *L'Art de bien chanter*, p. 261-262.

33. Thurot II, p. 421 et sq. Voir aussi la communication de Jean-Noël Laurenti à la journée Bacilly de Tours, 2008.

34. Grimarest, *Traité du récitatif*.

L'attitude de Lully face aux voyelles nasales est à cet égard très éclairante : alors que Bacilly ne cesse de répéter que la nasalité est un facteur allongeant et que la quasi-totalité des compositeurs d'airs s'ingénient en effet à favoriser ces voyelles en les rendant par des notes longues, Lully, dans ses récitatifs, rompt complètement avec cette pratique en réservant aux syllabes en question le même traitement qu'à n'importe quelle syllabe ouverte. Aurait-il pu se permettre une telle entorse si son modèle parlé — la déclamation tragique des comédiens — avait connu la prononciation artificielle « en deux temps » (et donc certainement exigeante en terme de durée) de Bacilly et de l'air sérieux ? On gagera que non. Sur cette base, on peut fort bien imaginer, déjà sous Lully, un chanteur qui, lorsqu'il récite en passant rapidement sur les syllabes, produit des voyelles nasales « modernes » et qui, en revanche, réserve la prononciation « archaïque » aux quelques cas où il doit développer une longue note avec passages et tremblements.

Les voyelles nasales sont un vrai cas d'école : des pratiques ayant trait au lien texte-musique et qu'il est donc possible de débusquer chez les compositeurs fournissent des indices qui, de manière indirecte, renseignent sur ce qu'aurait pu être la phonétique spécifique d'un style donné. L'enseignement qui, raisonnablement, devrait en être tiré est que le témoignage de Bacilly, d'une qualité exceptionnelle s'agissant du chant de l'air, ne peut être étendu sans de sévères précautions aux autres formes de chant et de discours. Dans les cas où Bacilly se trouve isolé face aux grammairiens de son temps, ou en tout cas aux plus importants d'entre eux, on devrait, jusqu'à preuve du contraire, considérer qu'on a affaire à un « bacillisme », autrement dit à un trait qui a sa place dans la grande tradition de l'air de cour mais pas dans le style récitatif et encore moins, bien sûr, dans les formes parlées de déclamation.

Comme autres « bacillismes » potentiels, on évoque la prononciation, à la pause, des consonnes finales et en particulier des marques de pluriel ainsi que la prononciation des *e* féminins « à peu près comme la Voyelle composée *eu* »³⁵.

« Ce n'est plus la saison de Raymon ni d'Hilaire »

Pierre de Nyert fut le maître de Bacilly et de Lambert, et leur trait d'union avec le « vieux Boesset ». Lorsque, le prenant à témoin, La Fontaine³⁶ déplore que la chanteuse Hilaire Dupuis, belle-soeur de Lambert longtemps adulée par le public, soit désormais passée de mode, il rend compte à sa manière du changement de paradigme dont il a été question ici.

Quelles que soient les raisons qui pouvaient l'amener, vers la fin des années 70, à en vouloir personnellement à Lully³⁷, il reprend, dans cette épître, les objections les plus fondamentales que pouvait alors susciter l'opéra en tant que genre émergent.

35. Bacilly, *L'Art de bien chanter*, p. 266, 312 et sq.

36. Jean de La Fontaine, *Épître XII. Sur l'Opéra, à M. de Nyert, Oeuvres complètes*, p. 542-545.

37. Une tentative de collaboration des deux hommes, autour de l'opéra *Daphné*, s'était terminée en queue de poisson.

Au lieu de l'alexandrin figurant en exergue du présent article, il aurait tout aussi bien pu écrire :

*Le bon chanteur jamais ne devrait réciter.

Dans un monde parfaitement réglé où, de toute éternité, les chanteurs chantent, les danseurs dansent et les comédiens jouent la comédie, promouvoir une forme de spectacle où les comédiens se mettent à chanter, les chanteurs à jouer et les machines à s'enrayer, c'est courir le risque de passer pour un apprenti sorcier.

L'opéra est-il un mirage inaccessible, un art possible parmi d'autres, ou alors le parangon de tous les arts du spectacle ? Ce grand débat esthétique, jamais tranché, se répercute jusqu'à nos jours dans la représentation qu'on se fait du lien texte-musique. En analysant de ce point de vue des airs de cour du XVII^e siècle, le grand historien du vers français qu'est Georges Lote³⁸ n'y trouve que des « maladresses » et des « fautes » : seul le récitatif de Lully, à la « rythmique si nette et si lumineuse », trouve grâce à ses yeux. C'est tout simplement parce que s'impose à lui, comme seule référence possible, le paradigme de l'opéra, plus exactement du récitatif, dans lequel le compositeur se doit d'imiter ou, mieux, de styliser d'une manière très *concrète* ce qu'un comédien aurait fait de son texte. Lote ne voit pas que cette contrainte, à laquelle il voudrait soumettre rétroactivement toute la musique vocale, loin de traduire une loi universelle, n'est qu'une des façons possibles de mettre un texte en musique. De Machaut à Lambert, la tradition lyrique française se comporte au contraire comme un système autonome dont le modèle n'est pas l'orateur qui parle mais bien le chanteur qui chante ! Ce système n'en reste pas moins, à sa manière, très intimement calqué sur le texte poétique ; seulement, les lectures diverses et changeantes auxquelles il le soumet sont considérablement plus *abstraites*.

Au cours de son histoire, le lien texte-musique connaît en France au moins deux changements majeurs de paradigme. Le premier intervient dans les années 1570, au moment où, sous l'influence des théories de l'Académie de poésie et de musique, la lecture des compositeurs, de simplement métrique qu'elle était à l'origine, devient prosodique ou plutôt mixte. Ce paradigme « mixte » reste partiellement fondé sur le mètre syllabique, mais il comprend surtout une lecture quantitative qui s'efforce d'appliquer, quoique de manière non systématique, certaines des règles inspirées par la prosodie gréco-latine ; il fait preuve en plus d'une sensibilité croissante à l'accent tonique, avec en prime une bonne dose de symétrie. C'est, si l'on veut, le « paradigme des compromis », dont on trouve l'aboutissement le plus alambiqué dans la théorie de Bacilly et les airs de Lambert. Le second changement majeur est justement celui qui voit naître l'opéra : le nouveau style récitatif marque le retour à la simplicité en mettant en avant un paradigme qui est, lui, presque exclusivement accentuel. Pour s'imposer, ce dernier n'aura du reste eu besoin de s'appuyer sur aucune théorie, comme si son caractère pour ainsi dire « photographique » lui fournissait une justification suffisante.

38. Lote, *Histoire du vers*, IV, p. 134-5.

Il n'existe aucune raison de penser que la déclamation parlée ait été agitée par les mêmes turbulences que le lien texte-musique. La soi-disant « déclamation circonflexe », qui pourrait faire figure de pendant parlé à la lecture métrique des musiciens, est une pure invention de Lote³⁹, à l'appui de laquelle personne n'a jamais fourni le moindre indice historiquement crédible. Le paradigme « quantitatif », quant à lui, a pu se rencontrer ponctuellement lorsqu'il s'est agi de réciter des vers mesurés à l'antique. Dans le domaine parlé, il représente tout au plus un courant limité dans le temps et stylistiquement circonscrit, qui n'a en rien eu l'influence déterminante qu'on lui connaît en musique. C'est donc bel et bien un paradigme très proche de celui du récitatif en musique qui définit, indépendamment de la période considérée, la déclamation parlée du français : associant, parfois jusqu'à la tension, une adéquation étroite au mètre avec un assujettissement à la syntaxe et à l'accent tonique, il correspond en gros à ce qui reste de la théorie bacillienne lorsqu'on l'a dépouillée de ses « bacillismes » et qu'on n'en garde donc que les trois (ou quatre) premiers principes. Présent depuis la nuit des temps dans l'univers de l'orateur, ce paradigme n'attendait, pour faire son entrée en musique, que l'avènement d'un jeune loup⁴⁰ florentin, bien décidé à ne faire qu'une bouchée du malheureux Bacilly et de son propre beau-père.

Communication prononcée à la « Journée Bacilly » organisée par Jean-Noël Laurenti et le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Tours, le 28 novembre 2008.

39. Lote, *Histoire du vers*, IV, p. 222 et sq. Lote a besoin de créer cette chimère à partir des exemples de lecture métrique qu'il trouve en musique, pour la seule raison qu'il ne peut imaginer qu'une déclamation musicale ne soit pas l'imitation précise et concrète d'une déclamation parlée.

40. « Il ressemble à ces loups qu'on nourrit... ». Il ne s'agit là que du plus amical des qualificatifs dont La Fontaine gratifie Lully : *Le Florentin*, Satire précédant l'épître XIV, *Oeuvres complètes*, p. 547-548.

Annexe A : Liste des corpus

Nom : Chaque corpus est désigné par un nom abrégé, qui permet de l'identifier facilement.

Datation : Une année de référence, approximative et strictement indicative, est assignée à chaque corpus. Elle correspond, en principe, à la date d'édition de la source qui a servi à la saisie. Lorsque plusieurs sources ont été utilisées, une année intermédiaire est proposée.

Guédron : 1610
159 airs puisés en majorité dans les livres d'Airs de différents Auteurs édités par Gabriel Bataille et imprimés par Ballard entre 1608 et 1632. S'y ajoutent les airs polyphoniques édités par Royster dans sa thèse (1973) ainsi que quelques airs mis à disposition par Georgie Durosoir (édition en préparation).
Boyer : 1619
37 airs du Premier livre d'Airs à quatre parties, Ballard, Paris, 1619, d'après l'édition de Thomas Leconte, Centre de Musique Baroque de Versailles.
Moulinié : 1629
114 airs des Cinq livres d'Airs avec la tablature de luth, Ballard, Paris, 1624, 1625, 1629, 1633, 1635.
Boesset : 1633
173 airs puisés en majorité dans les recueils de Gabriel Bataille (cf. Guédron), auxquels s'ajoutent quelques airs tirés des anthologies Durosoir (Mardaga) et Verchaly (Heugel), et quelques autres mis à disposition par Thomas Leconte (édition en préparation).
Chancy : 1644
25 airs du Second livre d'airs de cour, Paris 1644. Editions du Centre de Musique Baroque de Versailles.
(Lully-)Ballets : 1655
78 pièces extraites des ballets de cours auxquels contribua Lully, depuis le Ballet des Plaisirs, jusqu'au Ballet de Flore. Manuscrit Philidor.
Cambert : 1670
Fragments conservés de Pomone et des Peines et Les Plaisirs de l'Amour. Ballard, 1671 et 1672.
(Lully-)Cadmus : 1673
Intégralité de l'opéra <i>Cadmus et Hermione</i> , édition Prunières.
Bacilly : 1668
147 airs des Trois Livres d'Airs Regravez, 1668, du Troisième Livre de Chansons pour danser et pour boire, 1665 et des deux livres d'Airs Spirituels, 1688.
Chabanceau : 1669
17 Airs à deux parties, Ballard, 1669
Le Camus : 1671
32 Airs à deux et trois parties, édités par Robert A. Green. Pour les textes (graphie modernisée dans cette édition), la base Philidor a été utilisée.

Lambert : 1680 75 airs extrait des Airs de Monsieur Lambert non imprimez.
Ambruis : 1685 25 airs du Livre d'Airs avec les seconds couplets en diminution, 1685.
(Lully-)Armide : 1686 Intégralité de l'opéra <i>Armide</i> , Ballard, 1686.
Bernier : 1705 Troisième, sixième et septième livres de cantates, Paris, 1703-1723.
Batistin : 1710 Jean-Baptiste Stuck, Cantates, livres I à IV, Paris, 1706-1714.

Annexe B : Tableau des résultats

Ce tableau regroupe les données ayant servi pour l'établissement de la plupart des diagrammes (à l'exception de la figure 26.9). Les valeurs en gras indiquent un contraste statistiquement significatif. La répartition des corpus en quatre groupes a été définie plus haut)

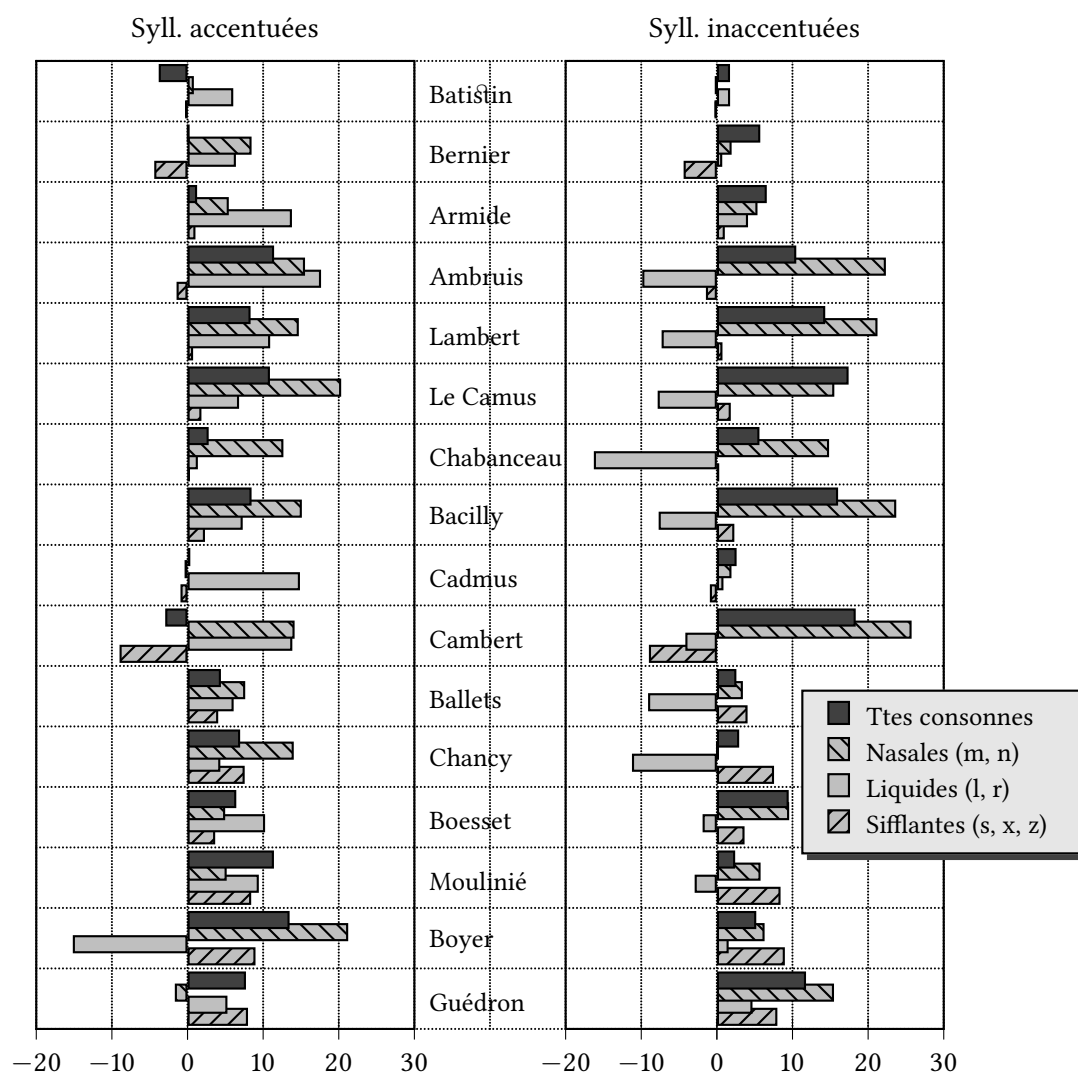


FIGURE 26.2 – Traitement différencié des consonnes implosives

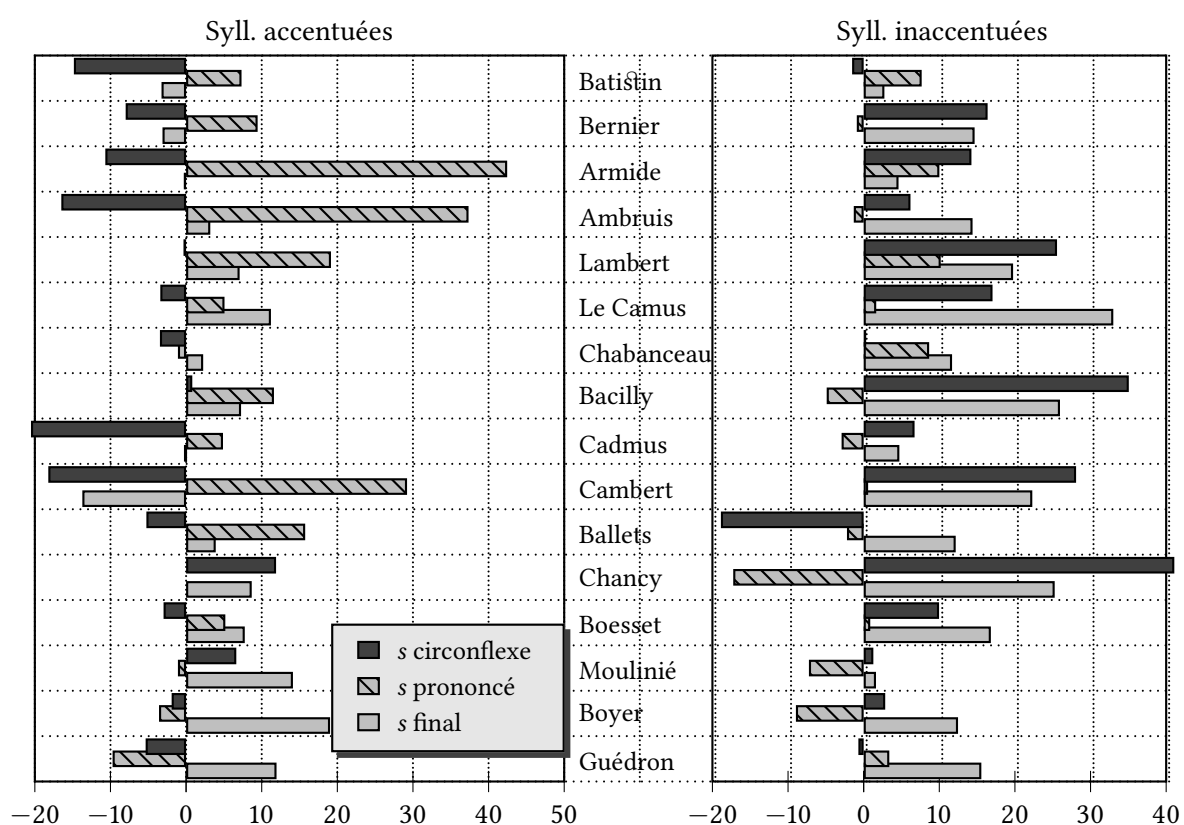


FIGURE 26.3 – Traitement différencié des sous-types de S

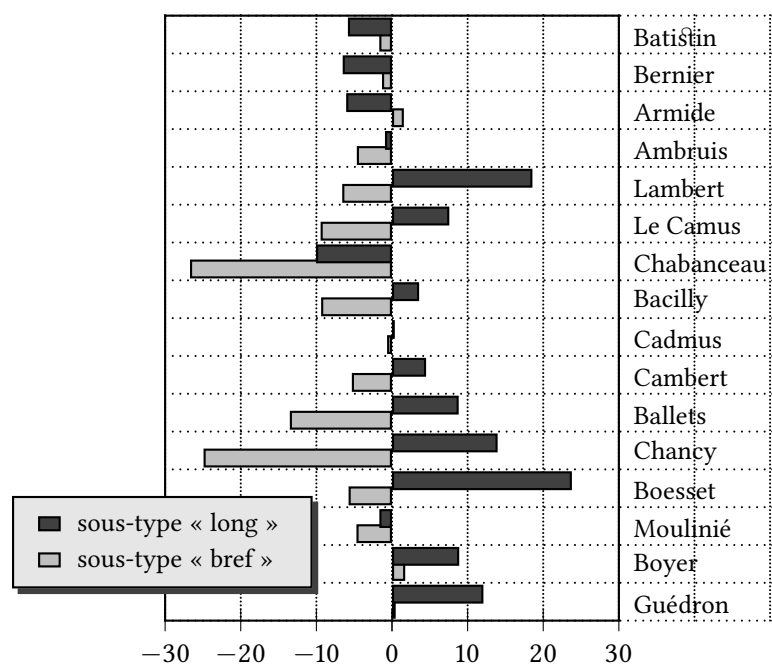


FIGURE 26.4 – Les sous-type « long » et « bref » en syllabe inaccentuée et ouverte



Égalité : des groupes de brèves s'opposent à une longue



Inégalité : une brève sur deux est mise en évidence



Symétrie : une brève sur deux se transforme en longue

FIGURE 26.5 – Inégalité et symétrie

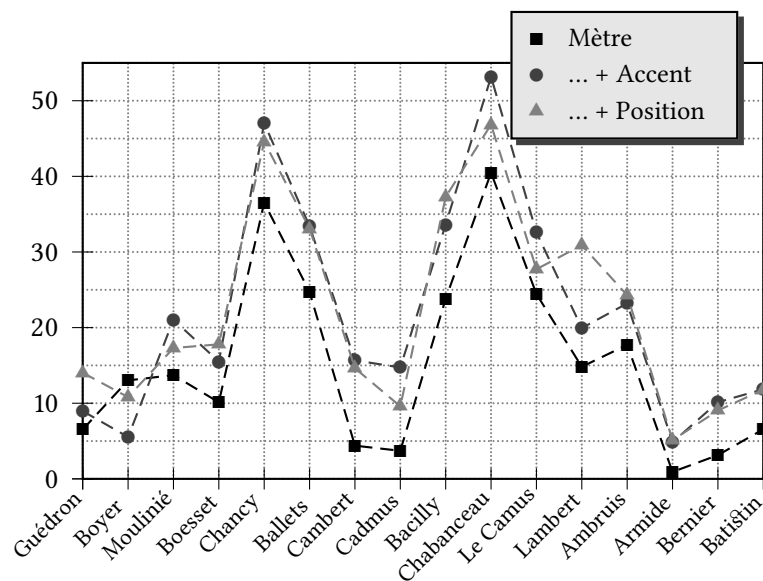


FIGURE 26.6 – Indice de symétrie (divers points d'ancrage)

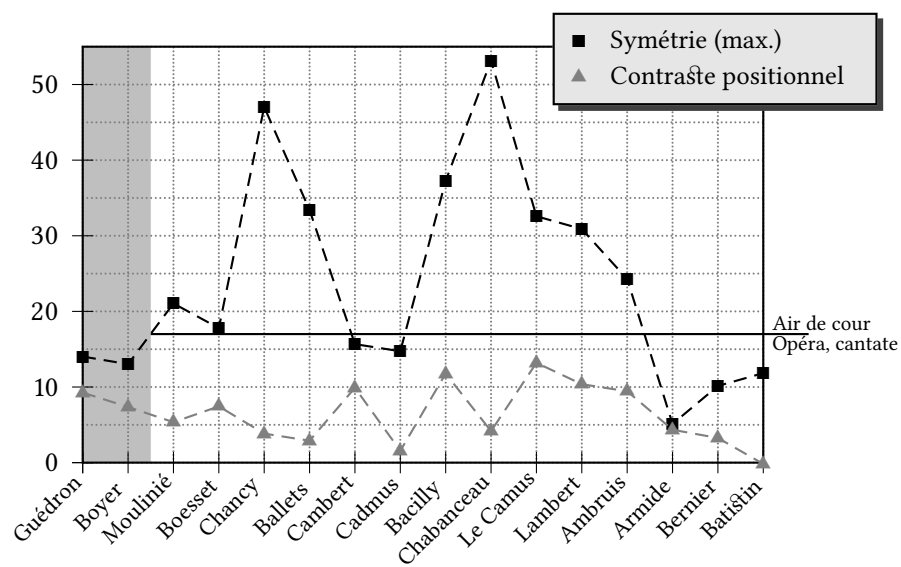


FIGURE 26.7 – Indice de symétrie et contraste positionnel

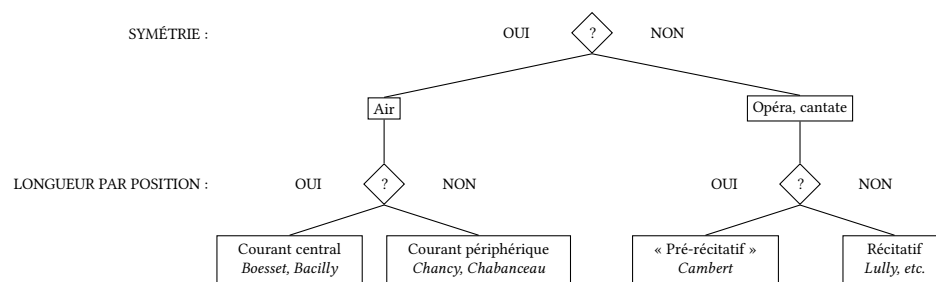


FIGURE 26.8 – Une classification reposant sur deux critères

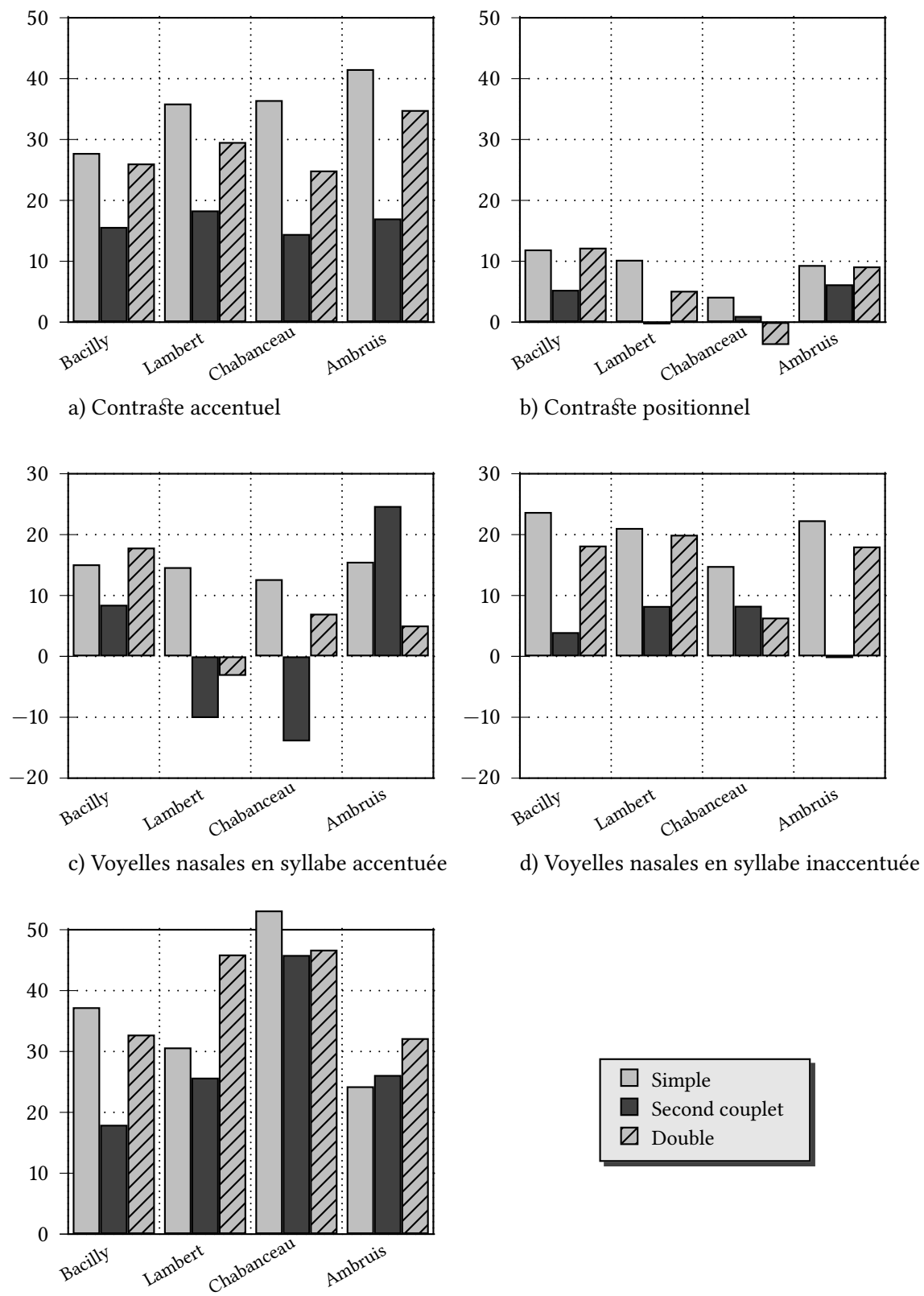


FIGURE 26.9 – Les doubles écrits pour « corriger » l'inadéquation au texte

	Guédron	Boyer	Moulinié	Boesset	Chancy	Ballets	Cambert	Cadmus	Bacilly	Chabanceau	Le Camus	Lambert	Ambruis	Armide	Bernier	Batiştin	
Année de référence	1610	1619	1629	1633	1644	1655	1670	1673	1668	1669	1671	1680	1685	1686	1705	1710	Total
Groupe	A	A	A	A	B	B	B	C	B	B	B	B	B	B	C	D	D
Nombre de pièces	159	37	114	173	25	78	32	72	147	17	32	75	25	61	113	118	1278
Nombre de vers	4080	922	1730	3164	436	828	411	833	1702	202	254	682	366	765	953	895	18243
Nombre de syllabes	33348	7803	15473	27167	3625	7324	3727	7843	15158	1808	2507	6652	3712	7747	9568	8634	162036
Nombre de vers (1 ^e strophes)	829	203	679	990	162	617	411	817	927	106	235	415	222	765	933	895	9226
Nombre de syllabes (1 ^e strophes)	6807	1718	6104	8525	1349	5468	3727	7722	8543	959	2317	4020	2127	7747	9508	8634	85275
Contrašte accentuel (corrigé)	14.09	12.12	24.74	25.61	31.18	31.30	29.19	38.66	28.49	36.47	30.86	35.96	41.48	38.27	47.46	49.14	
Contrašte positionnel (corrigé)	9.26	7.36	5.35	7.44	3.84	2.90	9.90	1.56	11.78	4.17	13.20	10.37	9.44	4.35	3.26	-0.17	
Symétrie (valeur maximale)	14.0	13.0	21.1	17.8	47.0	33.4	15.7	14.7	37.3	53.2	32.6	30.9	24.3	5.1	10.1	11.8	
Symétrie ancrée sur le mètre	6.5	13.0	13.7	10.1	36.5	24.7	4.4	3.7	23.8	40.5	24.4	14.8	17.7	0.9	3.1	6.6	
Symétrie ancrée sur mètre + accent	9.0	5.5	21.1	15.5	47.0	33.4	15.7	14.7	33.6	53.2	32.6	19.9	23.2	4.8	10.1	11.8	
Symétrie ancrée sur mètre + position	14.0	10.8	17.3	17.8	44.6	33.1	14.6	9.6	37.3	46.9	27.7	30.9	24.3	5.1	9.0	11.8	
En syllabe accentuée, mise en évidence syllabes fermées	7.7	13.5	11.4	6.4	7.0	4.4	-2.9	0.4	8.5	2.8	10.9	8.3	11.5	1.3	0.2	-3.8	
nasales	-1.7	21.3	5.2	5.0	14.0	7.6	14.2	-0.4	15.1	12.7	20.3	14.7	15.5	5.5	8.5	0.8	
liquides	5.3	-15.2	9.4	10.3	4.3	6.1	13.9	14.9	7.3	1.4	6.8	10.9	17.7	13.8	6.4	6.0	
sifflantes	8.0	9.0	8.4	3.7	7.6	4.1	-9.0	-0.9	2.3	0.3	1.8	0.7	-1.5	1.0	-4.4	-0.3	
En syllabe inaccentuée, mise en évidence syllabes fermées	11.8	5.2	2.4	9.5	3.0	2.6	18.4	2.6	16.0	5.6	17.4	14.3	10.5	6.6	5.7	1.7	
nasales	15.5	6.3	5.8	9.6	0.2	3.4	25.7	1.9	23.7	14.8	15.5	21.2	22.4	5.4	1.9	-0.1	
liquides	4.7	1.6	-2.9	-1.9	-11.2	-9.1	-4.2	0.9	-7.7	-16.3	-7.8	-7.3	-9.9	4.1	0.7	1.8	
sifflantes	8.0	9.0	8.4	3.7	7.6	4.1	-9.0	-0.9	2.3	0.3	1.8	0.7	-1.5	1.0	-4.4	-0.3	
En syllabe accentuée, traitement des sous-types de s																	
« circonflexe »	-5.3	-1.9	6.6	-3.0	11.9	-5.2	-18.2	-20.5	0.8	-3.5	-3.4	-0.3	-16.5	-10.7	-8.0	-14.8	
prononcé	-9.7	-3.6	-1.1	5.2	0.0	15.7	29.2	4.9	11.6	-1.1	5.1	19.2	37.3	42.5	9.5	7.3	
final	12.0	19.0	14.1	7.8	8.7	3.9	-13.7	-0.1	7.3	2.3	11.2	7.1	3.2	-0.3	-3.1	-3.3	
En syllabe inaccentuée, traitement des sous-types de s																	
« circonflexe »	-0.7	2.9	1.3	10.0	41.1	-18.9	28.1	6.7	35.1	0.3	17.0	25.6	6.2	14.3	16.4	-1.5	
prononcé	3.4	-9.0	-7.2	0.9	-17.3	-2.2	0.6	-2.9	-4.9	8.7	1.7	10.2	-1.3	10.0	-0.9	7.7	
final	15.6	12.5	1.6	16.8	25.3	12.2	22.3	4.7	26.0	11.7	33.0	19.8	14.4	4.6	14.7	2.7	
En syllabe inaccentuée, o/a/e + u + consonne																	
l vélarisé	12.1	8.9	-1.7	23.8	14.0	8.8	4.5	0.4	3.6	-10.0	7.6	18.6	-0.9	-6.1	-6.5	-5.8	
Pas d'l vélarisé	0.5	1.8	-4.7	-5.7	-24.9	7.3	-5.3	-0.7	-9.4	-26.7	-9.4	-6.6	-4.6	1.6	-1.3	-1.7	

CHAPITRE 27

EMPREINTES DE PAROLES DANS L'ÉCRITURE DE
JEAN-BAPTISTE LULLY

Il n'est pas vraisemblable que la langue française ait, jusqu'à l'invention du récitatif d'opéra, tout ignoré du parlé-chanté. Depuis la nuit des temps, notre poésie épico-lyrique repose sur l'action de « passeurs » qui, mi-récitants mi-chanteurs, devaient pouvoir sans entrave naviguer entre une récitation plutôt parlée et un chant pleinement musical. Mal attestées, résistant à la description car éphémères comme l'est l'*actio* oratoire, des pratiques de parlé-chanté sont déjà, on le postule, l'apanage du jongleur de geste¹ ou, bien plus tard, d'un Mellin de Saint-Gelais², improvisant des chansons qu'il se gardait bien de noter tant elles devaient différer des fines polyphonies que, dans le même temps, Sermisy ou Janequin faisaient imprimer. Relevant de la part d'oralité qui fonde notre tradition musicale, elles appartiennent à ce qu'Eustache Deschamps a défini comme la « musique naturelle » : une forme de chant indissociable de la *lettre*³ et qu'on serait bien en peine de fixer précisément au moyen des outils usuels de l'écriture musicale. Musique non notable mais musique néanmoins.

Par opposition, la « musique artificielle », celle qu'écrivent les compositeurs, est fondée sur le *nombre*, celui des intervalles et celui aussi du rythme mesuré. Apparue un peu avant 1200, dans un contexte mélismatique, et donc non syllabique, avec pour fonction de synchroniser les voix des polyphonies de Notre-Dame⁴, la notation du rythme n'a rien, au départ, qui la destine à venir souligner la parole. Tel que le parachève l'*Ars nova*, le système mensural est un édifice abstrait qui consiste en plusieurs circularités enchâssées, chacune des valeurs (longue, brève, etc.) pouvant se décomposer en deux ou en trois valeurs de niveau inférieur. Celui dont Lully héritera trois siècles plus tard, même s'il porte la marque de profonds remaniements, a conservé cette logique pluricirculaire : mesures binaires ou ternaires dont les temps se prêtent eux-mêmes à plusieurs subdivisions en deux ou en trois. Le défi que doivent relever ceux qui, durant le second xvii^e siècle, entendent donner naissance à un récitatif français, n'est donc pas tant de créer de toutes pièces un parlé-chanté à la française que d'utiliser la « grammaire » rythmique, mélodique et harmonique de la musique savante pour créer un style *écrit* qui, confié à des chanteurs dont une part importante du métier consiste à *lire* la musique, ressemblera, pour l'oreille, à du parlé-chanté. En d'autres termes, il s'agit de capter la musique inhérente à l'*actio* oratoire, dramatique ou lyrique — celle que le Moyen Âge qualifiait de « naturelle » — et de la styliser pour l'incorporer à l'écriture. Si cette entreprise a abouti, on devrait pouvoir aujourd'hui parcourir le chemin inverse à la recherche de l'empreinte laissée par la parole déclamée dans la musique écrite.

1. Gérard Le Vot, *À propos des jongleurs de geste*.

2. Barthélemy Aneau, *Le Quintil Horacien*, dans Francis Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, p. 204.

3. Eustache Deschamps, *Art de Dictier*, dans *Œuvres complètes*, VII, p. 266-292. À propos des notions de *musique naturelle* et de *musique artificielle*, voir aussi Bettens, *Mots, Temps, Rimes et Motets*.

4. Voir par exemple Anna Maria Busse Berger, *L'Invention du temps mesuré*.

Corpus et méthode

Un tel parcours ne saurait se faire au hasard. Comme on vise à identifier non pas des affects musicaux ou des effets de sens isolés, mais des procédés d'écriture réguliers rapprochant la structure musicale des articulations du discours, il est nécessaire de dépouiller le *corpus* le plus étendu possible et de faire usage d'indicateurs statistiques. C'est l'intégralité des treize tragédies en musique de Lully qui constitue le matériau central de cette étude, depuis *Cadmus et Hermione* (1673) jusqu'à *Armide* (1686), soit un peu plus de 12 000 vers totalisant 117 000 syllabes. Chaque syllabe, dont on repère les caractéristiques métriques (position et fonction dans le vers) et prosodiques (position et fonction dans le mot ou le groupe de mots), peut être mise en rapport avec un certain nombre de caractéristiques extraites de la partition⁵ :

- La musique correspondant aux syllabes du livret est encodée sous la forme d'une suite binaire de notes « longues » (L) et de notes « brèves » (B)⁶ ;
- Selon un principe analogue, la musique de chaque syllabe est encodée sous la forme d'une suite binaire de T (thésis ou *temps principal*)⁷ et de A (arsis) ;
- Pour la totalité des alexandrins, soit un peu plus de la moitié de l'ensemble des syllabes, la mélodie est encodée en détail⁸. La sélection de l'alexandrin, vers de la tragédie, permet de focaliser l'analyse sur les passages les plus dramatiques en excluant, par exemple, la plupart des « petits airs » et des danses chantées dont on s'attend à ce qu'ils soient moins directement calqués sur la parole.

En s'appuyant sur une analyse systématique qui laisse le moins de place possible aux appréciations subjectives et aux décisions *ad hoc*, on postule que des régularités statistiques émergeront à l'échelle globale, les imprécisions et erreurs de détail donnant lieu à un « bruit de fond » qu'on pourra négliger. Dans cette perspective, il faudra pouvoir comparer l'écriture de Lully avec celle de ses prédécesseurs et contemporains. On fera donc appel aux *corpus* de contrôle suivants :

- 173 airs de cour d'Antoine Boesset, représentant plus de 3 000 vers et 27 000 syllabes (990 vers et 8 500 syllabes pour les premières strophes portant la musique) ;

5. La méthode utilisée ici est explicitée plus en détail dans Bettens, *Chronique d'un éveil prosodique*, en particulier dans les Annexes B et C. Des résultats préliminaires de son application au récitatif, portant sur le seul *Cadmus et Hermione*, ont été présentés dans Bettens, *Gestation et naissance du récitatif français*.

6. Pour chaque vers, on détermine une valeur limite (double-croche, croche, noire ou blanche) qui correspondra à la plus longue note marquée B. Le choix de la valeur-limite se fait de manière à obtenir le rapport le plus équilibré possible entre les L et les B. Les changements de mesure en cours de vers (par exemple de C à 2) autorisent un changement de valeur-limite.

7. Par convention, on considère comme temps principal le premier temps de chaque mesure, ainsi que le temps médian des principales mesures binaires (C, C, 2).

8. Au moyen du code *lilypond*, qui présente l'avantage de pouvoir être affiché sous forme musicale, tout en se prêtant facilement au traitement informatique.

<<http://lilypond.org/text-input.fr.html>>

- 222 airs sérieux de Bacilly et Lambert, représentant près de 2 400 vers et 22 000 syllabes (1 300 vers et 12 500 syllabes pour les premières strophes) ;
- 78 récits de ballets du manuscrit Philidor à la composition desquels Lully a vraisemblablement contribué dans les années 1650 et 1660, soit un peu plus de 800 vers et de 7 000 syllabes (600 vers et 5 500 syllabes pour les premières strophes) ;
- Les fragments d'opéras de Cambert édités par Ballard, soit un peu plus de 400 vers pour 3 700 syllabes, exemple isolé d'une sorte de « pré-récitatif ».

Un tableau synoptique des principaux indicateurs calculés figure en annexe.

Prose et mètre

Si la mesure musicale est fondée sur la circularité, ou plutôt la pluricircularité, la prose est quant à elle, par nature et par étymologie, linéaire⁹. Il n'est pas interdit de considérer la versification comme l'introduction, au sein de la prose, de circularités proprement musicales. On peut définir la *circularité* comme la récurrence, au sein d'un flux, de signaux incitant à une *remise à zéro*. C'est ce qui se passe, en musique, lorsqu'on compte les temps et qu'on repart à « un » après chaque barre verticale ou, en poésie, lorsqu'on compte les syllabes en recommençant à « un » au début de chaque ligne. Si, comme dans une mesure musicale régulière, la remise à zéro intervient toujours après le même nombre d'unités, on pourra parler de *circularité périodique*, ou de rythme *régulier*. Dans le cas contraire, on parlera de *circularité apériodique* ou de rythme *irrégulier*. Tout rythme repose en effet sur une circularité sous-jacente¹⁰ : l'opération récurrente de mise à zéro est liée à la sensation de *posé*, ou d'*appui*, ou encore de *thésis* qui le caractérise. En musique, le posé coïncide en principe avec l'unité qui suit immédiatement la remise à zéro (par exemple le premier temps de la mesure) ; en poésie française, on le perçoit plutôt sur l'unité qui la précède (par exemple la dernière syllabe numéraire du vers). Comme la musique, le mètre poétique peut s'organiser selon plusieurs circularités enchâssées : celle du sous-vers¹¹, du vers, du module de plusieurs vers, de la strophe, etc. Dans un registre différent, on parlera d'*isochronisme* lorsque le flux étudié présente un débit constant. Comme en témoigne la référence au métronome, la mesure musicale est, au moins en théorie, isochrone. Cette notion n'a pas lieu d'être en métrique française traditionnelle où l'on compte les syllabes sans se préoccuper de leur durée. À plus forte raison, la prose, et donc la parole, apparaissent essentiellement anisochrones.

9. Du latin *prorsus*, tourné en droite ligne. Par opposition, le *versus* réfère au sillon, ligne régulièrement marquée par des retours en arrière.

10. La réciproque n'est pas vraie. Ce qui, fondamentalement, distingue la circularité du rythme, est que celui-ci exige d'être perçu en temps réel alors que celle-là peut être intellectualisée hors de toute temporalité. C'est déjà ainsi que, au xvi^e siècle, Maximilien Guillaud, *Rudiments*, liv. II, chap. 8, distingue la *mesure* (circularité) du *tactus* (rythme).

11. Vers dits *composés*, le décasyllabe et l'alexandrin comportent deux sous-vers de 4 et 6 syllabes pour l'un et de 6 syllabes chacun pour l'autre.

Au moment où Quinault et Lully travaillent à leur projet d'opéra, les modèles lyriques existants sont ceux du récit de ballet et de l'air de cour (auquel fait suite l'air sérieux), caractérisés par une double circularité poétique, celle de la strophe, par définition périodique, et celle du vers, le plus souvent apériodique : on parle de *strophes hétérométriques*. Pour se démarquer de ces modèles imprégnés de chant, Quinault pourrait, s'il le voulait, renoncer à toute circularité et écrire ses livrets en prose, mais cela serait téméraire eu égard aux normes esthétiques du temps et aux attentes du public. Plus prudent, il se rabattra sur deux procédés moins radicaux mais qui vont dans le même sens : abolir la circularité strophique en recourant à des vers mêlés et favoriser l'alexandrin. La quasi-disparition des strophes¹² rétablira une linéarité et une imprévisibilité propres à la prose. Le recours fréquent mais non exclusif à l'alexandrin, en espaçant les remises à zéro de fin de vers, pourra donner l'illusion que la circularité correspondante s'est estompée, comme le confirme Aubignac pour qui, contrairement aux stances, associées au chant, « *les grands vers de douze syllabes [...] doivent être considérés au Theatre comme de la prose*¹³ ».

Chez Boesset, les alexandrins ne représentent encore que 15 % du total des vers, avec une longueur moyenne de 8,6 syllabes par vers. Dans les récits de ballets, on monte à 24 % et 8,8 syllabes par vers. Dans les opéras de Lully, on atteint une proportion globale de 36,5 % d'alexandrins et 9,5 syllabes par vers (*Atys* culmine à 43,6 % d'alexandrins et à 9,8 syllabes par vers). Si l'on se limite aux seuls passages en récitatif, la proportion d'alexandrins augmente encore : ils représentent par exemple 46 % des récitatifs de *Cadmus et Hermione* contre 37,5 % de l'ensemble du livret. L'écriture de Quinault, en particulier celle de ses premiers opéras, se caractérise de plus par de longues suites d'alexandrins consécutifs : 11 dans *Cadmus* (I-1)¹⁴, 13 dans *Atys* (II-1) et même un véritable « tunnel » de 15 dans *Isis* (I-3).

Mètre et musique

Dès lors qu'on envisage la composition comme l'écriture de musique *pour* ou *autour* d'un poème — plaquer des paroles nouvelles sur une musique préexistante reste une alternative possible — se pose la question de l'adaptation aux circularités poétiques des circularités musicales. En effet, rien n'oblige *a priori* un compositeur à subdiviser sa musique de la même manière qu'est subdivisé le poème, et encore moins d'adapter son phrasé à la syntaxe des paroles. Au xiv^e siècle déjà, cependant, les modules métriques des formes fixes (ballade, virelai, rondeau) donnent lieu à des sections musicales répétitives. La forme de l'ode, qui s'impose dès le xvi^e siècle, répond à la périodicité strophique du poème par la répétition d'une strophe musicale immuable. Ce ne sont pas la prose ou les paroles qui y sont mises en musique mais

12. Elles peuvent réapparaître localement, notamment dans certains airs à danser. À propos de ce renoncement à la strophe, voir Michel Gribenski, *L'invention de l'apériodicité poético-musicale*.

13. François Hédelin d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, p. 344.

14. Buford Norman (*Quinault, librettiste de Lully*, p. 83) a remarqué cette tirade mais croit à une « curiosité [qui] ne se retrouvera plus jamais dans les livrets de Quinault ».

la strophe poétique en tant que schéma métrique abstrait. La composition musicale repose donc sur une *lecture*¹⁵ du poème qu'on peut qualifier de *métrique* : dans ce paradigme dit *pré-prosodique*, la musique s'abstient de tout rapport régulier avec le rythme propre de la parole.

Pour quantifier l'adéquation d'un schéma musical, répétitif ou non, au mètre poétique, on calcule, sur l'ensemble du *corpus* correspondant, un indicateur appelé *contraste métrique* qui traduit l'effort du compositeur pour faire ressortir, au moyen de notes longues, les syllabes métriquement contraintes, à savoir les première et dernière syllabes numéraires de chaque vers (ou sous-vers), ainsi que l'éventuelle syllabe féminine surnuméraire¹⁶. Le contraste métrique calculé pour l'ensemble des opéras de Lully est de 27,6. Comparée aux 27,3 de Boesset et des récits de ballets et aux 22,8 du corpus d'airs sérieux, cette valeur montre que Lully ne cherche pas plus à surpasser les modèles concurrents qu'à en prendre le contre-pied. En particulier, il ne rompt nullement avec l'usage consistant à souligner les syllabes féminines de fin de vers : elles sont chez lui quatre fois plus souvent rendues par une note longue (41,1 %) que les syllabes féminines non élidées à l'intérieur du vers (10,7 %). Cette mise en valeur relative de syllabes qui, du point de vue de la prosodie, sont les plus faibles que connaisse la langue française, ne peut relever que de la part chantée du récitatif.

Mais Lully n'en reste pas là : en parallèle à cette approche traditionnelle reposant sur la durée des notes, il développe un autre traitement du mètre fondé sur la mesure musicale. Dans le corpus de ses opéras, 97,7 % des syllabes marquant la césure ou la rime, contre seulement 19,2 % des autres syllabes, coïncident avec des temps principaux. Il existe donc une tendance extrêmement marquée à arrimer les appuis métriques à ceux de la mesure musicale. Certes, la voie avait été ouverte par les ballets de cour (92,1 % contre 33,1 %) et par Cambert (90,8 % contre 27,6 %), mais le récitatif lullyste creuse l'écart entre le traitement des césures et rimes et celui des autres syllabes. C'est d'autant plus remarquable que l'écriture de Bacilly et Lambert reste beaucoup moins spécifique : seules 79,7 % des syllabes marquant la césure et la rime, contre 34,4 % des autres syllabes, coïncident chez eux avec un temps principal. Si ces compositeurs, qui survivront tous deux à Lully, ont adopté l'usage de barres de mesure qu'ignoraient leurs prédécesseurs de la période de l'air de cour, ils sont toutefois loin de leur conférer une fonction rythmique aussi limpide que celle qui prévaut chez Lully.

Cette solidarité inédite entre mesure musicale et mètre poétique donne un sens aux fréquents changements de mesure auxquels recourt Lully. En jouant avec les va-

15. Sur cette notion de *lecture*, voir Bettens, *La Musique à l'école des paroles* et Jean-Pierre Ouvrard, *Les jeux du mètre et du sens*.

16. On obtient le contraste métrique en soustrayant à la proportion (en %) des syllabes contraintes correspondant à une note longue, la proportion des syllabes non-contraintes correspondant à une note longue. Il peut aller en théorie d'un maximum de 100 à un minimum de -100, une valeur de 0 signifiant l'absence de contraste. Les divers contrastes utilisés ici se calculent tous selon ce modèle et correspondent donc à une différence de deux pourcentages. Pour plus de détails, voir Bettens, *Chronique d'un éveil prosodique*.

leurs de notes et les silences, il pourrait fort bien contenir son récitatif dans le cadre d'une mesure à C comme le font ses confrères italiens. S'il choisit de pratiquer autrement, c'est manifestement qu'il souhaite, en figurant la dilatation ou la compression du flux oratoire entre les « piliers » que représentent les barres de mesure arrimées aux appuis métriques, exercer un contrôle plus étroit sur ce que produiront les chanteurs. Sous forme écrite, le récitatif italien est un canevas dans lequel le compositeur s'engage peu. Le chanteur, s'il veut « parler », sera contraint de prendre de grandes libertés vis-à-vis de la notation. Au contraire, Lully, qui a une idée extrêmement précise de ce qu'il veut entendre, semble bien utiliser les subtilités de la notation musicale pour fixer précisément, au moyen d'une musique visiblement apériodique et anisochrone, l'impression de parole libre qu'il cherche à imposer. Ce postulat repose sur l'hypothèse selon laquelle les indications de mesure ne s'inscrivent plus, pour lui, dans la stricte proportionnalité qui présidait au système ancien, mais sont susceptibles de suggérer de légères fluctuations dans le tempo¹⁷ et peut-être aussi dans la manière de marquer les temps. Une équivalence historique comme $\text{C} \text{♩} = \text{C} \text{♩}$ serait donc à considérer comme seulement approximative chez Lully. Dans la figure 27.1, le passage à C pourrait ainsi traduire un léger ralentissement non proportionnel du débit syllabique coïncidant avec une densification de la battue, la seconde blanche de la mesure à C étant, comme l'indiquent un tremblement et un accord de quarte et quinte, manifestement marquée, plus en tout cas que ne pouvait l'être la quatrième noire de la mesure à C . Varier le débit et appuyer plus ou moins, voilà des artifices que ne peut ignorer le plus médiocre des orateurs.



FIGURE 27.1 – Thésée, Prologue

À la recherche de circularités nouvelles

Entre le niveau du vers (ou du sous-vers) et celui de la syllabe, la métrique traditionnelle du français ne connaît pas de circularité qui puisse correspondre aux *pieds* dont se prévalent d'autres métriques. L'immense chantier musico-prosodique qui s'ouvre vers 1570 et s'achèvera un siècle plus tard avec, d'une part, la publication de la théorie de Bacilly¹⁸ et, d'autre part, la création du récitatif français, peut se résumer à la recherche tous azimuts de nouvelles circularités linguistiques de bas niveau (limitées à quelques syllabes) sur lesquelles puisse s'appuyer la musique.

17. Voir à ce propos Lois Rosow, *The Metrical Notation of Lully's Recitative*.

18. Bertrand (anc. Bénigne) de Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien Chanter*.

C'est indubitablement Jean-Antoine de Baïf qui accomplit le gros œuvre. Son projet d'importer en français la métrique quantitative gréco-latine dont, justement, les schémas se composent de pieds opposant longues et brèves, l'oblige à soumettre la langue française à un tri prosodique : parmi toutes les syllabes de la langue, quelles sont les longues, quelles sont les brèves et quelles sont les communes (syllabes sans longueur déterminée pouvant servir de « joker ») ? Voilà la question à laquelle il fournira, par sa poésie mesurée, une réponse personnelle pour ainsi dire exhaustive¹⁹.

L'héritage du « docte Baïf » étant passé à la postérité par le truchement de la musique mesurée à l'antique, c'est plus par imitation et tâtonnements que par érudition que les compositeurs d'airs persisteront à favoriser certaines syllabes au moyen de notes longues. Tel que Bacilly le théoriserait en fin de course²⁰, ce paradigme — on peut le qualifier de *mixte* — applique de manière souple et subsidiaire plusieurs critères disparates pour désigner des syllabes « longues » qui puissent servir de points d'ancrage à une circularité musicale de bas niveau. Si elle n'imité pas concrètement la parole, cette musique est donc bien écrite *pour les paroles* et non plus seulement pour le vers ou le schéma strophique.

Du système de Baïf, le paradigme mixte a surtout retenu la longueur *par position* : les syllabes *fermées*, c'est-à-dire celles dont le noyau vocalique est suivi d'une consonne dite *implosive*, s'y trouvent favorisées²¹. Ensuite, et comme le faisait aussi le système de Baïf, quoique de manière indirecte, il tend à souligner les syllabes frappées d'un accent tonique, c'est-à-dire la dernière syllabe non féminine des mots « *pleins*²² ». Enfin, il recourt à un principe non prosodique de *symétrie* qui lui permet de rééquilibrer longues et brèves en tendant vers une alternance régulière. Le degré d'adhésion à ces critères peut être calculé au moyen d'indicateurs qui, chez Bacilly et Lambert, s'équilibrent : 11,3 pour le contraste *positionnel*, 31,0 pour le contraste *accentuel* et 35,4 pour l'indice de *symétrie*.

À l'opposé, l'écriture de Lully sélectionne un seul de ces paramètres, l'accent tonique, et néglige presque complètement les deux autres. Dans ses opéras, le contraste accentuel s'envole à 40,1 alors que l'indice de symétrie plafonne à 8,9 et que le contraste positionnel est virtuellement nul (2,0). Si Lully se focalise sur l'accent tonique, donnant naissance à un nouveau paradigme qu'on peut qualifier d'*accentuel*, c'est que, parmi les paramètres à disposition, il s'agit de celui qui jouit de la meilleure pertinence linguistique. C'est donc probablement le seul qu'il reconnaît concrètement dans la parole de ses contemporains francophones.

Le fait que Lully néglige la longueur *par position* n'est pas sans effet sur son traitement des voyelles nasales (*an*, *on*, etc.). Comme celles-ci sont, au moins graphiquement, fermées, on n'est pas étonné que les compositeurs d'airs en profitent pour les mettre en valeur. C'est le cas de Bacilly et Lambert qui les favorisent très

19. Voir Bettens, *Une nouvelle voye pour aller en Parnasse*.

20. Voir Bettens, *Les Bigarrures du Seigneur Bénigne*.

21. Par exemple, la première syllabe de *mor-tel* est fermée alors que celles de *a-mour*, *cru-el*, qui ne comptent pas de consonne après leur voyelle, sont ouvertes. La première syllabe de *chan-ter* est graphiquement fermée mais phonétiquement ouverte dans l'usage standard (voyelle nasale).

22. On exclut donc de l'accent les *clitiques*, mots-outils grammaticaux.

généreusement eu égard aux syllabes ouvertes (le contraste calculé est de 18) alors que Lully les traite comme n'importe quelle syllabe ouverte (1,7). Les monosyllabes clitiques en *-es* (*mes, ces, les*, etc.) qui correspondent aussi à des syllabes graphiquement fermées, sont très généreusement mises en évidence par Bacilly et Lambert (par rapport aux syllabes ouvertes, le contraste est de 30,6), alors que Lully ne les avantage que légèrement (6,2). Dans les airs sérieux, la circularité de bas niveau liée aux notes longues repose en partie sur des syllabes que ne favoriserait pas une déclamation fondée sur l'accent tonique. Il en découle une impression de balancement musical, propre à ce style et qui contraste avec l'efficacité oratoire du récitatif.

Ce n'est finalement que dans une situation bien précise que Lully se conforme à la longueur par position : lorsque les syllabes concernées sont déjà porteuses d'un accent tonique. Entre les syllabes toniques ouvertes et les syllabes toniques fermées par une liquide (*r* ou *l*), on calcule par exemple un contraste de 12,8 sur l'ensemble de ses opéras. Bacilly et Lambert demeurent, dans ce cas particulier, légèrement en retrait (8,4). Cette pratique ne recrute que des syllabes déjà favorisées par l'accent. Elle ne remet donc pas en question le caractère essentiellement accentuel de la circularité de bas niveau qu'exploite le récitatif. S'il s'agit d'une empreinte de parole, il faudra admettre qu'elle est commune à toutes les formes chantées.

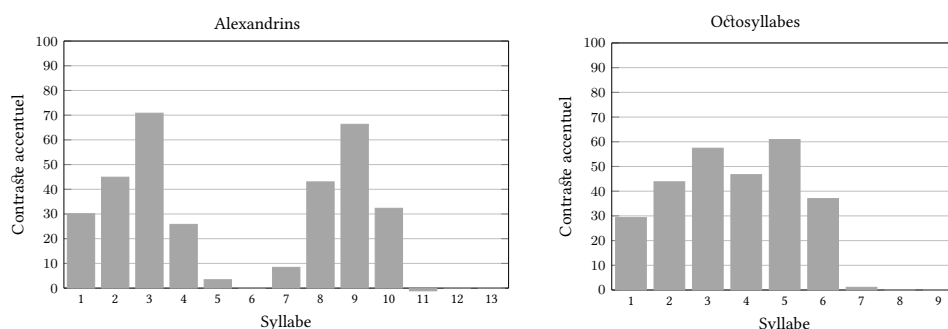
Le jeu du mètre et de l'accent

En somme, le récitatif lullyste tire une bonne partie de son efficacité de la sélection presque exclusive, en vue de leur mise en musique, de deux circularités linguistiques : celle du vers (ou du sous-vers), qui relève de la métrique, et celle de l'accent tonique, qui relève de la prosodie. L'écriture musicale réquisitionne, on l'a vu, les temps principaux des mesures pour les mettre en correspondance avec les appuis métriques que sont la césure et la rime. Les appuis prosodiques intermédiaires que constituent les accents toniques résiduels devront donc souvent se contenter de la circularité musicale liée aux notes longues.

Lorsque, comme au début de la figure 1, l'écriture musicale oppose des  et des  au sein d'une mesure à **C**, le rythme brève-longue peut donner lieu à des posés qui ne coïncident pas avec un temps principal. C'est le cas de la syllabe tonique de *destin*, longue tombant sur un quatrième temps. Les deux rythmes, d'abord découplés, se synchronisent à partir du passage à **♩** : l'accent tonique du mot *main*s est rendu à la fois par une note longue et par un temps principal, tout comme l'est la césure sur *Guerre* et la rime sur *remis*. Cet asynchronisme rythmique est, chez Lully, suffisamment important pour être mesurable à l'échelle globale. La *portée* des notes longues peut être définie comme le nombre moyen de syllabes qui séparent deux notes longues. Elle est de 2,5 dans le corpus Lully. Sur le même modèle, on calcule la portée des temps principaux, à savoir le nombre moyen de syllabes qui séparent deux temps principaux, qui est de 3,1. L'écart entre ces deux portées — 0,6 points sur l'ensemble du corpus — était nettement plus marqué au début de la carrière de Lully : maximal dans *Cadmus* où il dépasse un point, il décroît peu à peu avec la succession

des opéras pour tomber à presque zéro dans *Armide*, comme si son récitatif, très incisif à l'origine, s'alanguissait avec le temps en direction de l'*arioso*, comme si le parlé cédait peu à peu le pas au chanté. Quoi qu'il en soit, cet écart reste proche de zéro dans tous les corpus de contrôle : le rythme des notes longues et celui des temps principaux y demeurent essentiellement synchrones. C'est donc l'asynchronisme, ou le découplage de ces deux rythmes, qui pourrait rapprocher le récitatif lullyste d'une déclamation parlée qu'on imagine bondissante et polyrythmique comme l'est celle d'un comédien inspiré et entraîné par son texte.

Une autre manière d'envisager les rapports du mètre avec l'accent consiste à calculer, pour chaque position métrique, le contraste accentuel, qui mesure l'effort fait par le compositeur pour valoriser l'accent tonique au moyen d'une note longue. Comme le montre la figure 27, ce contraste est maximal vers le centre des segments métriques et tend à diminuer vers ses extrémités. Dans les « nœuds » métriques que sont le début et la fin des vers (ou des sous-vers), la valeur de note utilisée, qu'elle soit longue ou brève, dépend largement plus du cadre métrico-musical que de la valeur prosodique de la syllabe concernée. À l'inverse, dans les « ventres », c'est-à-dire dans les positions où les contraintes métriques se font le moins sentir, c'est la valeur prosodique de la syllabe qui est prééminente. Autant le récitatif est forcé de chanter en début et en fin de sous-vers, autant il est libre de parler dans les zones intermédiaires.



Intonation et mélodie

Définie comme la « mélodie » de la parole, l'intonation n'a que très récemment fait l'objet d'études linguistiques et son histoire demeure presque totalement obscure. Il est donc impossible de déterminer si, et jusqu'à quel point, la mélodie écrite par Lully peut ressembler à l'intonation qu'aurait adoptée un locuteur de son temps. Moins ambitieux, l'abord statistique va toutefois permettre de rechercher sans *a priori* des correspondances plus ou moins régulières entre le contour mélodique de l'écrit musical et les circularités du texte littéraire.

Entre sa première et sa douzième syllabe, l'alexandrin de Lully s'accompagne en moyenne d'une chute mélodique équivalant à trois quarts de ton. Par comparaison, celui de Bacilly et Lambert, ou celui de Cambert, ne baissent en moyenne que d'un quart de ton. Plus que ses contemporains, Lully semble donc se conformer à cette lente descente que l'intonologie définit comme la *déclinaison* de la phrase française. Mais où se situent les sauts mélodiques ? Lully les place résolument avant les syllabes toniques. Chez lui, une syllabe accentuée est précédée d'un saut mélodique de 2,4 demi-tons en moyenne. À l'opposé, les syllabes féminines (ou posttoniques) sont presque toujours à l'unisson de la syllabe tonique qui les précède (0,4 demi-ton). À mi-chemin, les autres syllabes (ou prétoniques) donnent lieu à un saut de 1,1 demi-ton. Cette tendance est bien illustrée par la figure 27.2 : au sein d'un profil globalement descendant, les mouvements disjoints se placent avant les toniques de *Seigneur*, *soupirer*, *silence*, où la syllabe féminine de *silence* est à l'unisson de la tonique qui précède, et où les autres syllabes sont au plus précédées d'un mouvement conjoint. On ne retrouvera cela ni dans les airs sérieux, ni dans les récits de ballets, ni dans les « pré-récitatifs » de Cambert, corpus dans lesquels on ne met en évidence aucun lien statistique entre la place de l'accent tonique et l'organisation de la mélodie. Les compositeurs concernés s'arrogent donc une entière liberté mélodique, alors que Lully s'efforce d'adapter le choix des intervalles à la circularité accentuelle des paroles, comme pouvait le faire un orateur cherchant à caler son intonation sur les appuis rythmiques de sa déclamation.

FIGURE 27.2 – *Alceste*, I-1

Mais ces contraintes ont un coût : l'écriture mélodique de Lully se révèle beaucoup plus répétitive que celle des styles concurrents. À elle seule, cette caractéristique pourrait rapprocher la mélodie du récitatif de l'intonation parlée, dont on peut admettre qu'elle repose sur un répertoire limité de patrons stéréotypés. Pour se faire une idée de la variation mélodique au sein d'un corpus, on examine la musique des alexandrins sous-vers par sous-vers et l'on détermine pour chacun d'entre eux un profil mélodique de six notes. Les 782 sous-vers du corpus Bacilly-Lambert donnent lieu à un large éventail de 596 profils différents. Pour le même nombre de sous-vers extraits du corpus Lully (*Cadmus* et le début d'*Alceste*), on n'isole que 395 profils mélodiques différents. Les 8 938 sous-vers du corpus entier se répartissent sur seulement 2 004 profils différents, et les 136 profils les plus fréquents sont constitutifs de la moitié des sous-vers. Les cinq profils mélodiques les plus fréquents chez Lully ont été reportés dans la figure 27.3, avec leur nombre d'occurrences dans l'ensemble du corpus. On note que quatre d'entre eux se terminent sur un intervalle descendant,

ce qui correspond au mouvement intonatif qu'on attend à la fin des énoncés assertifs. Tout comme ceux des airs sérieux, les profils mélodiques restent beaucoup plus variés autant chez Cambert que dans les ballets de cour.



FIGURE 27.3 – Profils de sous-vers les plus fréquents chez Lully

Un art de la déclamation

Commander des paroles pour une musique préalablement écrite, calquer la musique sur un schéma strophique ou celui d'une danse, composer pour des paroles préexistantes et enfin styliser la parole, telles sont en somme les options qui s'offrent aux compositeurs du second XVII^e siècle. Sans qu'il ait négligé aucune d'entre elles, Lully s'impose comme celui qui s'est le plus manifestement engagé en faveur d'une stylisation concrète de la parole : les procédés qui distinguent l'écriture de ses opéras de celle des styles antérieurs ou concurrents vont dans le sens d'un fort resserrement des liens entre circularités musicales et circularités métriques ou prosodiques.

Mise en évidence du mètre dans un contexte apériodique et anisochrone, sélection presque exclusive de l'accent tonique en tant que posé rythmique de bas niveau, conduite simultanée de plusieurs rythmes partiellement asynchrones, recours à des patrons mélodiques stéréotypés, mise en correspondance des sauts mélodiques avec les posés rythmiques, tous ces procédés, en l'éloignant du fonds chanté, ne peuvent que rapprocher le récitatif de la parole déclamée. De là à les considérer comme des empreintes immédiates de la pratique d'un comédien donné ou d'un groupe défini de comédiens, il y a un pas qu'on ne franchira pas. En dépit d'une croyance tenace qui remonte à Lecerf de La Viéville²³, on ne saurait réduire le récitatif de Lully à une imitation concrète de la déclamation de la mythique Champmeslé ou de celle des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne dans les années 1670. Car Lully fait tout sauf copier servilement : en s'appropriant une langue qui lui est étrangère, il réalise une synthèse qui n'aurait jamais eu le succès et la longévité qu'on lui connaît si elle n'avait d'emblée atteint au primordial et à l'essentiel. Ce dont sa musique semble bien porter l'empreinte, ce n'est pas tant d'une déclamation particulière que d'un *art de la déclamation* qui peut, longtemps avant et longtemps après lui, avoir été celui des comédiens et des orateurs, et dont les principes auraient inspiré les procédés énumérés ci-dessus. Ses récitatifs résonneraient alors comme une mise en applica-

23. Jean Laurent Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, seconde partie, p. 204.

tion personnelle desdits principes, sous une forme adaptée à l'écriture musicale de son temps.

Une première version de ce chapitre a paru dans Analyse musicale, n° 67(4), 2011, p. 34-41.

Annexe : tableau synoptique des principaux indicateurs

Ce tableau regroupe les données analysées ici.

Opéras de Lully														Corpus de contrôle				
	Cadmus	Alceste	Thésée	Atys	Isis	Psyché	Bellérophon	Proserpine	Persée	Phaéton	Amadis	Roland	Armide	TOUT LULLY	Bacilly-Lambert	Ballets	Cambert	Boesset
Nombre de vers	834	871	1209	1102	880	813	829	1091	1022	930	903	1036	766	12286	2387	618	411	3164
Nombre de syllabes	7848	7727	10761	10749	8521	7957	8407	10290	9951	8960	8395	9970	7753	117289	18851	7324	3728	27167
Nombre de vers (1 štr.)	834	871	1209	1102	880	813	829	1091	1022	930	903	1036	766	12286	1327	618	411	990
Nombre de syllabes (1 štr.)	7848	7727	10761	10749	8521	7957	8407	10290	9951	8960	8395	9970	7753	117289	12418	5468	3728	8555
Nombre d'alexandrins (1štr.)	313	241	404	480	352	288	342	390	405	332	274	368	294	4483	641	149	137	474
Nombre de syllabes / vers	9.41	8.87	8.90	9.75	9.68	9.79	10.14	9.43	9.74	9.63	9.30	9.62	10.12	9.55	9.36	8.85	9.07	8.61
Contraste métrique	30.1	29.9	29.7	30.4	23.9	25.7	24.9	26.5	28.2	25.5	30.6	27.0	24.7	27.6	22.8	27.3	24.3	27.3
% syll. féminines – note longue (intérieur du vers)	11.8	11.1	10.6	13.0	9.0	16.1	13.5	9.2	8.1	10.5	12.4	7.6	6.0	10.7	27.0	23.5	8.2	19.4
% syll. féminines – note longue (fin du vers)	46.2	49.0	48.3	52.4	28.3	42.6	38.7	38.4	41.2	39.6	45.2	31.5	30.5	41.1	53.9	58.3	40.1	55.8
% césure ou rime – temps principal	95.7	96.9	98.0	98.2	98.7	97.4	97.7	97.9	98.6	98.4	98.0	98.0	96.4	97.7	79.7	92.1	90.8	
% ni césure ni rime – temps principal	15.1	17.8	17.7	20.0	17.2	17.9	18.4	18.7	20.1	21.2	22.6	21.8	20.9	19.2	34.4	33.1	27.6	25.4
Contraste accentuel	37.6	44.1	45.3	45.5	37.4	38.5	37.3	43.0	41.0	36.0	37.1	37.0	38.3	40.1	31.0	31.2	29.1	29.1
Contraste positionnel	1.7	0.5	2.7	3.7	1.1	2.2	-1.4	2.5	1.3	3.7	2.6	1.2	4.0	2.0	11.3	2.5	9.9	7.6
Indice de symétrie	15.5	17.4	14.5	20.9	4.2	7.8	4.3	6.1	3.1	5.3	6.6	9.3	5.3	8.9	35.4	33.5	15.9	17.6
Contraste voyelles nasales – syllabes ouvertes	-0.4	0.9	1.7	3.5	5.5	3.7	2.0	1.1	1.6	2.4	-0.4	0.2	0.1	1.7	18.0	4.3	22.1	3.1
Contraste clittiques en -es – syllabes inaccentuées ouvertes	7.8	6.2	10.6	11.4	3.5	-1.7	3.0	8.0	-0.7	7.5	6.6	9.3	6.1	6.2	30.6	10.2	29.0	24.7
Contraste toniques fermées par liquide – toniques ouvertes	14.1	13.0	14.9	13.4	5.4	11.9	13.5	14.1	17.8	11.6	13.0	10.0	13.8	12.8	8.4	5.8	14.5	10.1
Portée des notes longues	2.50	2.34	2.39	2.23	2.64	2.40	2.39	2.39	2.41	2.42	2.47	2.78	2.89	2.46	2.03	2.26	2.56	
Portée des temps principaux	3.50	3.24	3.21	3.03	3.24	3.21	3.13	3.12	3.03	2.94	2.85	2.89	2.98	3.09	2.24	2.28	2.61	
Saut mélodique avant syllabe tonique (demi-tons)	2.19	2.29	2.16	2.06	2.45	2.25	2.42	2.42	2.37	2.33	2.48	2.55	2.83	2.36	1.21	1.77	1.78	
Saut mélodique avant syllabe posttonique	0.56	0.48	0.48	0.39	0.40	0.42	0.40	0.33	0.24	0.35	0.33	0.31	0.50	0.40	1.27	1.76	1.50	
Saut mélodique avant syllabe prétonique	1.19	1.18	1.17	1.05	1.23	0.95	1.12	1.04	1.01	0.98	1.10	1.30	1.55	1.14	1.29	1.85	1.76	

CHAPITRE 28

UNE TECHNIQUE D'ANALYSE RYTHMIQUE DU VERS
FRANÇAIS PAR SIMULATION

Métriques traditionnelles, métricométrie et néo-métriques

Les traditions de poésie littéraire donnent régulièrement naissance à une théorie métrique explicite, ou « officielle », qui émane plus ou moins directement des poètes eux-mêmes, est recueillie dans des traités et peut servir de modèle aux générations suivantes :

Ce nous ét grand auantage, que notre Langue à pris des Vers de toutes mesures, depuis deus silabes jusques a douze : qui ét une commodite de se pouuoër ebatre an tous g'anres de Poèmes. Excete pourtant, que nous n'an auons point de neuf filabes. Les vers de deus, sont fort rares, e de bien petit usage : voëre ceus de troës e de quatre. Ceus de cinq, ont commencemant de grace, pour fêre choses courantes. Ceus de sis, se metet commodemant es Odes, principalemant, quand ce sont choses guées. l'i è decrit mon Roëignol. De set e d'huit, sont fort frequans : e capables de l'Ode serieuse. Restet les Decaëilabes e Dodecaëilabes : c'ët a dire de dis e de douze [...] Ces deus dèrniers g'anres de vers François (pour n'omètre les choses menuës) sont ceus qui ont Casure : Car tous les autres n'an ont point. La Casure du Decassilabè est an la quatrième silabè : Comme, Qui au conseilh des malins n'à etè : La Casure èt sus la dèrnierè de conseilh. Cèle du Dodecassilabè èt an la sizième : Comme an ce vers de Ronsard, Quand ce brave Ampereur, qui se donne an song'ant : La Casure èt sus la dèrnierè d'Ampereur : E an chacun la Casure fèt la fin d'un mot. Que si la Casure èt feminine ou surcroëssante : le mot suiuant commencera par voyèle¹.

Dans son *Art poétique*, Peletier du Mans compile par exemple, en usant de la graphie phonétisante qu'il a lui-même conçue, tout ce que, selon son point de vue, il faut savoir sur la structure du vers français. On aurait tort de faire la fine bouche : l'essentiel y figure, notamment le principe du *syllabisme*, ainsi qu'une description assez fine des vers composés et de leur césure. Même s'ils sont souvent peu méthodiques, les traités comme celui-ci n'en explicitent pas moins certains aspects du projet des poètes et, à ce titre, restent des outils de compréhension irremplaçables et des objets d'étude importants.

Avec le temps, une distance peut s'installer entre les concepts d'une métrique traditionnelle, susceptible de se figer en devenant « classique », et les « sciences du langage » qui, dans une dynamique de « progrès », exigent toujours plus de formalisme et d'abstraction. Pour rester dans le domaine de la métrique du français, on a pu remarquer que le concept de « syllabe » était encombrant et pouvait souvent être remplacé par celui de « voyelle ». On a pu, également, affiner la réflexion sur la mesure du vers, la place qu'y tient (ou pas) l'accent tonique, mieux définir la césure, comprendre son évolution au cours de l'histoire. La métrique est devenue *métricométrie*².

Parallèlement sont apparues des *néo-métriques* qui, aspirant à l'universalité et au formalisme le plus abstrait, font table rase des métriques traditionnelles. C'est

ainsi que les concepteurs de l'un des plus récents avatars de la métrique dite « générative » proposent de décrire les mètres de toutes sortes de langues au moyen d'une grille³ (tableau 28.1).

À	tra-	vers	mes	son-	ges	sans	nom-	bre		
)x	x)	x	x)	x	x)	x	x)	x	0	←
	)x		x)		x		x)		1	←
			)x				x)		2	←
			x						3	

TABLEAU 28.1 – Grille métrique selon Fabb & Halle, 2009

Dans le cas de l'octosyllabe français, une telle grille se construit en quatre étapes (de 0 à 3) en groupant successivement par deux, au moyen de parenthèses, les syllabes d'un vers prétexte (tout octosyllabe français donnerait lieu à la même grille) et en ne retenant, pour l'étape suivante, qu'une syllabe de chaque groupe ; l'exercice s'arrête de lui-même lorsqu'il n'y a plus rien à grouper. Après en avoir mis en grille un petit nombre, les auteurs arrivent à la conclusion « saisissante » que « tous les mètres français sont essentiellement iambiques⁴ ».

Si cette affirmation est absurde, ce n'est pas parce qu'elle dote le vers français d'un rythme sous-jacent abstrait et inofficiel, mais bien parce qu'elle présente comme un résultat ce qui n'est en fait qu'un postulat de départ. De même qu'on aura de la peine à pêcher un saumon dans un vivier qu'on a préalablement rempli de truites, les auteurs, en décidant arbitrairement de construire des « pieds » de deux syllabes dont la seconde est arbitrairement traitée comme « forte », se condamnent eux-mêmes à ne pêcher que des iambes. En modifiant légèrement leurs règles, ils auraient pu parvenir à la conclusion, tout aussi *irréfutable*⁵, que le vers français est « essentiellement trochaïque » ou « essentiellement anapestique ».

Car, et c'est bien là que le bât blesse, à aucun moment ils n'ouvrent la voie à une stratégie expérimentale qui aurait pour but d'attaquer, de *réfuter* leur postulat de base et qui, par là même, lui conférerait une valeur scientifique ; faute de cela, il demeure, à côté de beaucoup d'autres postulats possibles, une assertion gratuite.

N'étant pas non plus sujette à réfutation, la prétention des auteurs selon laquelle leur théorie « modélise la capacité qui nous permet de juger qu'un vers a le bon nombre de syllabes⁶ » devrait susciter la même prudence. Préalablement à toute expérimentation, on objecte que la construction d'une grille métrique, qui paraît assez triviale lorsqu'elle peut profiter des deux dimensions de la page et de la permanence de l'écrit tout en échappant à la contrainte du temps réel, pourrait s'avérer hors de portée du cerveau d'un auditeur moyen, astreint qu'il se verrait à balayer plusieurs fois de suite, au besoin dans les deux sens, la trace mnésique fugitive d'un vers alors même qu'il est déjà en train d'analyser le suivant en tentant de décrypter une métaphore ou une syllepse. On peut douter aussi que le fait de « juger qu'un vers a le bon nombre de syllabes » fasse partie des procédures mises en œuvre en continu lors de la réception d'un poème : en principe, les bons poètes et les bons im-

primeurs produisent de bons vers qu'il n'est pas nécessaire de contrôler. Et lorsque que le récitant ou l'auditeur bute sur un vers délicat, on voit bien souvent collégiens et métriciens confondus se mettre à compter sur leurs doigts, ce qui semble bien indiquer que le cerveau moyen ne peut se passer du concours très concret de la main pour, en dernier recours, effectuer la vérification.

Quels que soient ses défauts, la néo-métrique de Fabb & Halle conserve le mérite d'interroger la métrique syllabique traditionnelle : en définissant, par exemple, l'octosyllabe, celle-ci nous dit-elle vraiment tout sur le rythme des vers concernés ? Se pourrait-il, au contraire que, parmi la multitude de rythmes que permet la combinatoire au sein d'une suite de huit syllabes, certains soient, très concrètement mais hors des canons de la métrique traditionnelle, privilégiés par tel ou tel poète ? Cette question vaut certainement la peine d'être posée.

Vers une étude expérimentale du rythme poétique

L'approche présentée ici prend pour objet la production poétique littéraire et vise à mettre à l'épreuve de l'expérience des hypothèses réfutables en comparant, non pas des vers isolés mais des *corpus* de vers, à des *modèles prédictifs* élaborés avec l'aide de l'ordinateur par une technique de simulation qui est analogue à celle qu'appliquent les météorologues pour leurs prévisions.

Il ne saurait bien sûr être question de simuler l'activité du poète dans son ensemble, en visant à générer des poèmes bien formés sous tous leurs aspects. Notre capacité à modéliser la langue, sa syntaxe, sa sémantique est encore bien trop rudimentaire pour cela. En créant des conditions de laboratoire, on cherchera au contraire à isoler les seuls aspects rythmiques. L'ordinateur apprendra à construire et à manipuler des « objets rythmés » sans pour autant chercher à savoir s'ils ont un sens ou s'ils sont grammaticalement bien formés.

Dans son travail de pionnier publié en 1987, Gasparov proposait déjà de « comparer les rythmes d'un poète non pas avec les rythmes d'un autre poète mais avec le rythme naturel d'une langue donnée⁷ ».

Il avait même conçu deux modèles distincts mettant en œuvre deux méthodes différentes :

- un modèle fondé sur la prose, dans lequel il comparait le profil accentuel de vers réels avec celui de vers fortuits débusqués dans des textes en prose ;
- un modèle fondé sur la langue, dans lequel, sur la base de la distribution par taille des groupes accentuels dans un échantillon de langue, il utilisait le calcul des probabilités pour déterminer le profil accentuel théorique d'un mètre donné.

Dans le premier cas, la recherche, se faisant à la main, était fastidieuse et comportait un gros risque d'oublis ou d'erreurs. Dans le second cas, il était nécessaire de simplifier considérablement la réalité pour pouvoir poser des calculs humainement réalisables. Alors que l'avancée méthodologique était immense, les résultats

produits en 1987 étaient décevants, faute d'outils informatiques appropriés. La réalité est différente en 2014 (tableau ??).

	1987	2014
Modèle fondé sur la prose <i>speech model</i>	vers fortuits (recherche manuelle)	vers fortuits (recherche automatisée)
Modèle fondé sur la langue <i>language model</i>	calcul des probabilités	simulation informatique

TABLEAU 28.2 – Les deux modèles de Gasparov

Des outils tout-terrain

Une condition préalable à toute étude informatisée sur le rythme poétique est que l'ordinateur soit rendu capable de parcourir de grandes quantités de poèmes, d'en individualiser les vers, de syllaber ces derniers, de localiser les accents toniques (ou d'autres caractéristiques utiles à l'analyse rythmique) et de produire des données statistiques. La syllabation et le repérage des accents toniques posent des problèmes assez délicats. Déjà, l'orthographe standardisée n'est guère cohérente et pas toujours explicite ; si l'on désire en plus travailler sur des textes anciens dont la graphie n'a pas été modernisée, on rend l'entreprise plus difficile encore. On oscille alors entre deux attitudes opposées :

- rendre l'ordinateur capable de traiter tous les cas possibles, ce qui implique un effort de programmation dont la lourdeur augmentera de manière exponentielle au fur et à mesure qu'on approchera du but ;
- annoter à la main les textes pour faciliter la tâche de l'ordinateur, au prix d'une perte de temps proportionnelle à la longueur des textes traités.

Le juste milieu consiste à faire faire le gros du travail par l'ordinateur tout en désambiguïsant la graphie des textes par quelques annotations légères :

Contènt de°son°*hymen, vaisseaux, armes, soldats,
Ma°foi lui°promit tout, et rien à°Ménélas.
Qu'il°poursuive, s'il°veut, son°épouse enlevé=e,
Qu'il°cherche une°victoire à°mon°sang réservé=e :
Je°ne°connais Pri=am, *Hélène, ni Pâris ;

Comme on le voit dans ces quelques vers de Racine, les annotations sont de quatre types :

- séparation des voyelles en hiatus (ici au moyen d'un signe =) ;
- repérage des *h* non aspirés pour autoriser l'élision (ici au moyen d'un signe *) ;
- désambiguïsation des *-ent* finaux (ici, au moyen d'un accent grave ajouté sur ceux qui ne sont pas féminins).

- rattachement des *clitiques*, mots outils réputés sans accent tonique, au mot principal avec lequel ils constituent un *groupe accentuel* (ici, au moyen du signe °), les espaces résiduels signaleront donc les frontières de groupes.

Les trois premiers sont simples et peuvent être rendus semi-automatiques au moyen d'outils interactifs : l'annotation d'un volume de texte équivalent à une tragédie classique ne prend alors que quelques minutes. Le quatrième est plus complexe car il implique un certain degré de reconnaissance morpho-syntaxique. À ce jour, il est réalisé à la main en un temps acceptable⁸.

En parcourant des *corpus* ainsi annotés, l'ordinateur sera directement capable de produire des statistiques ayant trait au rythme : distribution des frontières de mots, des syllabes féminines et surtout des accents toniques. On admet en effet que l'accent tonique, qui frappe par définition la dernière syllabe non féminine de chaque groupe, représente, en français, le marqueur rythmique le plus pertinent⁹.

Hypothèse nulle et modèles

L'hypothèse nulle pose que le principe du syllabisme, tel qu'on le trouve formulé dans tous les traités de métrique, décrit de manière complète le rythme du vers français. On peut la formuler un peu différemment : au sein d'un ensemble de vers correctement formés — par exemple des octosyllabes¹⁰ — on s'attend à ce que les accents toniques se répartissent au hasard.

Pour tester cette hypothèse, on cherchera à élaborer un modèle plausible de l'activité poétique : plus précisément, on demandera à l'ordinateur de fournir des « néo-corpus » de pseudo-vers, métriquement conformes mais produits en faisant jouer les lois du hasard. Ce modèle sera ensuite confronté à des *corpus* de vers réels. Dans le cas où des vers réels ne se distinguent pas du modèle, l'hypothèse nulle est confortée. Dans le cas contraire, on admet que le poète, de manière consciente ou inconsciente, force le hasard pour imprimer à ses vers un *effet de rythme*. L'hypothèse nulle est alors réfutée.

Les graphiques des figures 28.1 et 28.2 représentent des profils accentuels de *corpus* : en abscisse, on trouve les huit positions de l'octosyllabe et, en ordonnée, le taux de syllabes accentuées (de 0 à 100 %) correspondant. Du fait que la métrique traditionnelle en bannit les syllabes féminines (ou posttoniques), la dernière position d'un profil accueille forcément, en français, 100 % de syllabes accentuées.

Premier modèle : des vers fortuits dans la prose

Dans la mesure où elle consiste à imiter une activité humaine complexe¹¹, la construction d'un modèle ne peut se faire que par essais et erreurs. On tentera tout d'abord de mettre en œuvre le premier de ceux proposés par Gasparov, celui qui repose sur la recherche de vers fortuits. On demandera donc à l'ordinateur de parcourir des textes en prose annotés (selon la méthode exposée ci-dessus) et de retenir

tous les segments de huit syllabes bornés par deux frontières de groupes accentuels (autrement dit deux espaces).

La figure 28.1 a) montre un faisceau de huit profils accentuels obtenus à partir d'autant de néocorpus de vers fortuits issus de textes en prose des xvi^e et xvii^e siècles¹². La dispersion est relativement faible et il est facile de faire de ce faisceau un modèle en calculant une courbe moyenne et des intervalles de confiance¹³ qui traduisent la variation liée au choix du corpus source.

C'est cette première version du modèle (1.1) que montre la figure 28.1 b); dans la figure 28.1 c), on le voit confronté à un *étalon* (trait plein), constitué en prenant la moyenne de onze corpus d'octosyllabes réels des xvi^e et xvii^e siècles (23 792 vers). Au vu des écarts constatés, on serait tenté d'affirmer que le rythme des vers est massivement différent de celui de la prose. Il est plus vraisemblable que, à ce stade, le modèle soit encore trop approximatif pour être utilisable. On remarque en particulier que la position pénultième (7) est beaucoup moins fournie en accents dans les vers réels (8 %;) que dans les vers fortuits (19 %;). Comment expliquer cette différence? Un accent sur la syllabe pénultième d'un énoncé implique que la dernière est occupée par un monosyllabe. Les poètes se seraient-ils astreints — règle qui ne figure pourtant dans aucun traité de métrique — à éviter les monosyllabes à la rime?

Il faut examiner de plus près les néocorpus pour trouver un élément de réponse. On y rencontre en effet, plus souvent qu'à leur tour, des pseudo-vers du type :

ru=ine : j'ay le°coeur bon, si
selon qu'elle°s'est montre=e ou
ou bonasse, ou ennemi=e : et

qui se terminent par un mot grammatical monosyllabique ne figurant pas parmi les clitiques répertoriés. Il semble donc bien que, dans le monde réel, certaines frontières de groupes accentuels soient, du point de vue de la syntaxe, trop faibles pour fonctionner comme frontières de vers. On en a la confirmation si l'on modifie les critères de recherche des vers fortuits en demandant à l'ordinateur de ne retenir que ceux qui, dans les textes en prose parcourus, se terminent par une marque de ponctuation forte (plus forte qu'une virgule) et ont donc les meilleures chances de coïncider avec la fin d'un syntagme.

On voit que le taux d'accents en position 7 du modèle ainsi retouché (1.2, figure 28.1 d) concorde maintenant avec celui des vers réels. Ainsi peut-on conclure que la faible occurrence de monosyllabes finaux n'est pas une caractéristique du vers français : c'est le syntagme en général (que ce soit en prose ou en vers) qui présente une telle polarité. On remarque aussi que la contrainte supplémentaire imposée à l'ordinateur a considérablement diminué la récolte de pseudo-vers : on n'en a plus qu'environ 2 000 dans la version 1.2 alors qu'il y en avait plus de 33 000 dans la version 1.1 qui ne tenait pas compte de la ponctuation. Cela se traduit, sur le graphique, par une augmentation nette des marges de tolérance. Si l'on voulait rétablir la précision du modèle 1.1, il faudrait multiplier par quinze le volume de prose à traiter (et donc à annoter), d'où une perte considérable de rendement.

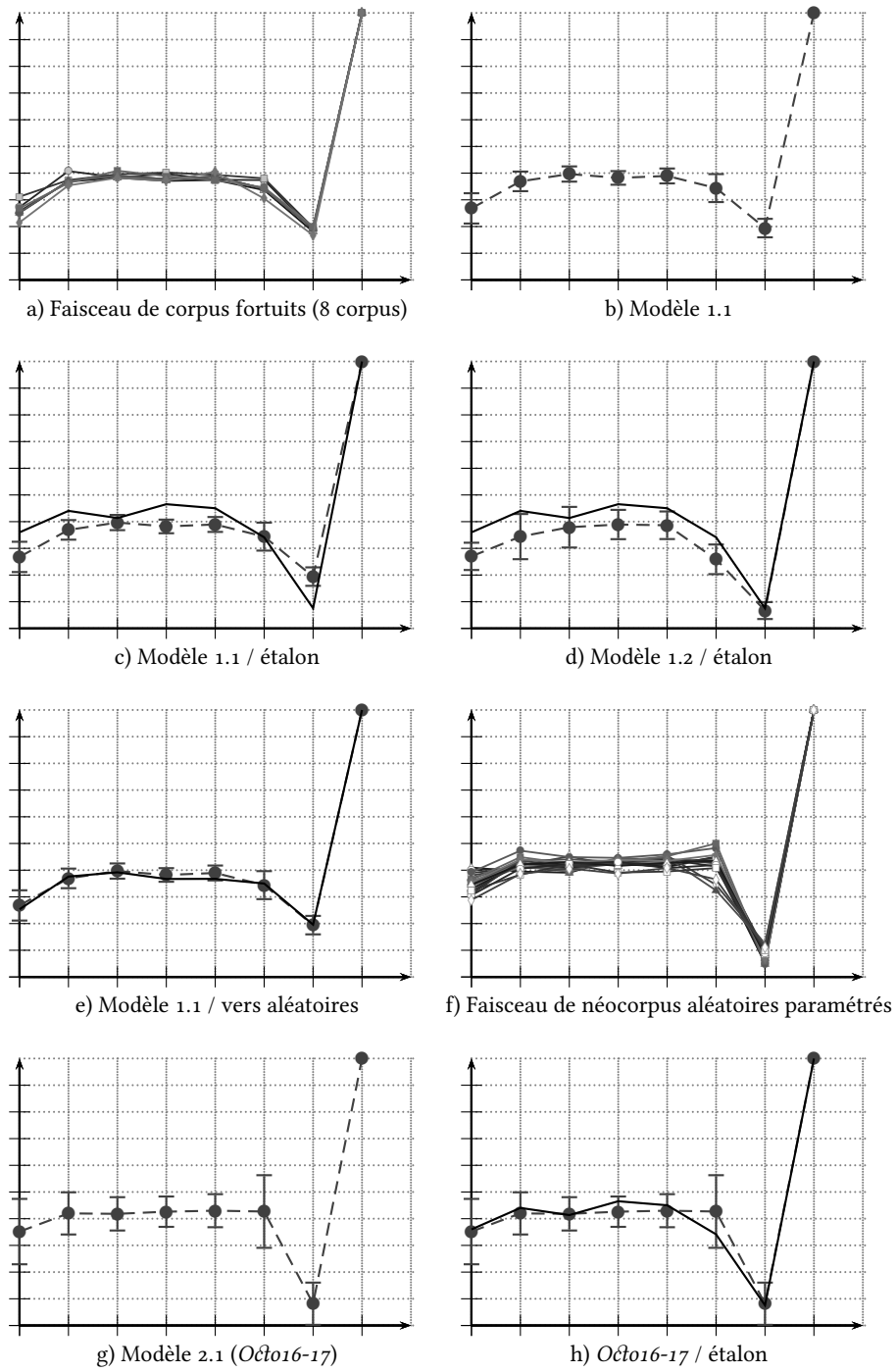


FIGURE 28.1 – Élaboration d'un modèle d'octosyllabe

Le modèle, même s'il semble s'être maintenant rapproché de l'étalon, donne, globalement, des taux d'accents nettement moins élevés que lui. Il apparaît en effet que les longs groupes accentuels (et donc les longs mots) sont moins fréquents dans la langue poétique (en moyenne 3,5 accents par vers) que dans la prose (seulement 3,1 accents par pseudo-vers dans le modèle 1.2) : on pourrait dire que, de manière générale, le style versifié est, d'un point de vue rythmique, diffusément plus « dru » que le style prosaïque. Mais on voit mal comment il serait possible de corriger le modèle pour tenir compte de ce paramètre. Pour ces deux raisons (perte de rendement et mauvaise paramétrabilité), il semble qu'on ait atteint les limites du premier modèle de Gasparov.

Second modèle : des probabilités au vers aléatoire

Si l'on veut connaître ses chances d'obtenir cinq en lançant deux dés, on a le choix entre deux méthodes :

- recourir au calcul des probabilités ;
- lancer effectivement deux dés un grand nombre de fois noter à quelle fréquence la combinaison sortante donne cinq.

Lorsque les cas sont peu nombreux, la première méthode est de loin la plus efficace. Mais que se passera-t-il si l'on veut connaître ses chances d'obtenir, mettons, entre 128 et 312 en lançant cent dés ? Le nombre de cas à envisager est alors si énorme que le calcul des probabilités devient extrêmement fastidieux. Si, de plus, il existe un moyen de s'abstraire des contraintes matérielles du lancer de dés en demandant à l'ordinateur de le simuler à la vitesse de l'éclair, l'avantage de la seconde méthode sur le calcul des probabilités devient écrasant.

Mis ensemble, les huit textes en prose des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles précédemment annotés constituent un échantillon fort d'environ 90 000 groupes accentuels, qui peuvent fonctionner comme autant de *briques* de langue. Pour construire un octosyllabe aléatoire, il suffit de tirer au sort plusieurs de ces briques et de les mettre bout à bout. Lorsque la chaîne obtenue atteint huit syllabes au moins, on contrôle si elle est conforme aux règles qui ont été définies au départ. Si c'est le cas, on la verse dans un néocorpus de vers aléatoires. Si cela n'est pas le cas, on la rejette. On répète ensuite l'opération autant que nécessaire.

La figure 28.1 e) représente le modèle 1.1 comparé à un néocorpus non paramétré de 2 000 octosyllabes aléatoires (trait plein) qui, comme on le voit, s'y inscrit parfaitement. Il est donc raisonnable d'admettre que les deux activités consistant à rechercher des vers fortuits dans la prose et à générer des vers aléatoires sur la base d'un échantillon de langue sont, en pratique, équivalentes. Comme, dans le premier cas, on collecte des chaînes sémantiquement et syntaxiquement cohérentes alors que, dans le second, on constitue des chaînes qui n'ont d'autre contrainte de cohérence que celle de groupes accentuels minimaux, on peut poser que, hormis celle de polarité du syntagme précédemment mise en évidence, il n'existe pas, dans la prose, de contrainte rythmique qui soit spécifiquement liée à la sémantique et à la syntaxe.

Il ne demeure donc aucune raison de préférer le premier modèle de Gasparov au second.

Un avantage supplémentaire de la génération aléatoire est qu'elle est paramétrable. En plus des règles invariables qui reprennent celles de la métrique traditionnelle, on pourra donner à l'ordinateur des consignes variables, par exemple en définissant des cibles : si on lui demande de « viser » 3,5 accents par vers, l'ordinateur, chaque fois qu'il tire au sort un octosyllabe correctement formé, se demandera si son ajout au néocorpus en constitution rapproche ou éloigne ce dernier de la cible. Le pseudo-vers ne sera conservé que dans ce premier cas. Par conséquent, le néocorpus, au fur et à mesure qu'il s'enrichira, tendra vers la cible.

Osons une analogie : sous ses aspects rythmiques, la composition d'un vers peut être comparée au geste consistant à lancer une balle en direction d'un mur. Si la balle atteint le mur, on dira que le lancer est conforme (comme on qualifiera de « métrique » un vers correctement formé). Si la même personne, douée d'une certaine habileté, atteint mille fois le mur, la balle n'aura pas pour autant suivi mille fois exactement la même trajectoire (de même, tous les vers conformes, n'ont pas exactement le même profil accentuel) et les points d'impact sur le mur formeront un nuage. De plus, chaque fois qu'on changera de lanceur, on observera, sur le mur, un nuage de points légèrement différent et, donc, à la fin, un nuage de nuages. On peut qualifier d'*intrinsèque* cette variation, qui correspond à celle qu'on trouve entre les divers échantillons qui sont à la base du modèle 1.1.

Mais on a, pour l'instant, raisonné comme si les lancers avaient lieu sous cloche. Autrement dit, on n'a pas tenu compte des conditions atmosphériques : de la vitesse (ou de la direction) du vent, de l'humidité de l'air, paramètres que le lanceur ne contrôle pas, et qui vont augmenter la dispersion des points et des nuages. Cette variation, qu'on qualifiera d'*extrinsèque*, pourrait correspondre au contexte dans lequel l'activité poétique s'exerce : style plus ou moins libre, registre lexical impliquant plus ou moins de longs mots savants, etc. Elle se traduira par des profils légèrement différents en termes de taux accents sur la pénultième (entre les onze corpus de vers réels qui constituent l'étalon, il varie par exemple à peu près de 4 à 11 % ;) ou de nombre d'accents par vers (entre les mêmes corpus, il varie de 3,4 à 3,8).

En jouant avec le paramétrage, il est possible de simuler de telles variations. Si des corpus de vers correctement formés présentaient des valeurs qui les dépassent, il faudrait conclure à l'existence d'un effet de rythme ; on le comparerait à ce mouvement de rotation qu'un habile lanceur est capable d'imprimer à ses balles (ne parle-t-on pas justement d'« effet de balle » ?) de manière à leur donner une trajectoire qui, pour les observateurs externes, semble défier les lois de la physique.

La figure 28.1 f) montre un faisceau de néocorpus d'octosyllabes, comptant chacun 2 000 vers aléatoires, obtenus en faisant varier divers paramètres dans les limites de ce qui s'observe d'ordinaire pour des corpus de vers réels¹⁴.

La variation extrinsèque est, on le voit, responsable d'une plus grande dispersion que la variation intrinsèque. On peut maintenant transformer ce faisceau en un modèle associant la moyenne des néocorpus à des marges de tolérance qui ad-

ditionneront la variation extrinsèque¹⁵ à la variation intrinsèque déjà déterminée pour le modèle 1.1¹⁶. C'est cette version 2.1 (figure 28.1 g), qu'on retiendra finalement comme modèle rythmique de l'octosyllabe classique (ci-après *Octo16-17*). Il s'agit, pour résumer, d'un modèle aléatoire adapté à la réalité, l'adaptation consistant à recréer la polarité du syntagme et à maintenir le nombre moyen d'accents par vers au niveau qu'il a dans les corpus réels. Comme le montre la figure 28.1 h), l'étalon est cette fois-ci complètement englobé par le modèle, ce qui aurait pu ne pas se produire, mais ne devrait pas non plus surprendre pour les raisons suivantes :

- Le modèle est constitué de néocorpus de 2 000 vers et ses marges de tolérance sont donc adaptées à des échantillons de cet ordre de grandeur. Fort de ses 20 000 vers, l'étalon aura forcément moins tendance à s'écarter de la moyenne théorique représentée par le modèle. Même si cela est peu probable, on ne peut pas exclure totalement que la très légère oscillation « iambique » observée entre les quatre premières positions soit susceptible de déborder les marges d'un modèle qui aurait été conçu spécialement pour des échantillons dix fois plus grands. À l'inverse, s'il s'avérait qu'un échantillon de taille bien moindre (à trois chiffres) ne débordait que légèrement du modèle, on ne pourrait rien conclure avec certitude.
- Les vers qui constituent l'étalon sont issus de la production de onze poètes. Si l'un ou l'autre d'entre eux, isolément, favorisait un rythme donné, cette particularité de style aurait toutes les chances de se noyer dans la masse. Il faudrait qu'un effet de rythme assez marqué soit commun à plusieurs d'entre eux pour faire sortir l'étalon du modèle.

Un modèle à l'épreuve de la réalité

Les conditions sont maintenant réunies pour qu'un modèle (*Octo16-17*), et donc l'hypothèse nulle qu'il représente, soit mis à l'épreuve de la réalité. Parmi les onze corpus utilisés pour constituer l'étalon, sept¹⁷ s'inscrivent complètement dans le modèle (figure 28.2 a). Le fait que quatre d'entre eux émanent de poètes majeurs appartenant à la Pléiade, mouvement qui fonde notre classicisme, permet d'affirmer qu'aucun effet de rythme n'est indispensable à l'octosyllabe français : les exigences de la métrique en matière de syllabisme suffisent pour caractériser ce vers. Sous cette forme modérée, l'hypothèse nulle se voit donc confortée.

Une formulation plus forte de l'hypothèse nulle, qui affirmerait qu'aucun effet de rythme n'est possible (ou admissible) pour l'octosyllabe français, se trouve d'ores et déjà réfutée par quatre des corpus de l'étalon, et notamment par les vers de Clément Marot (figure 28.2 b), qui montrent, tout comme beaucoup de corpus médiévaux¹⁸, une nette préférence pour la position 4.

Au XVII^e siècle, à côté de corpus conformes au modèle, on en trouve qui s'écartent de diverses manières. On note, en particulier :

- chez Malherbe (figure 28.2 c), un important déficit d'accents en position 6 ;

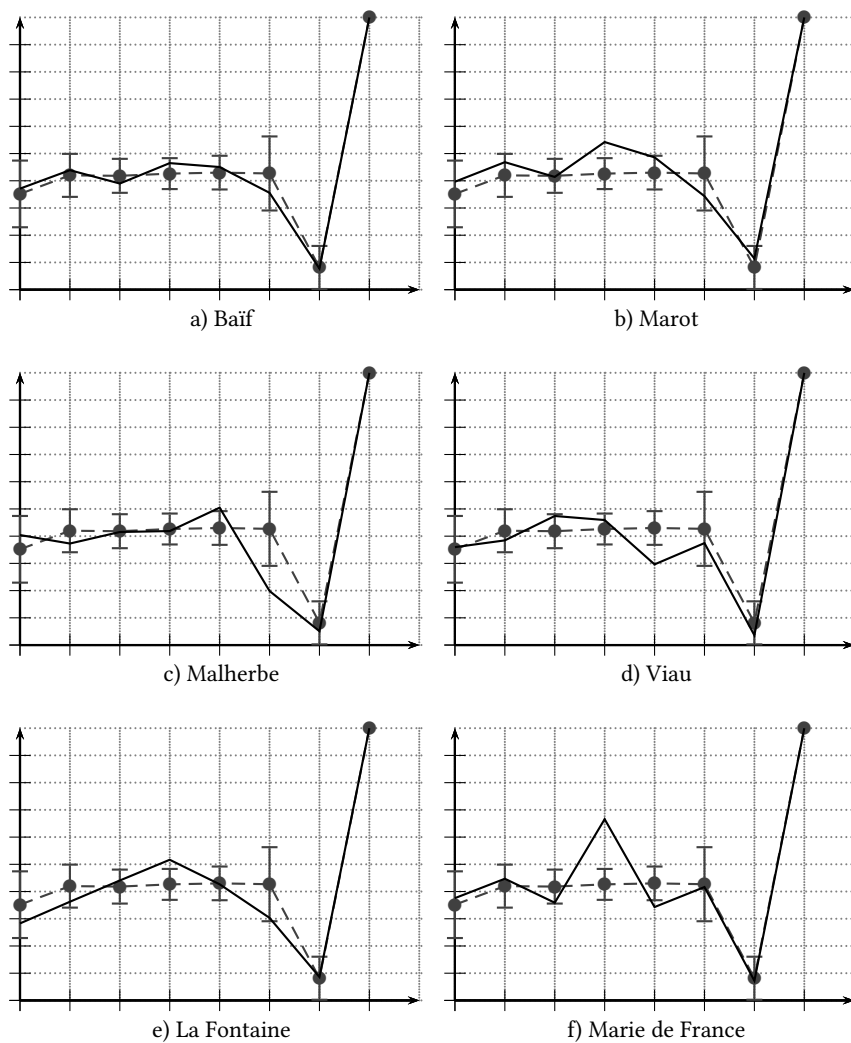


FIGURE 28.2 – Le modèle *Ocl016-17* confronté à la réalité

- chez Viau (figure 28.2 d), un déficit d'accents en position 5 ;
- chez La Fontaine (figure 28.2 e), un profil particulièrement symétrique qui combine un léger surcroît d'accents en position 4 avec un aspect « à deux pans » contrastant avec celui, plus oscillant, des vers médiévaux (figure 28.2 f).

Un modèle de la distribution des syllabes féminines

La distribution des accents toniques n'est pas la seule caractéristique rythmique qu'il soit possible de modéliser. On peut aussi, par exemple, s'intéresser à celle des syllabes féminines, dont on s'attend à ce qu'elles fournissent une espèce d'image en creux de l'accentuation. La question a, en particulier, été étudiée par Purnelle¹⁹ sur des octosyllabes des *xix^e* et *xx^e* siècles. La figure 28.3 a) montre les prévisions d'*Octo16-17* en matière de distribution des syllabes féminines. Les règles de la métrique traditionnelle interdisent les syllabes féminines tant en première qu'en dernière position ; entre ces deux *minima* imposés, le modèle prévoit un tracé arciforme.

Jusqu'au *xvi^e* siècle, il ne se passe pas grand chose sur ce front. Par exemple, le pic accentuel très important en position 4 chez Marie de France (figure 28.3 b) ne s'accompagne pas même d'un frémissement sur la courbe des syllabes féminines. Les choses deviennent intéressantes avec Malherbe (figure 28.3 c), chez qui le déficit d'accents en position 6 concorde avec un pic de syllabes féminines. Peut-être est-on en présence d'une stratégie, consciente ou inconsciente, visant à résister à l'attrait de la position 4 comme appui rythmique secondaire en privilégiant la coupe féminine en position 5. Chez Viau, par contre, le déficit d'accents en position 5 n'a pas de conséquence nette sur les taux de syllabes féminines. On est donc en présence de deux effets fort différents, mais qui apportent tous deux une touche d'asymétrie qui était absente aussi bien de l'octosyllabe « plat » de la Renaissance que de l'octosyllabe « avec repos à mi-chemin » du Moyen Âge. Chez La Fontaine (figure 28.3 d), l'« élan accentuel » vers la position 4 s'accompagne d'un net déficit de syllabes féminines en position 3.

Il est tentant de confronter l'octosyllabe des *xix^e* et *xx^e* siècles, tel que l'a analysé Purnelle, au modèle d'octosyllabe classique *Octo16-17*. Cet auteur, qui examine la production de seize poètes, prend comme référence un étalon constitué par la moyenne de l'ensemble : il n'y a donc pas à proprement parler de modèle. Cette technique peut donner de bons résultats si — ce que, *a priori*, on ne peut pas savoir — l'étalon est, comme c'est le cas pour l'octosyllabe classique, proche du modèle. Elle passerait par contre à côté d'un effet de rythme qui serait commun à tous les poètes, puisque, dans ce cas, on ne mesurerait aucun écart à la moyenne. D'autre part, lorsqu'elle met en évidence un écart à la moyenne, elle permet de déterminer s'il est statistiquement significatif, mais pas s'il résulte d'une réelle intention rythmique du poète, ou pourrait être attribué à cette variation extrinsèque dont il est question plus haut.

Purnelle est parti d'une « intuition iambique », autrement dit d'une tendance personnelle à rythmer les octosyllabes en appuyant sur les syllabes paires. Il se demande si une telle intuition pourrait être partagée par les poètes et, plus précisément,

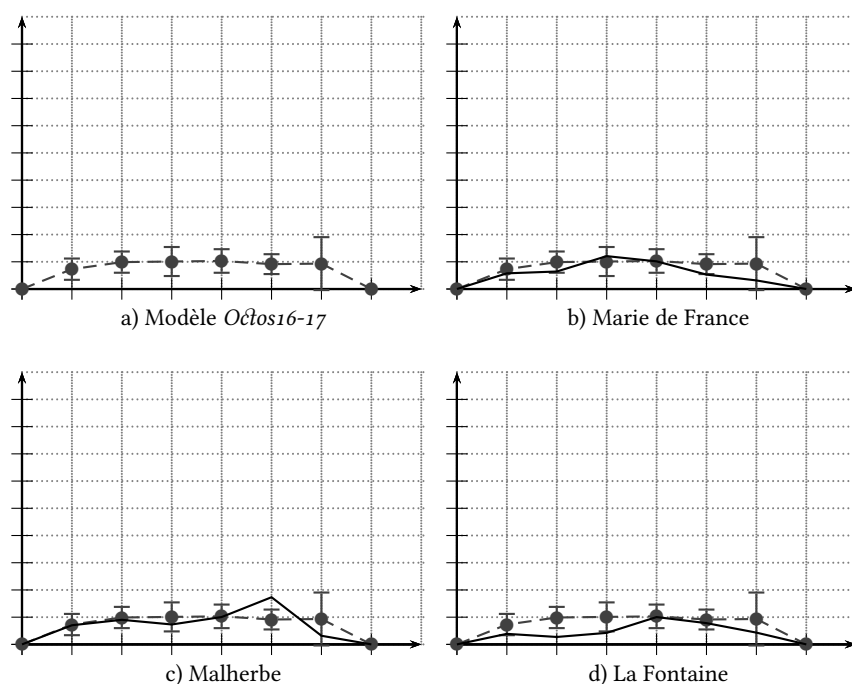


FIGURE 28.3 – Modéliser la distribution des syllabes féminines

si certains d'entre eux seraient allés jusqu'à éviter de faire coïncider les syllabes féminines (ou posttoniques) avec les positions paires de l'octosyllabe. Il ne pose pas de manière directe la question, forcément liée, de la distribution des accents toniques. Ses résultats sont contradictoires : chez certains poètes, les syllabes féminines semblent, conformément à l'intuition de départ, fuir les positions paires et, chez d'autres, s'y concentrer.

On a repris ici les trois poètes les plus « iambiques » (Supervielle, Maeterlinck, Éluard) et les trois poètes les plus « anti-iambiques » (Mallarmé, Toulet, Valéry) en essayant de reconstituer approximativement les échantillons de Purnelle. Leur effectif va de 600 à 2 000 vers ; le taux d'accents toniques en position 7 varie de 6 à 10 % ; et le nombre moyen d'accents par vers de 3,3 à 3,7, ce en quoi ils ne se distinguent en rien des octosyllabes classiques. La figure 28.4 montre, à gauche, leur profil accentuel et, à droite, la distribution de leurs syllabes féminines.

On observe tout d'abord que les poètes « anti-iambiques » ne le sont en fait pas : Toulet et Mallarmé (figure 28.4 a et b) produisent un octosyllabe qui, pour les deux caractéristiques examinées, sont rigoureusement conformes au modèle. Chez le second, par exemple, Purnelle mesure un déficit significatif de syllabes féminines en position 5. On voit ici que, au contraire, la valeur mesurée correspond rigoureusement à la valeur prédite. Pourtant, les résultats de Purnelle sont parfaitement exacts ; c'est son étalon qui est faussé, le taux moyen de syllabes féminines en position 5 y

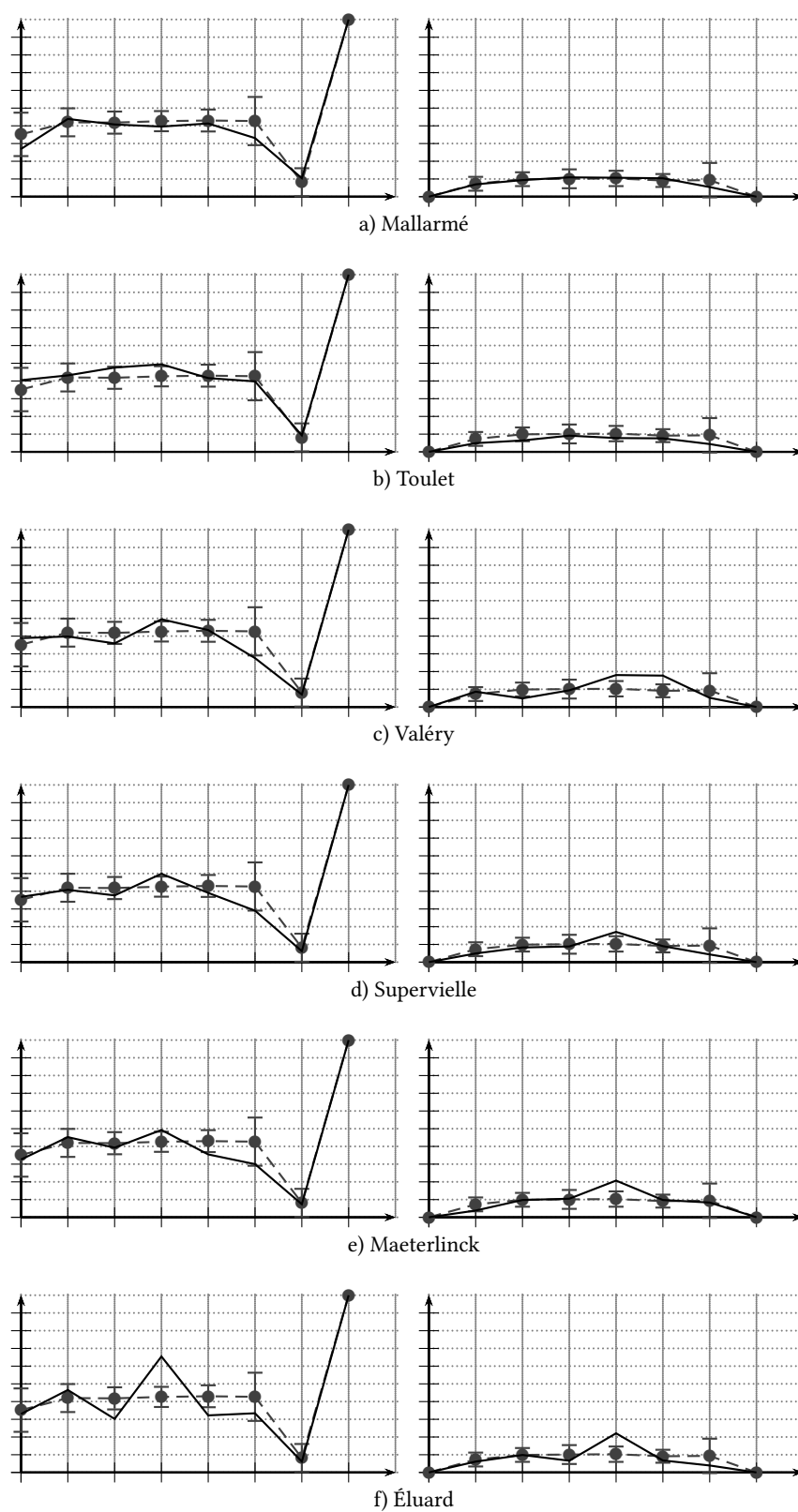


FIGURE 28.4 – Poètes des XIX^e et XX^e siècles : accents toniques et syllabes féminines

étant tiré vers le haut par certains poètes « iambiques ». Chez Valéry (figure 28.4 c), le tableau est plus complexe (mais la petite taille de l'échantillon incite à la prudence). Alors que le profil accentuel est assez plat, avec, peut-être, une très légère tendance à favoriser la position 4, la distribution des syllabes féminines combine un possible léger déficit en position 3 avec un très net surcroît aux positions 5 et 6 (écarts qui, d'un point de vue « iambique », devraient donc s'annuler). Le tout pourrait témoigner d'une tendance rythmiquement neutre à favoriser la coupe féminine dans la seconde moitié du vers.

Chez les trois poètes « iambiques », on observe concomitamment un surcroît d'accents toniques en position 4 — à la marge supérieure du modèle pour Supervielle (figure 28.4 d) et Maeterlinck (figure 28.4 e), massif pour Éluard (figure 28.4 f) — et une tendance, très nette dans les trois cas, à favoriser les syllabes féminines en position 5. Le cas d'Éluard est particulièrement intéressant : du point de vue accentuel, son vers fortement rythmé en 4-4 est proche d'un octosyllabe médiéval comme celui de Marie de France mais, contrairement à lui, favorise massivement la coupe féminine en position 4, comme s'il était soucieux de bien marquer la différence entre cette coupe particulière et une césure qui, si elle existait, interdirait la coupe féminine (sans élision) sur cette position. Même dans ce cas particulièrement démonstratif, rien ne permet d'interpréter la pratique du poète comme un effet visant, de manière générale, à éviter de placer les syllabes féminines en position paire.

Dieu, le poète et le jeu de dés

Un modèle n'est pas la réalité. C'est une « mécanique » qui simule certains aspects de la réalité, ce qui lui donne une valeur descriptive et prédictive. Un modèle n'est jamais définitif, il peut, il doit continuellement être amélioré par une confrontation itérative avec la réalité qu'il décrit. L'hypothèse fondamentale d'un modèle météorologique, c'est que Dieu, en la matière, se borne à jouer aux dés. Si des événements aussi catastrophiques que les cyclones surviennent dans un monde où s'appliquent les seules lois de la physique, alors un modèle adéquat devra permettre de les décrire et de les prévoir sans qu'il soit nécessaire d'invoquer la colère divine.

Au sein de l'espace infime de sa propre création, le poète dispose d'une marge d'action que le dieu de la météo se refuse à lui-même : il peut choisir arbitrairement les mots et les rythmes. Un modèle rythmique repose sur le postulat que le poète, en la matière, joue aux dés. Comme on l'a vu, de nombreux corpus d'octosyllabes français confortent ce postulat, alors que d'autres le réfutent, mettant en évidence des effets de rythme qui ne peuvent être attribués qu'à la « fureur » du poète. Sans le recours à un modèle, il serait impossible de départager ces deux cas. Toute étude rythmique sur le vers devrait donc désormais s'attacher à construire ses propres

modèles.

Une première version de cet article a paru dans Véronique Magri-Mourgues et Gérald Purnelle, Modèles et nombres en poésie, Paris, Champion, 2017.

CHAPITRE 29

QUE NOUS CHANTE L’ALEXANDRIN DE
QUINAULT-LULLY ?

La petite histoire nous dépeint Lully tapi derrière un pilier de l'Hôtel de Bourgogne pour travailler à l'élaboration de son récitatif en notant au vol la déclamation des grands comédiens de son temps. Il s'agit probablement d'une fable¹, mais une fable est une fiction qui, souvent, énonce une vérité. Il n'est donc pas totalement farfelu d'emprunter le chemin inverse en interrogeant les mélodies de Lully à la recherche des traces qu'a pu y laisser l'intonation des comédiens du XVII^e siècle. C'est à une première incursion² dans ce territoire encore fort peu exploré que sont consacrées les deuxième et troisième parties de cet article. Auparavant, il aura fallu préciser quelque peu la description de l'objet poétique dont il est question ici.

Première partie : Esquisse d'une typologie de l'alexandrin

Un alexandrin particulier ?

Se pourrait-il que l'« alexandrin de Quinault-Lully » présente des caractéristiques formelles qui le distinguent d'autres alexandrins comme ceux de Corneille et Racine ou alors celui de Quinault dramaturge ? La question se posera avec plus ou moins d'acuité selon le point de vue adopté. Si l'on se borne à une approche étroitement métrique, on se rendra vite à l'évidence : les alexandrins composés par Quinault pour Lully sont, ni plus ni moins, des alexandrins. À l'instar d'un cristal sans impuretés, l'alexandrin classique est une structure régulière et invariante dont la définition se résume aux quelques lignes qui figurent, au XVII^e siècle déjà, dans les traités d'un Lancelot, d'un Mourgues ou d'un Richelet :

Nos plus grands Vers, ou nos Vers Alexandrins, ont douze syllabes, avec un repos au milieu. Ce repos doit être nécessairement ou la fin d'un mot, ou un monosyllabe, sur lequel l'oreille puisse agreablement s'arrester.³

N'ayant rien d'essentiel à ajouter à cela, la linguistique contemporaine doit se contenter de le reformuler de manière plus exhaustive et systématique, comme l'a fait Gouvard en appliquant à une série de vers de Racine le marquage proposé naguère par Cornulier⁴ pour des vers bien ultérieurs. Ce marquage désigne des syllabes « faibles » d'un point de vue prosodique :

- les déterminants, pronoms et autres *Clitiques* : « C »,
- les *Prépositions* monosyllabiques : « P »,
- les syllabes prétoniques de tous les *Mots* de plus d'une syllabe : « M »,
- les syllabes *Féminines* : « F ».

1. On n'en trouve aucune mention avant Lecerf de la Viéville, *Comparaison* (1704).

2. Communication prononcée le 25 novembre 2010 lors de l'Atelier international sur la prononciation du français vers 1700 organisé à l'Université de Poitiers par Philippe Caron. Vidéo disponible.

<<https://uptv.univ-poitiers.fr/program/atelier-international-sur-la-prononciation-du-francais-vers-1700/index.html>>

3. Richelet, *La Versification française*, p. 26.

4. Gouvard, *Le Vers de Racine*. Cornulier, *Théorie du Vers*.

Vers	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Parthénice, il n'est rien qui résiste à tes charmes :	M	M	C					M	P	C		
Ton empire est égal à l'empire des dieux :	C	M			M		P	M	F	C		
Et qui pourrait te voir sans te rendre les armes,			M	C		P	C		F	C		
Ou bien serait sans âme, ou bien serait sans yeux.			M	P				M		P		
Pour moi, je l'avouerai, sitôt que je t'ai vue,	P	C	M	M		M			C			
Je ne résistai point, je me rendis à toi :	C	C	M	M		C	C	M		P		
Mes sens furent charmés, ma raison fut vaincue,	C			F	M		C	M			M	
Et mon cœur tout entier se rangea sous ta loi.		C			M		C	M		P	C	
Je vis sans déplaisir ma franchise asservie ;	C		P	M	M		C	M		M	M	
Sa perte n'eut pour moi rien de rude et d'affreux ;	C		F	P				P		C	M	
J'en perdis tout ensemble et l'usage et l'envie :	C	M			M			M			M	
Je me sentis esclave, et je me crus heureux.	C	C	M		M			C	C		M	
Je vis que tes beautés n'avaient pas de pareilles :	C			C	M		M			P	M	
Tes yeux par leur éclat éblouissaient les miens ;	C		P	C	M		M	M	M		C	
La douceur de ta voix enchantait mes oreilles ;	C	M		P	C		M	M		C	M	
Les nœuds de tes cheveux devinrent mes liens.	C		P	C	M		M		F	C	M	
Je ne m'arrêtai pas à ces beautés sensibles,	C	C	M	M			P	C	M		M	
Je découvris en toi de plus rares trésors ;	C	M	M		P		P			F	M	
Je vis et j'admirai les beautés invisibles	C			M	M		C	M		M	M	
Qui rendent ton esprit aussi beau que ton corps.			F	C	M		M				C	
Ce fut lors que voyant ton mérite adorable,	C			M		C	M		M	M		
Je sentis tous mes sens t'adorer tour à tour :	C	M		C	C		M	M			P	
Je ne voyais en toi rien qui ne fût aimable,	C	C	M		P				C		M	
Je ne sentais en moi rien qui ne fût amour.	C	C	M		P				C		M	
Ainsi je fis d'aimer l'heureux apprentissage ;	M		C		M		M		M	M	M	
Je m'y suis plu depuis, j'en aime la douceur :	C	C			M		C		F	C	M	
J'ai toujours dans l'esprit tes yeux et ton visage,		M		P	M		C			C	M	
J'ai toujours Parthénice au milieu de mon cœur.		M		M	M		C	M		P	C	
Oui, depuis que tes yeux allumèrent ma flamme,		M			C		M	M		F	C	
Je respire bien moins en moi-même qu'en toi :	C	M		F			P	M		F	P	
L'amour semble avoir pris la place de mon âme,	M			M			C		F	P	C	
Et je ne vivrais plus, s'il n'était plus en moi.		C	C	M			C	M			P	
Vous qui n'avez point vu l'illustre Parthénice,			M				M		F	M	M	
Bois, fontaines, rochers, agréable séjour,		M		F	M		M	M		F	M	
Souffrez que jusqu'ici son beau nom retentisse,	M			M	M		C			M	M	
Et n'oubliez jamais sa gloire et mon amour.		M	M		M		C			C	M	

FIGURE 29.1 – Marquage « CPMF » d'alexandrins de Racine (Gouvard, 2009)

Dans la figure 29.1, il saute aux yeux que les colonnes correspondant aux positions 6 et 12 de l'alexandrin sont vides. Autrement dit, toutes les syllabes marquées comme « faibles » y sont proscriées : seules des syllabes dites accentuées (ou toniques), celles sur lesquelles l'oreille de Richelet aurait pu « s'arrêter agréablement », sont admises dans les positions métriques « fortes » que sont la césure et la rime. On voit aussi que le marquage « F » est exclu de la position 7 : conformément aux règles classiques, les syllabes féminines non élidées ne peuvent occuper la position qui suit directement la césure. Si l'on soumettait au même marquage tout ou partie des alexandrins de Quinault, on aboutirait exactement aux mêmes constatations. Rien de métrique ne saurait distinguer un alexandrin classique d'un autre alexandrin classique.

Du mètre aux rythmes

En élargissant le champ pour prendre en compte des aspects non métriques du rythme, on peut en revanche espérer distinguer plusieurs types d'alexandrins. Parmi tous les rythmes prosodiques imaginables, c'est celui reposant sur les accents toniques qui a été le plus étudié et qui, de fait, semble le plus pertinent. Ainsi, Beau-douin, travaillant sur un impressionnant corpus d'alexandrins de Corneille et Ra-

cine⁵, a-t-elle pu étudier à une échelle large la manière dont les accents se répartissent entre les positions métriques.

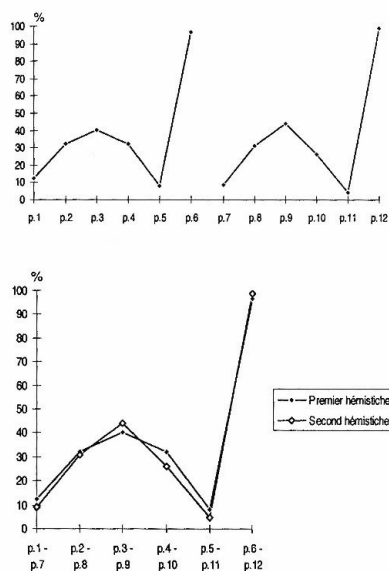


FIGURE 29.2 – Profil accentuel des alexandrins de Corneille et Racine (Beaudouin, 2002)

Dans les courbes présentées par la figure 29.2, on remarque tout d’abord les pics à presque ⁶ 100 % qui apparaissent aux positions 6 et 12. Ces pics, qui sont parfaitement triviaux, ne disent rien d’autre que ce que proclament les colonnes vides du tableau de Gouvard ou ce qu’entend l’oreille de Richelet. Ils ne font que répéter, sous une forme encore différente, la définition de l’alexandrin classique en tant que mètre. Plus intéressante est l’observation selon laquelle les autres positions ne sont pas toutes égales eu égard à l’accent. Les positions centrales des hémistiches (3 et 9), par exemple, accueillent plus de syllabes accentuées que leurs voisines. De plus, la courbe du second hémistiche apparaît un peu plus pointue que celle du premier. On reviendra sur ces observations.

Marquer les accents toniques

Dans l’idéal, on souhaiterait pouvoir disposer d’une technique infaillible et universellement reconnue pour marquer les accents toniques dans un texte littéraire. Malheureusement, le flou qui entoure la notion même d’accent dès lors qu’on cherche à l’appliquer à la langue française rend un tel consensus illusoire. Dans la réalité,

5. Beaudouin, *Mètre et rythmes du vers classique*, p. 319 et sq.

6. Le fait qu’ils n’atteignent pas effectivement les 100 % chez Beaudouin est dû à un défaut de la technique de marquage automatique utilisée et non, bien sûr, à des erreurs de versification chez Corneille et Racine.

chaque chercheur a développé sa propre technique de marquage accentuel. Avant de pouvoir comparer entre eux des résultats obtenus par des techniques différentes, il faudra donc toujours se demander quel est leur degré de convergence.

1	Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle,	2 1 0 0 0 3 0 0 3 0 0 3
		- - F C M - C M - ~ M -
2	Ma fortune va prendre une face nouvelle;	0 0 3 0 0 2 1 0 3 0 0 3 *
		C M - F ~ - C F - F M -
3	Et déjà son courroux semble s'être adouci,	0 0 3 0 0 3 3 0 0 0 0 3
		~ M - C M - - F ~ M M -
4	Depuis qu'elle a pris soin de nous rejoindre ici.	0 1 0 0 2 2 0 0 0 3 0 3
		M - C ~ - - P C M - M -
5	Qui l'eût dit? qu'un rivage à mes vœux si funeste,	2 0 2 0 0 3 0 0 2 0 0 3
		- ~ - C M - P C - ~ M -
6	Présenterait d'abord Pylade aux yeux d'Oreste;	0 0 0 3 0 3 0 3 0 2 0 3
		M M M - M - M - C - M -
7	Qu'après plus de six mois que je t'avais perdu,	0 1 2 0 2 2 0 0 0 1 0 3
		M - - P - - ~ C M - M -
8	A la cour de Pyrrhus tu me serais rendu?	0 0 2 0 0 3 0 0 0 1 0 3
		P C - P M - C C M - M -
9	J'en rends grâce au ciel, qui m'arrêtant sans cesse,	0 2 3 0 0 2 0 0 0 3 0 3 *
		C - - C M - ~ M M - P -
10	Semblait m'avoir fermé le chemin de la Grèce,	0 3 0 1 0 3 0 0 3 0 0 3
		M - M - M - C M - P C -
11	Depuis le jour fatal que la fureur des eaux	0 1 0 2 0 3 0 0 0 3 0 2

FIGURE 29.3 – Comparaison des marquages de Dinu et de Cornulier (Billy, 1994)

L'examen comparatif par Billy⁷ du marquage « CPMF » de Cornulier avec celui utilisé par Dinu⁸ fait bien apparaître leurs discordances. En regard de chacun des vers de la figure 29.3, on trouve, en haut, le marquage quantitatif de Dinu qui compte quatre niveaux d'accentuation. En première approximation, les syllabes marquées « 0 », autrement dit celles qui sont, pour Dinu, les moins proéminentes, correspondent aux syllabes « faibles » mises en évidences par le marquage « CPMF ». Il y a cependant des exceptions. Par exemple, au premier vers, Dinu marque « 0 » l'adverbe *si* qui ne fait pas partie des mots grammaticaux marqués « C » par Cornulier. Inversement, au vers 2, la première syllabe de *une* est marquée « C » par Cornulier alors que Dinu lui attribue la valeur « 1 ».

Plus généralement, les techniques de marquage peuvent fonctionner selon deux principes opposés : l'inclusion ou l'exclusion. Dans le premier cas, on considère que l'accent tonique frappe la dernière syllabe non féminine de tous les mots « pleins ». Beaudouin, par exemple, considère comme tels les « mots appartenant aux catégories suivantes : substantif, nom propre, verbe, adjectif et adverbe »⁹. Limpide en ap-

7. Billy, *Méditations sur quelques nombres*.

8. Dinu, *Structures accentuelles de l'alexandrin chez Racine*. Dans l'article original, les différents niveaux d'accentuation que Billy transcrit par des nombres décroissants de 3 à 0 sont respectivement rendus par un macron surmonté de deux accents (syllabe proéminente d'un mot « plein » polysyllabique), d'un seul accent (mot plein monosyllabique), un macron seul (syllabe proéminente d'un instrument grammatical polysyllabique) et un micron (autres syllabes).

9. Beaudouin, *Mètre et rythmes*, p. 230.

parence, cette classification suscite de nombreuses hésitations : quel statut réserver aux verbes auxiliaires, à certains adverbes monosyllabiques comme « si », « très », ou alors à des conjonctions comme « mais », « car », aux relatifs qui, souvent, sont suivis d'une virgule ? Chaque chercheur répondra pour lui-même à ces questions. Ci-dessous, on a appliqué un tel marquage (syllabes soulignées) à quelques vers d'*Iphigénie* (les adverbes *si* et *plus* n'ont pas été soulignés) :

Et depuis quand, Seigneur, tenez-vous ce langage ?
Comblé de tant d'honneurs, par quel secret outrage
Les Dieux, à vos désirs toujours si complaisants,
Vous font-ils méconnaître et haïr leurs présents ?
Roi, père, époux heureux, fils du puissant Atrée,
Vous possédez des Grecs la plus riche contrée.

À l'inverse, les marquages par exclusion considèrent que l'accent tonique frappe tout les mots, à l'exception d'un petit nombre de mots grammaticaux considérés comme « vides ». Voici la liste des mots inaccentués que Cornulier exclut en les marquant « C » : « articles définis *le, la, les* ; indéfinis ou contractés *un, une, des, du, au, aux* ; possessifs *mon, ma, mes, ton, ta, tes, son, sa, ses, notre, nos, votre, vos, leur(s)* ; démonstratifs *ça, c(e), cette, cet, ces* ; formes paraverbaux *je, tu, il(s), elle(s), on, c(e), nous, vous, l(e), la, les, se, lui, leur, en, y, ne*, et en position postverbale *moi, toi ; ci et là* après trait d'union. »¹⁰. S'ajoutent à la liste, marquées « P », les prépositions monosyllabiques, à savoir *à, chez, contr(e), dans, de, dès, en, entr(e), hors, sans, sous, sur, vers*. Procédant aussi par exclusion, le marquage retenu pour le présent travail utilise, à quelques infimes détails près, la même liste de mots « vides »¹¹. La distinction entre « C », « P », « M » et « F » a par contre été abandonnée car, conçue pour l'étude de la dissolution de la césure dans le vers romantique et post-romantique, elle n'apporte quasiment rien à celle du vers classique. Dans les mêmes vers de Racine, les mots « vides » ont simplement été reliés au mot « plein » sur lequel ils s'appuient par un signe « ° », les espaces restantes délimitant donc des groupes accentuels minimaux dont la dernière syllabe masculine est par définition considérée comme accentuée¹² :

Et depuis quand, Seigneur, tenez°vous ce°langage ?
Comblé de°tant d°*honneurs, par°quel secret outrage
Les°Dieux, à°vos°désirs toujours si complaisants,
Vous°font-ils méconnaître et ha-ir leurs°présents ?
Roi, père, époux °heureux, fils du°puissant Atré-e,
Vous°possédez des°Grecs la°plus riche contré-e.

Comme on pouvait s'y attendre, ces deux marquages ne concordent que partiellement. Il existe en effet des mots qui ne sont pas assez « pleins » pour être inclus

10. Cornulier, *Théorie du Vers*, p. 139.

11. On en trouve une description plus détaillée dans l'annexe C de Bettens, *Chronique d'un éveil prosodique*.

12. L'ordinateur est capable de traiter directement ce texte légèrement modifié, à savoir de le syllaber et de repérer les syllabes accentuées et les syllabes féminines.

par le premier et pas assez « vides » pour être exclus par le second. Ces mots, qu'on qualifiera de « gris », ont été mis en évidence ci-dessus.

Forcément imparfait, un marquage de ce type ne vise pas à obtenir une scansion « réaliste », immédiatement satisfaisante pour le lecteur, de vers individuels mais bien à rendre possible des statistiques sur de nombreux vers superposés. De ce fait, c'est plus son impartialité (il devrait idéalement se fonder sur des critères prédéterminés et éviter toute décision *ad hoc*) et son efficacité (on doit pouvoir marquer « au kilomètre » de très nombreux vers) qui sont importantes, ses imperfections étant susceptibles de produire un léger bruit de fond qui ne devrait pas trop gêner l'analyse statistique. Pour les mêmes raisons, on renonce à toute hiérarchisation des accents et à toute règle d'« effacement »¹³ visant à éviter le marquage de plusieurs syllabes consécutives : le gain en réalisme que visent les marquages nuancés se paie inmanquablement en termes d'impartialité et d'efficacité.

Il est intéressant de comparer, pour un corpus donné, le résultat de deux marquages binaires et, autant que faire se peut, impartiaux. Dans la figure 4, la courbe supérieure correspond aux taux d'accents donnés par le marquage inclusif de Beaudouin¹⁴ pour son corpus CORRAC d'environ 75 000 alexandrins. Pour constituer la courbe inférieure, un échantillon comprenant les 10 569 alexandrins de quatre pièces de Corneille et de deux pièces de Racine¹⁵ a été soumis au marquage exclusif choisi pour ce travail¹⁶. On postule que cet échantillon, dénommé *minicorrac*, est représentatif du corpus global.

L'aspect général des deux courbes est fort heureusement le même. L'espace les séparant correspond justement aux mots « gris » que recrute le marquage par exclusion mais qui échappent à celui par inclusion. Si l'on admet que le premier suraccentue quelque peu et que le second sousaccentue nettement, la vérité — si vérité il y a — doit se situer quelque part entre les deux. On note toutefois que c'est surtout en début de segment métrique que l'écart entre les deux marquages se creuse, alors qu'il tend à se réduire au fur et à mesure qu'on approche de la césure et de la rime. Il semble donc bien que les mots gris se concentrent en début d'hémistiche, de la même manière que, dans la prose, des mots outils au statut accentuel douteux comme les conjonctions et les relatifs tendent à apparaître en début de syntagme.

Portraits et modèle

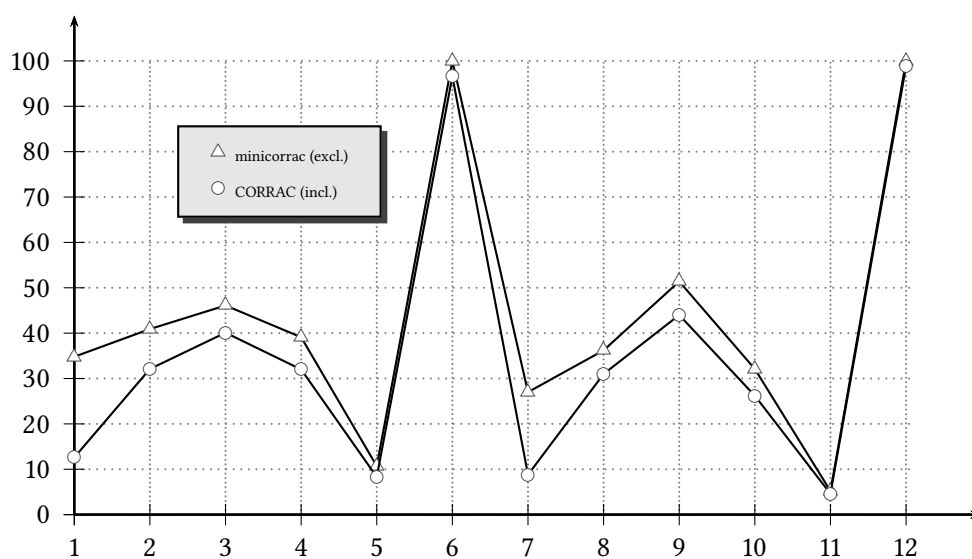
Confronté aux profils d'hémistiches des figures 29.2 et 29.4 a), le lecteur se trouve si l'on veut dans la situation d'un béotien à qui l'on soumettrait les deux portraits de la figure 29.4 b) en lui demandant lequel est le plus ressemblant. N'ayant jamais vu le modèle, et ne connaissant pas le style du peintre, il serait incapable de se déterminer. L'amateur d'art, qui connaît le style « vertical » du Greco, comprend immédiatement

13. De telles règles sont parfois proposées, notamment par Dinu, *Structures accentuelles*.

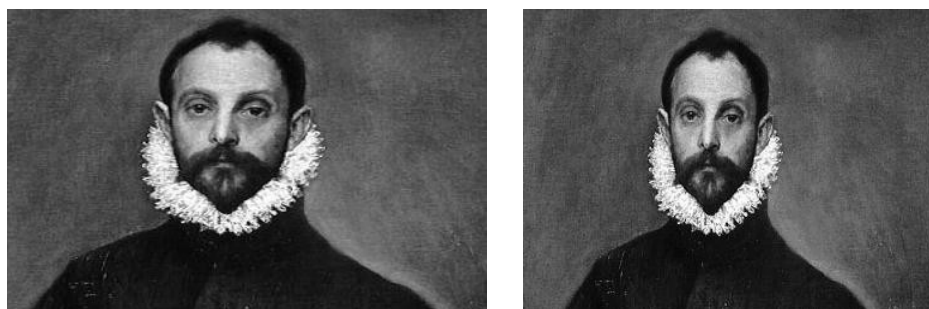
14. Beaudouin, *Mètre et rythmes*, p. 322.

15. Médée, Le Cid, Œdipe, Tite et Bérénice, Andromaque et Iphigénie.

16. Ce n'est pas parce qu'il est intrinsèquement meilleur, mais bien parce qu'il est beaucoup plus efficace que le marquage par exclusion a été utilisé ici.



a) Marquage par inclusion contre marquage par exclusion



b) Lequel est le plus ressemblant ?

FIGURE 29.4 – Portraits et modèle

que le vrai portrait est celui de droite alors que, à gauche, il a été étiré en largeur de manière à corriger l'effet de style pour obtenir une image qui, probablement, ressemble plus au modèle que le portrait original.

Le travail de Beaudouin sur le corpus CORRAC fait clairement ressortir deux profils d'hémistiches dont le second est plus pointu que le premier, mais sa méthode ne fournit aucune clé d'interprétation de cette différence. L'un de ces tracés est-il normal et l'autre est-il au contraire le résultat d'un effet de style ? Si oui, lequel ? Pour tenter de répondre à cette question, il faudrait pouvoir remonter au modèle, celui d'un alexandrin métriquement bien formé, mais dont les accents se répartiraient selon les seules lois du hasard, sans qu'on puisse le moins du monde soupçonner le poète d'avoir, consciemment ou non, favorisé l'une ou l'autre position.

Dans un article fondamental paru en 1987, Gasparov¹⁷ propose deux méthodes pour constituer un modèle de vers. La première consiste à rechercher, dans des textes

17. Gasparov, *A Probability Model of Verse*.

en prose, des segments qui peuvent passer pour des vers. Une collection de ces « vers » fortuits peut être analysée de la même manière qu'un corpus de vers réels et, en particulier, la manière dont les accents se répartissent entre ses positions. Une croyance assez répandue, remontant au moins à Vaugelas¹⁸, voudrait que les prosateurs évitent « autant qu'il se peut » les vers dans la prose. Pour Beaudouin, un outil informatique qui permettrait de les repérer montrerait probablement « que les vers blancs sont très significativement absents de la prose du XVII^e siècle, et que les auteurs prennent grand soin de les éviter »¹⁹. Il n'en est en fait rien. Alors que le lecteur humain, dès lors qu'il se plonge dans la prose, apparaît comme métriquement immunisé et ne repère spontanément aucun alexandrin (ce qui alimente la croyance selon laquelle il n'y en a pas), l'ordinateur en débusque un assez grand nombre.

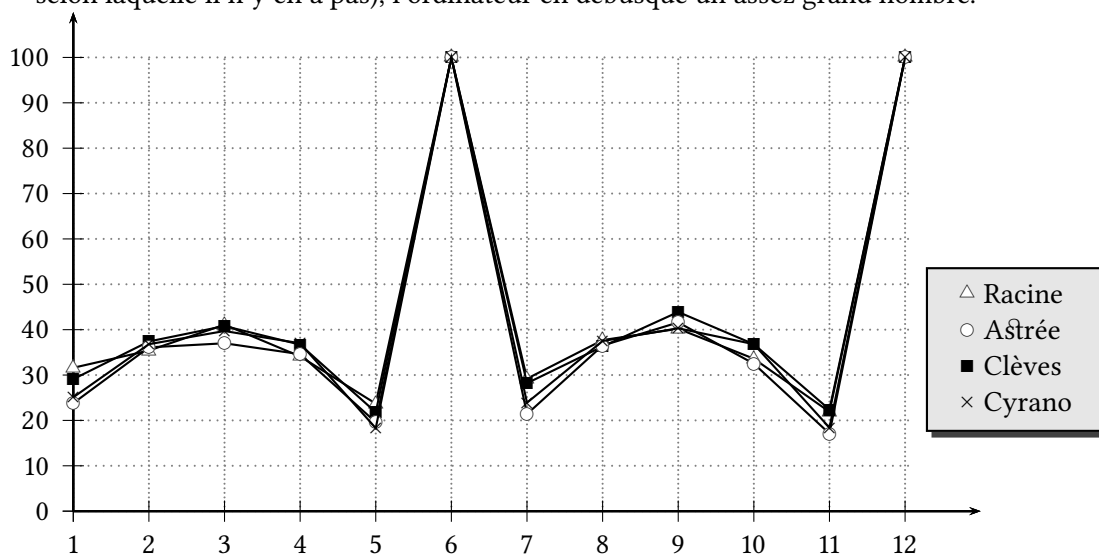


FIGURE 29.5 – Alexandrins fortuits

Dans les préfaces de Racine, dont le volume global équivaut à peu près à celui d'une tragédie, l'outil développé pour le présent travail a repéré pas moins de 684 alexandrins fortuits²⁰ dont voici quelques spécimens :

ne°soit très°nécessaire. Et les°plus belles scènes
 en°danger d'ennuy-er, du°moment qu'on°les°peut
 mesuroit ses°desseins bien plus à°la°grandeur
 Plutarque semble avoir pris plaisir à°décrire

18. Vaugelas, *Remarques*, p. 102.

19. Beaudouin, *Mètre et rythmes*, p. 272.

20. La consigne donnée à l'ordinateur consiste à repérer tout segment de 12 syllabes dont la sixième et la douzième correspondent à la dernière syllabe masculine d'un groupe accentuel minimal. Les syllabes féminines non élidées sont, conformément à la règle classique, interdites en position 7 mais bien sûr autorisées après la position 12. Par contre, il n'est, à ce stade, pas tenu compte de la ponctuation. Enfin, les hiatus ne sont pas pros crits car on considère que leur effet sur le rythme est statistiquement négligeable.

Se pourrait-il que le dramaturge cède plus qu'un autre aux sirènes du vers dans la prose ? Cela n'est pas le cas : l'ordinateur débusque 1 593 alexandrins dans les deux premiers livres du *Roman de l'Astrée*, 841 dans la première partie de *La Princesse de Clèves* et 1 215 dans la première moitié de *L'Autre Monde* de Cyrano de Bergerac. Les profils correspondant aux alexandrins fortuits de ces quatre collections sont présentés dans la figure 29.5. Ils coïncident assez étroitement : on dispose donc d'une première esquisse de modèle d'alexandrin qu'il est tentant de représenter sous la forme d'une moyenne avec des marges de tolérance ²¹ (figure 29.6).

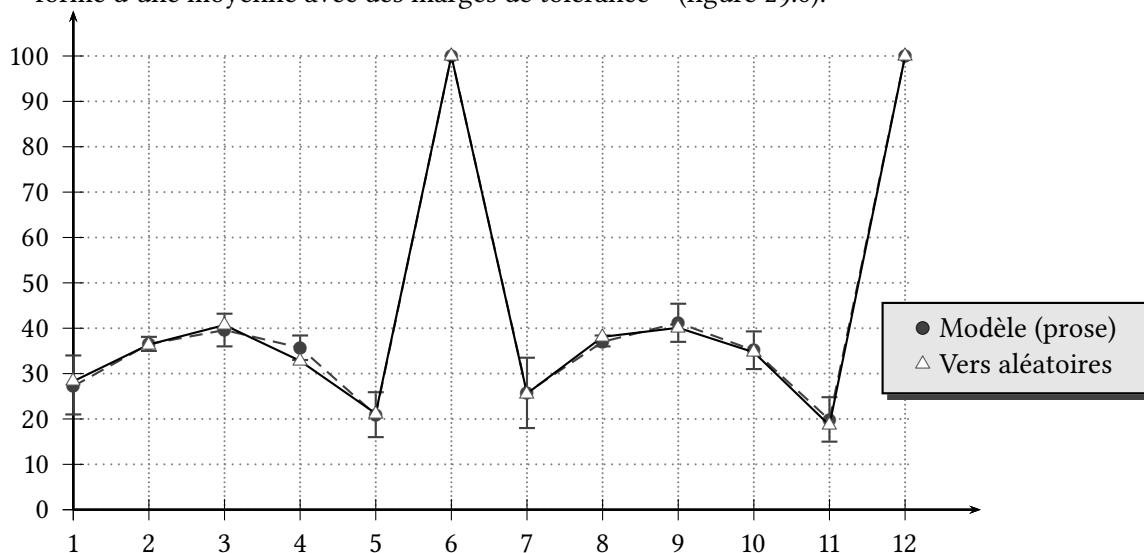
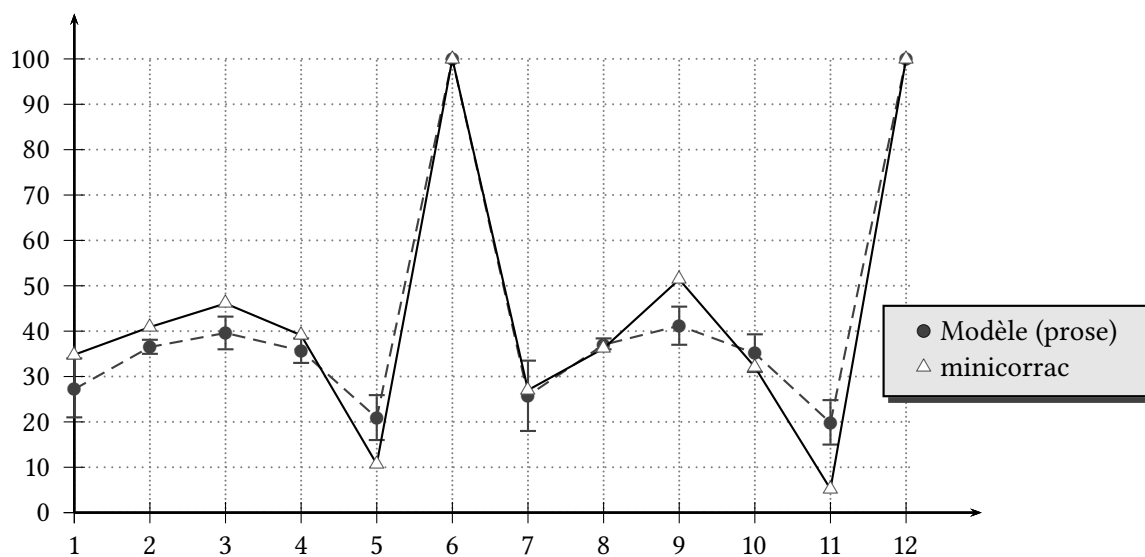


FIGURE 29.6 – Modèle fondé sur la prose et alexandrins aléatoires

À ce modèle fondé sur la prose (*speech model*), Gasparov en préfère toutefois un second, fondé sur la langue (*language model*). Considérant que la prose, en tant que style, est susceptible d'obéir à ses propres lois rythmiques, Gasparov favorise une approche probabiliste dont la portée, postule-t-il, sera plus générale. La langue comporte des groupes accentuels caractérisés par leur nombre de syllabes et leur finale (masculine ou féminine) dont il mesure, à partir d'échantillons, la distribution de fréquences. Ces briques élémentaires pouvant se combiner au hasard, il détermine, pour toutes les combinaisons possibles, une probabilité d'occurrence en multipliant entre elles les fréquences élémentaires de chaque brique. Par sommation, il parvient ensuite à prévoir le taux d'accents que le hasard attribuerait à chaque position. Le problème de cette approche est que, pour un mètre donné, les combinaisons possibles deviennent vite très nombreuses, ce qui rend les calculs longs et fastidieux : Gasparov est contraint de simplifier son modèle à outrance, au risque d'une perte de précision qu'il est difficile d'évaluer.

Plutôt que de calculer des probabilités, on se propose ici de viser au même but en recourant à une technique de simulation : un échantillon représentatif de la lan-

21. Elles sont fixées à ± 2 écarts-types.

FIGURE 29.7 – Modèle fondé sur la prose et corpus *minicorrac*

gue du xvii^e siècle, composé des quatre corpus de la figure 29.5, est découpé en groupes accentuels minimaux (41 113 au total²²). Ces groupes sont placés dans un grand « chapeau » virtuel dans lequel l'ordinateur viendra les tirer au sort pour les mettre bout à bout. Lorsqu'il obtient un segment d'au moins 12 syllabes, il contrôle s'il correspond à la définition métrique de l'alexandrin. Si non, il le rejette et recommence l'opération à zéro. Si oui, il le verse dans un *néocorpus* d'alexandrins aléatoires qui, lorsqu'il atteindra quelques milliers d'unités, pourra être analysé et comparé à des corpus de vers réels.

Toujours dans la figure 29.6, un néocorpus de 2 000 alexandrins aléatoires est confronté avec le modèle obtenu à partir des vers fortuits. Comme on peut le constater, les deux courbes se superposent presque parfaitement. On en conclut que les craintes de Gasparov sont sans fondement : il n'existe pas de différence notable entre un modèle fondé sur la prose et un modèle fondé sur la langue. S'agissant du français du xvii^e siècle, les contraintes de cohérence sémantique et syntaxique qui sont propres à la prose n'ont donc aucune répercussion rythmique.

Il faut maintenant confronter le modèle avec un corpus de vers réels (figure 29.7). Ici, la correspondance est loin d'être parfaite. L'écart au modèle pourrait-il correspondre à un effet de rythme indépendant du canon métrique, ou alors le modèle proposé souffre-t-il encore de quelques imperfections ? *A priori*, on penche pour la seconde hypothèse. On se souvient en effet que le marquage par exclusion utilisé ici considère comme accentués les mots « gris » qui, comme on l'a vu, se concentrent, dans les vers réels, en début de segment métrique. Or, cette caractéristique n'a pas été prise en compte dans la constitution du modèle : les vers fortuits admettent comme bornes, indépendamment de la syntaxe, n'importe quelle frontière entre deux

22. Pour ses propres travaux sur le vers français, Gasparov disposait d'échantillons totalisant 4 278 groupes accentuels.

groupes accentuels et l'on peut supposer que les mots « gris » s'y répartissent de manière diffuse entre les positions. Un fragment de prose comme :

Clé-ofile en°usa envers Alexandre, et

dans lequel la conjonction occupe la dernière position, est admis comme alexandrin par cette première version du modèle alors qu'il est hautement improbable qu'une situation analogue se produise à la fin d'un vers réel.

Pour tenter de corriger cette imperfection, on peut décider de ne retenir comme alexandrins fortuits que les segments de prose qui, en plus de compter 6+6 syllabes, se terminent par une marque de ponctuation²³. La même consigne sera donnée au générateur de vers aléatoires.

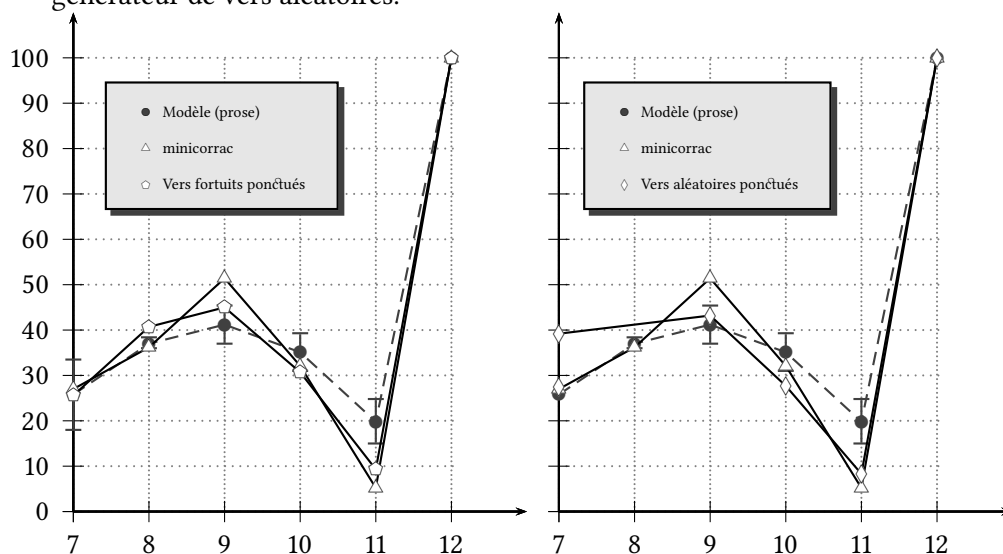


FIGURE 29.8 – Effet de l'ajout d'une contrainte de ponctuation en fin de vers

Dans la figure 29.8, qui ne présente que des seconds hémistiches, on s'aperçoit que les vers ponctués, qu'ils soient fortuits ou aléatoires, s'écartent du modèle initial pour se rapprocher des vers réels : c'est particulièrement net en position 11. De manière générale, les positions pénultièmes des segments métriques tendent, dans le vers français, à être très pauvres en accents et l'on peut se demander s'il s'agit d'un effet de vers ou d'un effet de langue. On tient ici la réponse : dans la mesure où les fins de vers se comportent de la même manière que des segments de prose bornés par une marque de ponctuation, il est possible d'affirmer que ce sont les syntagmes — et non les vers ou les sous-vers — dont les pénultièmes syllabes sont très peu fournies en accents. Les poètes ne font donc, dans ce cas particulier, que se conformer aux lois de la langue.

23. Lorsque cela est possible, on préfère par principe la ponctuation d'une édition contemporaine de l'auteur à celle d'une édition moderne.

Un tel constat incite à proposer une seconde version du modèle qui prenne en compte cette polarité du syntagme. Pour ce faire, on devra se résoudre à abandonner les vers fortuits (ou le modèle fondé sur la prose). En effet, plus les contraintes de sélection seront importantes, moins il sera aisé de trouver des vers fortuits bien formés et plus grand sera le volume de prose à traiter pour en débusquer un nombre suffisant : l'efficacité de la méthode en fera les frais. En revanche, quelle que soit la sévérité des contraintes, il sera toujours possible, en partant d'un échantillon de langue donné, de générer des alexandrins aléatoires qui y satisferont. Seul le temps de calcul s'allongera, ce qui, au vu de la puissance des ordinateurs actuels, n'est pas trop handicapant.

Un autre avantage de la simulation sur la recherche de vers fortuits ou le calcul des probabilités est qu'elle permet de jouer finement avec divers paramètres. Si, d'une manière ou d'une autre, on agit sur les règles de sélection pour diminuer la présence de mots « gris » en fin de vers, on risque, en diminuant globalement la proportion de monosyllabes, d'obtenir des vers aléatoires qui comportent en moyenne moins de groupes accentuels que des vers réels. Le modèle risque donc de sous-évaluer les taux d'accents. Pour corriger cet effet, il est possible d'assigner au générateur une cible en matière de nombre d'accents par vers. Selon ce principe, un vers aléatoire qui a passé tous les tests de sélection ne sera effectivement ajouté au néocorpus que s'il rapproche ce dernier de la cible.

Le modèle corrigé proposé ici vise une cible de 5,2 accents par alexandrin, ce qui correspond à la moyenne observée dans les vers réels. Pour simuler la polarité syntaxique qui chasse les mots « gris » des fins de vers, deux procédés distincts sont employés : forcer, en fin de segment métrique, des groupes accentuels qui sont suivis d'une marque de ponctuation ou fixer au moyen d'une cible le taux d'accents de la pénultième syllabe des segments métriques. Voici quelques exemples d'alexandrins aléatoires polarisés produits par le générateur :

lui s'ils°étaient allé, d'Agrippine j'avou-e
entre que°le°berger l'on°attend Il°blâma
aussi le°plus la°lune. à°leur°place et costé
cette°odeur luy°dit°il, qu'ils°ont querir. s'estoit
le°monde. la°grandeur, Ménandre figurez.
ont de°trouble. d'ici, eux ne°portaient Amour.

Dans le but d'éprouver l'élasticité du modèle et afin de pouvoir déterminer des marges de tolérance, 9 néocorpus de 2 000 vers chacun seront générés sur la base des contraintes qui sont énumérées dans le tableau 29.1.

Les 9 profils correspondant à ces néocorpus constituent un faisceau de possibles (figure 29.9) qu'on peut représenter sous la forme d'un profil moyen avec des marges de tolérance²⁴ (figure 29.10).

24. Pour déterminer les marges de tolérance, on ajoute les marges de tolérance de l'illustration 7, qui prennent en compte la variation linguistique, à 2 écarts-types des valeurs obtenues par les 9 néocorpus, représentant l'élasticité attendue du modèle.

nb. accents/vers	% accents P5	% accents P11	ponct. césure	ponct. rime
5,2	7	3	–	–
5,2	8	4	–	–
5,2	9	5	–	–
5,2	10	6	–	–
5,2	11	7	–	–
5,2	12	8	–	–
5,2	13	9	–	–
5,2	–	–	≥ virgule	≥ virgule
5,2	–	–	> virgule	> virgule

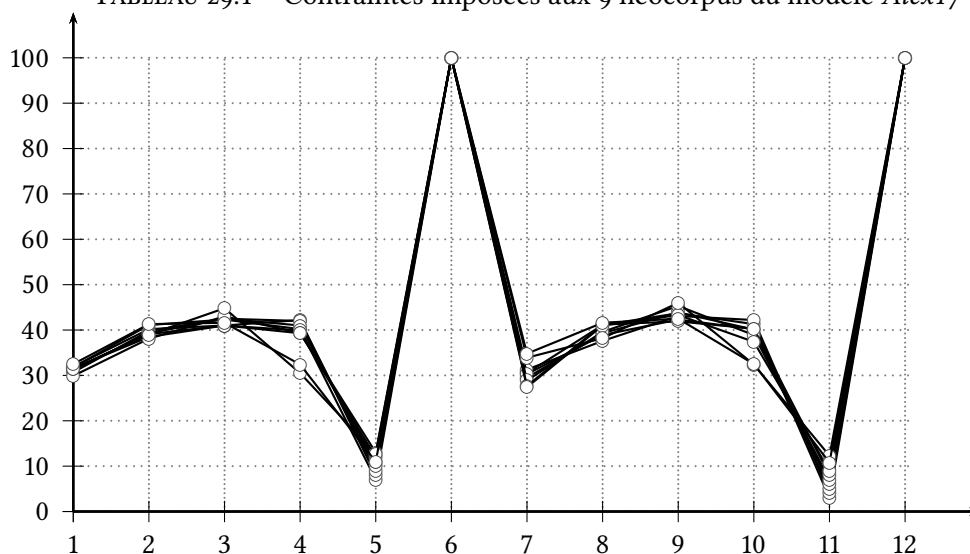
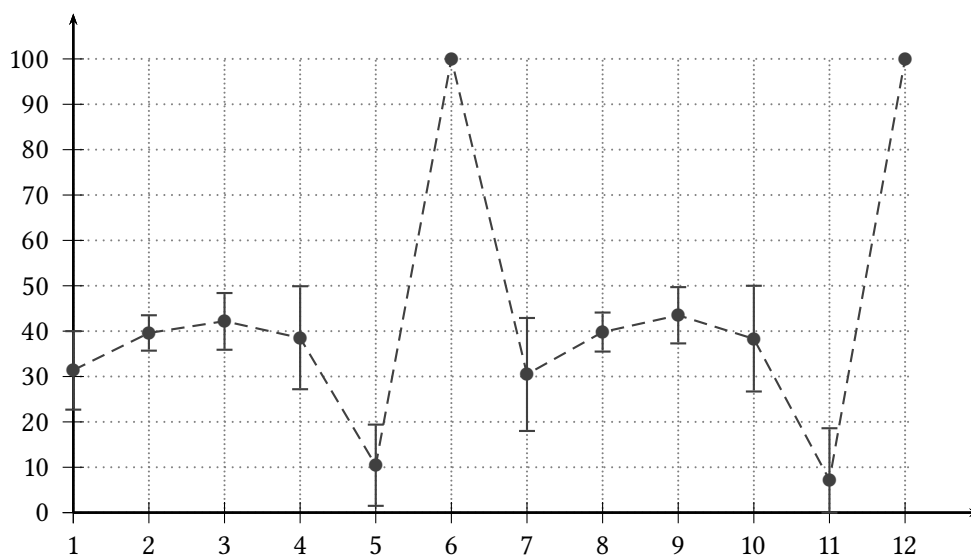
TABLEAU 29.1 – Contraintes imposées aux 9 néocorpus du modèle *Alex17*

FIGURE 29.9 – Faisceau d'alexandrins aléatoires

Comme il se doit, la dernière position de chaque hémistiche est fixée à 100 % d'accents par des contraintes métriques. La pénultième, quant à elle, demeure en dessous de 10 % du fait de contraintes linguistiques. C'est donc dans les positions résiduelles que mètre et langue interagissent, avec pour résultat un tracé en cloche comportant un maximum relatif sur la troisième position de chaque hémistiche. La position anté-pénultième de chaque hémistiche se caractérise par une plus grande dispersion des tracés. Cela tient au fait que deux procédés différents, dont aucun n'est absolument satisfaisant, ont été utilisés pour simuler la polarité syntaxique des hémistiches. La fixation arbitraire du taux d'accents en position pénultième donne un résultat plus élevé que le choix d'unités ponctuées en fin de segment : elle favorise quelque peu l'accumulation de mots « gris » dans ces positions antépénultièmes. La différence, plus marquée au premier hémistiche qu'au second, s'estompe pour leurs 3 premières positions.

On postule que ce modèle, qu'on appellera désormais *Alex17*, est suffisamment

FIGURE 29.10 – Modèle *Alex17* : alexandrins aléatoires polarisés

tolérant pour englober les fluctuations dans les taux d'accents dépendant du seul hasard. Par conséquent on interprétera un tracé qui sortirait largement des marges du modèle comme correspondant à une intention, consciente ou inconsciente, du poète, et donc à un effet de style.

La réalité à l'épreuve du modèle

Maintenant qu'un modèle de l'alexandrin du XVII^e siècle a pu être constitué, il est possible de lui confronter divers corpus d'alexandrins représentatifs des styles poético-dramatiques en vigueur à l'époque. On commencera par *Tite et Bérénice*, une tragédie de la fin de la carrière de Corneille (1670) et donc contemporaine des grandes pièces de Racine. Le profil de cette pièce (figure 29.11 a) reste, pour toutes ses positions, extrêmement proche du tracé moyen d'*Alex17*. On peut par conséquent considérer ce vers comme essentiellement « prosaïque » : loin de favoriser tel ou tel rythme, le poète s'est contenté, à l'intérieur du carcan 6-6 imposé par le mètre, de laisser les accents se distribuer selon les lois du hasard. Si l'on élargit le corpus aux quatre pièces de Corneille appartenant au corpus *minicorrac* déjà évoqué (figure 29.11 b), on constate une très légère augmentation du taux d'accents en position 9, mais le tout reste dans les marges du modèle.

Le fait que les vers d'un poète considéré comme une incarnation du classicisme restent calqués sur un modèle qui n'impose à la langue aucune autre contrainte que celle du mètre syllabique suffit à invalider les thèses d'auteurs qui, de Huygens²⁵ à Pensom²⁶, en passant par Scoppa²⁷ — les théories de cet Italien ont durablement

25. Worp, *Lettres du Seigneur de Zuylichem à Pierre Corneille*.

26. Pensom, *Accent and metre in French; Accent et syllabe dans le vers français*.

27. Scoppa, *Des beautés poétiques de toutes les langues*.

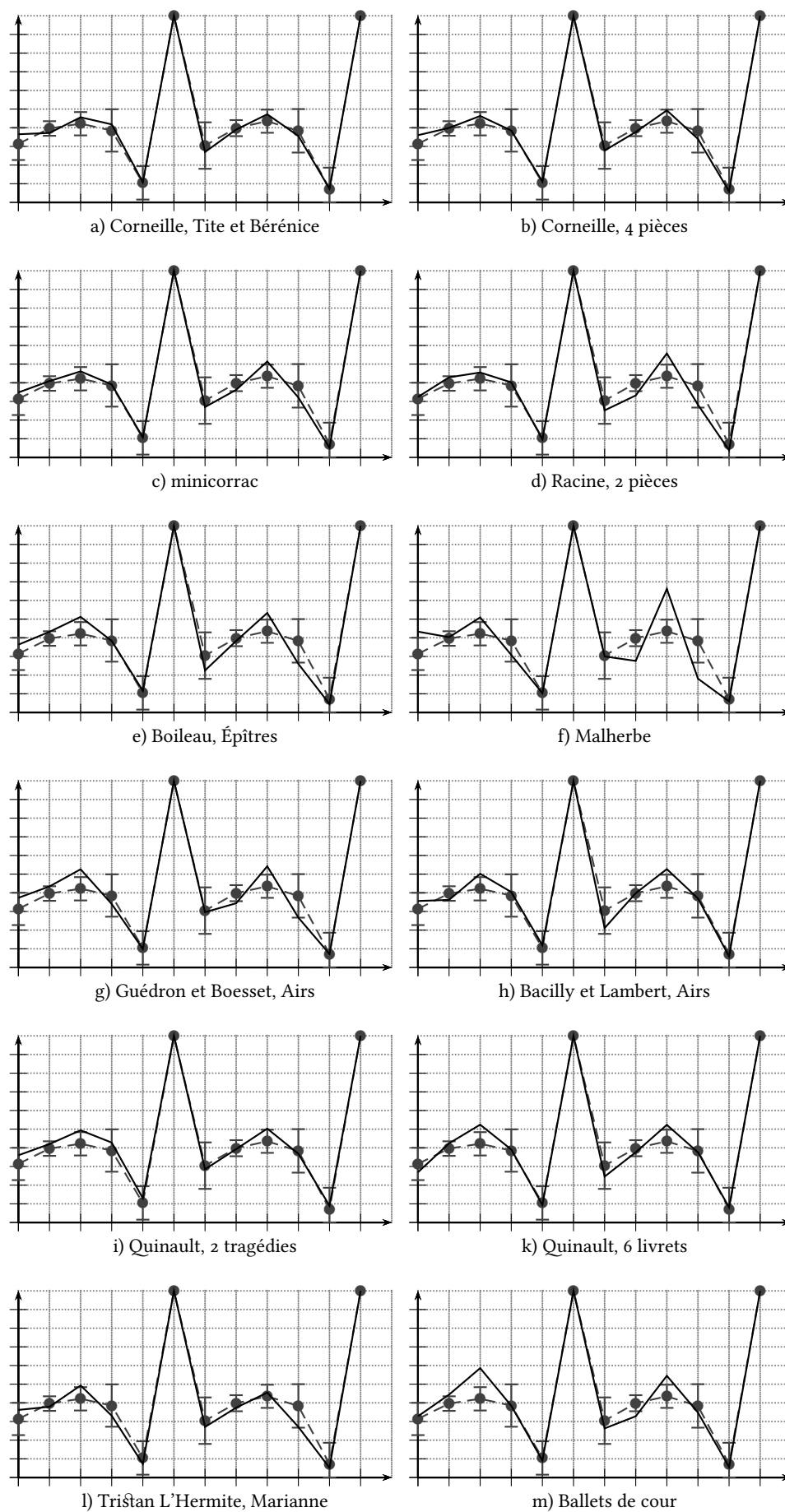


FIGURE 29.11 – Divers corpus confrontés au modèle *Alex17*

influencé les métriciens français aux XIX^e et XX^e siècles — et Volkoff²⁸, remettent en question la définition traditionnelle du mètre français. Il s'agit souvent d'allophones francophiles qui ne peuvent supporter l'idée que le vers français ne soit « que » syllabique. Au prix de quelques contorsions méthodologiques, ils découvrent toutes sortes de régularités accentuelles dont ils veulent faire une composante essentielle du mètre. S'il fallait leur donner raison, on devrait aussitôt en déduire que les alexandrins de Corneille ne sont pas des vers, puisque dépourvus de telles régularités.

Mais tous les alexandrins du XVII^e siècle ne sont pas aussi prosaïques que ceux de Corneille. Analysé dans son ensemble, le corpus *minicorrac* (figure 29.11 c) est nettement plus pointu en position 9 que sa composante cornélienne, ce qui, logiquement, ne peut provenir que de sa composante racinienne dont le profil isolé (figure 29.11 d) révèle un vers très asymétrique dont le premier hémistiche est complètement prosaïque et dont le second hémistiche présente un surcroît d'accents sur sa position médiane qui se situe, cette fois-ci, largement en dehors des marges de tolérance d'*Alex17*.

Avec Boileau et ses *Épîtres* (figure 29.11 e), on trouve un alexandrin dont les deux hémistiches sont nettement rythmés sur leur position médiane. Il en va de même pour l'alexandrin de Malherbe (figure 29.11 f), qui frappe par un taux d'accents particulièrement élevé en position 9. Des vers à chanter comme ceux des airs de cours de Guédron et Boesset (figure 29.11 g), des airs sérieux de Lambert et Bacilly (figure 29.11 h) ou des ballets de cour des années 1650-60 (figure 29.11 m) se caractérisent tous par deux hémistiches rythmés sur leur position médiane. Contemporain du début de la carrière de Corneille, le vers de la *Marianne* de Tristan l'Hermitte (figure 29.11 l) est très légèrement rythmé sur son premier hémistiche dont la position médiane atteint la limite supérieure de la marge de tolérance du modèle mais, dans l'ensemble, il reste proche du vers de Corneille.

Si l'on en vient maintenant à Quinault²⁹, on constate que l'alexandrin de ses tragédies dramatiques (figure 29.11 i) est assez proche de celui de Corneille : les taux d'accents des positions médianes de ses deux hémistiches sont à la limite supérieure des marges de tolérance du modèle. Les alexandrins de ses tragédies en musique (figure 29.11 k), par contre, sont carrément rythmés puisque les marges de tolérance des positions médianes des deux hémistiches sont nettement dépassées. Ils se rapprochent donc des autres vers chantés. Quinault ne compose en fait pas exactement le même alexandrin selon qu'il travaille pour le théâtre ou cherche à contenter Lully.

Vers une taxinomie de l'alexandrin classique

En tant que segments de six syllabes dont la dernière est forcément accentuée, les hémistiches peuvent donner lieu à 2⁵, soit 32 profils accentuels distincts au maximum. Pour organiser cette multitude, les auteurs ont souvent cherché à répartir ces

28. Volkoff, *Vers une métrique française*.

29. Les deux corpus « Quinault » exploités ici comprennent, pour les tragédies dramatiques, *Asstrate* et *Bellérophon* (3 098 alexandrins) ainsi que, pour les tragédies en musique, *Cadmus* et *Hermione*, *Alceste*, *Atys*, *Isis*, *Roland* et *Armide* (2 048 alexandrins).

profils en deux ou trois formes, l'une dont le rythme tend vers le binaire, abusivement qualifiée d'« iambique », l'autre dont le rythme tend vers le ternaire, tout aussi abusivement qualifiée d'« anapestique », les plus prudents d'entre eux ménageant une forme « irrégulière » pour des hémistiches inclassables.

Plusieurs auteurs signalent des disparités de distribution entre la forme « iambique » et la forme « anapestique ». Pour Dinu, il semble exister, dans les 200 premiers vers d'*Andromaque*, une affinité du premier hémistiché pour la forme « iambique »³⁰. Pour Beaudouin, qui travaille sans modèle, le corpus CORRAC se caractérise par une fréquence plus élevée des profils réguliers, c'est-à-dire qui correspondent aux formes « anapestique » ou « iambique », au second hémistiché qu'au premier³¹. Gasparov, qui définit ses formes de manière légèrement différente (tableau 29.2), constate que, dans ses échantillons de vers réels³², les formes « régulières » sont plus fréquentes que dans son modèle probabiliste. Il note aussi une fréquence de la forme « iambique » au premier hémistiché plus élevée que ne le prévoit son modèle, mais dans les vers féminins seulement alors que la forme « anapestique » est préférée au second hémistiché pour tous les vers. Enfin, Biggs³³, qui travaille avec des modèles fondés sur la prose (vers fortuits), conclut à une surreprésentation de la forme « iambique » dans la quasi-totalité de ses échantillons (avant tout des seconds hémistiches de décasyllabes du xvi^e siècle), à l'exception des seconds hémistiches de Racine (*Iphigénie*) qui font montre d'une affinité pour la forme « anapestique ».

Le modèle *Alex17* étant plus fin que ceux utilisés par ces auteurs dont les observations apparaissent à première vue disparates voire discordantes, il va être intéressant d'utiliser celui-là pour départager ceux-ci. On lui demandera donc de prédire le taux de formes « iambique » et « anapestique » (selon les définitions de Gasparov et Beaudouin) qu'obtiendrait un poète sans intention rythmique aucune. Le résultat de cette prédiction sera comparé, hémistiché par hémistiché, aux composantes cornélienne et racinienne du corpus *minicorrac*.

Parmi les barres de la figure 29.12, les seules qui outrepassent largement les marges du modèle³⁴ correspondent, tant pour la nomenclature de Beaudouin que pour celle de Gasparov, au second hémistiché de Racine. Comme le laissait présager l'augmentation du taux d'accents précédemment observé en position 9 (figure 29.11), c'est la forme « anapestique » qui y est fortement surreprésentée. La forme « iambique » n'étant pas significativement abaissée dans cet hémistiché, on en déduit que c'est avant tout la forme « irrégulière » qui en fait les frais. Il y a donc effectivement, mais dans cet hémistiché seulement, un taux de formes « régulières » augmenté. Chez

30. Cependant, au vu de la taille de l'échantillon et des chiffres donnés, la différence n'est pas statistiquement significative. Dinu, *Structures accentuelles*, p. 68.

31. Beaudouin, *Mètre et rythme*, p. 415.

32. Belleau, Racine, Chénier, Beudelaire. Gasparov, *A probability model of verse*, p. 334.

33. Biggs, *A Statistical Analysis*, p. 169 et sq.

34. Comme c'est le cas pour les profils accentuels, les marges de tolérance sont établies en ajoutant un écart lié à la variation linguistique (ici, 3,5 %) à un écart figurant l'élasticité du modèle et correspondant à deux écarts-types des valeurs obtenues par chacun des 9 néocorpus le constituant.

Forme	« iambique »	« anapestique »
Beaudouin	010001	001001
	000101	
	010101	
Gasparov	010001	001001
	000101	101001
	100101	001011
	010101	
	110001	
	010011	

TABLEAU 29.2 – Deux formes d'hémistiches

Corneille et dans le premier hémistiche de Racine, le taux de formes « régulières » correspond par contre assez exactement à ce que prédit *Alex17*.

Nulle part on ne note de surreprésentation de la forme « iambique » qui, au contraire, reste partout très proche des prédictions du modèle. La tendance généralisée à l'« iambicité » que relèvent Biggs et, pour le premier hémistiche de Racine, Dinu, est donc infirmée par *Alex17*.

En résumé, et sur la base de tous les corpus qui ont été analysés jusqu'ici, on parvient à dégager en tout et pour tout deux types d'hémistiches. Le premier, contenu dans les marges du modèle *Alex17*, et donc non rythmé, sera appelé P_0 (pour « préférence zéro »). Le second, fortement rythmé sur sa position médiane, sera appelé P_3 ³⁵. Selon cette logique, l'alexandrin de Corneille est un P_0 - P_0 , celui de Racine un P_0 - P_3 .

Au début du xvii^e siècle, on rencontre en somme deux types d'alexandrins (figuren 13). L'un, de tonalité lyrique et qui pourrait bien descendre de celui de la Pléiade, est un vers rythmé, « à deux bosses » (P_3 - P_3). On le trouve chez Malherbe et dans les airs de cour. En face de lui, un alexandrin dramatique se veut « plat » et prosaïque (P_0 - P_0) : c'est celui de Corneille et de Tristan L'Hermite.

Ces deux types d'alexandrins se perpétuent jusqu'au dernier quart du siècle, le premier dans les airs sérieux et les ballets de cour, chez Boileau et dans la tragédie en musique ; le second chez le vieux Corneille et Quinault dramaturge. Parallèlement, se développe un vers asymétrique « à une bosse », dont seul le second hémistiche

35. Si, à l'avenir, d'autres types d'alexandrins devaient être rencontrés, on mettrait en indice celle(s) de ses position qui serai(en)t la ou les plus proéminente(s) : par exemple, P_2 ou $P_2, 4$ pour un corpus d'hémistiches dans lequel les formes « iambiques » seraient surreprésentées.

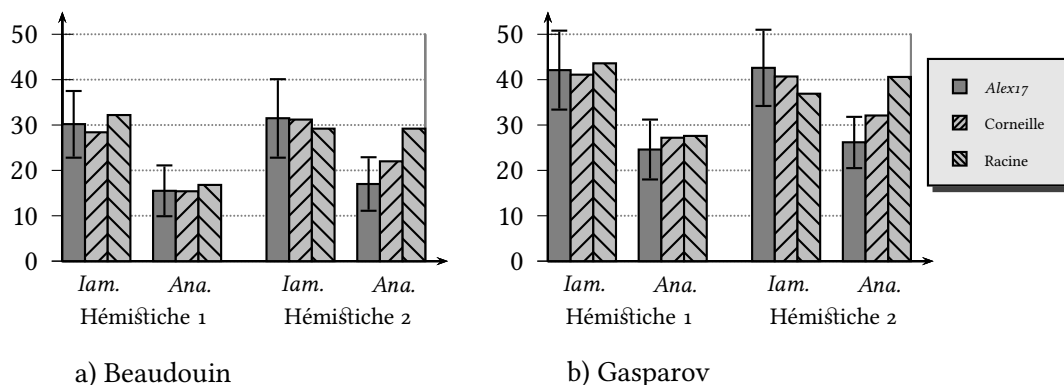
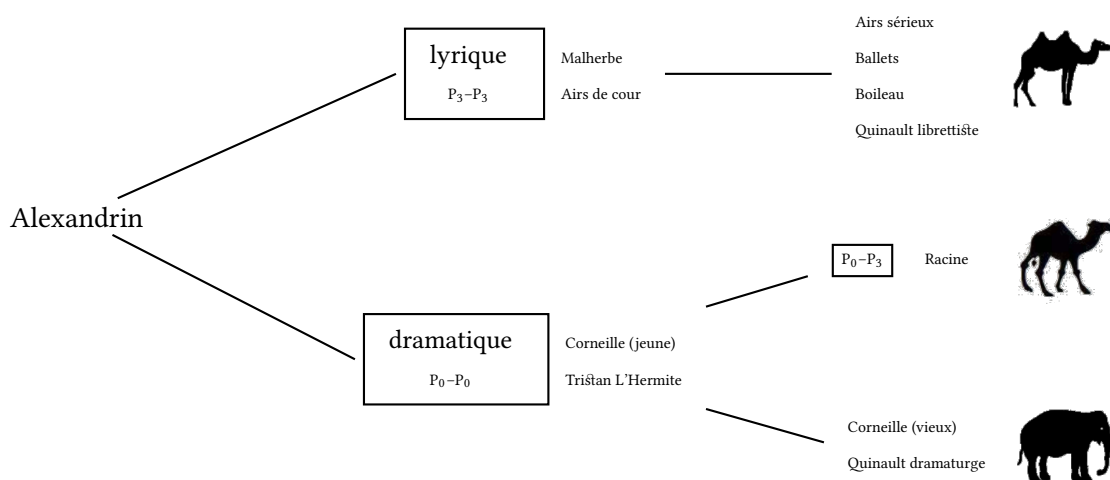


FIGURE 29.12 – Formes « iambique » et « anapestique » selon Beaudouin et Gasparov

est rythmé (P_0-P_3) : c'est le vers de Racine qui, dramatique dans sa fonction, voit sa cadence comme tirée vers le chant.

Dans ce système, le cas de Quinault est encore différent : plutôt que de produire un vers asymétrique, ce poète dramatique semble bel et bien lyriquer la totalité de son vers lorsqu'il passe à la tragédie en musique. Peut-être nous apprend-il aussi que Lully, dans son métier de prosodiste, est plus à l'aise des alexandrins fortement rythmés.

FIGURE 29.13 – Taxinomie de l'alexandrin au XVII^e siècle

Deuxième partie : Mélodie et intonation chez Quinault-Lully

L'intonation, autrement dit la mélodie de la parole, est un objet d'étude complexe. On peut l'envisager au travers de plusieurs disciplines qui, suivant chacune sa logique propre, se comportent néanmoins comme des « canaux » susceptibles d'interférer entre eux³⁶ :

- La pragmatique : on cherche à comprendre comment l'intonation, indépendamment de tout contenu verbal, influence l'acte de communication, par exemple en hiérarchisant l'information transmise ou en renforçant son expressivité.
- La syntaxe : on postule qu'il existe un lien plus ou moins direct ou étroit entre la structure grammaticale d'un énoncé ou d'un texte et l'intonation effective.
- La métrique : on se demande dans quelle mesure la structure du vers peut dicter ses inflexions à un récitant.
- La musique : on cherche à savoir jusqu'à quel point la mélodie composée pour un texte peut en refléter l'intonation parlée.

Mais comment aborder l'intonation sous un angle historique ? L'intonologie est une science jeune qui ne remonte guère au-delà de la seconde moitié du xx^e siècle. S'attachant avant tout à modéliser l'oral spontané, elle ne saurait nous apprendre quoi que ce soit sur la diction théâtrale au xvii^e siècle. La phonétique du français, par contre, s'est constituée au xvi^e siècle déjà, mais elle traite fort peu d'intonation et, quant elle le fait, c'est d'une manière lacunaire et difficilement compréhensible³⁷. Il existe aussi, au xvii^e siècle, des traités de versification qui, s'ils donnent au passage quelques conseils de diction, laissent complètement dans l'ombre la question de l'intonation. Quant aux traités spécialement dévolus à la diction, ce n'est qu'au xix^e siècle que les plus fouillés d'entre eux se mettent à aborder l'intonation de manière un tant soit peu détaillée.

Étant donné le peu d'indices à disposition, c'est finalement vers la musique qu'on se tournera. Avec elle, on dispose d'un système ancestral capable de fixer précisément et de transmettre à la postérité des contours mélodiques associés à un texte, ainsi qu'un réservoir presque inépuisable de sources écrites. Seulement, la musique est aussi et surtout un système clos qui obéit à ses propres règles. Il n'existe *a priori* aucune garantie qu'une mélodie composée véhicule quoi que ce soit de l'intonation parlée du texte qu'elle surmonte. Il serait par exemple parfaitement téméraire de prétendre s'appuyer sur la mélodie d'un air de cour ou d'une chanson populaire pour déclamer son texte. Le style récitatif, par contre, offre de meilleures perspectives. Avec sa réputation de « parlé-chanté », il est susceptible d'avoir été influencé par la pragmatique, la syntaxe et la métrique (figure 29.14). Il suffirait que la notation musicale ait été imbibée par tout ou partie de ces trois canaux linguistiques pour qu'on

36. Pour des approches récentes (mais pas forcément concordantes) de la théorie de l'intonation, on se référera aux ouvrages de Rossi, *L'intonation*, Martin, *Intonation du français* ou Lacheret-Dujour et Beaugendre, *La prosodie du français*.

37. On pense par exemple au chapitre sur l'« accent » de la *Grammere* de Louis Meigret.

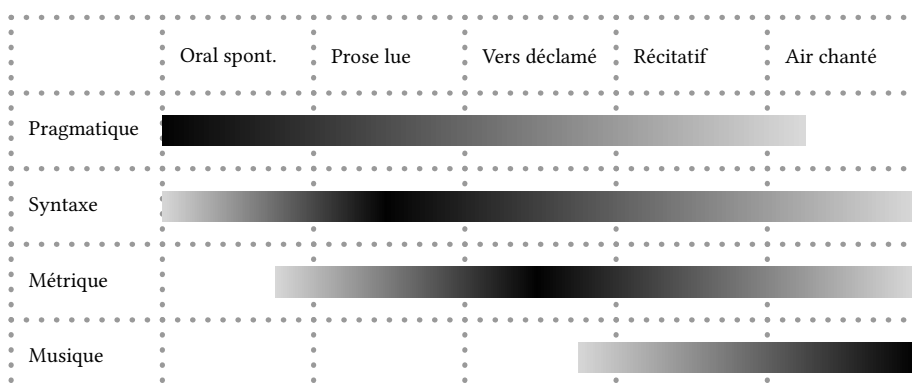
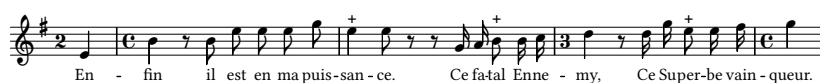


FIGURE 29.14 – Les canaux de l'intonation

puisse en tirer de précieux renseignements sur la diction théâtrale de référence. Mais qu'est-il possible de faire dire à un exemple isolé, fût-il fameux³⁸ ?



Pas grand-chose, si l'on en croit certain critique du XVIII^e siècle :

Pour résumer en peu de mots mon sentiment sur le célèbre monologue, je dis que si on l'envisage comme du chant, on n'y trouve ni mesure, ni caractère, ni mélodie : si l'on veut que ce soit du récitatif, on n'y trouve ni naturel ni expression ; quelque nom qu'on veuille lui donner, on le trouve rempli de sons filés, de trilles et autres ornements du chant bien plus ridicules encore dans une pareille situation qu'ils ne le sont communément dans la musique française. La modulation en est régulière, mais puérile par cela même, scolastique, sans énergie, sans affection sensible.³⁹

On connaît bien sûr le parti-pris de Jean-Jacques Rousseau contre la musique française et l'on ne s'attend pas, de sa part, à l'objectivité du musicologue. Il n'empêche : on ne peut balayer d'un revers de manche l'affirmation selon laquelle ce récitatif n'est pas « naturel ». D'autant plus que le jugement ne se limite pas audit monologue, mais embrasse le récitatif français dans son ensemble :

Examinons maintenant sur cette règle ce qu'on appelle en France, récitatif, & dites-moi, je vous prie, quel rapport vous pouvez trouver entre ce récitatif & notre déclamation ? Comment concevrez-vous jamais que la langue Française, dont l'accent est si uni, si simple, si modeste, si peu chantant, soit bien rendue par les bruyantes et criardes intonations de ce récitatif ; & qu'il y ait quelque rapport entre les douces inflexions de la parole & ces sons soutenus & renflés, ou plutôt ces cris éternels qui sont

38. Armide : Acte II, scène 5.

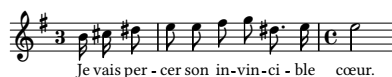
39. Rousseau, *Lettre sur la musique française*, in *Oeuvres complètes* (1782), VIII, p. 89-90.

le tissu de cette partie de notre Musique encore plus même que des airs ? Faites, par exemple, réciter à quelqu'un qui sache lire, les quatre premiers vers de la fameuse reconnaissance d'Iphigénie. A peine reconnoîtrez-vous quelques légères inégalités, quelques foibles inflexions de voix dans un récit tranquille, qui n'a rien de vif ni de passionné, rien qui doive engager celle qui le fait à élever ou abaisser la voix. Faites ensuite réciter par une de nos Actrices ces mêmes vers sur la note du Musicien, & tâchez, si vous le pouvez, de supporter cette extravagante crierie qui passe à chaque instant de bas en haut & de haut en bas, parcourt sans sujet toute l'étendue de la voix, & suspend le récit hors de propos pour filer de beaux sons sur des syllabes qui ne signifient rien, & qui ne forment aucun repos dans le sens !⁴⁰

Si elle était un tant soit peu justifiée, cette critique ruinerait tout espoir d'utiliser le récitatif pour améliorer notre connaissance de la déclamation parlée. La riposte de Rameau, tout aussi partisane dans sa forme, n'est pas vraiment pour rassurer :

... & cela va justement nous fournir l'occasion de rendre à Lully la justice qui lui est due, & qu'on a voulu lui ravir par une Critique d'autant plus mal fondée, qu'elle est généralement contradictoire aux Principes que l'Auteur, lui-même, avoit posés dans l'Encyclopédie.⁴¹

Rameau s'efforce bien de prendre le contre-pied de Rousseau, mais il le fait avant tout sur son terrain de prédilection — celui de l'harmonie — qui n'a, bien évidemment, pas de pendant linguistique : c'est du « fonds d'harmonie » que découle la « Mélodie appliquée aux paroles » et c'est de ce même fonds que le chanteur reçoit « l'impression du sentiment qu'il doit peindre »⁴². Loin de lui, donc, toute idée d'une inféodation directe de la mélodie du récitatif à la déclamation du comédien. La mélodie de Lully est notamment susceptible d'aller plus loin qu'une « simple déclamation »⁴³, comme dans le vers qui suit⁴⁴ où, selon Rameau, le déclamateur lambda devrait monter jusqu'à *son*, c'est-à-dire jusqu'à la césure du décasyllabe, puis amorcer une descente jusqu'à la fin du vers alors que Lully, au contraire, poursuit l'ascension mélodique jusqu'à *-vin-* :



Les positions de Rameau et Rousseau incitent à la plus extrême prudence. Si l'on en croit ces commentateurs qu'à peine plus d'un demi-siècle sépare de la mort de Lully, rien n'indique que celui-ci ait directement cherché à calquer la mélodie de son récitatif sur une intonation parlée vraisemblable. On renoncera donc pour l'heure à tirer quoi que ce soit de l'examen d'exemples isolés pour tenter de dégager des régularités à l'échelle du corpus.

40. Rousseau, *Lettre sur la musique française*, in *Oeuvres complètes* (1782), VIII, p. 71-73.

41. Rameau, *Observations sur notre instinct pour la Musique*, p. 69.

42. Rameau, *Observations sur notre instinct pour la Musique*, p. 102.

43. Rameau, *Observations sur notre instinct pour la Musique*, p. 83.

44. *Armide* : Acte II, scène 5.

Du profil accentuel au profil mélodique

De la même manière qu'on a, dans la première partie de cet article, travaillé sur des profils accentuels d'alexandrins, on peut définir des profils mélodiques. L'opération consiste à superposer les mélodies simplifiées⁴⁵ correspondant à chacun des vers examinés et à en calculer la moyenne.

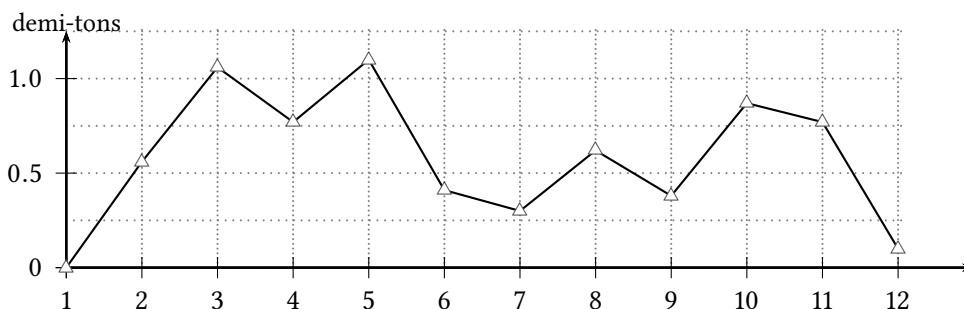


FIGURE 29.15 – Profil mélodique des alexandrins des airs de Guédron

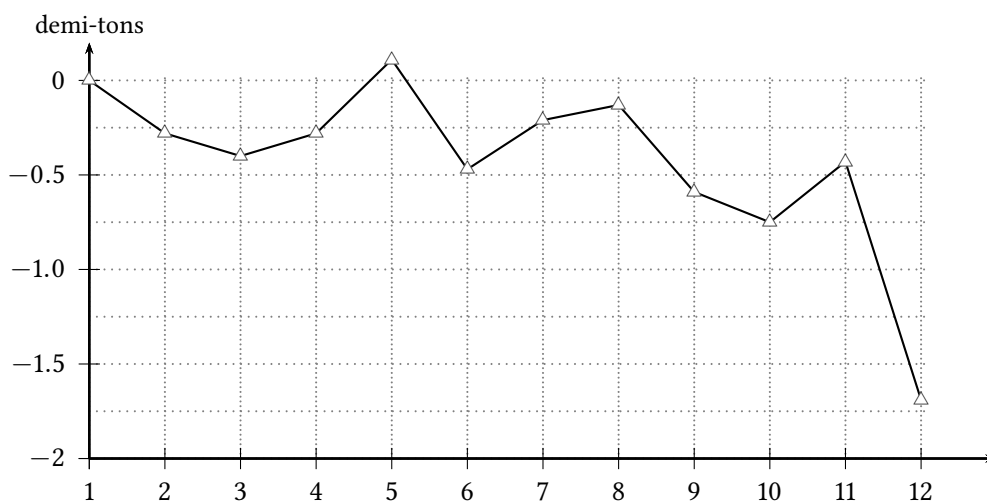


FIGURE 29.16 – Profil mélodique des alexandrins de 6 opéras de Lully

Tel qu'il apparaît dans l'figure 29.15, le profil mélodique de 97 alexandrins qui parsèment les airs de Guédron semble plus ou moins ancré sur leurs hémistiches. Partant de la ligne de base, la mélodie s'élève quelque peu⁴⁶, elle s'infléchit à la césure pour remonter ensuite et, finalement rejoindre la ligne de base à la fin du vers.

45. On ne retient qu'une note par syllabe numéraire : chaque mélodie comprendra donc exactement douze notes.

46. Comme, dans l'établissement du profil moyen, les mouvements mélodiques ascendants et descendants s'annulent, l'ambitus résultant moyen est faible et dépasse à peine, dans le cas présent, un demi-ton.

Le profil mélodique des alexandrins de Lully (figure 29.16) est fort différent. Ce qui frappe tout d'abord est le mouvement globalement descendant : la douzième position est située près d'un ton en dessous de la première. Il existe une chute mélodique importante avant la césure et la rime mais, à y regarder de plus près, on croit discerner aussi un mouvement descendant qui aboutit à la position 3 et un autre à la position 9 ou 10. Cette lente descente par étapes successive évoque la *déclinaison*⁴⁷ de la phrase française, telle qu'elle est décrite par l'intonologie moderne.

On se souvient alors que l'alexandrin de Quinault-Lully est un type P₃-P₃. Se pourrait-il que le compositeur ait cherché à faire coïncider les sauts mélodiques avec les accents toniques ? Un profil mélodique moyen ne peut ressembler à aucune mélodie réelle, mais on peut d'ores et déjà se demander si, dans un vers comme ⁴⁸ :



dans lequel la descente mélodique d'une octave se fait en quatre marches coïncidant en gros avec les quatre accents principaux, ne pourrait pas être prototypique de ce qui ressort du profil mélodique moyen.

Accent tonique et sauts mélodiques

Pour mettre à l'épreuve l'hypothèse d'une coïncidence des sauts mélodiques avec les accents toniques, il faudra maintenant répartir les syllabes de divers corpus en :

- syllabes accentuées,
- syllabes féminines,
- autres syllabes (prétoniques et clitiques),

et calculer, pour les syllabes de chacune de ces trois catégories, le saut mélodique moyen en valeur absolue les précédant (tableau 3).

	Guédrón	Cambert	Ballets	Bacilly, Lambert	Lully (6 op.)
Accentuées	0,36	1,78	1,31	1,2	2,37
Féminines	0,43	1,5	1,38	1,27	0,43
Autres	0,38	1,76	1,4	1,29	1,24

TABLEAU 29.3 – Saut mélodique moyen (en demi-tons) avant chaque catégorie

On voit tout d'abord qu'entre Guédrón et Bacilly/Lambert, soit entre les débuts de l'air de cour et la floraison de l'air sérieux, la structure des mélodies s'est considérablement modifiée : en quelques décennies, on est passé d'une mélodie « restreinte »

47. Sur cette notion, voir Lacheret-Dujour et Beaugendre, *La prosodie du français*, p. 240 et sq.

48. Roland : Acte IV, scène 2.

dans laquelle l'unisson et le degré conjoint sont prédominants (intervalle moyen inférieur à un demi-ton) à une organisation mélodique plus ambitieuse qui recourt plus aux grands intervalles et, manifestement, sollicite plus les ressources vocales des chanteurs.

Mais ce qui frappe surtout, c'est que, opéras de Lully mis à part, aucun des corpus ne fait la moindre différence entre les trois catégories de syllabes. Alors que tous les compositeurs concernés témoignent, dans leur écriture rythmique, d'une réelle sensibilité à l'accent tonique⁴⁹, ils conservent à son égard une complète liberté mélodique. Seul Lully, dans son récitatif, leur réserve un traitement différencié : les syllabes féminines restent le plus souvent à l'unisson de la syllabe, nécessairement accentuée, qui précède (intervalle moyen inférieur au quart de ton), les autres syllabes non accentuées se cantonnent dans le degré conjoint (intervalle moyen compris entre le demi-ton et le ton) alors que seules les syllabes accentuées donnent régulièrement lieu à des sauts mélodiques qui excèdent un ton. En dépit du rôle fondamental qu'y joue l'harmonie, et n'en déplaise à Rameau⁵⁰, le récitatif de Lully cale bel et bien sa mélodie sur le rythme accentuel du texte.

Le fait que ce comportement mélodique ne se retrouve nulle part avant Lully est de la plus haute importance. En l'absence de tout modèle musical, peut-il avoir été inspiré par autre chose que la pratique des comédiens ? S'il n'appartient pas à la composante « chantée » du récitatif, n'est-il pas logique d'admettre que c'est de sa composante « parlée » qu'il relève ? Mais que disent à ce propos les traités de diction ?

D'après ce qui précède, on voit qu'un mot est un tout composé de syllabes qu'un lien rigide et inextensible maintient à leurs hauteurs relatives. Mais nous n'avons là que le corps du mot, si je puis m'exprimer ainsi, et il est une syllabe, la syllabe accentuée, celle qu'on appelle la syllabe tonique, qui en est en quelque sorte la tête. Cette syllabe n'est pas réunie aux précédentes par un lien rigide, mais au contraire par une sorte d'articulation. C'est par excellence la syllabe sensible et expressive, et l'articulation qui l'unit au mot qu'elle termine lui permet de se mouvoir dans le plan vertical des hauteurs. Par exemple, dans les deux mots *immobilité*, *intempérance*, les syllabes atones *immobili* et *intempé* ont des hauteurs relatives fixes, tandis que les syllabes toniques *té* et *rance* auront des hauteurs variables qui seront déterminées par l'expression, et nous pourrons à volonté les élever au-dessus ou les abaisser au-dessous du plan vocal auquel nous aurons rapporté ces mots. Nous ne sommes pas libres de modifier la relation de hauteur qui fait des syllabes antérieures un dessin mélodique toujours identique à lui-même, mais nous le sommes de porter plus haut ou plus bas la syllabe accentuée. Quand nous prononçons, par exemple, le mot *immobilité*, il nous est loisible après avoir prononcé, dans une tonalité quelconque, le dessin mélodique

49. Dans tous ces corpus, les syllabes accentuées sont, plus souvent que les autres, rendues par une note longue. Pour plus de détails, voir Bettens, *Chronique d'un éveil prosodique* et *Les Bigarrures du Seigneur Bénigne*.

50. Il ne serait pas très étonnant, du reste, qu'il existe un certain degré de coïncidence entre les sauts mélodiques de la voix chantée et la marche de la basse.

fixe formé par les syllabes *immobili*, de dire la dernière syllabe *té*, soit en montant, soit en descendant.⁵¹

Il serait bien sûr impossible de rencontrer une description d'une telle précision dans un écrit contemporain de Lully, ou même de Rousseau et Rameau⁵². Celle-ci est extraite d'un des plus importants traités de diction du XIX^e siècle, celui de Becq de Fouquières. Mais la ressemblance n'en est que plus spectaculaire : ce que professe Becq de Fouquières en 1881 se trouve correspondre assez étroitement à ce que Lully fait sans le dire deux siècles auparavant : utiliser l'accent tonique pour porter la déclamation d'un « plan vocal » à l'autre.

Becq de Fouquières, pas plus que Lully, n'a la prétention de livrer un portrait au naturel de l'oral spontané. Tous deux par contre décrivent, chacun à sa manière et sans bien sûr avoir pu se concerter, la même technique de déclamation. Il est permis de supposer que cette technique jouit d'une certaine universalité et d'une certaine longévité : elle n'a sûrement pas été inventée par Lully et rien n'indique qu'elle se soit éteinte avec Becq de Fouquières. Elle ne dit pas dans quelle direction il faut porter la voix ni de combien — ces paramètres sont laissés à la discrétion de celui qui récite — mais où il faut de préférence placer les sauts mélodiques.

Le mouvement mélodique face au vers et à la phrase

Jusqu'ici, les mouvements mélodiques ont été examinés à l'échelle très restreinte des unités accentuelles minimales telles qu'elles ressortent du marquage utilisé par le modèle *Alex17*. On souhaite maintenant élargir le champ à des unités plus grandes et plus cohérentes. Si le repérage des frontières métriques que sont la césure et la rime ne pose aucun problème, on ne peut malheureusement pas en dire autant de l'analyse grammaticale. Dans l'idéal, on aimerait bien sûr pouvoir reconstituer dans toute sa subtilité la structure syntaxique des textes traités mais, sur ce terrain, les outils logiciels sont encore à la peine : « comprendre » un texte du XVII^e siècle, qui plus est en vers, est encore, comme le rapporte Beaudouin⁵³, très largement hors de leur portée. En revanche, la ponctuation est très facile à traiter et, même si elle n'est de loin pas systématique, elle permet de repérer des coupures syntaxiques d'une certaine importance. On peut même postuler qu'une simple virgule signale une coupure en moyenne moins importante qu'une marque de ponctuation plus « forte ».

Dans les figures 29.17 à 29.19, on a représenté le comportement mélodique de Lully dans diverses situations. Chaque fois qu'il rencontre un accent, il a logiquement le choix entre un mouvement ascendant (A), un mouvement descendant (D) ou un unisson (U). Le triangle externe relie entre eux les maxima (100 %) de chacun des trois axes traitillés A, D et U ; les points délimitant le triangle hachuré représentent, sur chaque axe, le pourcentage des cas dans lesquels Lully choisit le mouvement correspondant. Pour cette statistique, ce sont 22 275 accents identifiés dans

51. Becq de Fouquières, *Traité de Diction*, p. 131.

52. La notion même d'accent tonique était inconnue à l'époque.

53. Beaudouin, *Mètre et rythmes*, p. 251, 267.

les alexandrins des 13 tragédies lyriques de Lully qui ont été pris en compte. Dans toute la mesure du possible, on s'est appuyé sur la ponctuation des livrets, tels qu'ils ont été imprimés du vivant de Quinault et Lully.

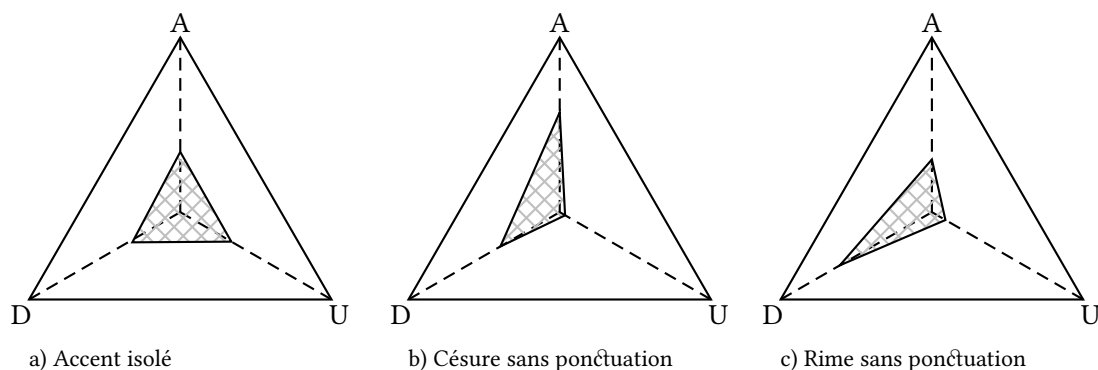


FIGURE 29.17 – Mouvement mélodique en l'absence de ponctuation

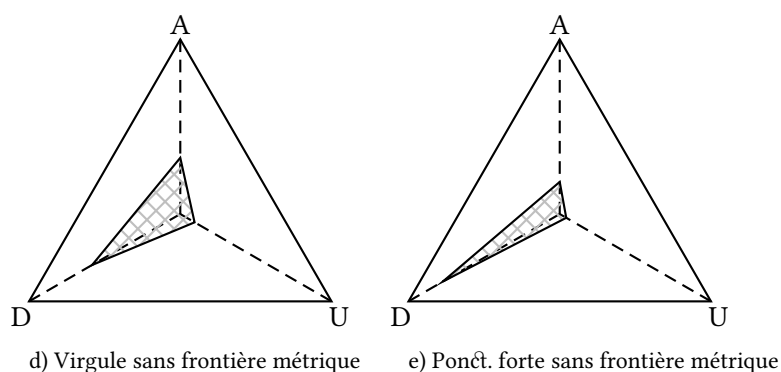


FIGURE 29.18 – Mouvement mélodique et ponctuation

Lorsqu'il rencontre un accent qui ne correspond ni à une frontière métrique ni à une marque de ponctuation (figure 29.17 a), Lully se comporte d'une manière imprévisible : il choisit, dans des proportions quasiment égales, l'un ou l'autre des mouvements possibles. Pour les césures isolées (figure 29.17 b), il évite presque toujours l'unisson et favorise nettement le mouvement ascendant sur le mouvement descendant : en adoptant le point de vue de l'intonologie moderne, on conclurait que la césure en elle-même est plus *continuative* que *conclusive*⁵⁴ :



54. Roland : Prologue.

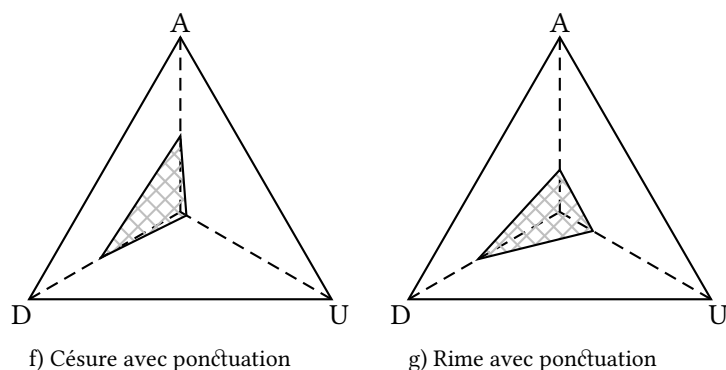


FIGURE 29.19 – Mouvement mélodique et ponctuation aux frontières métriques

Enfin, dans les cas où la rime survient sans marque de ponctuation (figure 29.17 c), il favorise très nettement le mouvement descendant que l'intonologie considère comme conclusif⁵⁵ :



Examinées isolément, les marques de ponctuation donnent également lieu à un traitement mélodique différencié. La virgule (figure 29.18 d), même si elle laisse une place relativement importante à l'intonation ascendante, semble légèrement plus conclusive que la césure seule. Quand aux ponctuations fortes (figure 29.18 e), elles se soldent dans plus de trois quarts des cas par le mouvement descendant de la conclusion.

Lorsqu'une marque de ponctuation apparaît à la césure (figure 29.19 f), le mouvement mélodique choisi, tout en excluant presque systématiquement l'unisson, se révèle moins continuatif qu'une césure isolée, mais moins conclusif qu'une virgule seule. Selon la même logique, on s'attendrait à ce que l'association rime-ponctuation (figure 29.19 g) donne lieu à un maximum de mouvements descendants. Il est donc surprenant de voir l'unisson, presque absent jusqu'ici, revenir en force. Dans cette situation — la plus conclusive qui soit — on assiste probablement à une anticipation du mouvement descendant, les deux dernières syllabes se retrouvant à l'unisson par un effet de cadence dont la justification apparaît plus musicale que linguistique⁵⁶ :



55. Roland : Prologue.

56. Roland : Acte II, scène 1.

Finement différencié, le comportement mélodique de Lully ne saurait s'expliquer par le seul « fonds d'harmonie ». Telle que la définira Rameau, l'harmonie est en effet neutre en matière de conduite des voix et laisse le compositeur libre de calquer ou non la directionnalité de la mélodie sur les inflexions du vers et de la phrase, ce que, manifestement, Lully s'attache à faire avec le plus grand soin. Les quelques règles dégagées ici permettent par surcroît de faire ressortir les irrégularités de la conduite mélodique de Lully. Lorsque, par exemple, un saut mélodique intervient ailleurs qu'avant une syllabe accentuée, on soupçonnera un « accent de focalisation » à fonction expressive⁵⁷, comme, dans les illustrations musicales ci-dessus, sur « *soupçon* », « *terribles* », « *fureurs* », « *affreuses* ».

De manière plus générale, l'existence de convergences entre les procédés mélodiques de Lully et, d'une part une technique de déclamation bien attestée au XIX^e siècle, d'autre part des phénomènes décrits par l'intonation pragmatique contemporaine, en plus de valider le travail de stylisation du parlé qu'accomplit Lully, donne à penser que l'intonation du français, notamment dans la déclamation, a connu une certaine stabilité au cours des siècles.

Troisième partie : Des alexandrins dégustés à l'aveugle

Comme le montre la querelle Rameau-Rousseau, émettre une critique objective sur l'adéquation de la prosodie de Lully au discours parlé est une vraie gageure. Des considérations esthétiques voire idéologiques s'immiscent inmanquablement dans l'évaluation et en compromettent l'impartialité. Par ailleurs, la prosodie de la langue française est si imparfaitement connue et formalisée que deux critiques utilisant le même terme peuvent fort bien se référer à des réalités complètement différentes. L'observateur du XXI^e siècle n'est pas plus à l'abri de ces biais que ceux du XVIII^e : face aux premiers vers du monologue d'*Armide*, on trouvera aujourd'hui autant d'enthousiastes pour admirer la parfaite adéquation du contour mélodique à une déclamation efficace que de grincheux pour critiquer le peu de naturel de la magicienne ou le peu de réalisme du compositeur.

Sujette aux mêmes biais, aux mêmes incertitudes et aux mêmes flottements terminologiques, la gastronomie et l'œnologie ont mis au point des épreuves de dégustation à l'aveugle qui, à défaut de restaurer une impossible objectivité, garantissent au moins, de la part des experts, une forme d'impartialité. De telles épreuves, on le sait bien, donnent souvent des résultats surprenants : il n'est pas rare que des produits prestigieux, habituellement encensés par la critique, y obtiennent des notes médiocres alors que des produits peu connus, voire décriés pour des raisons idéologiques, sortent largement premiers.

C'est à un exercice de ce type que se sont prêtés une petite vingtaine d'experts, linguistes, métriciens, littéraires, musicologues ou musiciens pour la plupart francophones de naissance, ou alors disposant d'une connaissance particulièrement intime de la langue et de la culture françaises : Valérie Beaudouin, Dominique Billy,

57. Au sens que Rossi donne à ce terme, *L'intonation*, p. 116 et sq.

Philippe Caron, David Chappuis, Pierre-Alain Clerc, Benoît de Cornulier, Anne-Madeleine Goulet, Sabine Lardon, Jean-Noël Laurenti, Thomas Leconte, Marinette Matthey, Yves-Charles Morin, Laura Naudeix, Buford Norman, Bertrand Porot, Herbert Schneider, Alice Tacaille. Qu'ils trouvent ici l'expression de ma vive gratitude.

Les conditions de l'expérience

Chaque expert pressenti a donc reçu un courrier électronique décrivant en quelques mots la démarche et l'invitant à y participer. En se connectant à l'URL qui lui était fournie, il accédait à une brève explication :

Votre tâche consiste à évaluer, l'un après l'autre, une centaine de contours intonatifs (autrement dit, mélodiques) associés à autant d'alexandrins. Ce ne sont pas les alexandrins en eux-mêmes qu'il vous est demandé d'apprécier, mais uniquement la manière dont ils sont rendus par les contours intonatifs suggérés. Vous fonctionnez comme expert, il n'y a donc pas de « bonne » ou de « mauvaise » réponse : c'est votre sentiment personnel qui est intéressant.

Les alexandrins à juger vous sont présentés sous forme étagée, comme par exemple :

ah
quel cha- grin pour nous de man- quer l'a- van- ta- ge

Les syllabes les plus haut placées sur la page sont à imaginer comme les plus aiguës, et les plus bas placées comme les plus graves. La notation est donc analogue à celle d'une portée musicale, mais il ne faut pas essayer d'imaginer une mélodie formée de tons et de demi-tons, encore moins de reconstituer celle qu'aurait pu écrire Lully. Il s'agit juste de parler les vers en observant grosso modo le contour indiqué. Vous êtes par ailleurs libre de les rythmer comme bon vous semble.

Vous disposez d'une échelle de six appréciations, allant de très bien (le contour intonatif vous paraît harmonieux, gracieux, élégant, en accord avec le vers) à très mal (le contour intonatif vous semble lourd, heurté, maladroit, inapproprié au vers).

N'hésitez pas plus de quelques secondes, ne cherchez pas à expliquer, à justifier, à théoriser : c'est votre première impression, la plus instinctive possible, qui doit prévaloir. Pour cette raison, il ne vous sera pas possible de vous raviser : dès que vous aurez coché une mention, elle sera enregistrée et l'alexandrin suivant vous sera présenté. Afin d'ajuster votre tir, vous disposez pour commencer de douze coups d'essai qui ne seront pas pris en compte.

Au terme de l'exercice, il était possible de laisser un commentaire à chaud. De manière répétée, le travail d'évaluation a été jugé intéressant, voire passionnant, ludique mais aussi déconcertant, déstabilisant. Certains experts se sont sentis mis à nu, exprimant la crainte d'être jugés sur leur jugement, ou leur réticence à juger un « grand auteur ». L'absence d'indications rythmiques a été jugée handicapante, le regret que les alexandrins ne soient pas présentés sous forme sonore a été exprimé. Le contexte d'un alexandrin isolé, sans marques de ponctuation, a pu être frustrant. L'existence de mouvements mélodiques « bizarres » a été remarquée. Plusieurs experts ne font pas confiance à leur jugement, pensent qu'il n'est pas reproductible, estiment avoir été timorés en se cantonnant dans les appréciations moyennes. L'un

d'eux a relevé qu'il n'y avait pas de règle absolue pour déterminer l'intonation, plusieurs ont affirmé leur préférence pour les contours de peu d'amplitude, dépourvus de sauts trop importants. Certains craignent avoir été directement influencés par des réminiscences de Lully, d'autres par leur propre travail sur la déclamation. Un expert a été troublé par le fait que la syllabe surnuméraire des vers féminins soit rendue comme les autres. Un autre s'est surpris à juger de l'esthétique graphique plutôt que sonore de tel ou tel contour.

Les 100 alexandrins du test ont été tirés au sort dans trois livrets de Quinault : *Cadmus et Hermione*, *Isis* et *Armide*. Ce que les experts ignoraient — mais on ne leur avait pas dit non plus qu'ils étaient tous authentiques — c'est que seule la moitié des tracés intonatifs présentés correspondaient effectivement à la musique composée par Lully pour ces vers. Dans un quart des cas, la musique originale avait été remplacée par la mélodie composée pour un autre alexandrin, également tiré au sort. Pour le dernier quart, un contour aléatoire avait été généré en tirant des intervalles au sort avec une pondération correspondant à leur fréquence dans l'ensemble du corpus. Il faut souligner que, hormis la sélection initiale des trois livrets sources, la constitution du matériel du test n'a nécessité aucun choix délibéré, le hasard le plus strict ayant présidé à toutes les décisions.

Un tel dispositif vise à attaquer l'hypothèse nulle suivante : *pour un expert de 2010, il n'existe pas de différence significative entre un tracé fondé sur la mélodie de Lully et un tracé choisi ou généré au hasard*. On envisage deux résultats possibles :

1. les experts accordent en moyenne la même note aux vrais contours et aux faux et l'hypothèse nulle est, jusqu'à nouvel avis, considérée comme valable ;
2. les experts accordent des notes significativement différentes aux vrais et aux faux contours, accordant une nette préférence aux uns (ou aux autres) et l'hypothèse nulle est réfutée.

Résultats

Tous experts confondus, les contours mélodiques authentiques obtiennent la note moyenne de 4,14 sur une échelle qui va de 1 (très mal) à 6 (très bien), ce qui les situe entre « assez bien » et « bien ». Les contours mélodiques inauthentiques, qui constituent l'échantillon de contrôle, obtiennent quant à eux une moyenne de 3,96 (entre « assez mal » et « assez bien »). La différence est loin d'être spectaculaire, mais elle est statistiquement significative⁵⁸. Comparés entre eux, les deux sous-échantillons de contrôle, à savoir celui obtenu par substitution de mélodie et celui obtenu par génération de contour, obtiennent respectivement les notes 3,90 et 4,02 : la différence n'est pas statistiquement significative⁵⁹. On peut donc affirmer — mais on ne le claironnera pas tant le résultat apparaît serré — que l'hypothèse nulle est globalement réfutée.

58. $p < 0,01$ (Student).

59. $p = 0,2$ (Student).

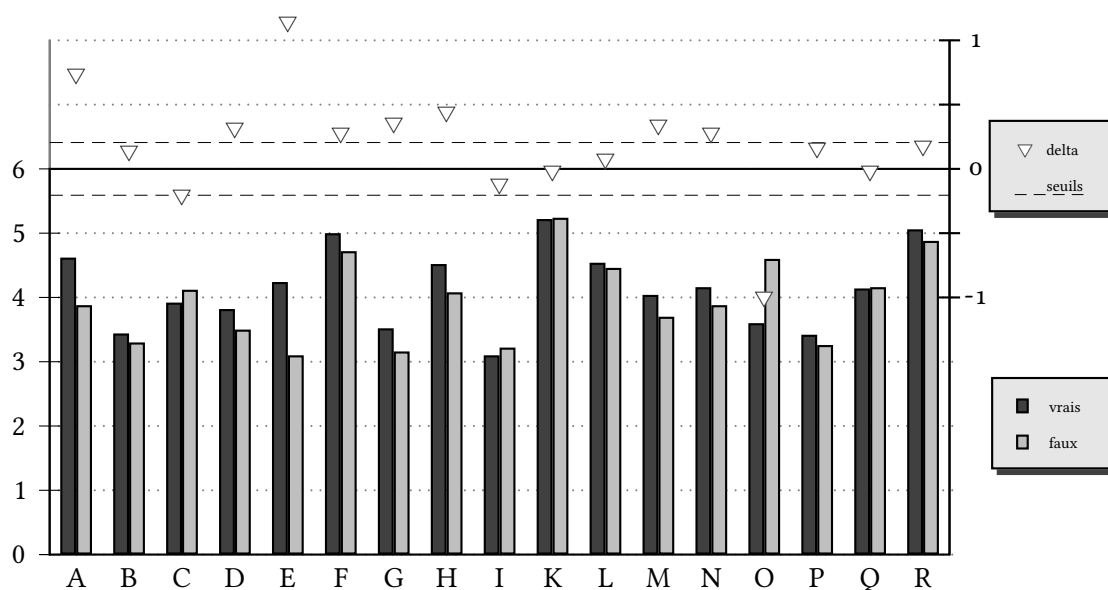


FIGURE 29.20 – Notes moyennes et delta vrais-faux contours par expert

Dans la figure 29.20, on a reporté, pour chaque expert désigné par une lettre de A à R, la note moyenne obtenue par les « vrais » et les « faux » contours. En haut, les triangles figurent la différence entre les deux notes, positive si les vrais contours ont été préférés, négative dans le cas contraire (échelle graduée de droite).

Les huit triangles situés entre les deux lignes traitillées correspondent à des experts non discriminants (B, C, I, K, L, P, Q, R) : ils attribuent la même note moyenne aux vrais et aux faux contours. Les huit experts A, D, E, F, G, H, M et N sont au contraire considérés comme discriminants : ils attribuent en moyenne une meilleure note aux vrais contours qu'aux faux. Enfin, seul de son espèce, l'expert O est fortement discriminant, mais dans l'autre sens que ses collègues : il attribue une note bien meilleure aux faux contours qu'à ceux de Lully.

Le fait que certains experts ne discriminent pas peut s'expliquer en partie par les conditions de l'expérience. La présentation sous forme graphique de ce qu'on peut considérer comme des contours *in vitro* est la seule qui permette d'isoler de tous les autres le paramètre intonatif. Il n'est cependant pas certain qu'elle se soit révélée parlante pour tous les experts. Pour ceux qui n'auraient pas été gênés par ces conditions bien particulières, il est possible que la non-discrimination traduise une coïncidence imparfaite de leurs schémas intonatifs intimes avec la pratique de Lully. La non-discrimination s'expliquerait alors par une curiosité bienveillante à l'égard de certains contours « bizarres » alliée à une réprobation prudente de certains contours accidentés, pourtant parfaitement lullystes.

En gros, un expert sur deux est discriminant. Il est tentant d'y voir la persistance au moins partielle, dans l'« instinct » linguistique contemporain, de schémas intonatifs proches de ceux qu'utilisait Lully. Mais, ici aussi, il faudra rester prudent. Il n'est pas exclu qu'une familiarité acquise avec la musique du XVII^e siècle ait plus ou moins largement contribué à former le goût de certains experts. On n'ose pas imaginer quel résultat aurait donné l'expérience si les sujets avaient été choisis au hasard dans la rue.

Enfin, l'on s'interroge : le fait qu'un expert et un seul se montre particulièrement sévère à l'égard du traitement mélodique de Lully pourrait-il traduire une forme d'aversion pour la « belle » déclamation chantante telle qu'on la cultivait aux siècles passés ? On évoque à ce propos la position de Milner et Regnault⁶⁰ qui, rejetant toute tradition de déclamation, lancent un appel quasiment rousseauiste à la nature et veulent que le vers, et par conséquent sa diction, soit « entièrement homogènes à la langue française » et que son intonation suive celle de la « langue commune ».

Bons et des mauvais « élèves »

Les notes attribuées par les experts permettent de distinguer, au sein des contours évalués, les bons des mauvais « élèves ». Ce sont bien sûr les extrêmes du classement qui sont les plus intéressants, car ils peuvent aider à comprendre ce que, globalement ou par groupes, les experts plébiscitent ou condamnent. Dans les figures 29.21 à 29.24, on trouvera : à gauche, le contour soumis aux experts au-dessus de la mélodie authentique de Lully ; à droite, la référence du vers, le caractère vrai ou faux du contour soumis, la note moyenne attribuée par tous les experts (T) et celle attribuée par les seuls experts discriminants (D).

La figure 29.21 présente les contours les mieux notés par tous les experts confondus, soit sept vrais et trois faux. Parmi ces derniers, on relève quelques sauts mélodiques qui ne sont manifestement pas conformes à la doctrine de Becq de Fouquières et qu'on n'attendrait pas chez Lully : le saut descendant après *voyez* (figure 29.21 d) qui entraîne une curieuse focalisation sur la préposition *en* alors que Lully, plus rhétoriquement, focalise sur *quels*. Le contour de la figure 29.21 h suggère une focalisation sur *quitter* que Lully ne pratique pas (il lui aurait probablement réservé un saut ascendant plutôt descendant) mais qui, d'un point de vue rhétorique, pourrait se justifier. Par contre, la descente sur la syllabe féminine de *rivages* est plus que curieuse : les experts discriminants se sont du reste montrés beaucoup plus sévères pour ce contour. Le contour de la figure 29.21 k est peu accusé et le faux soumis aux experts se trouve, par hasard, ressembler d'assez près à la mélodie de Lully. On s'interroge néanmoins sur l'adéquation du décrochement avant *harmonieux* avec le style de Lully.

Dans leur ensemble, ces contours sont descendants : huit sur dix se terminent plus bas qu'ils n'ont commencé et, dans les deux vers qui font exception, c'est le second hémistiche qui accuse une descente mélodique. Enfin, les experts semblent

60. Milner et Regnault, *Dire le vers*, p. 11-80.

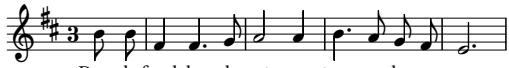
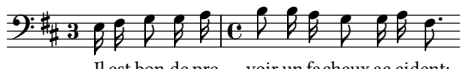
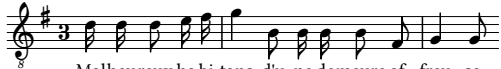
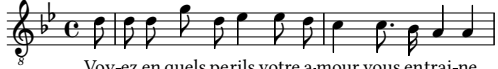
a	dans le fond des de- serts on trou- ve des ap- pas  Dans le fond des deserts on trou-ve des ap-pas,	<i>Isis</i>, A. II, sc. 5 VRAI T : 5,1 D : 4,86
b	il est bon de pré- voir un fas- cheux ac- ci- dent  Il est bon de pre - voir un facheux ac-cident:	<i>Cadmus</i>, A. II, sc. 1 VRAI T : 5 D : 4,86
c	mal- heu- reux ha- bi- tans d'u- ne de- meure re af freu- se  Malheureux ha-bi-tans d'u-ne demeure af - freu - se,	<i>Isis</i>, A. IV, sc. 2 VRAI T : 4,88 D : 4,29
d	voy- ez en quels pé- rils vos- tre a mour vous en- traî- ne  Voy-ez en quels perils votre a-mour vous entrai-ne	<i>Cadmus</i>, A. II, sc. 4 FAUX T : 4,88 D : 4,14
e	il fal- loit que ce bien pour com- bler tous mes vœux  Il falloit que ce bien pour combler tous mes vœux,	<i>Isis</i>, A. II, sc. 2 VRAI T : 4,82 D : 5
f	au res- te des mor- tels je ca- che ma foi- bles- se  Au res - te des Mor - tels je ca-che ma foi - bles - se,	<i>Armide</i>, A. III, sc. 2 VRAI T : 4,76 D : 4,86
g	fiers et d'es- tre au des- sus des Hom- mes or- di- nai- res  Et fiers d'estre au des-sus des hommes or - di-nai - res	<i>Cadmus</i>, A. I, sc. 2 VRAI T : 4,76 D : 4,86
h	non je ne puis quit- ter des ri- va- ges si beaux  Non, je ne puis quitter des ri-va-ges si beaux.	<i>Armide</i>, A. II, sc. 3 FAUX T : 4,76 D : 3,86
i	mal- gré tant de pe- rils l'a- mour veut que j'es- pe- re  Malgré tant de pe-rils l'amour veut que j'es-pe - re.	<i>Cadmus</i>, A. I, sc. 5 VRAI T : 4,76 D : 4,43
k	un son har- mo- ni- eux se mes- le au bruit des eaux  Un son harmoni-eux se mesle au bruit des eaux.	<i>Armide</i>, A. II, sc. 3 FAUX T : 4,76 D : 4,14

FIGURE 29.21 – Les contours les mieux notés (tous experts confondus)

avoir apprécié quelques sauts à valeur rhétorique (anabase ou catabase) : la descente sur *fond* (figure 29.21 a), le sommet sur *combl*er (figure 29.21 e), la « descente aux enfers » sur *mortels* (figure 29.21 f) et le saut ascendant sur *dessus* (figure 29.21 g).

Les contours préférés des experts discriminants (figure 29.22) ne recoupent que partiellement cette première série. Parmi ceux qui n'ont pas séduit l'ensemble des experts, on trouve des contours de plus grande amplitude, autrement dit plus emphatiques, qui ont pu faire peur aux experts non discriminants. Les experts discriminants n'ont quant à eux pas été effarouchés par la focalisation de la deuxième syllabe de *Jupiter* (figure 29.22 b) ainsi que celles de mots outils comme *ces* (figure 29.22 b), *luy* (figure 29.22 d), qui ne sont pas inhabituelles chez Lully mais peuvent surprendre aujourd'hui. Il n'ont pas non plus été rebutés par le mouvement ascendant sur *sépare*, qui donne une tonalité exclamative au vers correspondant et résulte d'une faute de copie survenue lors de la préparation du matériel en vue du test ! Le contour de la figure 29.22 k est un faux, mais il se trouve par hasard correspondre fort bien au vers de Quinault, mieux probablement que la mélodie de Lully qui est peu déclamatoire puisqu'elle reprend un thème de chaconne.

Plus généralement, et pour autant qu'on puisse en juger sur la base de cet échantillon, c'est *Isis* qui occupe la plus haute marche du podium, suivi de peu par *Cadmus* alors qu'*Armide*, souvent considérée comme le chef-d'œuvre de Quinault-Lully, doit se contenter de la troisième place. Cette performance mitigée rejoint d'autres observations sur le traitement rythmique du texte par Lully⁶¹, qui montrent que ses dernières tragédies en musique tendent vers une sorte d'*arioso* moins radicalement « parlé » que le récitatif des débuts. On ne saurait bien sûr extrapoler cela à la valeur artistique des œuvres concernées.

Au bas du classement, on trouve, chez tous les experts confondus, des contours dont huit sur dix sont des faux. Il n'est le plus souvent pas difficile de comprendre ce qui a été sanctionné : la brusque descente sur la syllabe tonique de *occupent* suivie d'un saut ascendant sur la féminine (figure 29.23 z), le saut ascendant extrême que rien ne justifie entre *encor* et *d'exprimer* (figure 29.23 y), un contour heurté avec saut ascendant sur la préposition *de* (figure 29.23 x), le saut descendant après *ah !* alors que chacun attend un saut ascendant avant cette interjection (figure 29.23 v), le saut ascendant sur la féminine de *votre* (figure 29.23 r), des mouvements ascendants non motivés, touchant pour l'un tout le second hémistiche et pour l'autre les trois dernières syllabes d'un vers (figure 29.23 q et p), un contour globalement incohérent (figure 29.23 o). S'agissant des deux vrais contours qui apparaissent dans la liste, on peut imaginer que le mouvement heurté du premier (figure 29.23 t), bien que cohérent, ait rebuté certains experts et que le saut (faudrait-il le comprendre comme un *glissando* ?) descendant sur *jouit* (figure 29.23 s) ait paru trop osé à certains.

Seuls quatre contours qui avaient échappé aux foudres des experts non discriminants ont été sanctionnés par leurs collègues discriminants. On suppose que le saut descendant sur *sagesse*, la mise en évidence de *que* (figure 29.24 z) et le saut descendant sur la féminine de *j'approuve* (figure 29.24 v) sont à l'origine de leur jugement

61. Bettens, *Empreintes de parole dans l'écriture de Lully*.

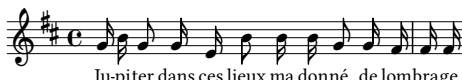
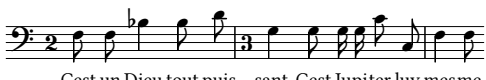
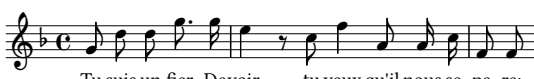
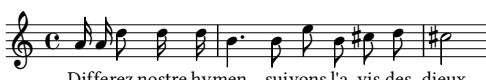
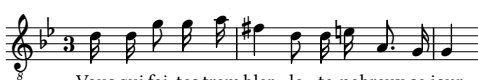
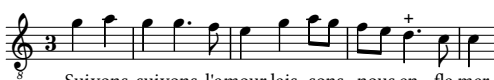
a	Il falloit que ce bien... (cf. figure 29.21 e)	<i>Isis</i> , A. II, sc. 2 VRAI D : 5 T : 4,82
b	ju- pi- ter dans lieux m'a don- né de l'om- bra- ge ces  Ju-piter dans ces lieux ma donné de l'ombrage	<i>Isis</i> , A. II, sc. 5 VRAI D : 5 T : 4,35
c	Il est bon de prévoir... (cf. figure 29.21 b)	<i>Cadmus</i> , A. II, sc. 1 VRAI D : 4,86 T : 5
d	c'est un dieu tout puis- sant c'est ju- pi- mê- me luy  C'est un Dieu tout puis - sant, C'est Jupiter luy mesme	<i>Isis</i> , A. III, sc. 2 VRAI D : 4,88 T : 4,29
e	suis un fier de- voir veux pa- re tu qu'il nous se-  Tu suis un fier Devoir, tu veux qu'il nous se-pa-re:	<i>Armide</i> , A. V, sc. 4 VRAI D : 4,88 T : 4,41
f	rez no- tre hy vons dif- fe- men sui- l'a- vis des dieux  Différez notre hymen, suivons l'a-vis des dieux.	<i>Isis</i> , A. I, sc. 3 VRAI D : 4,88 T : 4,29
g	Au reste des mortels... (cf. figure 29.21 f)	<i>Armide</i> , A. III, sc. 2 VRAI D : 4,86 T : 4,76
h	c'est ain- sy que je puis me fi- er a sa foy  C'est ainsi que je puis me fi-er a sa foy	<i>Isis</i> , A. II, sc. 4 VRAI D : 4,75 T : 4,53
i	vous qui fai- tes trem- bler le te- ne- breux se- jour  Vous qui fai-tes trem-bler le te-nebreux se-jour	<i>Armide</i> , A. V, sc. 1 VRAI D : 4,75 T : 4
k	vons sui- vons l'a- mour lais- sons nous en- fla- mer sui-  Suivons suivons l'amour lais-sons nous en - fla-mer	<i>Cadmus</i> , A. I, sc. 4 FAUX D : 4,75 T : 4,59

FIGURE 29.22 – Les contours les mieux notés (experts discriminants seulement)

z	ju- pi- ter et ju- non nous oc- pent sans ces- se Ju-piter et Junon nous occu-pent sans ces-se	<i>Isis</i>, A. II, sc. 4 FAUX T : 3 D : 2,88
y	la nym- phe ta- che en d'ex- pri- mer ses re- gretz La nimphe tache en - cor d'exprimer ses re - grets	<i>Isis</i>, A. III, sc. 6 FAUX T : 3,06 D : 2,88
x	va fuy et cé- de moy l'ob- jet de nos a- mours Va, fuy et ce de moy l'objet de nos a-mours	<i>Cadmus</i>, A. IV sc. 4 FAUX T : 3,06 D : 3
v	hé- las quel bruit qu'en- tends je ah He - las! quel bruit qu'en-tends-je Ah! quelle voix nou - vel - le	<i>Isis</i>, A. III, sc. 6 FAUX T : 3,12 D : 3,13
t	on en void dans vos d'au- tres té- moins On en void dans vos fers assez d'autres témoins,	<i>Armide</i>, A. I, sc. 1 VRAI T : 3,18 D : 3,75
s	la hai- ne de ju- non jou- it de mon tour- ment La hai-ne de Ju - non jouit de mon tour - ment,	<i>Isis</i>, A. IV, sc. 4 VRAI T : 3,18 D : 3,5
r	plu- tot que l'on ver- roit vo- tre coeur de- ga- gé plustost qu'on ne verroit votre coeur de-ga - gé	<i>Isis</i>, A. I, sc. 3 FAUX T : 3,24 D : 3,13
q	cha- ri- te il est trop vray cad- mus veut en- tre- pren- dre Cha-rite il est trop vray Cadmus veut entreprendre	<i>Cadmus</i>, A. II, sc. 1 FAUX T : 3,29 D : 3,13
p	l'ef- fort n'en est fa- tal qu'à l'or- des ti- tans L'effort n'en est fa - tal qu'a l'orgueil des ti-tans	<i>Isis</i>, A. I, sc. 6 FAUX T : 3,35 D : 3,25
o	que ton ba- re coeur per- dit sa du- re- té Que ton barbare Coeur perdit sa dure - té.	<i>Cadmus</i>, A. II, sc. 1 FAUX T : 3,41 D : 3,25

FIGURE 29.23 – Les contours les moins bien notés (tous experts confondus)

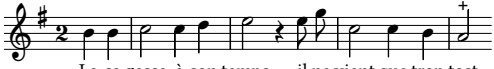
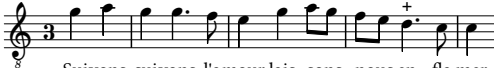
z	la se a son temps il ne vient trop tost sa- ges- que  La sa-gesse à son temps, il ne vient que trop tost	<i>Armide</i>, A. II, sc. 4 FAUX D : 2,75 T : 3,41
y	Jupiter et Junon... (cf. figure 29.23 z)	<i>Isis</i>, A. II, sc. 4 FAUX D : 2,88 T : 3
x	roit vers sa sour- ce u ne rou- te nou- vel- le se fe-  Se fe-roit vers sa source unne rou - te nou - vel --le	<i>Isis</i>, A. I, sc. 3 FAUX D : 2,88 T : 3,71
v	j'a- prou- ve vos de- sirs que rien n'y soit con- trai- re  J'approu-ve vos de - sirs que rien ny soit con - trai - re	<i>Isis</i>, A. II, sc. 6 FAUX D : 2,88 T : 3,88
t	La nymphe tache encor... (cf. figure 29.23 y)	<i>Isis</i>, A. III, sc. 6 FAUX D : 2,88 T : 3,06
s	Va, fuy et cede moy... (cf. figure 29.23 x)	<i>Cadmus</i>, A. IV, sc. 4 FAUX D : 3 T : 3,06
r	sui- vons sui- vons l'a- mour lais- sons nous en- fla- mer  Suivons suivons l'amour lais-sons nous en - fla-mer	<i>Cadmus</i>, A. I, sc. 4 VRAI D : 3 T : 3,88
q	Plutot que l'on verroit... (cf. figure 29.23 r)	<i>Isis</i>, A. I, sc. 3 FAUX D : 3,13 T : 3,24
p	Charite il est trop vray... (cf. figure 29.23 q)	<i>Cadmus</i>, A. II, sc. 1 FAUX D : 3,13 T : 3,29
o	Hélas quel bruit qu'entends-je... (cf. figure 29.23 v)	<i>Isis</i>, A. III, sc. 6 FAUX D : 3,13 T : 3,12

FIGURE 29.24 – Les contours les moins bien notés (experts discriminants seulement)

défavorable. S'agissant du contour de la figure 29.24 x, c'est probablement son aspect plat et informe qui a déplu. Enfin, on retrouve (figure 29.24 r) un vers que les experts discriminants avaient salué avec un faux contour⁶² (figure 29.23 k) : c'est ici le vrai contour, à savoir le thème de chaconne de Lully, qui est jugé peu satisfaisant.

Il n'est pas facile d'explicitier les choix de l'expert O qui constitue un groupe à lui seul en discriminant à l'envers des autres. En survolant les 36 contours (dont 21 faux) auxquels il attribue la note 6, on voit immédiatement qu'ils sont plutôt accidentés : ce n'est donc pas, en elle-même, la déclamation chantante qui le rebute. En les confrontant aux 11 contours (dont un seul faux) auxquels il attribue la note 1, on retire l'impression qu'il accorde une préférence relative à des contours associant montée graduelle et sauts descendants alors que Lully, on l'a vu, allie le plus souvent la déclinaison graduelle de la phrase française avec des sauts en majorité ascendants marquant les focalisations expressives.

Conclusions

Premier librettiste à succès de l'histoire de l'opéra français, le poète Quinault se trouve comme tiraillé entre une tradition lyrique et une tradition dramatique ; on en trouve la trace jusque dans ses vers. À l'image de celui de Corneille, son alexandrin dramatique se caractérise par un rythme accentuel plutôt plat. Lorsqu'il travaille pour Lully, par contre, il s'adonne à l'alexandrin plus rythmé qui prédomine dans la poésie chantée.

Grâce au modèle *Alex17*, qui recourt à la simulation informatique, il est possible de montrer que l'alexandrin dramatique de Corneille est prosaïque : les accents s'y répartissent conformément aux lois du hasard. L'alexandrin lyrique, dont chacun des hémistiches présente un surcroît d'accents sur sa position médiane, échappe aux prévisions du modèle et résulte donc d'une intention rythmique, consciente ou inconsciente, du poète. Cette observation n'est pas sans importance s'agissant d'une époque où les compositeurs accordent une attention croissante au traitement rythmique de l'accent tonique.

Alors que ses prédécesseurs disposent, à l'égard du texte mis en musique, d'une liberté mélodique totale, Lully inaugure un style dont les sauts mélodiques se synchronisent avec les accents toniques. Cette pratique évoque une technique de déclamation qui ne sera précisément décrite qu'au XIX^e siècle, mais dont on peut supposer qu'elle était déjà traditionnelle au moment où il invente son récitatif. L'écriture de Lully semble de plus influencée par certains faits d'intonation liés à la pragmatique et à la syntaxe : mouvement globalement descendant de la phrase, mouvements ascendants et descendants marquant la continuation et la conclusion, sauts mélodiques sur des syllabes prétoniques évoquant des focalisations expressives. Elle

62. Ce vers étant récurrent, il a été tiré au sort deux fois et le hasard a voulu que, dans un cas, le contour mélodique original ait été remplacé par un contour aléatoire qui lui convient étrangement bien. Dans l'ordre de présentation aux experts, lui aussi déterminé au hasard, ces deux contours n'étaient pas consécutifs.

porte aussi la trace du mètre, avec prédominance de mouvements ascendants à la césure et de mouvements descendants à la rime. Les résultats présentés ici laissent espérer que l'intonation emphatique d'un comédien du xvii^e siècle pourra un jour être modélisée de manière assez fine.

Enfin, il apparaît que, sous certaines conditions, les mouvements intonatifs du récitatif de Lully, isolés de tous les autres paramètres, peuvent être directement parlants pour des locuteurs aujourd'hui. Des experts certes triés sur le volet sont capables, en utilisant leur instinct linguistique, mais probablement aussi aidés par leur familiarité avec la littérature et de la musique du xvii^e siècle, de distinguer des contours mélodiques répondant aux canons lullystes d'autres contours choisis ou générés au hasard. Sur cette base, il n'y a donc pas lieu de penser que l'intonation du français lu ou déclamé ait subi un profond bouleversement entre le xvii^e siècle et nos jours.

Neuvième partie

Vers mesurés

Quelques pas dans le dédale

CHAPITRE 30

« UNE NOUVELLE VOYE POUR ALLER EN PARNASSE »

Modernité des vers mesurés à l'antique

Il n'est pas rare que la modernité cherche sa légitimité dans l'ancien, ou plutôt le très ancien. Pour rompre avec un passé récent, vécu comme encombrant, usé, barbare, les avant-gardes convoquent des ancêtres mythiques, se réclament de leur autorité et redonnent vie à des formes oubliées. Les historiens parleront ensuite de « renouveau » ou de « renaissance »¹.

Le fardeau de la « rythme »

Ouvrant le second livre de sa *Deffence* sur la question de l'art poétique, Joachim du Bellay identifie sans détour l'un de ces fardeaux légués par l'histoire récente :

Quand à la Rythme, je suy' bien d'opinion, qu'elle soit riche, pour ce qu'elle nous est ce, qu'est la quantité aux Grecz, & Latins. Et bien que n'ayons cet usaige de Piez comme eux, si est-ce, que nous avons un certain nombre de Syllabes en chacun Genre de Poëme, par les quelles comme par Chesnons le vers François lié, & enchainé est contraint de se rendre en cete étroite prison de Rythme, soubz la garde le plus souvent d'une couppe feminine, facheux, & rude Gëolier, & incongnu des autres vulgaires².

Cette « rythme », qu'il prononce vraisemblablement *rime*, n'est autre qu'un condensé des principes de la métrique syllabique traditionnelle du français. Elle réunit sous son nom ce que nous appelons encore aujourd'hui la *rime*, à savoir la « consonance » de fin de vers (ou *homéotéleute*³) et le *rhythmos* proprement dit, équivalent grec du latin *numerus*, c'est-à-dire le nombre des syllabes. La « rythme », qui a des relents de seconde rhétorique, est ici ressentie à la fois comme une contrainte fastidieuse, une « prison », et comme un pis-aller : puisque la poésie française ne connaît pas la métrique quantitative des anciens, il faudra bien qu'elle s'en contente, au moins provisoirement.

Pour dépasser ce sentiment de frustration, les humanistes ont le choix entre deux attitudes : promouvoir l'application au français de la métrique des anciens ou valoriser la « rythme » en lui cherchant des lettres de noblesse.

Qui eust gardé notz Anceſtres de varier toutes les parties declinables, d'allonger une syllabe, & accoursir l'autre : & en faire des piedz, ou des Mains ? Et qui gardera notz successeurs d'observer telles choses, si quelques Scavans, & non moins ingenieux de cest aage entreprennent de les reduyre en Art⁴ ?

1. Cet article fait provisoirement le point d'un travail commencé en 1993, plusieurs fois laissé en l'état pour être ensuite repris. Il tire sa matière d'exposés faits à l'Université de Fribourg, sur l'invitation de Simone de Reyff et au Conservatoire populaire de musique de Genève sur celle de David Chappuis. Je tiens à remercier ces deux professeurs de m'avoir donné l'occasion d'exposer à leurs étudiants mes vues sur un sujet aussi « ésotérique ».

2. Joachim du Bellay, *La Deffence*, II-vii.

3. Parfois aussi graphié *omiotefte*, ce qui donne une idée de la variété des prononciations du grec qui pouvait exister chez les humanistes. Voir Etienne Pasquier, *Recherches*, p. 595.

4. Joachim du Bellay, *Deffence*, I-ix.

Rien n'empêchait, nous dit du Bellay, les poètes du passé d'adapter le français à la métrique quantitative. Et s'ils ne l'ont pas fait, ceux du futur s'y mettront peut-être. En attendant, il est certainement moins difficile de proclamer que la « rythme », loin d'être une invention gothique, remonte aux anciens Gaulois⁵, ce qui la place, en matière d'antiquité, au moins à égalité avec les pieds des Grecs. Reprise par le préfacier d'Etienne Jodelle, autre poète connu pour avoir composé des vers mesurés, la piste gauloise a l'avantage supplémentaire de bouleverser, à l'avantage du français, la généalogie des langues : comme la langue gauloise et la renommée de ses bardes ont « précédé l'âge des plus vieux Poètes Grecs, & par conséquent aussi des Latins⁶ », le vernaculaire et la poésie français qui, symboliquement, en sont les héritiers directs gagnent une génération et se retrouvent au même niveau que le grec et le latin.

Compter, mesurer

On ne sait pas jusqu'à quel point les humanistes étaient dupes de leur propre supercherie. Eussent-ils sincèrement adhéré à ce pedigree imaginaire que la « rythme » serait restée grevée d'un important désavantage : dans la hiérarchie des savoirs, l'action de *dénombrer* ou de *compter*, à laquelle se rapporte le couple *rhythmos/numerus*, est supplantée par l'action de *mesurer* qu'implique le *metron/metrum*. Même les bardes gaulois n'y peuvent rien : l'arithmétique, première branche du *quadrivium* médiéval, est plus rudimentaire que la géométrie. Du fait de cette infériorité épistémologique, il restait délicat de revendiquer, pour le vernaculaire français, un statut d'égalité avec les langues antiques tant qu'il n'avait pas donné lieu à une poésie mesurée.

Dans l'esprit de certains, la trop grande simplicité de la métrique syllabique française rendait la poésie vulnérable voire corruptible :

Le deuil & le juste dépit (lecteur) que j'ay eu de voir nostre poésie toute souillée & abastardie par un tas d'esclaves imitateurs qui se sont impudemment fourrez entre les plus sçavans d'aujourd'huy, m'a tellement dégousté de nostre ryme, pour la voir aussi commune aux indoctes qu'aux doctes, & ceux la autant autorisez en icelle que ceux cy, que je me suis proposé une nouvelle voye pour aller en Parnasse, non encore frayee que des Grecs & des Latins, & qui pour son industrie & trop plus grande difficulté que celle de la ryme, sera comme j'espere, inaccessible à nos rymasseurs d'aujourd'huy⁷.

L'adoption de la métrique quantitative des Grecs et des Latins apparaissait donc comme une façon d'élever le niveau en barrant la route aux trop mauvais poètes que la « ryme » ne suffisait pas à décourager.

La description formelle des vers, ou plutôt des types de vers, fait ressortir de manière on ne peut plus claire l'indigence de la métrique syllabique. Soit le schéma du dimètre iambique tel que le Français Baïf l'a repris des Grecs :

5. Joachim du Bellay, *Deffence*, II-viii.

6. Etienne Jodelle, *Œuvres* (1574), préface posthume de Charles de la Mothe.

7. Jacques de La Taille, *La Maniere*, p. 2 r°.

x – ∪ – x – ∪ –

Ses huit positions sont fortement caractérisées. Le macron (–) exige une syllabe longue, le micron (∪) une syllabe brève, le x marque une position *indifférente*, autorisant toute syllabe quelle que soit sa quantité. Diverses substitutions, fondées sur l'équivalence d'une longue et de deux brèves sont en plus possibles. Par comparaison, l'octosyllabe français qui, superficiellement, lui ressemble, fait piètre figure : il se limite à huit positions indifférentes suivies d'une position surnuméraire (x) réservée à une éventuelle syllabe féminine et qui, puisqu'elle ne « compte » pas, pourrait tout aussi bien être omise :

x x x x x x x x (x)

L'urgence d'un tri

Parmi les poètes contemporains de la Pléiade, Marc-Claude de Buttet est peut-être le premier à s'être essayé aux vers mesurés, et en particulier à la strophe saphique. Cette forme comporte classiquement trois vers « grands saphiques », de onze syllabes chacun :

– ∪ – x – ∪ ∪ – ∪ – –

dont le dernier est suivi d'un petit vers — on discute s'il s'agit d'un vers à part entière ou d'un « tronçon » métrique qui s'accrole au vers précédent⁸ — appelé « adonique » :

– ∪ ∪ – –

En voici un exemple, tiré d'une pièce de circonstance dont on peut situer la composition vers 1550⁹, date de la restitution de Boulogne par les Anglais. On le lira tout d'abord sans tenir compte des syllabes mises en évidence :

De la mer ou fut Bellone farouche,
Ou Tytan tumbé tout rouge se couche,
Henri le vangeur de l'Angloise outrance
Revient en France.

Ramenant brave son fort exercite,
Non jamais veincu dessous sa conduite,
Ja du beau laurier qui par mort s'achete
Cernant sa teste.

De son absence Paris tant malade,
Le sentant venir de bien loin l'oeillade,
Et lui appreste le triumphe, gloire
De sa victoire.

Par les saints temples, les voutes pendantes

8. Louis Nougaret, *Traité de métrique latine classique*, p. 106.

9. Imprimée en 1561, elle pourrait néanmoins avoir été composée avant les vers dont Etienne Pasquier, *Recherches*, p. 650, crédite Jodelle (1553), Denisot (1555) et lui-même (1556). On ne fera pas état ici du travail de Boteauville (avant 1500), qui apparaît complètement détaché de ce mouvement.

Desja s'allument de lampes ardentes :
 Les prestres qui ja les encensoirs ventent
 Haut aux Dieux chantent.

Ja desja lon voit de loin aux campagnes
 Flamber les armes, blanchir les enseignes,
 Et d'un trot brave la chevalerie
 De Mars chérie¹⁰.

La particularité de cette tentative est qu'elle est toute entière fondée sur des vers féminins rimés : Buttet admet les avoir « fet expressement tumber par sons feminins, car autrement ils ne povoient avoir grace ». Il n'est de plus pas rare que, à l'intérieur des vers, des positions longues du schéma métrique accueillent des syllabes féminines. Ces deux procédés seront critiqués par Etienne Pasquier pour qui l'e féminin n'est « qu'un demy son que l'on ne peut aucunement rendre long » et, en fin de vers, « n'est point compté pour une syllabe¹¹ ». Si l'on y regarde de plus près, ces vers fournissent le plus parfait exemple d'une prosodie arbitraire : n'importe quelle syllabe peut y occuper n'importe quelle position. Par exemple, les syllabes comportant une voyelle nasale, ainsi que la première syllabe du mot *desja*, y sont faites tantôt longues, tantôt brèves : on verra que, chez Baïf, elles n'occupent que des positions longues. Les premières de *voûte*, de *prêtres*, qui auraient toutes les raisons d'être longues, occupent des positions brèves, et ainsi de suite. Les syllabes mises en évidence ci-dessus sont celles qui entreraient en contradiction avec la prosodie de Baïf.

En somme, les vers « mesurés » de Buttet ne le sont aucunement. Comme dans les vers traditionnels, les syllabes y apparaissent « sans aucun triage¹² » : ses grands saphiques ne sont rien de plus que des décasyllabes 5//5 (parfois appelés *taratantara*s) féminins admettant la césure dite « lyrique¹³ », ses adoniques des tétrasyllabes tout aussi féminins. La nécessité d'un travail préalable sur le vernaculaire français et sa prosodie n'en ressort donc que plus nettement. Dans l'optique des humanistes, un tel tri prosodique est une entreprise aussi importante et urgente que l'établissement d'un dictionnaire ou celui d'une grammaire. Voici comment le grammairien et rhéteur Ramus, autre tenant de la piste gauloise, l'envisagera en 1572 :

Le moyen ce seroit que les poetes Francois saddonassent a faire leurs vers non seulement par rithme & mesure de sons semblables, mais par certaine quantite de syllabes longues & breves, a la facon des poetes Grecs & Latins, alors ils apporteroient a la langue Francoyse cest ornement tant necessaire. Car en les oyant, en les lisant, en les observant, comme docteurs & autheurs de ceste louange, ce qui se faiçt naturellement, se reduiroit en art, & par consequence la recherche de l'accent seroit aisee. A ceste cause fauldroit supplier aux muses Francoyses d'entreprendre ce labeur, non

10. Marc-Claude de Buttet, *Le Premier Livre*, p. 45 r°.

11. Etienne Pasquier, *Recherches*, p. 652.

12. Etienne Pasquier, *Recherches*, p. 624.

13. Par convention, on parle de césure « lyrique » lorsqu'une syllabe féminine numéraire et non élidée apparaît à la césure.

pas pour abolir la rithme, qui est fort plaisante & delectable, mais affin que leur patrie fust esgallee a la Graece & a l'Italie touchant la prosodie en quantite & accent. Et hardiment le premier gentil esprit, qui remplira ses vers mesures d'une bonne & riche poesie, il sera le premier poete des Francois, comme Homere & Livius ont este des Grecs & des Latins, devant lesquels ny avoit ny en Grece, ny en Italie aultre poesie que de rithmes, comme nous avons dict ailleurs¹⁴.

Il n'incombait pas aux grammairiens de s'en charger : de même que, à travers les siècles, c'était par la lecture des poètes que s'était transmise la prosodie du grec et du latin, c'était de même aux poètes français que revenait la tâche prométhéenne de l'établir pour leur langue.

Baïf Prométhée

Quelle que soit la manière dont on aborde la question des vers mesurés, c'est toujours la figure de Jean-Antoine de Baïf (1532-1589) qui s'impose. Il y a plusieurs raisons à cela.

Premièrement, Baïf embrasse mieux que quiconque l'idéal néoplatonicien d'une fusion entre poésie et musique. En s'assurant la collaboration, au sein de son académie, d'un compositeur majeur comme Claude Le Jeune, il donne à sa démarche toutes les chances de faire école. De fait, c'est justement dans le champ du lien texte-musique que son influence sera la plus profonde et durable puisqu'elle s'étendra sur plus d'un siècle¹⁵.

Deuxièmement, il y a le volume et la diversité. En incluant les Etrénes de 1574 et le principal manuscrit autographe de Baïf, on dispose de 15 129 vers au total¹⁶, soit l'équivalent de l'*Iliade*. Ce *corpus* compte près de 115 000 mots consécutifs, qu'il est possible de regrouper en près de 5000 *lemmes*, ou entrées de dictionnaire, différents. C'est évidemment sans proportion avec le reste de la production en vers mesurés français : Nicolas Rapin, par exemple, le plus prolifique parmi les successeurs de Baïf, n'en a laissé que 1623¹⁷. La diversité des mètres, également, impressionne. Alors que la métrique syllabique traditionnelle se contente par la force des choses d'une grosse dizaine de formes dont trois ou quatre monopolisent l'essentiel de la production, les poètes du xvi^e siècle qui, Baïf hormis, composent des vers mesurés se cantonnent, si l'on en croit l'estimation de Jean Brunel¹⁸, à une quinzaine de mètres différents ; Baïf, quant à lui, en utilise plus d'une centaine¹⁹. Mais il n'y a pas de réelle limite :

14. Pierre de la Ramée, dit Ramus, *Grammaire*, p. 43-44.

15. Voir à ce propos Bettens, *Chronique d'un éveil prosodique*.

16. Le lecteur est renvoyé à mon édition en ligne des vers mesurés de Baïf.

<<http://virga.org/baif/>>

Elle offre, sous « Dictionnaire », un outil de recherche par mots ou chaînes de caractères grâce auquel on pourra sans difficulté localiser les exemples cités ici.

17. Selon Jean Vignes, *Brève histoire*, p. 38, qui s'appuie sur les chiffres fournis par Jean Brunel.

18. Jean Brunel, *La Poésie mesurée française*, p. 266.

19. L'estimation de Brunel, soit environ 70, est grossièrement en dessous de la réalité. Le répertoire constitué pour mon édition des vers mesurés de Baïf recense près de 110 mètres pour lesquels on

constitués essentiellement de macrons et de microns, les schémas métriques sont abstraits et rien ne s'oppose à ce qu'ils passent tels quels d'une langue à l'autre. Logiquement, tout ce qui s'est réalisé une fois en grec ou en latin peut être importé en français et il serait même possible, à l'infini, de créer de nouveaux schémas. Quoi qu'il en soit, l'accumulation des mètres effectivement présents chez Baïf dépasse de loin tout ce qui s'est fait ailleurs ou en d'autres temps. On serait bien en peine, en particulier, de trouver un poète antique aussi polyvalent !

Mais cette prouesse métrique n'est rien en comparaison du travail que, méthodiquement, Baïf entreprend sur la prosodie. Il sera, troisièmement, le seul à mener à son terme le programme qu'établissait Ramus.

Le vers syllabique traditionnel ne requiert que fort peu de défrichage prosodique préalable. Afin de permettre leur dénombrement, les syllabes doivent être délimitées, ce qui, au prix de quelques artifices, ne pose guère de problème. Il est en plus nécessaire de les répartir en deux groupes : les syllabes féminines d'une part et celles qui ne le sont pas, autrement dit les masculines, de l'autre. Cette catégorisation rudimentaire est tout ce qu'il faut à la métrique pour régir l'élision, la césure et l'entrevers, et donc pour donner lieu, rime mise à part, à des vers syllabiques bien formés. Elle ne requiert même pas que soient formalisées des notions plus grammaticales comme celles de quantité ou d'accent tonique.

La pratique du vers mesuré est, on s'en doute, infiniment plus exigeante. Comme les schémas métriques comprennent des positions brèves (v) et des positions longues (—), il doit être possible de déterminer, à l'avance et pour chaque syllabe de chaque mot de la langue, quel type de position elle est en droit d'occuper : une longue, une brève ou éventuellement les deux. Partant si l'on veut de la friche du « naïf françois », le poète devra, tel un paysagiste, apprendre à identifier les rejets sauvages, à les rabattre et à les tailler jusqu'à obtenir les plantes d'ornement qui constitueront le jardin des vers mesurés. Savamment aménagé par les mains de l'homme, ce jardin n'est plus la Nature, mais sa représentation stylisée.

Au jardin des syllabes

Dans les faits de parole, chaque syllabe a une durée, certes mesurable en millisecondes, mais éminemment variable et non reproductible d'une occurrence et d'un locuteur à l'autre. Ce n'est qu'au niveau, plus abstrait, de la langue que peuvent émerger des oppositions binaires de quantité. En latin, par exemple, deux suffixes fréquents comme *-ura* (substantifs formés sur des verbes : *creatura*, *natura*) et *-ula* (diminutif : *fibula*, *virgula*) se distinguent par leur consonne mais aussi, et peut-être surtout, par le fait que l'*u* du premier est long et l'*u* du second bref. On a donc *-ūra/-ūla*²⁰. Il s'agit d'une opposition phonologique incontestée et incontestable dont les

pourrait formuler une dénomination spécifique, certains d'entre eux donnant en plus lieu à de nombreuses variantes.

20. Il en résulte que les mots en *-ura* sont paroxytons (accent tonique sur la pénultième syllabe) alors que ceux en *-ula* sont proparoxytons (accent tonique sur l'antépénultième).

théoriciens antiques rendent compte par les termes de *physis/natura*. On parlera donc de longueur (ou de quantité) *par nature*.

Longueur par nature

C'est la longueur par nature qui constitue l'étalon du tri prosodique indispensable à toute métrique quantitative. Comment dès lors la transposer en français ? Pour un théoricien comme Jacques de La Taille, il suffirait de reprendre telle quelle celle du latin :

Ce que j'ay dit des prepositions Grecques & Latines, il en fault autant dire de tous les vocables qui sont descendus, ou qui approchent du Latin en mesme signification, de maniere que Sepulchre, impotent, miserable, sedition, & cent mille autres auront, mesme quantité que Sepulchrum, Impotens, miserabilis, Seditio. Au moyen de quoy je te r'envoye aux Grammairiens Latins, en tant que nostre langue est conforme à la leur, pour apprendre la quantité de la plus grand part de nos sillabes²¹.

Selon ce principe, on aurait *sēpulchre*, *impōtent*, *mīsérable*, *sēdition* et aussi *nātūre*, *virgūle*. Une telle doctrine est bien sûr fort économique pour le théoricien qui, s'appuyant sur la prosodie déjà parfaitement balisée du latin, ne risque pas de se perdre dans la jungle du vernaculaire. Conviendra-t-elle pour autant à la pratique ? Théodore de Bèze n'est pas de cet avis :

Il me faut du reste avertir ici les étrangers du très petit nombre de syllabes longues dans la langue française, en regard de l'innombrable multitude des brèves. Et, par conséquent, ils doivent plutôt prendre garde à ne pas allonger les brèves qu'à ne pas raccourcir les longues, principalement là où ils peuvent être induits en erreur par la quantité de la langue latine. Ainsi, par exemple, *Natura*, *Veçtura*, *Fortuna*, *Persona* et autres semblables allongent leur pénultième en latin, alors que les mots français *nature*, *voiture*, *fortune*, *personne* raccourcissent la même syllabe²².

La position de Bèze n'est pas sans fondement linguistique. En français, le suffixe *-ure*, directement dérivé du *-ura* latin, existe par exemple sous deux variantes opposables : une longue et une brève. Dans un certain nombre de mots, la contraction, au cours de l'évolution phonétique, de la dernière syllabe du radical avec la première du suffixe s'est soldée par un allongement. C'est ainsi que le latin *para(t)uram* a donné, en français médiéval, *pare-ure* où les deux voyelles sises de part et d'autre du tiret, tout d'abord prononcées en hiatus, ont fini par se fondre en une seule longue. Ce phénomène n'a pas eu lieu dans un mot comme *pastura* > *pasture*. En français du xvi^e siècle (ou en tout cas dans certaines variétés de français du xvi^e siècle), il persiste donc une opposition de quantité entre *pastūre* et *parūre*, *natūre* et *voitūre* se rattachant, comme le veut Bèze, au premier type. Baïf, c'est certain²³, percevait de

21. Jacques de La Taille, *La Maniere*, p. 9 r^o.

22. Théodore de Bèze, *De Francicae linguae*, p. 75-76.

23. voir à ce propos Yves-Charles Morin, *La graphie de Jean-Antoine de Baïf et La prononciation et la prosodie*.

telles oppositions. Si l'on se souvient en plus que, dans *pasture*, l'amuïssement du *s* implosif a provoqué un allongement de la voyelle *a*, on comprend que ce n'est pas par hasard que le poète a scandé *pātūrě* et *pārūrě*.

Amorcer le tri

Imaginons Baïf retroussant ses manches au moment d'entreprendre son travail sur la prosodie : il a devant lui un énorme tas de syllabes pêle-mêle qu'il devra trier en décidant, sur la base de critères encore flous, lesquelles sont longues et lesquelles sont brèves. Il va de soi qu'il commencera par extraire les syllabes les plus manifestement longues, celles qui entrent dans une opposition phonologique de quantité et qu'il identifiera aux syllabes longues *par nature* de la prosodie grecque ou latine. Elles amorceront le tas des « longues ». Ensuite, il cherchera à identifier les syllabes les plus manifestement brèves et il tombera inéluctablement sur les syllabes féminines. Tout comme Pasquier, La Taille leur refuse les positions métriques longues :

Les Syllabes qui ont un E féminin sont tousjours breves, non seulement à la fin des vocables comme, dirě fairě : mais aussi au commencement & au milieu, comme dēmander, chēval, pauvrēmēt, rēcēvoir²⁴.

Partageant manifestement cet avis, Baïf utilisera les syllabes féminines, ainsi que toutes les autres syllabes dont la voyelle est un *e* féminin, pour amorcer le tas des « brèves ». Il est maintenant un peu plus avancé : il a, à sa gauche, un petit tas de syllabes longues, à sa droite un assez gros tas de syllabes brèves, mais il reste en face de lui un très gros tas de syllabes non triées. Se replongeant dans ce tas du milieu, il va s'efforcer de le réduire en élaborant des critères qui lui permettront de verser le plus grand nombre possible de syllabes à gauche ou à droite. On comprend déjà que, au fur et à mesure des passes, les syllabes non triées seront de plus en plus « moyennes » : le tri n'en deviendra que plus délicat.

Longueur par position

Le tas de gauche va pouvoir accueillir d'un seul coup un assez gros contingent de syllabes. À la *physis/natura*, les théoriciens antiques opposent en effet la *thesis/positio* : cette *position* affecte les syllabes fermées, autrement dit celles dont le noyau vocalique est suivi d'au moins une consonne qu'on qualifie d'*implosive*²⁵. On dit que cette consonne *fait position* et, de ce fait, les syllabes concernées sont, sans égard à la quantité « naturelle » de leur voyelle, versées sur le tas des longues. Le principe de la longueur par position est fort commode : il n'a pas d'ancrage lexical et son application permet donc de recruter pour ainsi dire mécaniquement un nombre très important de syllabes longues. Alors que la longueur par nature se fonde

24. Jacques de La Taille, *La Maniere*, p. 6 v°.

25. *Arma virumque cano* : dans cet exemple, les syllabes fermées, et donc longues par position ont été soulignées. On se gardera de confondre la longueur par « position », qui est une notion prosodique avec les « positions » métriques, qui constituent les cases des schémas abstraits décrivant les vers.

sur la quantité vocalique, celle par position repose avant tout sur la durée présumée des consonnes implosives, ce qui fait suspecter un artifice : d'un point de vue prosodique, ces deux manières de longueur sont différentes et le choix de les associer à une même catégorie métrique comporte, en grec déjà, une part d'arbitraire. Le latin a néanmoins suivi l'exemple du grec et Baïf, sourd aux protestations de Bèze qui juge non pertinente en français la longueur par position, a emboîté le pas.

Des syllabes communes

Les passes se succèdent et ce sont maintenant les syllabes prétoniques ouvertes qui peuvent intéresser Baïf. Si l'on remarque, par exemple, qu'il recourt 244 fois au mot *amour* et que, à 244 reprises, la première syllabe de ce mot occupe une position métrique brève (ou indifférente) et jamais une position métrique longue, il est difficile de ne pas en conclure qu'il avait tranché en versant cette syllabe, avec probablement un certain nombre d'autres, sur le tas de droite. Sur 51 occurrences du mot *soleil*, la première syllabe, presque toujours prononcée [su], occupe 51 fois une position métrique brève (ou indifférente), il en va de même de la totalité des 28 occurrences des formes du verbe *souloir* ; la première syllabe des formes du verbe *saouler*, quant à elle, est 21 fois sur 21 dévolue à une position métrique longue. On retrouve ici, saluée par l'unanimité statistique, une opposition phonologique de quantité que la contraction des deux premières syllabes de *sa(t)ullare* explique parfaitement. Mais il y a une faille dans le crible : pour les 2 occurrences des formes du verbe *soulever*, la première syllabe, qui n'est pas phonologiquement longue, occupe dans un cas une position longue et dans l'autre une position brève. Si l'on élargit la recherche aux formes de *soutenir* qui partage le même préfixe, on constate que la syllabe initiale occupe 8 fois une position longue, 6 fois une position brève et une fois une position indifférente : peut-être la frontière de morphème rend-elle plus tolérable aux oreilles de Baïf un « allongement » qui, à l'intérieur du radical, serait choquant. La même observation peut en tout cas être faite pour le préfixe *es-/é-* : sur les 22 occurrences des formes du verbe *écouter*, la première syllabe occupe 17 fois une position métrique brève contre 5 fois une longue.

À côté des brèves (comme la première syllabe de *soleil* ou de *souloir*) et des longues (comme celle de *saouler*), il existe donc des syllabes dont le statut prosodique est ambigu. À un moment donné, le tri est devenu délicat pour Baïf et les syllabes trop « moyennes » sont restées définitivement dans le tas du milieu. Le latin et le grec connaissent, quoiqu'en moins grand nombre, de telles syllabes qu'on appelle *communes* et qui peuvent, selon le gré du poète ou les contraintes auxquelles il est soumis, s'adapter tant aux positions métriques longues qu'aux brèves²⁶.

26. Il ne faut pas confondre *position indifférente* avec *syllabe commune*. Dans le premier cas, on a une catégorie métrique qui tolère toutes les valeurs prosodiques ; dans le second, on a une catégorie prosodique qui peut s'adapter à toutes les valeurs métriques.

Rôle de l'accent tonique

On sait aujourd'hui que la langue française comporte un accent tonique, et que celui-ci frappe la dernière syllabe non-féminine des mots « pleins »²⁷. Il s'agit d'un phénomène qui, quoiqu'il traverse toute l'histoire du français, n'a été reconnu et théorisé qu'au XIX^e siècle. La Taille, par la force des choses, l'ignore : sous la rubrique *accent*, il donne une règle confuse qui semble directement transposée des grammaires latines²⁸. Baïf, lui aussi, ignore cette notion : s'il utilise bien des marques graphiques correspondant aux trois accents, grave, aigu et circonflexe, du grec, c'est selon une logique qui ne recoupe nullement celle de l'accent tonique telle que nous l'envisageons aujourd'hui pour le français. Cependant, l'accent tonique peut, en français, avoir un effet allongeant sur la syllabe qu'il frappe, effet qui va interférer avec la quantité phonologique et est susceptible d'influencer le tri prosodique. Ainsi, La Taille considère-t-il comme généralement longue la dernière syllabe des mots masculins qui se terminent par une voyelle :

Tous mots terminez en voyelles ont la dernière longue, Ayma, aymé, amy, vaincu. Il ne s'en trouve point en O, si ce n'étoient noms propres. Je m'en rapporte à ceux qui voudront accourcir les adverbes en A : à sçavoir de-ja*, pieça*, &c. Pour le moins tu variras ceux cy, ainsi*, ici*, aussi*, cecy*, nenny*, quasi*. Quant à La Article, & les Pronoms Ma, Ta, Sa, ils sont brefs, comme aussi sont quelques autres monosyllabes²⁹.

Et il ajoute en marge :

Il faut excepter la voyelle féminine.

Ces remarques sont intéressantes car, même si elles ne peuvent se référer explicitement à une notion encore inexistante, elles nous parlent du phénomène *accent tonique*, ou plutôt de son effet sur la quantité prosodique tel que le perçoit La Taille : dans les mots « pleins », l'accent allonge les voyelles finales alors que les clitiques, qu'il épargne, conservent leur nature brève. A mi-chemin, certains mots grammaticaux, dont le statut accentuel peut prêter à discussion, connaissent un allongement facultatif : leurs syllabes finales peuvent donc être assimilées à des communes.

On pourrait croire que les prescriptions de La Taille ont influencé Baïf. Même si cela n'est pas une règle absolue, les clitiques *ma*, *ta*, *sa*, *la* occupent chez lui dans environ 95 % des cas une position brève. La finale des mots grammaticaux dissyllabiques comme *ainsi*, *aussi*, *parmi*, *déjà*, *voici*, *voilà* occupe assez indifféremment les positions longues et les positions brèves. Quant à la finale des mots « pleins », Baïf se conforme presque sans exception à la règle de La Taille pour ce qui est des mots

27. Cette épithète désigne, quoique de manière floue, les nom, les adjectifs, les formes verbales et les adverbes. Par opposition, les « clitiques » sont des mots outils (articles, pronoms, prépositions, etc.) qui n'ont pas d'accent propre mais s'associent à un mot « plein » pour former un groupe.

28. Jacques de La Taille, *La Maniere*, p. 9 v°.

29. Jacques de La Taille, *La Maniere*, p. 10 r°. Les syllabes marquées ici d'un * sont, dans l'impression originale, coiffées d'un micron et d'un macron superposés.

en -a, en -é, en -(e)au, en -ou et en -eu, mais s'en distancie dans les mots en -i et en -u.

C'est particulièrement intéressant dans le cas des participes passés en -u qui connaissent une opposition phonologique de quantité entre *cre-u*, *pe-u*, *ple-u*, *ve-u*, dont l'hiatus s'est résolu en un [y] long, et d'autres formes comme *tenu*, *tendu*, *couru*, *voulu*, *rompu*, *vécu* qui ne connaissent pas un tel allongement. Baïf réserve une position longue à la totalité des finales des quelque 70 occurrences de participes de ce premier groupe alors que, sur les 16 occurrences de *couru*, 8 occupent des positions brèves. Le pronom *tu*, quant à lui, lorsqu'il est postposé et pourrait être accentué (*veux-tu*, *as-tu*), reste néanmoins fréquemment dans une position brève. Plus anecdotique, les syllabes finales de *ami*, *merci*, *Henri* ainsi que des formes verbales en -i(s) dont l's final est analogique (premières personnes et impératifs) occupent fréquemment des positions brèves. On ajoute que, en vertu d'une règle héritée de la métrique grecque, n'importe quelle voyelle finale peut, chez Baïf, se retrouver abrégée si le mot suivant commence par une voyelle.

Pour La Taille, pas de doute : toute pénultième d'un mot féminin est longue³⁰. Certes, il donne des exemples d'oppositions de quantité touchant précisément cette syllabe (*pâme/Dame*, *grâce/place*, *prêche/peche*) mais, du fait de sa sensibilité personnelle à l'accent tonique, il semble admettre que l'élément le plus bref de ces paires est, dans l'absolu, déjà trop long pour pouvoir figurer au nombre des syllabes prosodiquement brèves. L'attitude de Baïf face à ces syllabes est plus nuancée : s'il associe, comme on l'a vu, la longueur phonologique à la longueur par nature des théoriciens, il traite par contre en général les pénultièmes qu'elle ne touche pas comme des syllabes communes. Le fait qu'elles soient frappées d'un accent tonique n'est pas, chez lui, une raison suffisante pour les verser sur le tas des longues. Il marque par exemple la première syllabe de *pâme* d'un accent circonflexe et la place, dans 2 cas sur 2, dans une position longue alors que celle de *dame*, dans 3 cas sur 7, occupe une position brève. Il en va de même pour *grâce* (position longue dans 98 cas sur 98)/*place* (position brève dans 10 cas sur 16), pour *prêche* (une seule occurrence dans une position longue avec un accent circonflexe)/*pèche* (une seule occurrence dans une position brève) et pour *fête* (position longue dans 25 cas sur 25)/*faite* (position brève dans 8 cas sur 22).

Serait-il possible de se passer de la notion de *syllabe commune* et de rendre compte de cette variabilité en recourant à celle d'*accent* ? Pour Yves-Charles Morin³¹, qui conçoit la syllabe tonique comme une syllabe potentiellement « accentuable » (et non forcément « accentuée »), le fait de rencontrer une fois *jūge droit* et une autre *juſte jūge* tiendrait au fait que le mot est accentué dans le second cas mais pas dans le premier. Soit, mais ne serait-ce pas plutôt la métrique qui dicte le choix de Baïf ? *Jūgě drōit* est impossible dans un mètre dactylique où les positions brèves vont

30. Jacques de La Taille, *La Maniere*, p. 7 r°.

31. Yves-Charles Morin, *La prononciation et la prosodie*, p. 12. La distinction, dans un corpus écrit comme celui de Baïf, entre syllabe (potentiellement) accentuable et syllabe (effectivement) accentuée comporte un gros risque de circularité. Est-ce parce qu'elle est accentuée qu'une syllabe se trouvera scandée longue ou parce qu'elle est scandée longue qu'on la qualifiera d'accentuée ?

toujours par deux et, dans le second exemple (*Juste jügě sur nous*), la versification trochaïque « pure » interdit, indépendamment de toute considération accentuelle, que deux syllabes brèves se succèdent : *jügě* serait donc, à moins d'une substitution qui affecterait le nombre des syllabes du vers, prohibé. Et comment justifier que, dans *Quand Dieu se lèv(e)ra, jügě pour sauver*, le même mot qui était « accentué » devant la préposition *sur* ne le soit pas devant *pour* ? Peut-on encore appeler accent un « allongement » facultatif qui semble indépendant de la syntaxe mais obéit aux contraintes du mètre et qui, par surcroît, n'est nullement limité aux syllabes toniques puisqu'il peut, comme on l'a vu, toucher de simples préfixes ? La notion de syllabe commune rend décidément mieux compte d'une telle réalité.

Très occasionnellement — c'est loin d'être la règle — la longueur phonologique portant sur une syllabe tonique peut s'estomper chez Baïf lorsque la syllabe correspondante devient prétonique. On a, par exemple, *bête*, dont la première syllabe occupe 20 fois sur 20 une position longue alors que celle de *bétail* occupe 7 fois sur 22 une position brève, et devrait donc être considérée comme une syllabe commune. Le même phénomène s'observe pour la première syllabe de *maître* (11 fois sur 11 dans une position longue)/*maîtresse* (3 fois sur 4 dans une position brève).

Des oppositions non rentables ?

Baïf n'a pas pu tirer parti de la totalité des oppositions phonologiques de quantité qu'il perçoit. Les troisièmes personnes des imparfaits et conditionnels, par exemple, se terminent en *-oit* (bref) au singulier et en *-oient* (long) au pluriel. Baïf note assez consciencieusement cette opposition en coiffant les pluriels d'un accent circonflexe et les singuliers d'un accent grave, mais toutes ces finales, indépendamment de leur quantité phonologique, occupent sans exception des positions longues dans ses vers. S'il avait, lors d'une première passe de son tri, pu isoler les pluriels en les versant sur le tas des longues, il a, dans une passe ultérieure, fait de même avec les singuliers parce qu'il considère leur noyau vocalique comme une diphtongue et que, selon la théorie antique, les diphtongues sont longues par définition. La différenciation graphique qui rend compte de cette opposition phonologique, si elle perd tout rendement métrique, garde en revanche une valeur diacritique.

Dans le même ordre d'idées, il existe, pour les mots en *-é* (notamment les participes passés) une opposition phonologique de quantité entre les masculins et les féminins (*-ée* dans la graphie usuelle). Baïf en rend compte au moyen d'un circonflexe sur les féminins, mais cette opposition n'a pas plus de rendement métrique que la précédente puisque, comme on l'a vu, les masculins en *-é* occupent déjà systématiquement des positions longues dans ses vers. L'opposition de quantité qui pourrait éventuellement exister entre singulier (*-é*) et pluriel (*-és*) n'est, pour la même raison, pas non plus exploitée métriquement. Par contre, les finales des infinitifs en *-er* se trouvent perdre leur longueur par position lorsque le mot suivant commence par une voyelle avec laquelle le *-r* final est resyllabé. Lorsque cela se produit, Baïf leur réserve presque systématiquement une position brève. Pour cette voyelle caractéri-

sant les verbes du premier groupe, la ligne de démarcation résultant du tri de Baïf passe donc étonnamment entre l'infinitif et les autres formes.

L'exacte écriture conforme au parler

Baïf en est là. Des mois, des années durant peut-être, il a trié, aussi loin que ses forces et ses sens le lui permettaient, mais il n'a pas encore écrit une seule ligne. Pour rendre compte de son travail, il peut décider de rédiger un traité théorique, de compiler un dictionnaire prosodique du vernaculaire, ou de composer des vers. On sait quel a été son choix.

Il est périlleux d'aborder les aspects graphiques car c'est sa graphie qui, sans doute, a attiré sur Baïf Prométhée le châtiment éternel. Les premières critiques, en effet, ne visent pas tant sa prosodie, ou sa métrique dont chacun s'accorde à reconnaître le caractère docte, que la « rudesse du langage » — on lui reproche probablement les néologismes et les distorsions syntaxiques auxquels il recourt pour traduire les anciens de manière littérale — et, « sur tout sa bizarre et prétentieuse façon d'écrire où il falloit deviner plutôt que lire et occuper son esprit si entièrement à déchiffrer ses figures de caractères qu'on ne pouvoit penser à ce qu'il vouloit dire³² ». La première question qu'on posera est celle-ci : la graphie de Baïf est-elle, comme cela serait le cas dans un calligramme, constitutive de sa poésie ? Autrement dit, ses vers mesurés perdraient-ils quelque chose de leur forme et de leur substance si leur graphie était modifiée, standardisée, modernisée ? À quoi il faut, résolument, répondre par la négative. La graphie de Baïf est bien sûr pour nous une mine de renseignements inestimable et un fascinant objet d'étude. Mais autant nous, lecteurs béotiens, en avons besoin, autant le poème en soi peut s'en passer. Un poète aguerri, après avoir intériorisé le système de Baïf, pourrait fort bien produire des vers mesurés qui, sans se conformer à ses principes graphiques, en respecteraient scrupuleusement la prosodie et dont le mètre serait perceptible à un lecteur qui aurait développé les mêmes compétences. C'est précisément le cas de Jodelle qui livre, en 1567 déjà, comme pièce liminaire des *Météores* de Baïf, cette élégie « à la France » en dix-huit distiques élégiaques, dont la graphie est on ne peut plus ordinaire et dans laquelle, abstraction faite de toute considération graphique, on cherchera longtemps la moindre entorse à la prosodie de Baïf :

Sur ce que tourne le ciel, & sur ce que close dedans luy
Forme la Terre encor, l'Onde, le Vuide le Feu :
Combien voy-je en toy sans cesse se naistre de terreurs.
Et sans cesse en toy, FRANCE, se naistre d'abus³³ ?

À fin de comparaison, on rappelle que, dans les strophes saphiques de Buttet, plus du tiers des syllabes entrent en contradiction frontale avec cette même proso-

32. Salomon Certon, *Traité sommaire de la quantité Française*, manuscrit inédit cité par Eugénie Droz, *Salomon Certon et ses amis*.

33. Etienne Jodelle, *Œuvres*, p. 115.

die, contradiction qui ne serait en rien résolue par la translittération des vers de Buttet dans la graphie de Baïf. Voilà qui montre que, dès avant la création officielle de l'Académie (1570), le savoir-faire prosodique compilé par Baïf avait pu s'abstraire de sa graphie et diffuser au sein d'un cercle restreint dont Jodelle faisait certainement partie et dont Buttet était manifestement exclu. A mi-chemin, les asclépiades mineurs (— — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — ◡ x) produits par Charles Toutain en 1556, et dont la graphie n'a rien d'extravagant, font déjà montre d'un réel souci prosodique :

Avertir je me veus quand tuer Atropos
 Bien tôt viendra ce corps, et que tes ieus rians
 Sans plus rire seront, Clorine, larmoians
 Ton Toutain abatu sous le chetif repos³⁴ :

Respect de la brièveté des *e* féminins, de la longueur par position et, pour autant qu'on puisse en juger, sensibilité à la longueur phonologique caractérisent cette tentative. Seules une vingtaine de syllabes sur soixante vers (3 %) ne concordent pas avec les choix, bien sûr ultérieurs, de Baïf.

Mais alors, poursuivra-t-on, pourquoi Baïf s'est-il obstiné à défendre une graphie si peu indispensable alors même qu'elle était critiquée de toutes parts et nuisait à la réception de son œuvre ? Parce que, probablement, elle était un outil de travail qui l'avait aidé à organiser sa pensée, à consigner ses choix prosodiques, à formaliser son système et à forger ses vers. Il s'y était attaché et il espérait, à tort, qu'elle serait suffisante pour diffuser, au-delà du premier cercle, le « mode d'emploi » de sa poésie mesurée.

On le sait³⁵, Baïf est tout sauf un réformateur de l'orthographe à l'image de Meigret ou de Ramus. Il se défend du reste d'avoir jamais voulu faire changer l'écriture officielle, celle des « commis », et ne revendique sa graphie que pour ses propres vers mesurés³⁶. Mais si elle est riche en informations, cette graphie n'en est pas moins difficile d'interprétation — beaucoup plus que ne le serait une graphie unilatéralement phonétique — car s'y entrecroisent et s'y superposent des éléments phonétiques, des éléments prosodiques et des éléments métriques³⁷.

Des consonnes fictives

On peut avoir l'impression, à première vue, que Baïf ne note que les consonnes qu'il prononce et cela est le plus souvent vrai si l'on excepte les consonnes finales. Il renonce en tout cas aux nombreuses consonnes que Bèze qualifie de « quiescentes »

34. Charles Toutain, *A Clorine, chant IX*, dans *Agamemnon*, p. 71 r°. Merci à Olivier Halévy qui m'en a fourni sa copie. Baïf aurait vraisemblablement fait brève la première syllabe de *avertir* et longue la dernière de *viendra*. À noter que Baïf recourt parfois aussi, pour l'asclépiade, à un schéma dont les deux premières positions sont indifférentes.

35. Yves-Charles Morin, *La Graphie de Jean-Antoine de Baïf*.

36. Jean-Antoine de Baïf, *Aux secrétaires d'État*.

<<http://virga.org/baif/index.php?item=167>>

37. Pour un tableau synoptique du système graphique de Baïf, voir l'introduction de mon édition.

<<http://virga.org/baif/index.php?item=98>>

parce qu'il les voit mais ne les entend pas³⁸. Mais que penser lorsqu'on tombe sur la graphie rizzê' (pour *risée*) : Baïf entend-il vraiment deux z consécutifs ? C'est fort peu vraisemblable. On est en fait en présence d'un pur artifice graphique qui mime un mécanisme prosodique — la longueur par position — dans le seul but d'apporter une information sur le schéma métrique : dans ce vers particulier, la première syllabe du mot *risée* occupe une position longue. Comme la même syllabe, dépourvue de cet artifice, peut apparaître ailleurs dans une position métrique brève, on conclut qu'elle appartient au groupe des communes. Au lieu de redoubler la consonne, Baïf aurait aussi bien pu la surmonter d'un macron, ou alors ne rien faire et laisser le lecteur deviner la valeur métrique de la position correspondante.

Les consonnes finales

Au temps de Baïf, la prononciation des consonnes finales, en particulier dans la diction du vers, est à géométrie variable : systématiquement articulées devant voyelle initiale, elles tendent à tomber devant consonne initiale ; leur statut phonétique en fin de vers (et, s'il y a lieu, à la césure) est beaucoup plus incertain³⁹. Même non prononcées, elles gardent, aux yeux du lecteur, une valeur diacritique qui aide, par exemple, à la distinction des singuliers et des pluriels, ce qui explique qu'elles aient mis en difficulté tous les réformateurs orthographiques du xvi^e siècle, déchirés qu'ils étaient entre les exigences contradictoires de la conformité à la prononciation et de la lisibilité grammaticale.

Elles ont bien sûr aussi préoccupé Baïf qui a essayé, quoique de manière inconsistante, de substituer un tiret à certaines consonnes finales qu'il ne prononçait pas. Dans le cas des vers mesurés, elles posent un problème supplémentaire : devant consonne initiale, c'est-à-dire dans une situation où, en général, on ne les entend pas, elles vont, si elles sont maintenues dans la graphie, faire fictivement position.

Après quelques hésitations dans le psautier A, Baïf décidera (dès les *Etrènes* et le psautier B de 1573) de les ignorer totalement dans les syllabes féminines, par principe exclues des positions métriques longues mais, par contre, d'en tenir compte dans les syllabes masculines. Ainsi, lorsqu'il veut par exemple placer le mot *tout* dans une position métrique brève, il est obligé de réunir graphiquement deux mots et d'écrire t̄sle-peple (*tout le peuple*). Si, conformément au découpage en mots communément admis, il écrit t̄st le monde (*tout le monde*), la même syllabe ne peut plus occuper qu'une position longue. Comme dans *risée*, une fiction prosodique fournit au lecteur une information qui n'a trait qu'au schéma métrique.

Par contre, si le mot suivant commence par une voyelle, Baïf fait face à un vrai choix prosodique car la consonne finale du mot est resyllabée avec la voyelle suivante et cesse par conséquent de faire position. Dans ce cas, il place *tout* dans une position brève (ou indifférente) dans 193 cas sur 193, ce qui indique qu'il avait préalablement versé cette syllabe sur le tas des brèves. Dans le cas du féminin *toute(s)*, la

38. Théodore de Bèze, *De Francicae linguae*, p. 57 et sq.

39. Voir à ce propos Bettens, *Les consonnes finales*.

même première syllabe n'occupe que 3 fois sur 206 occurrences une position longue, ce qui est probablement négligeable. Au pluriel, par contre, *tous* devant voyelle occupe 5 fois une position brève contre 22 fois une position longue, ce qui montre que Baïf accordait plus de poids à la forme du pluriel puisqu'il l'avait au moins rangée parmi les communes⁴⁰. En étendant la recherche aux pronoms *nous* et *vous* devant voyelle, on obtient au total 95 positions brèves contre 46 longues, ce qui semble bien confirmer que le groupe des monosyllabes en *-ous* à faible contenu lexical — cette catégorisation vaut ce qu'elle vaut — a été versé dans les syllabes communes. Le fait que les pronoms *nous* et *vous* puissent être postposés, et donc en principe frappés par l'accent, n'est en lui-même pas déterminant quant à leur valeur métrique : on trouve aussi bien *Pør nřz il ęt* (*Pour nous, il est*) que *Vakeř nřs usset křvęř* (*Vagues nous eussent couverts*).

Pour les polysyllabes, le choix de départ est le même, mais la réponse de Baïf sera sensiblement différente. Sur près de 400 occurrences de mots en *-s/z* après voyelle⁴¹ et devant voyelle initiale, la syllabe finale n'occupe une position brève que dans 3 cas qui sont tous des noms propres gréco-latins (*Venus, Pallas, Bacchus*). Baïf avait donc, à un moment ou un autre de son tri, versé ces syllabes au nombre des longues. Dans la même situation, *-d/t* est loin d'avoir le même effet allongeant que *-s/z* puisque, sur 57 occurrences au total, seules 4 occupent une position longue. Ces syllabes ont donc au mieux été triées comme des communes, ce qui permet à Baïf de tirer un parti métrique de l'opposition phonologique de quantité qu'il percevait, par exemple, entre *fut* (parfait) et *fût* (imparfait du subjonctif) ou entre les troisièmes personnes des verbes formés sur le modèle de fleurir dont la conjugaison française a pu garder, au présent, une trace du suffixe inchoatif latin (*-sc-*) et dont la dernière voyelle est par conséquent longue à la troisième personne du présent (*fleurit*) et brève à celle du parfait (*fleurit*). Pour *-r*, toujours dans la même situation, on a 239 positions brèves contre 18 longues : les syllabes finales correspondantes sont donc au mieux communes.

En définitive, les consonnes finales semblent bien exercer, sur la voyelle précédente, un effet qui influence le tri prosodique de Baïf et que La Taille résume assez bien en considérant comme abrégées⁴² les consonnes finales *-b, -c, -f, -q, -l, -r, -t, -p, -g, -d* et comme allongeantes *-s* et *-z*, noms propres intraduisibles exceptés (*Phebus, Jesus, Pallas, Atlas*).

40. En première approximation et faute d'un meilleur critère, on admettra qu'une syllabe (ou une catégorie de syllabes) est commune si son nombre d'occurrences en position brève et son nombre d'occurrences en position longue sont tous deux supérieurs à 5 % du total.

41. Pour ce comptage, et ceux qui suivent, on n'a retenu que les voyelles graphiquement « communes », c'est-à-dire celles dont la valeur métrique n'est pas déductible de la graphie. *ę, ę, o, e* ainsi que les « diphtongues » et les voyelles surmontées d'un accent circonflexe ont été exclus.

42. La prosodie latine connaît un effet abrégant de la consonne finale *-t* sur la voyelle qui précède. Voir Louis Nougaret, *Traité de métrique latine classique*, p. 49.

Marques prosodiques et marques métriques

Avant d'aborder les voyelles, il faut parler brièvement de quelques-unes des marques dont Baïf surmonte certaines d'entre elles. Fondamentalement, elles sont de deux types : métrique et prosodique. Les marques prosodiques (essentiellement les accents circonflexe, grave et aigu) expriment un jugement de portée générale sur la voyelle qu'elles surmontent. Dans le cas du circonflexe, la voyelle en question est longue ; avec les deux autres accents, elle ne l'est pas. Noté une fois, l'accent vaut pour toutes les occurrences de la syllabe concernée. Baïf est en effet assez peu systématique dans sa manière de noter les accents, qu'il omet souvent. Par contre il est très cohérent et ne notera en principe pas, sur la même syllabe, tantôt un accent circonflexe et tantôt un accent grave. Le circonflexe signale presque toujours, chez lui, la longueur phonologique. Par exemple, l'accent circonflexe ne coiffe qu'une seule fois (sur les 56 occurrences que compte le *corpus*) la première syllabe du mot *dôser* (douceur). Pourtant, 56 fois, cette syllabe occupe une position métrique longue. Un seul circonflexe vaut donc pour 56 occurrences. On sait par ailleurs que la voyelle correspondante est phonologiquement longue puisqu'elle résulte de la vélarisation du *l* implosif de *dulcorem*.

Les marques métriques (essentiellement le macron et le micron) donnent une information qui ne porte pas sur la prosodie des syllabes correspondantes mais sur la valeur métrique de la position qu'elles occupent dans un vers particulier : le macron indique une position longue et le micron une position brève. Pour la première syllabe de *douceur*, 14 occurrences sur 56 sont surmontées d'un macron. Il serait au demeurant parfaitement possible, même si cela ne se rencontre pas pour ce mot, qu'un macron et un accent circonflexe coexistent au-dessus de la même syllabe puisque l'information donnée par ces deux marques n'est pas la même et n'a pas la même portée. Par comparaison, la première syllabe de *douleur*, qui se trouve en opposition phonologique de quantité avec celle de *douceur* est surmontée d'un micron dans 10 occurrences sur 54. Dans la totalité des cas, elle occupe une position brève. Il est aussi parfaitement normal qu'une même syllabe — on la considérera par définition comme commune — soit surmontée d'un macron dans certaines occurrences et d'un micron dans certaines autres. Il en va ainsi de la dernière syllabe de *voici*, dont 14 des 33 occurrences sont surmontées d'un macron et 13 surmontées d'un micron, le lecteur étant laissé livré à lui-même dans les 6 occurrences restantes.

Voyelles et fictions

Il saute aux yeux que la graphie de Baïf, imitant en cela celle du grec, a recours, pour les voyelles *e* et *o*, à plusieurs variantes concurrentes ; c'est ce qui l'a longtemps fait considérer comme le tenant d'une orthographe phonétique, au même titre que Meigret, Peletier ou Ramus. La réalité se révèle bien plus complexe car, une fois de plus, phonétique, prosodie et métrique sont fortement enchevêtrées.

Le caractère *e*, qui figure chez lui *e* féminin, est le seul à être exempt de toute ambiguïté. On a une valeur phonétique bien identifiée, [ə], qui rend prosodiquement

brèves toutes les syllabes dont elle est la voyelle, ces syllabes ne pouvant, de ce fait, occuper que des positions métriques elles aussi brèves.

À l’opposé, les deux *o* que connaît la graphie de Baïf suscitent de nombreuses interrogations. On s’aperçoit vite, par exemple, qu’il n’existe aucune correspondance systématique entre les deux timbres phonétiques, fermé et ouvert, que connaît aujourd’hui le français standard, à savoir [o] et [ɔ], et les deux graphies *o* (omicron) et *œ* (oméga) dont se sert Baïf. La situation n’est pas moins complexe du point de vue prosodique. Rien qu’en initiale atone, quatre cas de figure peuvent se présenter :

- *œ* surmonté (inconstamment) d’un circonflexe : *autel*, *aubade*. On sait alors qu’on a affaire à une voyelle phonologiquement longue (vélarisation d’un *l*), au nombre de celles que Baïf, lors de la première passe de son tri prosodique, a versées sur le tas des longues, mais c’est le circonflexe et non la variante graphique *œ* qui est vecteur de cette information. On sait aussi qu’on ne rencontrera jamais cette syllabe dans une position métrique brève.
- *œ* sans circonflexe : *automne*, *auguste*, *audace*, *aurore*, *augure*, *auteur*. La voyelle n’est pas phonologiquement longue, mais le fait que Baïf semble réserver à ces syllabes initiales la variante *œ* pourrait indiquer qu’il avait, lors d’une passe ultérieure, décidé, pour une raison qui lui appartient, de les verser aussi parmi les longues.
- alternance de *o* et de *œ* : *oreille*, *obéir*. Baïf n’a pas pu trancher. Il considère, faute de mieux, ces syllabes comme communes. Avec *orage* (un seul *œ* contre 15 *o*), on commence à se demander si la seule exception rend vraiment compte du tri prosodique de Baïf ou s’il ne s’agit pas plutôt d’une licence isolée, qu’une contrainte métrique pourrait justifier.
- *o* exclusivement : *océan*, *odeur*, *Olympe*. Si vraiment Baïf s’interdit la variante *œ* pour ces mots (il y a relativement peu d’occurrences et la distribution observée pourrait à la rigueur être due au hasard), cela signifierait qu’il les a versées parmi les brèves.

Cet imbroglio graphico-prosodique se résout comme par enchantement au niveau métrique : la variante *œ* se trouve exclue des positions longues ; la variante *o* se trouve quant à elle exclue des positions brèves. Le lecteur d’un vers mesuré, par exemple un compositeur qui le met en musique, peut s’économiser tout raisonnement prosodique : il sait que, en syllabe ouverte, *œ* doit être scandé long et *o* doit être scandé bref. Il n’a plus qu’à appliquer la recette. En résumé, l’opposition *o/œ* chez Baïf peut être considérée comme une fiction graphique sans signification phonétique évidente et prenant l’apparence d’une opposition prosodique dans le seul but d’explicitier la métrique des vers.

Quant à l’opposition *œ/e*, elle fonctionne d’une manière analogue, mais plus complexe encore. Comme la place du *e* « bref » est prise par *e* (féminin), Baïf qualifiera la variante *œ* de « commune » et la variante *ë* de « longue ⁴³ », ce qui ne préjuge en rien de la valeur prosodique réelle des syllabes qui les contiendront. La valeur phoné-

43. Jean-Antoine de Baïf, Introduction des *Etrénes*.
<<http://virga.org/baif/index.php?item=187>>

tique de ces deux variantes n'est pas totalement arbitraire. Lorsqu'elles apparaissent en syllabe fermée, autrement dit dans une syllabe longue par position, Baïf attribue au son < ?php print api ::apise('e') ;

?> (e fermé) la variante *ɛ* et au son [ɛ] (e ouvert) la variante *ɛ̃*⁴⁴. C'est ainsi qu'on peut lire *fierte*, mais *puberte* là où l'on attend effectivement [fjerte] et [pyberte], et aussi, en syllabe finale, *réverer* (*révére*), mais *keret* (*guéret*). Dans ce dernier cas, il arrive, si le mot suivant commence par une voyelle, que la consonne finale soit resyllabée avec celle-ci et cesse de faire position. Baïf se trouve alors comme prisonnier de la graphie choisie et semble contraint de réserver la dernière syllabe de *guéret* à des positions métriques longues, ce qui l'empêche d'exploiter métriquement l'opposition phonologique de quantité qui existe entre *guéret* et *forêt*. Inversement, dans le cas des infinitifs en *-er*, il se sent presque obligé de placer leur dernière syllabe dans une position métrique brève et crée par là-même la curieuse opposition entre le participe passé (*révére*) et l'infinitif (*réverer*) dont il a déjà été question⁴⁵.

Comme pour les *o*, la vraie opposition phonologique de quantité, celle qui existe entre *fête* et *faite*, est signalée occasionnellement, non pas par la graphie de la voyelle, mais par l'accent circonflexe. On a donc *fête* qui s'oppose à *fête/fete* où la voyelle choisie informe, comme le ferait un macron ou un micron, sur le schéma métrique d'un vers donné (la valeur prosodique est de toute façon commune). Cette alternance graphique *ɛ/ɛ̃* touche fréquemment les pénultièmes toniques non longues des mots féminins, ou les syllabes finales des mots en *-l*. Le mot *père(s)*, par exemple, est graphié 27 fois avec *ɛ* dans une position brève et 21 fois avec *ɛ̃* dans une position longue⁴⁶.

Pour résumer tout cela, on pourra dire que l'opposition *ɛ/ɛ̃* chez Baïf est partiellement fondée du point de vue phonétique, qu'elle ne fait que mimer sans la recouper une opposition prosodique et qu'elle oriente partiellement le lecteur quant au schéma métrique du vers : dans tous les cas, *ɛ̃* indique une position longue ; quant à *ɛ*, en finale absolue ou devant *-s/z* finaux, il désigne un *e* fermé ([e]) dans une position longue, en pénultième tonique ouverte ou devant *-r/l* finaux suivis de voyelle initiale un *e* de timbre indéterminé presque toujours en position brève.

L'iambe dru je scay rebattre

Comment un individu d'hier ou d'aujourd'hui, musicien ou non musicien, plus ou moins au fait de la poésie gréco-latine et de la langue française de la Renais-

44. Yves-Charles Morin, *La prononciation et la prosodie*, p. 13.

45. On note la même attitude pour la conjonction *car* dont l'étymologie (*quāre*) ressemble à celle des infinitifs en *-er* (*-āre*) : longue par position devant consonne initiale et presque toujours brève devant voyelle.

46. Contrairement à ce qu'affirme Morin sur la base de son échantillon, *L'Hexamètre « héroïque »*, p. 179, il est tout sauf évident que, dans l'ensemble du *corpus*, *père* apparaisse dans une position brève lorsqu'on attend une forme inaccentuée comme dans l'expression figée *père et mère*. On a par exemple de *pēr' an fis* et *De pēr' ɛ d'onkl'* (position longue) en face de le *Pēr' an se mokant rit* (le *père*, en *se mokant, rit*, position brève) où *père* aurait toutes les raisons d'être accentué.

sance, peut-il recevoir et ressentir rythmiquement les vers mesurés de Baïf et de ses contemporains ? Plusieurs niveaux de lecture se rencontrent.

Un vers libre

Le degré zéro de leur réception consiste à lire les vers mesurés comme des vers syllabiques. Vus sous cet angle, ils apparaissent anarchiques et peuvent, comme le relève Claude-Gilbert Dubois⁴⁷, donner « l'impression d'une libération, verlainienne avant la lettre, de la poésie par la disparition ou l'érosion de la contrainte rimique, et l'introduction de vers impairs. Mais [nuance-t-il] en fait la contrainte est multipliée par l'introduction de schémas calqués sur la poésie antique dans une langue qui les intègre mal ». Le jugement tombe un peu rapidement, ce d'autant plus que son auteur donne du fameux distique de Jodelle pour Olivier de Magny une scansion erronée⁴⁸ !

Au début du xx^e siècle, André Beaunier avait déjà rapproché le vers mesuré du vers libre des symbolistes :

Et c'est en cela que se trompèrent les chimériques réformateurs, tels que Baïf, qui prétendirent constituer une prosodie française à l'imitation de la prosodie latine [...] Aussi, comme je l'indiquais, le français ne se prête-t-il pas à la fabrication de dactyles ou de spondées absolus. Mais les différences de longueur, très nuancées, très variées que présentent les mots d'une phrase française produisent des rythmes très complexes et sollicitent donc une métrique très souple, qui précisément est celle du vers libre⁴⁹.

Dans un jardin laissé à l'abandon, la Nature reprend ses droits...

Un vers pour la musique

On connaît la lettre d'Agrippa d'Aubigné à Salomon Certon selon laquelle les vers mesurés de Baïf, « à la saulce de la musique que leur donna Claudin Le Jeune furent agreables, mais prononcez sans cette ayde furent trouvez fades & fascheux, surtout pour ce qu'il [Baïf] donnoit au François une dure construction latine⁵⁰ ». Pour Jean Vignes⁵¹, le projet de vers mesurés de Baïf ne trouve vraiment son sens « que dans la volonté du poète d'unir plus intimement poésie et musique ». Et, s'appuyant sur le travail de Pierre Bonniffet⁵², il conclut que le système graphique de Baïf « vise moins à matérialiser la réalité phonétique ambiante qu'à imposer un rythme vocal aux compositeurs, aux chanteurs, éventuellement aux lecteurs ».

47. Claude-Gilbert Dubois, *La Poésie du xvi^e siècle*, p. 101.

48. Dubois scande *Phēbūs* / *Āmoūr*, / *Cȳprīs* / *veūt saūvēr* / *noūrrīr ēt* / *ōrnēr* alors que Jodelle entend évidemment *Phēbūs Ā* / *moūr*, *Cȳ* / *prīs veūt* / *saūvēr* / *noūrrīr ēt* / *ōrnēr*.

49. André Beaunier, *Parnassiens et symbolistes*, p. 317.

50. Agrippa d'Aubigné, *Œuvres*, I, p. 454.

51. Jean Vignes, *Brève histoire*, p. 24 et sq.

52. Pierre Bonniffet, *Traces du chant dans les écrits profanes*. Cet article contient en annexe, sous le titre « L'Union de la musique à la poésie selon J.A. de Baïf », un tableau rudimentaire de son système graphique, p. 22-23.

Si elle rend possible une attitude globalement bienveillante à l'égard de l'apport de Baïf, cette vision présente l'inconvénient d'esquiver complètement la question de la prosodie. Selon Vignes, « la question de savoir si le français parlé présente ou présentait naturellement des longues et des brèves n'est pas directement pertinente pour juger du projet de Baïf », ce qui a pour effet de ravalier le patient et minutieux travail de ce dernier sur la langue au même niveau que la non-prosodie de Buttet. On ne célèbre pas tant l'union de la poésie et de la musique que la prise de pouvoir du poète, proclamé « maître absolu du rythme de son texte », sur le musicien (et sur la langue). C'est somme toute assez peu platonicien.

Une langue insuffisante

Pour pouvoir prendre racine dans une langue donnée, toute métrique doit y trouver un terreau prosodique favorable. Autrement dit, aux catégories métriques prédéterminées doivent pouvoir correspondre des catégories prosodiques présentant un certain degré d'isomorphisme avec elles et, si possible, pertinentes du point de vue phonologique. On admet par exemple que le grec et le latin n'auraient jamais pu développer une métrique quantitative si leur phonologie n'avait pas, au départ, été « sensible à la quantité ». Sur la foi de nombreuses autorités, Barbara Bullock⁵³ s'est convaincue que la langue française de la Renaissance est « insensible à la quantité », autrement dit qu'elle ne connaît pas d'oppositions de durée distinctives. De plus, elle travaille sur un minuscule échantillon de trimètres iambiques tiré des *Etrènes*, dont l'imprimeur a fait sauter la plupart des accents circonflexes que Baïf s'astreint à noter dans son manuscrit. Les indices les plus précieux de la présence d'oppositions phonologiques de quantité dans la langue de Baïf lui restent donc inaccessibles.

Logiquement, de telles prémisses ne devraient pas lui permettre de conclure grand-chose. En plus de relever le respect de la longueur par position, elle postule une coïncidence systématique des ictus métriques avec des syllabes toniques et elle en conclut à une métrique « largement accentuelle », mais elle a dû pour cela modifier le schéma métrique à sa guise⁵⁴. Comme d'autres avant elle, elle ne parvient pas à démythifier les fictions que représentent les alternances o/œ et e/è dans le système graphique de Baïf.

53. Barbara E. Bullock *Quantitative verse*.

54. Dans le schéma de référence de ce vers, tel que le donne Baïf au début du psautier A de 1569 en séparant les mètres par des virgules (x – u –, x – u –, x – u –), les ictus métriques tombent par définition sur les demi-pieds pairs (ou descendants), soit les positions marquées d'un macron. Bullock, en insérant la césure après le cinquième demi-pied, transforme cette position indifférente en une position longue. Cette procédure *ad hoc* fait apparaître comme faussement irréguliers les vers dont ce cinquième demi-pied est occupé par une syllabe féminine ; elle permet surtout à Bullock de fermer les yeux sur le fait que, chez Baïf, les syllabes toniques tendent à se concentrer sur ce demi-pied en dépit du fait qu'il est ascendant et donc dépourvu d'ictus. Avant elle, Hyatte, « Meter and Rhythm », avait, du point de vue de l'accent, analysé le début de ce mètre comme « un iambe suivi d'un anapeste ». Comme Bullock, il avait considéré ce mètre comme isosyllabique alors même que, sur l'ensemble du *corpus*, Baïf recourt assez couramment à des substitutions qui en font varier le nombre de syllabes.

Certains auteurs considèrent la langue française comme insuffisamment accentuée pour bien se prêter aux vers mesurés. C'est le cas d'Edith Weber pour qui « la langue allemande, plus accentuée que la langue française, se prête moins mal au traitement prosodique quantitatif que la langue française du xvi^e siècle, arbitrairement “mesurée à l'antique”⁵⁵ ». Autrement dit, comme la langue française n'est pas quantitative, il faut que Baïf ait fondé sa métrique sur l'accent, mais comme l'accent n'y est pas suffisamment perceptible, il aurait mieux fait de choisir une autre langue.

Et pourtant... Si, parmi les « grandes » langues d'Europe occidentale, il y en a une qui était, à la Renaissance, équipée pour accueillir une métrique quantitative, c'est bien le français. Comme le relève très justement Morin⁵⁶, ce n'est pas par défaut de quantité de la langue française (ni du reste par défaut d'accent) que Baïf n'a pas réussi à imposer durablement ses vers mesurés, mais par manque d'un consensus culturel. En comparaison, l'ancrage phonologique de la rime n'était en lui-même guère plus solide, mais il s'agissait d'une institution culturelle forte d'une tradition de plusieurs siècles⁵⁷ et qui, de ce fait, pouvait résister à toutes les attaques.

Un péché contre la langue

Selon Georges Lote, le péché mortel de Baïf serait au contraire d'avoir négligé l'accent tonique :

Ce qu'il y a de plus grave, c'est que Baïf n'a aucune idée de ce que peut et doit être un rythme. Visiblement il travaille sur des syllabes inertes, dont la déclamation de ses contemporains ne lui a pas enseigné la valeur. Il se figure que des successions de longues sont capables de satisfaire l'oreille, et il n'a nul souci de l'accent pour les établir⁵⁸.

Il est en effet parfaitement possible qu'un schéma métrique compte des suites de plusieurs longues. Un dimètre anapestique peut par exemple se décliner sous la forme de quatre spondées, soit huit longues consécutives, ce qui arrive une fois dans l'ensemble du *corpus* : Donk ô RĈS sœiēs antandus : (*Donc, ô Rois, soyez entendus* : Psautier A, ps. 2, vers 24).

Il ne s'agit peut-être pas du meilleur vers qu'ait composé Baïf, mais en quoi serait-il fondamentalement moins rythmé que n'importe lequel des millions d'octosyllabes qu'a produits la métrique syllabique traditionnelle ? Lote s'explique ainsi :

Il lui [Baïf] aurait suffi de comprendre que les mètres des Anciens, quantitativement irréalisables en français, pouvaient y trouver leur équivalent grâce au jeu normal des toniques et des atones. Mais c'est cela justement qui a échappé à son oreille⁵⁹.

55. Edith Weber, *Le prototype de la strophe sapphique*, p. 28.

56. Yves-Charles Morin, *La prononciation et la prosodie*, p. 26.

57. Voir à ce propos Bettens, *Les consonnes finales*.

58. Georges Lote, *Histoire du Vers français*, IV, p. 150.

59. Georges Lote, *Histoire du Vers français*, IV, p. 152.

Comme les oppositions de quantité échappent à l'oreille de Lote, il propose de recourir à d'autres catégories prosodiques — les toniques et les atones — pour occuper les positions métriques longues et brèves. On comprend maintenant que les suites de longues le dérangent : contrairement à la quantité prosodique, l'accent tonique est soumis à des règles d'alternance et d'effacement qui lui interdisent de frapper deux syllabes consécutives. En adoptant la proposition de Lote, Baïf aurait dû dire adieu aux très nombreux mètres qui admettent deux longues consécutives.

Matthieu Augé-Chiquet adopte une position qui, tout en étant voisine, diffère sensiblement de celle de Lote :

Sans le savoir, — mais n'est-ce pas ainsi que l'on a fait mainte découverte ? — Baïf inaugurerait donc une nouvelle forme de poésie rythmée. On y eût mesuré les vers, non par le nombre des syllabes, mais par celui des ictus rythmiques, et ces ictus, coïncidant avec les accents toniques, eussent été distribués en des proportions et selon des lois à déterminer⁶⁰.

Plutôt que d'établir une correspondance entre les syllabes toniques et les positions longues du schéma métrique, cet auteur préconise de les faire coïncider avec les ictus, autrement dit avec la « battue⁶¹ » de chaque pied. Plusieurs traducteurs des anciens ont, depuis lors, mis ce programme en pratique :

Chante, Déesse, l'ire d'Achille Péléïade
ire funeste, qui fit la douleur de la foule achéenne,
précipita chez Hadès, par milliers, les âmes farouches
des guerriers, et livra leur corps aux chiens en pâture,
aux oiseaux en festin — achevant l'idée du Cronide —,
depuis le jour où la discorde affronta l'un à l'autre
Agamemnon, le souverain maître, et le divin Achille⁶² !

À condition d'admettre qu'ils peuvent frapper tantôt une syllabe tonique, tantôt un « contre-accent » (*péléïade*, *précipita*, *divin Achille*), tantôt un clitique en début de groupe (*des*, *aux*, *la*), on perçoit aisément six ictus par vers, toujours séparés par une ou deux syllabes non marquées. On ne discerne, par contre, aucune différenciation prosodique entre les syllabes « brèves », celles qui devraient occuper les deux positions brèves du dactyle et les « longues », celles qui devraient figurer le demi-pied ascendant du spondée. Cette prosodie aléatoire, alliée à l'omniprésence des vers féminins, n'est pas sans évoquer les strophes saphiques de Buttet.

On a donc bien une forme de poésie rythmée telle que l'entrevoyait Augé-Chiquet. Baïf aurait-il pu, de son temps, s'en satisfaire ? Il était un prosodiste trop exigeant et trop intimement attaché au modèle antique pour cela.

60. Matthieu Augé-Chiquet, *La Vie, les idées et l'œuvre*, p. 353.

61. Selon l'époque et le système de référence on peut aussi parler de *thesis*, de *tactus*, de *touchement*, de *posé*, de *temps frappé*, de *downbeat* etc. Tous ces termes sont équivalents et désignent l'événement saillant dont la récurrence caractérise tout rythme.

62. Homère, début de l'*Iliade*, dans la belle traduction de Philippe Brunet, parue en 2010. Dans cet extrait, les syllabes frappées par l'ictus ont été mises en évidence.

Une duplicité métrique

Morin allie une description de la langue de Baïf dont la rigueur est irréprochable avec une analyse de sa métrique qui pose plus de questions qu'elle n'en résout⁶³. Pour lui, Baïf serait une espèce d'agent double : affichant, par le biais de sa graphie, une fidélité de façade à la métrique antique, il travaillerait en sous-main à une autre métrique, toute personnelle, dont le principe serait mixte, accentuel et quantitatif. Sur la base de l'examen statistique de 1300 hexamètres dactyliques, Morin discerne, à côté de positions fondées sur la classique opposition longue/brève, des positions « accentuées » dans lesquelles ce serait la présence d'un accent tonique qui serait déterminante. Le schéma métrique⁶⁴ qui résulte d'un tel point de vue n'est adapté, en gros, qu'à deux tiers des vers réels, ce qui rend nécessaire l'élaboration d'un schéma secondaire dont les derniers pieds sont décalés par rapport au schéma principal. Le caractère peu épuré de cette description incline à ne pas la considérer comme définitive.

Selon Morin, Baïf aurait en premier lieu cherché à « reproduire l'impression graphique de la poésie classique⁶⁵ ». Sa poésie mesurée aurait donc un aspect pour ainsi dire calligrammatique : la ressemblance superficielle de sa graphie avec le grec, les oppositions fictives ε/ε ο/ο ou participeraient d'une esthétique visuelle déconnectée de toute représentation sonore ou rythmique. On a pourtant vu, à propos des vers de Jodelle, que cette graphie n'a rien de nécessaire et que les vers peuvent fonctionner sans elle.

On ne sait bien sûr pas avec certitude comment Baïf prononçait le grec et le latin et si — ce qui semble assez probable — il adaptait sa prononciation ordinaire de ces langues lorsqu'il scandait des vers, mais on peut se remémorer ces quelques octosyllabes si souvent cités :

L'Iambe dru ie sçay rebatre,
Redoublant le pas qu'il faut battre,
En temps & lieu, sans fourvoyer :
L'Anapeste ie sçay conduire,
Egaler la demarche : & duire
Le Chore qu'il faut convoyer.

63. Yves-Charles Morin, *L'hexamètre « héroïque »*.

64. Le premier des deux schémas fournis par Morin pour l'hexamètre dactylique se décline ainsi :

x  X X X X - X

où x figure une « position libre », qui peut accueillir n'importe quelle syllabe, X une position accentuée pouvant être remplie par une syllabe « de poids [durée] quelconque (de préférence tonique) » et où  peut accueillir alternativement une syllabe longue ou deux brèves. On note, par rapport au schéma classique (six dactyles avec substitution possible par des spondées), une étrange inversion du découpage en pieds. On s'interroge aussi sur la pertinence de la catégorie « accentuée » dont la « préférence » pour les syllabes toniques est loin d'être absolue. Oserait-on qualifier une position de « brève » si elle ne faisait que préférer les syllabes brèves tout en tolérant quelques longues ?

65. Yves-Charles Morin, *La Graphie de Jean-Antoine de Baïf*, p. 100.

Le sçay d'une assiete acordee
 Balansant le pesant Spondee,
 Le legier Daëtile ranger.
 Le conoy la longue & la brève :
 Si l'accent baisse ou se relève.
 Le François ne m'est étranger ⁶⁶.

Peut-on imaginer moins « graphique » que ce programme ? Ce n'est pas pour le plaisir de « voir » la longueur par position ou l'accent circonflexe que Baïf apprécie la graphie du grec, mais c'est parce que celle-ci suscite en lui un rythme qu'il peut immédiatement battre et rebattre, duire et conduire, marcher, balancer ou danser, et qui est celui du mètre antique. Aussi, lorsqu'il crée, pour le français, une « imitation » de la graphie grecque dont la prosodie apparente est certes en partie fictive, comprend-on que ce n'est en rien pour « coller » visuellement au modèle. Ce à quoi vise Baïf, c'est à susciter, chez son lecteur, le même éveil rythmique que provoquent en lui les mètres grecs, et à mettre ce rythme métrique répétitif en résonance avec celui, toujours changeant, du discours. Autrement dit, si Baïf, qui est né avec le rythme chevillé au corps, déguise quelque peu sa graphie, ce n'est nullement par duplicité, mais c'est au contraire « pour la bonne cause », pour la mettre au service du mètre antique « officiel », le seul qu'il ait jamais ressenti dans sa chair.

Une métrique quantitative

Et si, tout bien pesé, Baïf n'avait fait que ce qu'il prétendait faire : composer des vers quantitatifs modernes sur des schémas métriques antiques en s'appuyant sur la prosodie de sa langue paternelle ? Il s'agit d'une hypothèse à la fois simple et forte, jusqu'ici écartée, pour des raisons diverses et souvent contradictoires, par la longue procession des critiques, mais qui pourrait résister mieux qu'on ne le pense à l'observation des faits.

Porte d'entrée incontournable pour l'étude de ses vers mesurés, la graphie de Baïf n'est pas loin d'avoir livré ses secrets. On sait aujourd'hui, en gros, en démêler les différentes composantes, phonétique, prosodique et métrique et, surtout, en reconnaître les utiles fictions.

La langue écrite, et à plus forte raison la langue poétique, ne correspond jamais exactement à la langue des linguistes : elle n'en a pas la spontanéité, la diversité sociolectale ou dialectale et elle n'évolue pas au même train. Pour cette raison, aucune poésie littéraire ne peut s'appuyer de manière exclusive et immédiate sur une prosodie « proprement linguistique ⁶⁷ ». Inévitablement s'installent des décalages qui nécessitent adaptations, conventions et artifices. C'est à ce prix qu'il est possible

66. Jean-Antoine de Baïf, *dédicace des Jeux, Œuvres*, éd. Marty-Laveaux, III, p. 3.

67. Yves-Charles Morin, *L'hexamètre « héroïque »*, p. 163. Un problème de l'approche de Morin est peut-être justement d'avoir cherché à arrimer trop directement la métrique à la phonologie. Comme, dans cette démarche, il n'y a pas de place pour une prosodie adaptée à la métrique, c'est inévitablement la métrique qui en fait les frais avec pour conséquence une dislocation du schéma authentique de l'hexamètre.

d'assurer l'interface entre la langue et le mètre. La prosodie de Baïf doit être étudiée pour cela aussi. Fondée certes sur celle de sa langue, elle ne s'y limite pas : la langue fournit l'étalon et les bornes, il appartient à l'homme Baïf de mettre en œuvre le tri. Dans cette opération, il ne peut être réduit au rôle de locuteur naïf, jouet d'une phonologie qu'il ne serait pas capable de formaliser ; il est aussi un créateur, doté d'un libre arbitre et d'une responsabilité et qui devra, coûte que coûte, négocier des compromis avec sa langue.

Le *corpus* est suffisamment volumineux pour qu'une approche statistique soit possible. Lorsque, plusieurs dizaines de fois de suite, Baïf répète le même choix particulier, il faut admettre que, quelles qu'aient été ses raisons, il avait tranché pour le cas général. Si son choix varie d'une occurrence à l'autre, on peut penser qu'il hésitait et n'avait pu se décider. La classe des syllabes communes n'a peut-être pas de fondement linguistique, mais elle découle inéluctablement de la nature même du tri et de celle de l'être humain qui le conduit. Il ne serait pas justifiable de la négliger. Les quelques exemples donnés ici devraient ouvrir la voie à une étude statistique plus complète des choix prosodiques de Baïf.

Y a-t-il une métrique particulière à Baïf ? Si oui, peut-elle raisonnablement être autre chose que la somme, ou le résumé, de tout ce qu'il savait de la métrique antique ? Du *corpus*, on dégage sans peine les schémas métriques, avec leurs alternances de longues et de brèves ainsi que le jeu des substitutions possibles. On sait souvent, parce que, tant dans les *Etrènes* que dans le psautier A, Baïf a dénommé les vers, quel découpage en pieds il applique. On peut donc faire des conjectures sur la place des ictus rythmiques. Il faudra encore examiner, mètre par mètre, quelles sont les césures auxquelles il recourt et s'il obéit à certaines contraintes ponctuelles ou « ponts ».

En 1981, Reginald Hyatte⁶⁸ relevait déjà que, dans les vers de Baïf, les accents toniques semblent se concentrer sur certaines positions. Les remarques de Bullock vont, on l'a vu, dans le même sens. Sa propre méthode permet à Morin⁶⁹ de donner, pour chaque position de l'hexamètre, un taux de syllabes toniques et, là aussi, il met en évidence d'importantes disparités. De telles observations sont importantes car la succession des accents en français est, on l'admet, rythmogène. Parallèlement au rythme métrique, dicté par les ictus du schéma quantitatif, un autre rythme, qu'on peut qualifier d'accentuel, est susceptible de se manifester. Ce rythme, et c'est là que réside son intérêt, va interagir avec le rythme métrique en le renforçant ou, au contraire, en le contrecarrant, mais sans jamais s'y substituer. Les pics accentuels observés découlent-ils de l'interaction mécanique d'un schéma métrique donné avec le produit du tri prosodique préalable de Baïf — on a vu que l'accent tonique y jouait son rôle — ou alors procèdent-ils, au moins en partie, d'une intention spécifique du poète ? Seule une modélisation statistique poussée, appliquée à un grand nombre de mètres différents, devrait permettre, à l'arrivée, d'en décider⁷⁰. Quoi qu'il

68. Reginald Hyatte, *Meter and Rhythm*, p. 494-497.

69. Yves-Charles Morin, *L'hexamètre « héroïque »*, p. 173 et sq.

70. On trouvera un début de réponse à cette question dans Bettens, *Octosyllabes, vers mesurés et effets de rythmes*.

en soit, d'éventuels effets rythmiques, s'ils pouvaient être mis en évidence, ne remettraient nullement en question le caractère essentiellement quantitatif de la métrique de Baïf : le fait qu'on rencontre, chez Racine⁷¹, plus d'accents toniques sur la troisième syllabe du second hémistiche que ce à quoi l'on s'attendrait n'autorise pas pour autant à modifier en conséquence le schéma de l'alexandrin syllabique et à qualifier sa métrique d'accentuelle.

Reveci venir du printemps

Comment peut-on déclamer des vers mesurés de Baïf ? Voici, en guise de conclusion, quelques pistes pratiques :

RĖVĖSĪ vĕnĭr dŭ prĭntāns
L'ămrĕz' ě bĕlĕ sĕzōn.

Ces deux vers rendus célèbres par l'œuvre de Claude Le Jeune peuvent être lus comme des octosyllabes, mais Baïf a pris soin de noter explicitement le schéma métrique, signalant sans ambiguïté possible un *mètre anacréontique*. Ce vers est, dans son principe, un dimètre d'ioniques du mineur, avec des ictus (') tombant sur la première longue de chaque pied (positions 3 et 7) :

v	v	'	-		v	v	'	-
1	2	3	4		5	6	7	8

Dans le cas particulier, le dimètre est en plus modifié par une anacrase (Baïf parlerait d'un vers rebrisé), consistant en l'intervention de deux positions à la jonction des deux pieds (4 et 5), avec pour résultat un effet rythmique analogue à celui de la syncope en musique :

v	v	'	v		-	v	'	-
1	2	3	4		5	6	7	8

ce qui, musicalement, équivaut à :

♩♩♩♩♩♩♩♩

L'interaction de la métrique et de la prosodie provoquera automatiquement la concentration des accents toniques sur certaines positions qu'il est possible, au vu de la simplicité du schéma, de prévoir. On sait que, comme les syllabes féminines sont exclues des positions longues, la dernière position du vers attirera 100 % de syllabes toniques. Comme, en français, il est très rare que deux syllabes consécutives soient accentuées, on en déduit que le taux d'accents toniques sera faible en position 7. Il

71. Bettens, *Récitatif et diction théâtrale*.

en ira de même en position 6, car les positions brèves font en quelque sorte fuir les accents toniques. On s'attend, par compensation, à un important pic accentuel en position 5, puis à un défaut d'accents dans les positions 4, 2 et 1 qui sont brèves, la position 3 restant seule candidate pour accueillir un troisième pic accentuel. Si l'on note les pics accentuels par un !, on obtient le schéma suivant, dans lequel seule la position 3 voit coïncider l'ictus métrique avec un pic accentuel :

υ	υ	'	υ		-	'	-	
		!			!		!	
1	2	3	4		5	6	7	8

Cette dissociation des deux rythmes métrique et accentuel, s'ajoutant à l'effet quasi chorégraphique de l'anacrase, crée une impression de déhanchement perpétuel qui se trouve parfaitement en accord avec l'éthos anacréontique.

Les quatre positions brèves du premier vers coïncident avec trois *e* féminins et le déterminant *du*, celles du second vers aux syllabes prétoniques d'*amoureux*, à la conjonction *et* et à une syllabe féminine. On ne devrait pas avoir trop de peine à les passer légèrement. La première position longue (*reveci*) héberge une syllabe qui ne l'est pas particulièrement, mais qui est manifestement accentuée et sur laquelle on pourra donc s'appuyer sans retenue. Ensuite, la finale de l'infinitif *venir*, outre qu'elle est aussi accentuée, offre une consonne implosive avec laquelle il est possible de jouer. *Printemps* occupe deux positions longues consécutives dont la première est frappée de l'ictus alors que c'est sa deuxième syllabe qui est accentuée. Les deux voyelles sont nasales et, suivant la prononciation adoptée, on devrait pouvoir s'en servir pour les prolonger à volonté. Il faudra peut-être jouer avec l'intonation si l'on veut faire ressortir l'accent tonique, qui ne coïncide pas avec l'ictus. Dans le second vers, la syllabe tonique d'*amoureuse* se prêtera facilement à la position longue. Graphiquement, les premières syllabes de *belle* et de *saison* ne se distinguent pas. Par contre, la première de *saison* est phonologiquement longue (elle résulte de la simplification d'une diphtongue) alors que la première de *belle* est juste commune. Il devrait être possible de rendre cette différence par un effet de legato sur *saison* et de relatif staccato sur *belle*. La dernière syllabe, *-son*, quoique tonique et nasale, ne peut pas, comme celle de *printemps*, faire valoir l's final pour justifier sa longueur. Elle devrait de plus paraître brève en comparaison de la syllabe précédente. La longueur métrique devra donc probablement se reporter sur le silence de l'entrevers.

De la graphie à la diction, en passant par la phonétique, la phonologie, la prosodie la métrique et la musique, les vers mesurés de Baïf ont ceci de particulier qu'ils poussent le vernaculaire français dans ses ultimes retranchements. Au bord de la rupture, celui-ci laisse alors échapper des secrets que, d'ordinaire, il protège jalousement. Constamment sur le fil qui sépare construction et déconstruction, cette poésie extraordinaire, humaniste jusqu'à l'excès, tout en nourrissant le débat idéologique sur la langue, occupe une place centrale dans l'esthétique du second xvi^e siècle.

Article paru en 2013 au Corpus Eve (Émergence du vernaculaire en Europe).

CHAPITRE 31

OCTOSYLLABES, VERS MESURÉS ET EFFETS DE RYTHME

- (a) La fureur de l'horrible vent
- (b) Ils feront honneur à ton nom :
- (c) Tu fais la sourde, mais tu m'ois.

Dès lors qu'il se sera convaincu que ces énoncés sont des vers, tout lecteur accoutumé à la poésie identifiera sans hésitation trois *octosyllabes*. Pourtant, (a)¹ est le seul des trois qui se revendique tel. En dépit de leurs huit syllabes, les deux autres se proclament respectivement *mètre anacréontique* (b) et *dimètre iambique* (c)².

Le recours à un vocabulaire issu de la métrique gréco-latine pour qualifier des vers français peut laisser perplexe. En désignant dorénavant par le terme générique de *huit-syllabes* l'ensemble des vers comptant huit syllabes métriques et en réservant celui d'*octosyllabe* aux seuls d'entre eux qui relèvent de la métrique syllabique traditionnelle, on s'efforcera de répondre à la question suivante : quelles sont les caractéristiques métriques et rythmiques de l'*octosyllabe* français et comment les huit-syllabes mesurés à l'antique de Jean-Antoine de Baïf s'en distinguent-ils ?

L'univers des huit-syllabes

La production mesurée de Baïf — plus de 15 000 vers représentant environ 110 mètres différents — est bien sûr loin de se limiter à des huit-syllabes. Mais ses huit-syllabes ont ceci de commun avec les octosyllabes qu'ils sont des vers *simples*³. On dispose dans tous les cas de segments métriques suffisamment longs pour permettre le développement rythmique mais suffisamment brefs pour se passer de césure. L'analyse métrique peut donc se focaliser sur l'existence éventuelle de pieds sans avoir à prendre en compte celle de sous-vers⁴.

Soit le schéma du dimètre iambique tel que le transmet la tradition gréco-latine :

- (3) x – ∪ – x – ∪ –

On y reconnaît huit positions dont le statut de *longue* (–), de *brève* (∪) ou d'*indifférente* (x) conditionne les syllabes susceptibles de les occuper. Les positions indifférentes peuvent accueillir n'importe quelle syllabe ; en revanche, les syllabes que la prosodie désigne comme *longues* sont exclues des positions brèves et celles que la prosodie désigne comme *brèves* sont exclues des positions longues. Il existe aussi des syllabes dont s'accommoderont toutes les positions et qu'on appellera *communes*.

Le schéma du mètre anacréontique est plus strict puisqu'il ne connaît aucune position indifférente :

- (2) ∪ ∪ – ∪ – ∪ – –

1. Ronsard, *Odes* I, IX.

2. Baïf, *Psaume 99* et *Chansonnettes* I, 62. Le lecteur est renvoyé une fois pour toutes à mon édition en ligne des *Œuvres en vers mesurés* de Baïf.

3. La loi empirique formulée par Benoît de Cornulier, *Théorie du vers*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 16 sq., rend hautement improbable un vers simple de plus de huit syllabes.

4. De ce point de vue, l'hexamètre dactylique, en dépit de sa grande fréquence, n'apparaît pas comme le meilleur choix pour une première approche. Dans ce vers multi-césuré, les effets rythmiques de la prosodie sont fortement parasités par ceux des césures et ponts, ce qui complique l'interprétation des faits. Voir Yves-Charles Morin, *L'hexamètre « héroïque » de Jean-Antoine de Baïf*.

Du fait que la métrique syllabique traditionnelle se borne à dénombrer les syllabes, le schéma de l'octosyllabe se limite à des positions indifférentes :

(1) x x x x x x x x

On rappelle la contrainte, absolue en métrique française classique, selon laquelle la dernière position métrique du schéma doit coïncider avec la dernière syllabe (ou voyelle) *non féminine* des vers. Tout huit-syllabes mesuré devrait donc aussi pouvoir être analysé comme un octosyllabe à moins que sa huitième syllabe ne soit féminine, ce qui arrive, quoique très rarement, dans la production mesurée de Baïf⁵. Par contre, au vu de l'incompatibilité des schémas correspondants, aucun anacréontique ne devrait pouvoir être confondu avec un dimètre iambique et vice versa⁶.

Une question de graphie ?

Il est certes assez facile de dire les deux huit-syllabes mesurés sur le schéma qui leur correspond et, si l'on fait l'expérience croisée en disant (b) sur (3) ou (c) sur (2), il est probable que le résultat paraîtra moins « naturel ». On peine toutefois à saisir précisément en quoi consiste l'adéquation entre (b) et (2) ou entre (c) et (3).

Le recours à la graphie originale pourrait-il être de quelque secours ?

(b') I feront oner à ton nom : (c') Tu fēs la sērde, mē- tu m'œs.

On le sait, la graphie de Baïf recèle des informations de nature métrique⁷ qui sont absentes de la graphie standardisée de (b) et (c) :

- Des élagations de consonnes (*ils*, *honneur*) rendent les syllabes concernées visuellement compatibles avec une position brève. Par contraste, les syllabes qui restent (graphiquement) fermées désigneront une position longue.
- L'usage d'un micron (â) indique que la position correspondante est brève. À l'opposé, des voyelles surmontées d'un macron signeraient une position longue.
- L'usage de certaines voyelles, *e caudata* (ē), ligature *eu* (eu), « oméga » (ω, absent de ces deux vers), indique une position longue.
- L'usage d'autres voyelles, « omicron » (o) en syllabe ouverte, *e* « bref » (e) dans tous les contextes, indique une position brève⁸.

En appliquant aveuglément ces quelques conventions graphiques, on parvient à reconstituer une bonne partie des mètres concernés :

(b'') Ils fērōnt hōnnēur ā tōn nōm : (c'') Tu fāis la sōurdē māis tu m'ōis.

Le schéma de l'anacréontique (2) est retrouvé dans son intégralité à partir de (b'). Sur la base de (c'), on échoue à reconstituer en totalité le schéma correspondant, mais on ne doute pas que quelques vers supplémentaires permettent d'y parvenir

5. Voir par exemple *Psaume 22*, v. 4.

6. À moins, bien sûr, qu'on ne forge un vers qui comporte huit syllabes communes.

7. Voir les trois articles qu'Y.-C. Morin a consacrés au système de Baïf : *L'hexamètre « héroïque »*, *La graphie de Jean-Antoine de Baïf* et *La prononciation et la prosodie du français*, ainsi que Bettens, « Une nouvelle voye pour aller en Parnasse »

8. Pour un inventaire complet des signes graphiques de Baïf, on se reportera à l'introduction de l'édition en ligne des vers mesurés :

par recoupement. On se convainc donc qu'il sera facile, en s'appuyant sur sa graphie personnelle, d'induire les schémas métriques voulus par Baïf. Aura-t-on pour autant approfondi la compréhension de son système ? Guère... On ne saura toujours pas si, sous la surface d'une belle organisation graphique, ses huit-syllabes mesurés sont autre chose que de vulgaires octosyllabes habilement maquillés en vers mesurés, autrement dit une pure fiction métrique.

Du vers isolé au corpus

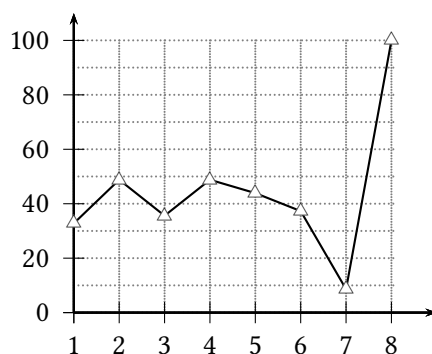


FIGURE 31.1 – Profil accentuel des 2 000 premiers octosyllabes de Ronsard

Portant sur 2 000 octosyllabes de Ronsard, la figure 31.1 représente la fréquence des accents toniques⁹ dans chaque position métrique. Le maximum théorique de 100 % est atteint en position 8, ce qui découle immédiatement de la contrainte métrique interdisant les syllabes féminines en dernière position. Le très faible taux d'accents en position 7 obéit quant à lui à une contrainte de nature linguistique. Il correspond en gros à celui qu'on mesurerait sur la pénultième syllabe¹⁰ de tout corpus d'énoncés en prose et traduit une polarité rythmique propre à la langue : il est très rare que deux accents consécutifs apparaissent en fin de syntagme. Dans les autres positions, les contraintes s'équilibrent avec pour résultat un tracé assez peu accidenté oscillant entre 30 et 50 %.

La figure 31.2 montre les profils accentuels de 331 anacréontiques et de 521 dimètres iambiques, soit la quasi-totalité¹¹ de la production de Baïf s'agissant de ces deux mètres. Il serait difficile d'imaginer tracés plus dissemblables. Alors que l'oc-

9. Les adjectifs *tonique* et *accentué* sont employés ici comme de stricts synonymes. Par définition, l'accent tonique frappe la dernière syllabe non féminine de tous les mots, à l'exception d'un petit nombre de mots grammaticaux dits *clitiques*. La technique de marquage appliquée ici s'appuie à quelques détails près sur la liste de clitiques établie par B. de Cornulier, *Théorie du vers*, p. 139. Pour plus de détails, voir l'annexe C de Bettens, *Chronique d'un éveil prosodique*.

10. En remontant, comme pour les vers, à partir de la dernière syllabe non féminine. Voir Bettens, *Récitatif et diction théâtrale*.

11. Quelques vers dont le schéma ne correspond pas exactement à (2) ou à (3) ont été écartés.

tosyllabe, le moins contraint des trois, confirme son statut de huit-syllabes « passe-partout », l'anacréontique affiche un pic sur les positions 3 et 5 et le dimètre iam-bique favorise, quoiqu'un peu moins franchement, les positions 2, 4 et peut-être 6. On ne sait encore rien de la prosodie de Baïf, mais ses répercussions rythmiques sont si spectaculaires qu'on ne pourra soutenir plus longtemps la thèse d'une fiction métrique se limitant à des artifices graphiques.

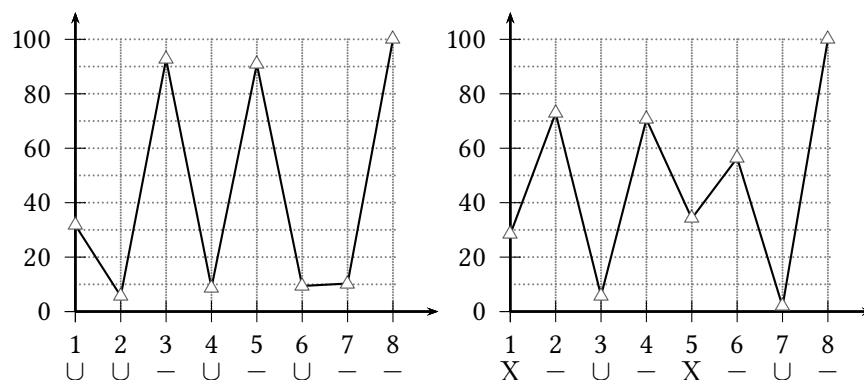


FIGURE 31.2 – Profil accentuel de 331 anacréontiques et de 521 dimètres iam-biques

Profils et modèle

Pour interpréter valablement un profil accentuel, il est utile de le rapporter à un *modèle*. Un modèle de vers cherche à répondre à la question suivante : comment les accents se répartiraient-ils si le poète était complètement neutre à leur égard ; si, à l'intérieur du cadre métrique donné par la tradition, il les laissait se disposer au hasard ? Plusieurs techniques ont été proposées pour obtenir de tels modèles : rechercher des vers fortuits dans des textes en prose ou calculer, sur la base de la distribution statistique des « briques de langue » que sont les groupes accentuels (masculins ou féminins et de tailles diverses), une probabilité d'accent pour chaque position du schéma métrique¹². Plus récemment, la génération de vers aléatoires par simulation informatique a permis d'obtenir un modèle assez précis de l'alexandrin du XVII^e siècle (ci-après, *Alex17*¹³). En recourant à la même technique, on espère aboutir à un modèle satisfaisant de l'octosyllabe de la Renaissance.

L'échantillon de langue nécessaire à la constitution de ce modèle, qu'on appellera *Octo16*, est composé de quatre corpus de prose : *Solitaire premier* (Tyard), *Défense et Illustration de la langue françoise* (Du Bellay), *Abregé de l'art poétique françois* et préface de la *Franciade* (Ronsard), les dix-sept premiers *Essais* (Montaigne).

12. Mikhail Leonovich Gasparov, *A probability Model of Verse*.

13. Bettens, *Récitatif et diction théâtrale*. *Alex17* montre par exemple que, contrairement à l'alexandrin de Corneille qui est conforme à ses prédictions, celui de Racine comporte un surcroît d'accents en position 9 qui ne saurait être attribué au seul hasard et résulte donc d'une « intention » rythmique du poète.

Au moyen du marquage déjà évoqué, l'ensemble de ces corpus est découpé en 48 399 briques (groupes accentuels minimaux). Pour générer des octosyllabes aléatoires, on demande à l'ordinateur de procéder à des tirages au sort successifs au sein de cette collection. Une fois tirées, les briques sont mises bout à bout et, dès que le segment obtenu atteint huit syllabes, il est, pour autant qu'il ne contrevienne pas au schéma de l'octosyllabe, versé dans un *néocorpus* de vers aléatoires qui servira à la construction du modèle.

Comme dans le cas d'*Alex17*, on vérifie que les vers aléatoires générés ont le même profil que les vers fortuits rencontrés dans les textes en prose¹⁴. Il est également nécessaire d'adapter le modèle pour qu'il respecte la polarité de syntagme qui abaisse le taux d'accents en position pénultième. Tel qu'il est représenté par la figure 31.3, le modèle *Octo16* présente la moyenne et les marges de tolérance de 9 néocorpus de 2 000 vers aléatoires chacun, obtenus en faisant varier légèrement cette contrainte de polarité¹⁵.

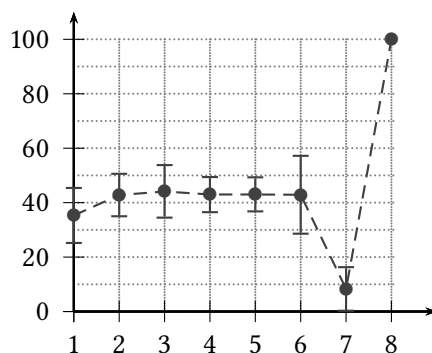


FIGURE 31.3 – Modèle *Octo16* : octosyllabes aléatoires

La « touche » du poète

Il est maintenant possible de confronter divers corpus d'octosyllabes réels avec *Octo16*. Comme on le voit (figure 31.4 a), l'octosyllabe de Ronsard ne déborde pas les marges du modèle. Il n'y a donc pas lieu de chercher une interprétation aux discrètes fluctuations qu'on y observe : elles peuvent fort bien être le fruit du hasard. Il en va de

14. Est considéré comme un vers fortuit tout fragment de prose qui, hors de son contexte, pourrait être pris pour un vers. L'expression « Combien que l'art de poésie », qui ouvre l'*Abregé* de Ronsard, est un octosyllabe fortuit.

15. Pour 7 néocorpus, on a fait varier le taux d'accents en position 7 de 4 à 10 %. Pour les deux autres, on a exigé que le dernier groupe accentuel des vers aléatoires soit, dans le texte en prose dont ils sont tirés, suivi d'une marque de ponctuation plus ou moins forte. Dans tous les cas, on a imposé la cible de 3,58 accents par vers qui correspond à la moyenne des vers réels. Pour calculer les marges de tolérance, on a additionné deux écarts-types des valeurs obtenues en recherchant des vers fortuits dans les quatre corpus de prose (variation linguistique) à deux écarts-types des valeurs obtenues avec les 9 néocorpus de vers aléatoires (élasticité du modèle).

même des octosyllabes de Du Bellay, Jodelle, Baïf (figure 31.4 b à d), ce dernier restant même particulièrement proche des prédictions du modèle. Sur la base de ces quatre corpus, on est tenté de considérer l'octosyllabe de la Pléiade comme un vers « plat », « prosaïque », ou encore « non rythmé », qu'on notera « P₀ » (préférence zéro).

Mais tous les corpus d'octosyllabes n'offrent pas un profil aussi lisse. Il suffit de remonter d'une génération pour rencontrer, chez Clément Marot (figure 31.4 e), un octosyllabe rythmé. Le taux d'accents qu'on y observe en position 4 sort cette fois-ci nettement du modèle et il n'est donc plus possible d'attribuer cet écart au seul hasard, raison pour laquelle on le notera « P₄ ». Plus vieux de trois siècles, l'octosyllabe de Chrétien de Troyes révèle (figure 31.4 f) une préférence encore plus nette pour la position 4¹⁶, préférence qui devient spectaculaire chez Marie de France (figure 31.4 g). Encore plus archaïque, le fragment de chanson de geste *Gormont et Isembart* (figure 31.4 h) se caractérise par un taux d'accents extrême en position 4. On se trouve en présence de pics accentuels qui ne sont prévus ni par le mètre traditionnel tel que le transcrit (1), ni par l'organisation rythmique de la langue ou de la prose, ni par leur mise en interaction dans le vers. Pourraient-ils alors résulter de contraintes métriques « informelles » comme une césure facultative¹⁷, une « iambicité » sous-jacente¹⁸ ou une tendance au « syllabo-tonisme »¹⁹ ?

Imaginons qu'il existe deux types d'octosyllabes, l'un simple et l'autre composé (comportant une césure quatrième analogue à celle du décasyllabe). Ces deux types se mêleraient dans des proportions diverses, ce qui expliquerait la variation du taux d'accents observée d'un corpus à l'autre en position 4. Dans cette hypothèse, et du fait que les vers composés bannissent en principe les syllabes féminines de la position qui suit la césure, on s'attendrait à ce que le taux de syllabes féminines en position 5 soit d'autant plus bas que le taux d'accents en position 4 est élevé. En fait, c'est à peu près l'inverse qui se produit : dans un vers P₀ comme celui de Ronsard, le taux de syllabes féminines en position 5 est de 10,7 % (20,9 % du total des syllabes féminines) alors qu'il est de 15 % (41,8 % du total des syllabes féminines) dans un vers P₄ comme celui de *Gormont*. Le phénomène observé dans ce cas particulier n'est donc nullement équivalent à une césure intermittente.

16. On postule que le modèle d'octosyllabe qu'on pourrait construire sur la base de la langue du XII^e siècle ne serait pas fondamentalement différent d'*Octo16*, mais cela reste bien sûr à établir.

17. Pour expliquer la présence d'octosyllabes P₄ au Moyen Âge et notamment dans *Gormont et Isembart*, Steven R. Guthrie, *Machaut and the octosyllable*, recourt à la notion de « césure complexe ».

18. Sur la base des profils accentuels qu'elle a établis pour les *Lais* de Marie de France, Katharine W. Le Mée, *A metrical study*, p. 53, décrit le mètre de ces octosyllabes comme « de structure basiquement iambique ». Rolf Noyer, *Generative metrics and Old French octosyllabic verse*, mesure l'écart de divers corpus d'octosyllabes composés avant 1200 à un schéma abstrait arbitrairement défini comme « iambique », écart qui semble augmenter avec le temps. Pour Thomas M. Rainsford, *Rhythmic change in the medieval octosyllable*, dont la période d'étude va jusque vers 1500, les octosyllabes médiévaux seraient marqués par une prédominance « iambique » diminuant au cours du temps, évolution qui pourrait être liée à des changements linguistiques.

19. Réserve tout d'abord à une forme particulière de poésie russe, le terme *syllabo-tonique* a été généralisé par le comparatiste qu'est M. L. Gasparov, *A history of European versification* et repris par Valérie Beaudouin, *Mètre et Rythmes du vers classique* et Jean-Louis Aroui, *Proposals for metrical typology*.

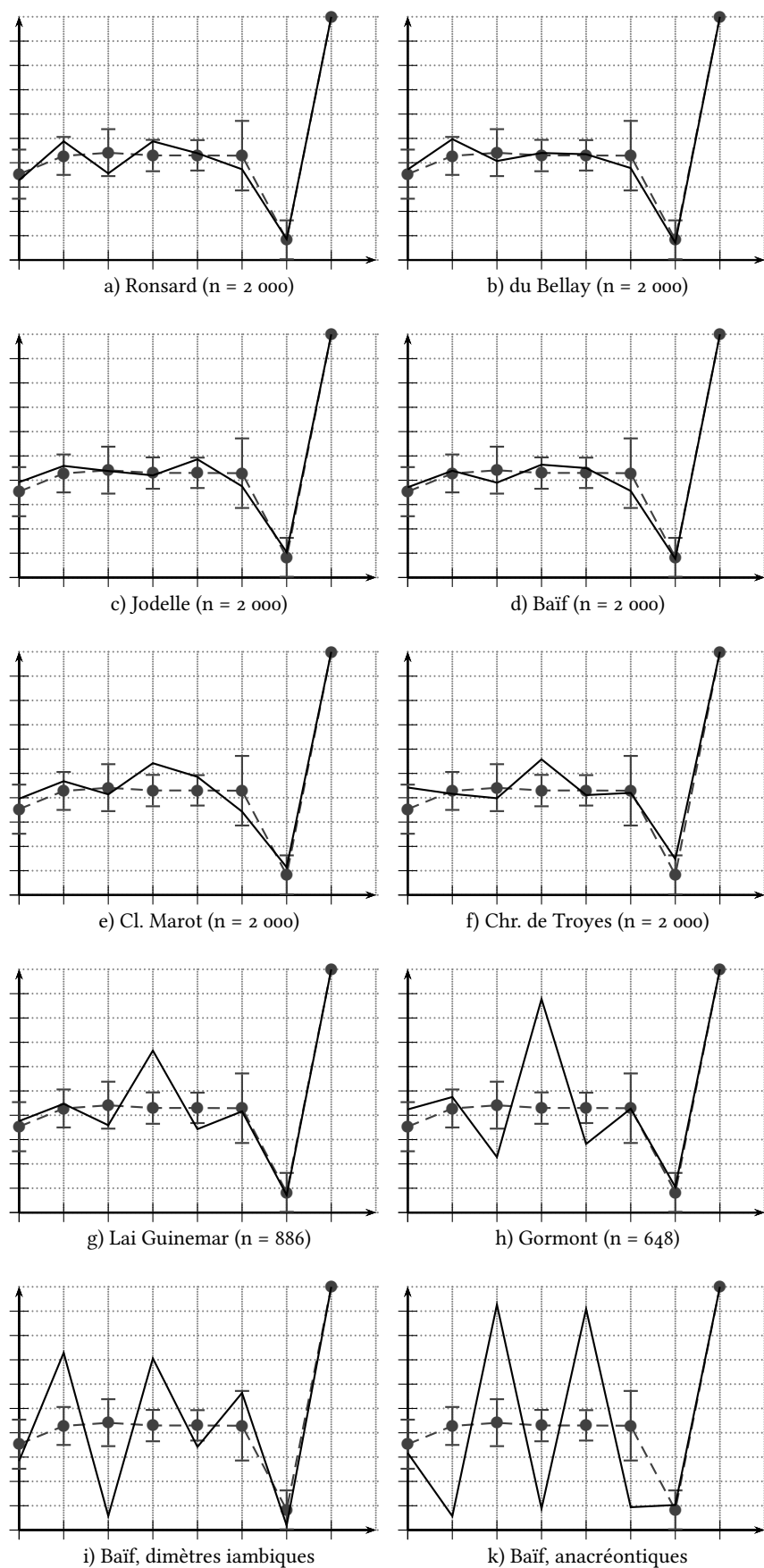


FIGURE 31.4 – Divers corpus confrontés au modèle *Ocl016*

Examinés indépendamment de tout modèle, des profils comme ceux de *Guine-mar* ou *Gormont* donnent l'impression d'une alternance binaire favorisant les positions paires qu'il peut être tentant de désigner par le terme d'« iambicité »²⁰. Le modèle permet de dissiper cette illusion : de part et d'autre du pic en position 4, il y a bien des creux compensatoires, mais les taux d'accents en position 2 et 6 restent rigoureusement conformes aux prédictions d'*Octo16*. En fait, on ne discernera une réelle alternance binaire que dans les dimètres iambiques de Baïf (figure 31.4 i).

Dans une optique comparatiste, on qualifie parfois de « syllabo-toniques » des métriques qui, tout en restant attachées à la numération syllabique, comportent des positions fortes et des positions faibles. Or, il s'avère que l'opposition entre mètres « syllabiques » et mètres « syllabo-toniques » n'est pas absolument tranchée : entre un vers typiquement syllabo-tonique comme le pentamètre iambique anglais et un vers strictement syllabique comme l'octosyllabe de la Pléiade, il pourrait exister un *continuum* sur lequel on situerait, par exemple, l'*endecasillabo* italien²¹. En poursuivant dans cette logique, on déduirait qu'il n'existe pas de différence essentielle entre ces deux types et qu'un mètre syllabique n'est autre qu'un mètre syllabo-tonique qui n'exprime pas sa potentialité tonique. Un octosyllabe P_4 pourrait donc à l'extrême rigueur être analysé comme un vers syllabique avec une très timide tendance à la tonicité.

Mais ce serait oublier le fait que les propriétés P_0 et P_4 sont statistiques et n'émergent qu'au niveau du corpus. À l'échelle du vers individuel, il ne peut exister un octosyllabe $*p_0$ qui soit distinct d'un octosyllabe $*p_4$: tout octosyllabe reste éligible pour tout type de corpus. Il est donc plus adéquat de considérer comme rythmique (et non métrique) la pression qui fait qu'à l'arrivée une position se trouve avantagée dans certains corpus. Si l'on veut, le poète qui compose un octosyllabe placera dans tous les cas son objectif métrique à une distance de huit pas. Comme il ne parvient pas à l'atteindre en sautant à pieds joints, il faudra bien qu'il prenne un ou plusieurs appuis intermédiaires ; parfois, il jugera commode ou élégant de faire halte à mi-chemin : il s'agit d'un moyen possible, non d'une fin. L'objectif métrique est prédéterminé, imposé ; le choix des appuis intermédiaires relève non d'une contrainte supplémentaire mais de sa liberté²², liberté qui est telle qu'il peut même s'en remettre au hasard et ne pas exprimer de préférence systématique (P_0). Dès lors qu'on admet que ces appuis rythmiques correspondent à la *division* d'un segment métrique préexistant, il n'est plus ni nécessaire, ni même utile de poser l'existence *a priori* de pieds « iambiques » sous-jacents qui participeraient à la *construction* du mètre.

Parmi la bonne quinzaine de corpus d'octosyllabes et d'alexandrins qui ont, à ce jour, été confrontés à *Octo16* et à *Alex17*, seuls deux types de vers ou d'hémistiches ont été mis en évidence :

20. En référence à un pseudo-iambe *faible-fort* et non bien sûr à l'iambe canonique *bref-long*.

21. M. L. Gasparov, *A history of European versification*, op. cit., p. 300-301 ; J.-L. Aroui, *Proposals for a metrical typology*, p. 12-14.

22. B. de Cornulier, *Art poétique*, p. 23.

- P_0 : le vers (ou l'hémistiche) est conforme aux prévisions du modèle ;
- $P_{\frac{n}{2}}$: la position médiane du vers (ou de l'hémistiche) est favorisée, le plus souvent dans des proportions modestes²³.

La pauvreté de ce répertoire montre bien que les poètes tendent à laisser jouer la langue et font preuve de peu de volontarisme rythmique. À cet égard, les types P_0 et $P_{\frac{n}{2}}$ se trouvent dans le même rapport qu'un son fondamental avec sa première harmonique²⁴. Il n'est en effet pas interdit d'envisager le segment métrique comme une corde tendue entre rime et rime ou entre rime et césure, dont chaque vers ou hémistiche représenterait une oscillation individuelle. Libre de vibrer entre deux points fixes, il produirait en priorité le son fondamental (P_0) et, optionnellement, la première harmonique ($P_{\frac{n}{2}}$). En acoustique, la mise en évidence d'une harmonique ne dépend ni de la matière de la corde, ni de son tressage ou de son arrimage, mais bien de la manière dont elle est touchée. Ainsi pourrait-on dire que l'existence de corpus $P_{\frac{n}{2}}$ ne relève ni de la prosodie, ni de la métrique, mais juste de la « touche » des poètes, de la manière particulière dont ils mettent la langue en vibration.

Le cas Baïf

Se pourrait-il que le Baïf des huit-syllabes mesurés ne fasse que profiter de sa liberté de poète en explorant plus avant la série harmonique ? Dans cette logique, l'anacréontique (figure 31.4 k), qui favorise massivement les positions 3 et 5, serait un $P_{\frac{n}{3}}$ ²⁵ et le dimètre iambique, qui préfère les positions 2, 4 et éventuellement 6, un $P_{\frac{n}{4}}$.

Pour être séduisante, cette hypothèse ne se heurte pas moins à d'importantes objections qu'on examinera en prenant le cas de l'anacréontique. Tout élevé qu'il soit, le taux d'accents en positions 3 et 5 de ce mètre n'atteint pas 100 % : on doit d'emblée renoncer à le définir comme un vers exigeant (absolument) un accent sur ces deux positions pour se contenter de poser une préférence relative. Or, comme on vient de le montrer, tout indique que de telles préférences statistiques ne sont pas de nature métrique. Envisager l'anacréontique comme un octosyllabe $P_{\frac{n}{3}}$ équivaut donc, du point de vue du mètre, à le reclasser comme un octosyllabe tout court, ce qui signifie que, à titre individuel, tout octosyllabe devrait être admissible dans un corpus d'anacréontiques. On verra que la réalité est différente : de très nombreux octosyllabes, et même des octosyllabes avec accent tonique sur les positions 3 et 5 vont être, selon les canons de Baïf, exclus de la classe des anacréontiques alors mê-

23. Dans le cas de l'hémistiche d'alexandrin, dont l'objectif métrique est à 6, c'est la troisième position qui est concernée. Des sondages préliminaires sur l'alexandrin inaugural du *Roman d'Alexandre* annoncent, comme pour l'alexandrin « lyrique » du XVII^e siècle, une préférence très peu « iambique » pour les positions 3 et 9.

24. Comme tout corps sonore, une corde est susceptible de produire une série d'harmoniques dont la fréquence est celle qu'on obtiendrait en divisant sa longueur par des nombres entiers successifs. C'est l'intensité relative des harmoniques qui détermine le timbre sonore.

25. En divisant 8 en trois parts égales, on obtient $2\frac{2}{3}$ et $5\frac{1}{3}$ et, après arrondi, 3 et 5.

me que d'autres octosyllabes qui n'ont pas d'accent sur ces deux positions y seront reçus.

Ce qui, jusqu'ici, est demeuré dans l'ombre est la prosodie qui guidait Baïf dans l'élaboration de ses vers mesurés. Au moins sait-on maintenant que l'abord accentuel ne permet pas de la reconstituer : le profil accentuel est intéressant parce qu'il fait émerger, à l'échelle du corpus, des régularités rythmiques souvent insoupçonnées, parfois spectaculaires ; il ne saurait pour autant donner un accès direct au mètre et à ses ressorts. Il révèle des effets rythmiques sans rien dire de leurs causes.

Faute de s'être embarrassés de cette précaution, les derniers auteurs à avoir travaillé sur le sujet ont tous admis l'idée que la métrique de Baïf devait, au moins en partie, reposer sur un principe accentuel²⁶. Ce postulat se heurte pourtant à une objection supplémentaire, celle de l'anachronisme : la notion même d'accent tonique était inconnue à la Renaissance. Or, on ne peut soupçonner Baïf de se conformer à une métrique « naturelle », constituée sans élaboration théorique sur la base de l'usage commun de la langue. Il s'agit au contraire d'une entreprise savante visant à imposer une métrique exogène dont le principe n'était pas l'accent, mais la quantité, à une langue qu'on disait vulgaire, mais sur laquelle portait alors un effort de codification et de théorisation sans précédent. Est-il plausible que Baïf ait pu, dans ce contexte, tourner le dos à la tradition théorique en lui substituant un principe qui ne serait formalisé que deux siècles et demi plus tard ?

Modéliser la prosodie de Baïf

L'équation est simple : en entrée, on a le schéma métrique de l'anacréontique (2) ; en sortie, un corpus de vers dont le profil accentuel apparaît à la figure 31.2. L'inconnue, c'est la prosodie, autrement dit les principes ou règles qui font que Baïf triera chaque syllabe comme longue, brève ou commune. La seule information utile est à chercher dans ses 15 129 vers mesurés. En analysant ceux-ci à la lumière de la connaissance plus générale qu'on peut avoir de la langue française du XVI^e siècle et de la théorie antique, on espère reconstituer sa démarche puis l'enseigner à l'ordinateur dans le but d'en mesurer de la manière la plus objective possible les effets rythmiques.

Divisé en 72 577 briques, l'ensemble des vers mesurés de Baïf constitue un échantillon de langue tout à fait considérable. Le fait qu'on ne soit pas en présence de prose explique que la distribution des groupes accentuels par genre et par nombre de syllabes (tableau 31.1) s'écarte quelque peu de celle des corpus utilisés pour constituer *Octo16*. L'ensemble des quatre corpus d'octosyllabes de la Pléiade présentés à la figure 31.4 se distinguait déjà de la prose par une légère surreprésentation des groupes accentuels masculins ainsi que, genres confondus, des groupes les plus brefs. Chez Baïf, les groupes masculins sont fortement surreprésentés, probablement du fait que

26. Reginald Hyatte, *Meter and Rhythm*, Barbara E. Bullock, *Quantitative verse* et, de manière plus nuancée, Y.-C. Morin, *L'hexamètre « héroïque »*.

Genre-nb. syll.	Prose (n = 48 399)	Octosyllabes (n = 29 922)	V. mesurés (n = 72 577)
m-1	18,5	22,7	26,5
m-2	19,8	25,0	28,4
m-3	13,8	13,9	23,8
m-4	7,0	4,6	5,4
m-5	3,0	0,7	0,7
m-6	1,2	0,2	0,1
m-7	0,3	0,0	0,0
<i>Total masc.</i>	<i>63,7</i>	<i>67,0</i>	<i>84,9</i>
f-1	8,2	8,3	5,9
f-2	12,5	13,9	5,3
f-3	9,9	7,9	3,3
f-4	4,4	2,5	0,6
f-5	1,1	0,3	0,0
f-6	0,2	0,1	0,0
<i>Total fém.</i>	<i>36,3</i>	<i>33,0</i>	<i>15,1</i>

TABLEAU 31.1 – Distribution des groupes accentuels (%)

la quasi-totalité des vers mesurés sont eux-mêmes masculins. Le déséquilibre en faveur des groupes brefs est nettement plus marqué que pour les octosyllabes, avec une préférence relative pour les groupes masculins de trois syllabes et les féminins d'une syllabe²⁷.

On demandera dès maintenant à l'ordinateur de générer des anacréontiques aléatoires en utilisant le corpus des vers mesurés de Baïf comme base de tirage au sort. Dans les graphiques de la figure 31.5 (à l'exception du dernier), on a représenté, à fin de comparaison, le modèle *Octo16* avec ses marges de tolérance ainsi que, en pointillé, le profil des anacréontiques réels. Le trait plein représente les anacréontiques aléatoires obtenus à chaque étape.

Pour le premier essai (figure 31.5 a), on n'a donné aucune consigne prosodique à l'ordinateur, qui reste libre de placer n'importe quelle syllabe dans n'importe quelle position métrique. On n'est donc pas surpris d'obtenir un tracé qui, en gros, s'inscrit dans les marges du modèle *Octo16*. Voilà qui montre en tout cas que la distribution un peu irrégulière des groupes accentuels dans le corpus de base n'a pas de répercussion majeure sur le rythme accentuel résultant²⁸.

27. La syllabe féminine n'est pas comptée. Par *f-1*, on entend donc un dissyllabe composé d'une syllabe masculine et d'une syllabe féminine.

28. Comme pour les octosyllabes aléatoires, on a respecté la contrainte de polarité du syntagme et assigné une cible de 3,58 accents par vers.

L'usage du circonflexe et la longueur par nature

On s'avise ensuite que, dans son manuscrit, Baïf recourt de manière fort régulière à l'accent circonflexe pour désigner des voyelles qui lui apparaissent longues. Voici, par ordre alphabétique et pour la lettre *a*, les mots sur lesquels Baïf note un circonflexe (la voyelle concernée est en gras) : *Aaron*, *abêti*, *abîma*, *abîme(s)*, *abîmer*, *abîmé*, *abriera(s)*, *abus*, *abusé*, *accable(nt)*, *accablé*, *accabler*, *accoutrer*, *accroît*, *accroître*, *accuse*, *aconnaître*, *acquêter*, *Actéon*, *admoneſter*, *adoucir*, *adoucit*, *adoucit* (ind. prés.), *affichées*, *affûtais*, *affûtant*, *affûte*, *affûter*, *affûté(s)*, *âge(s)*, *aide*, *aie* (impér.), (que j')*aie*, (que tu) *aies*, (qu'ils) *aient*, *aille(nt)*, *ainé(s)*, *aise(s)*, *ajouter*, *ajouterai*, *albâtre*, *Alcméon*, *allaient*, *allais*, *allât*, *âme(s)*, *amie*, *amitié*, *amoureuse*, *amoureux*, *ancêtres*, *âne*, *année(s)*, *août*, *apaise*, *apparaît(re)*, *appâtés*, *apprêtaient*, *apprêtaient*, *apprêtât*, *apprête*, *apprêté*, *apprêtées*, *apprêter*, *approprierais*, *âpre(s)*, *après*, *Arabie*, *arbre(s)*, *Arcture*, *armée(s)*, *arrêt(s)*, *arrêta(i)*, *arrête*, *arrêté(s)*, *arrêter*, *arrosé*, *arrosée*, *arrosent*, *arroser*, *artillerie*, (tu) *as*, *assaut(s)*, *assemblée*, *attiser*, *aube*, (tu) *auras*, (tu) *aurais*, (ils) *auront*, *aussitôt*, *autel*, *autels*, *autorisé*, *autre(s)*, (j')*avais*, (ils) *avaient*, *avec*, (vous) *avez*, *avise*, *avisée*, *avoierai*, *avoue*, *avouerais*, *avouerait*.

Il ne s'agit que du début d'une longue liste, mais on en tire déjà quelques enseignements. Manifestement, le circonflexe coiffe aussi bien des syllabes toniques que des syllabes prétoniques. En outre, dès lors qu'il a touché une syllabe, il lui reste attaché pour le cas où, par le jeu des dérivations, elle passe du statut de tonique à celui d'atone : le circonflexe d'*abîme* persiste dans *abîmer*, celui de *bête* dans *abêtir*. Ces circonflexes lexicaux désignent le plus souvent des voyelles longues qui sont susceptibles d'entrer en opposition phonologique avec des voyelles brèves : au nom *âne* [a:nə] on pourrait opposer le prénom *Anne* [anə]²⁹, à *un âge* [na:ʒə], *tu nages* [naʒə], à *l'aube* [lɔ:bə], *lobe* [lɔbə]³⁰, à *bête* [bɛ:tə], *bette* [bɛtə], et aussi (il) *bêle* [bɛ:lə] à *belle* [bɛlə], *côté* [kɔ:tə] à *coté* [kɔtə], *goûté* [gu:te] à *goutté* [gute], *tâché* [ta:ʃe] à *taché* [taʃe], etc.

Solidement ancrées dans l'histoire de la langue³¹, toutes ces oppositions sont encore vivantes dans celle du xvi^e siècle. En les couchant par écrit, Baïf ne fait qu'emboîter le pas aux pionniers d'une notation de la quantité phonologique du français que sont Meigret et Peletier du Mans³². Et le système s'étend aux suffixes et aux désinences : il permet d'opposer le féminin *amie* [ami:] ou le pluriel *amis* [ami:(s)] au masculin singulier *ami* [ami], le pluriel *avaient* [avwɛ:(t)] au singulier *avait* [avwɛ(t)], le présent *adoucit* [adu:si:(t)] au passé simple *adoucit* [adu:si(t)],

29. Contrairement à cette opposition de quantité, l'opposition de timbre [a] : [ɑ] que connaît le français standard n'est pas attestée dans la langue du xvi^e siècle. Voir Bettens, *Chantez-vous français ?*.

30. Le système vocalique du xvi^e siècle ne connaît pas d'opposition claire entre [o] et [ɔ], ce à quoi vient suppléer une opposition de quantité. Voir Bettens, *Chantez-vous français ?*.

31. Dans la plupart des cas, les voyelles longues sont le fruit d'allongements compensatoires consécutifs à des changements phonétiques bien attestés : amuïssement d'une consonne implosive, simplification d'un hiatus ou d'une diphtongue.

32. Louis Meigret, *Le Tretté de la grammère françoise*; Jacques Peletier du Mans, *Dialogue*.

l'imparfait du subjonctif *fût* [fy:(t)] au passé simple *fut* [fy(t)], la deuxième personne (*tu*) *as* [a:(s)] à la troisième (*il*) *a* [a'].

Si Baïf est très cohérent dans son usage du circonflexe, il se révèle par contre un scripteur inconstant. Il ne note par exemple que 5 circonflexes pour 13 occurrences des formes du verbe *adoucir* et 2 seulement pour 11 occurrences du mot *amitié*. Il apparaît donc légitime de suppléer à cette inconstance en répercutant chaque circonflexe noté par Baïf sur la totalité des occurrences concernées. Globalement, on compte plus de 8 000 circonflexes de la main de Baïf. Après répercussion prudente, on arrive à toucher environ 18 000 syllabes, soit 1,2 par vers. À l'arrivée, on n'a recruté qu'une minorité des syllabes du corpus, mais celles-ci surviennent à une fréquence suffisante pour constituer un maillage qui, au moins une fois par vers, donnera à l'auditeur la mesure de ce qu'est une syllabe longue *par nature* selon l'expression consacrée par la théorie antique. Sur cette base, on admettra que la langue de Baïf dispose du minimum phonologique requis pour accueillir une métrique quantitative.

Comme les syllabes longues par nature sont, en métrique quantitative, exclues des positions métriques brèves, on demande à l'ordinateur d'appliquer cette consigne aux syllabes concernées (figure 31.5 b). On constate que le résultat s'écarte maintenant du modèle *Octo16* : le taux d'accents a augmenté aux positions 3 et 5 des vers aléatoires. Peu de syllabes sont directement touchées par une consigne qui n'est pas ciblée sur l'accent tonique. Il faut néanmoins croire qu'elle touche un peu plus de syllabes toniques que de syllabes atones, et que celles-là s'en trouvent légèrement déplacées vers les positions longues. L'application d'une règle quantitative est donc susceptible de se répercuter sur le rythme accentuel résultant.

Les « diphtongues » et l'amorce d'une stylisation

Même si le grec et le latin en recèlent davantage que le français, aucune de ces langues ne possède suffisamment de syllabes longues par nature pour occuper toutes les positions longues des schémas métriques. Il faut donc, au moyen d'un système d'équivalences, en recruter d'autres. C'est là qu'intervient la *mora*³³, instant prosodique indivisible calibré sur les voyelles brèves, les voyelles longues s'en voyant attribuer deux. Autant que possible, les poètes visent une correspondance exacte entre les *moræ* de la prosodie et les *temps* de la métrique (un pour les positions brèves, deux pour les positions longues).

Mais renoncer à l'identité pour admettre l'équivalence, c'est ouvrir la voie à la stylisation : en réservant aux diphtongues le même traitement qu'aux voyelles longues, on fait appel à une convention. Si celle-ci repose sur un usage partagé qui reconnaît deux *moræ* aux diphtongues, on la considérera comme naturelle ou *phonologique*. Si, au contraire, elle n'a cours qu'en poésie, elle contribuera à la définition

33. Cette notion ancienne a été remise au goût du jour, notamment par Bruce Hayes, *Compensatory Lengthening*.

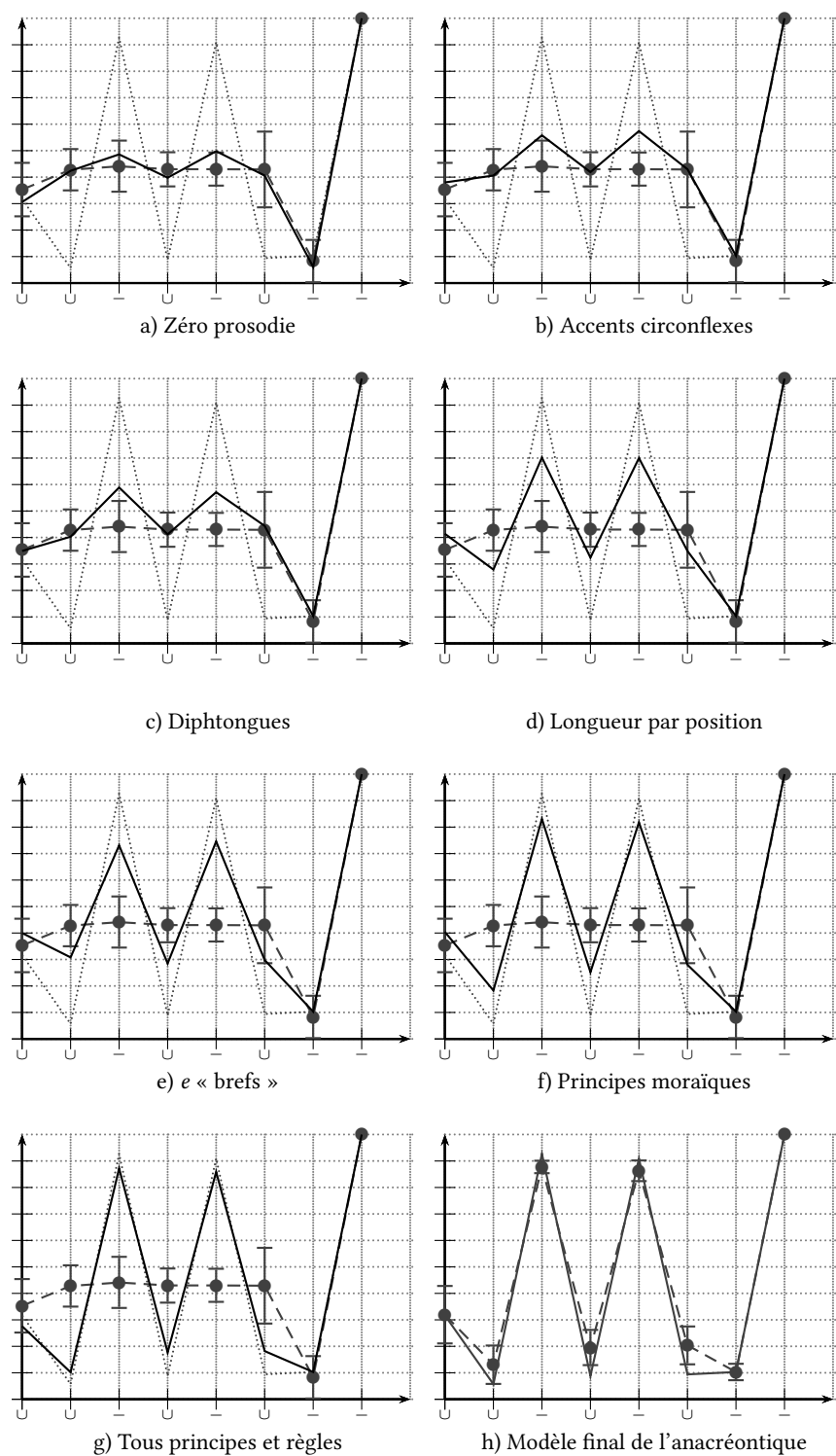


FIGURE 31.5 – Construction d'un anacréontique aléatoire

d'une « langue des vers » stylisée et on la qualifiera de *paraphonologique*. Pour reconstruire la prosodie des langues antiques, on n'a guère d'autre porte d'entrée que les vers eux-mêmes. La circularité du procédé risque de faire prendre la « langue des vers » pour plus naturelle qu'elle n'était en réalité. On court le même risque s'agissant de la langue du xvi^e siècle et des vers de Baïf. Mais il se peut aussi que s'interpose la phonologie de la langue moderne. Dans ce cas, on tombera dans le piège inverse : prendre pour paraphonologique ce qui était phonologique à la Renaissance³⁴, et donc surestimer la distance séparant la « langue des vers » de la langue naturelle. En fait, si l'explicitation des conventions utilisées est loin d'être une tâche insurmontable, il sera beaucoup plus difficile de départager celles qui sont naturelles de celles qui relèvent de la stylisation (simplification à visée esthétique) ou du pur artifice. Rien n'indique du reste que la frontière entre le phonologique et le paraphonologique ait été, du temps de Baïf, exactement la même pour tous.

Le fait est que Baïf accorde, tout comme les Anciens, le statut de longues aux « diphtongues ». Mais les digrammes qu'il traite comme telles correspondent à des réalités phoniques fort diverses.

En dehors de tout contexte de nasalité, les diphtongues décroissantes sont quasiment inexistantes chez lui. Seule subsiste [ei] dans une distribution qui se limite à deux étymons : *aider* et *traître*. Comme, dans les deux cas, elle résulte d'un ancien hiatus, cette diphtongue exceptionnelle est au-dessus de tout soupçon et on lui reconnaît sans réserve une durée de deux *moræ*.

On en dira autant de la diphtongue nasale [ēiⁿ] (*ainsi, plainte, dessein, faim*, etc.), à laquelle Baïf recourt de manière parfaitement cohérente. Il n'est pas possible d'établir avec certitude si sa nasalisation était complète, à quel degré se faisait entendre le segment *i* et si elle s'achevait par un appendice consonantique. Quoi qu'il en soit, elle apparaît bien assez fournie pour justifier ses deux *moræ* et sera donc naturellement considérée comme longue.

Lorsque le même digramme se retrouve devant une consonne nasale d'attaque (*aimer, pleine, seigneur*, etc.), on hésite davantage. D'une part, la probabilité d'une nasalisation dans ce contexte est faible et, d'autre part, Baïf fait librement alterner, au gré des exigences de la métrique, les formes diphtonguées avec les formes monophthonguées (éimer alterne par exemple avec émer). Pour la syllabe initiale de *aimer*, on entendra donc [e] dans les positions brèves et [ei] dans les positions longues. Dans la mesure où elle se réfère à des prononciations qui, vraisemblablement, coexistent dans l'usage, cette alternance graphique ne saurait être réduite à un pur artifice ; elle n'en relève pas moins d'un certain degré de stylisation. Il se pourrait que, dans l'esprit de Baïf, cette syllabe initiale à géométrie variable soit commune, les deux formes graphiques évoquant, pour l'une, la longueur et, pour l'autre, la brièveté servant avant tout à mieux expliciter le schéma métrique ; mais le recours à la

34. Comme Joëlle Tamine, Sur quelques contraintes, Barbara E. Bullock, *Quantitative verse*, p. 24, Jean Molino, *Poésie et musique*, qui sous-estiment largement le statut phonologique des oppositions de quantité présentes dans la langue du xvi^e siècle.

prononciation diphtonguée pourrait aussi être un moyen de faire sentir à l'auditeur que la position métrique concernée est longue.

Plusieurs des digrammes vocaliques utilisés par Baïf évoquent des diphtongues croissantes. C'est le cas de *iē* qu'on hésite à transcrire [ie] ou [je] ; de *œ* (*oi* en graphie usuelle) qu'on hésite à transcrire [ue] ou [wɛ] ; de *ui* qu'on hésite à transcrire [yi] ou [ɥi]. À chaque fois, il faudrait donc choisir entre une vraie diphtongue et une suite glissante-voyelle. Dans le premier cas, les deux éléments de la diphtongue compteraient une *mora* chacun ; dans le second, il faudrait considérer la glissante comme faisant partie de l'*attaque* syllabique³⁵ et seule la durée de la voyelle (une *mora*) serait prise en compte. Le fait qu'il existe une opposition phonologique de quantité entre *voi* et *voie* ou entre *ennui* et *ennuie*, dûment attestée chez Baïf par un circonflexe, fait opter pour l'interprétation avec glissante. En effet, dans le cas contraire, il faudrait admettre que la variante longue, par exemple [ue:], dure trois *moræ* alors que rien n'indique par ailleurs qu'elle soit plus longue que n'importe quelle voyelle longue³⁶. Mais en adoptant la phonétique [wɛ] pour la variante brève, on devra accepter de voir des syllabes ne comptant qu'une *mora* occuper systématiquement des positions métriques longues au seul titre que leur graphie comporte deux voyelles. Ici, la stylisation confine à l'artifice. Le même raisonnement devrait s'appliquer à *eo*, résultat chez Baïf de l'ancienne triphthongue *eau*, prononcé à peu près [əɔ] et dont il existe en fin de mot une variante brève (*beau*) comptant une seule *mora* ainsi qu'une variante longue (*beaux*) de deux *moræ*. Le *schwa* de transition y fonctionne donc comme une glissante.

Enfin, la valeur prosodique attribuée à la voyelle [ø] apparaît carrément artificielle. Au xvi^e siècle, les anciennes diphtongues dont elle dérive n'ont plus cours, ce dont Baïf prend acte en créant, dès son second psautier, un caractère unique (e) pour la rendre ; il note même, au moyen d'un circonflexe, l'opposition de quantité *jeûne/jeune* ([ʒø:nə]/[ʒønə]). Mais il avait, dans son premier psautier, utilisé un digramme (eu) en lieu et place et donc, du point de vue de la prosodie, traité cette voyelle comme une diphtongue. Malgré la modification ultérieure de sa graphie et le fait qu'elle ne compte logiquement qu'une *mora*, il persistera, dans l'ensemble de ses vers mesurés, à l'exclure des positions métriques brèves.

En dépit de cette inhomogénéité des « diphtongues » selon Baïf, il n'est pas difficile d'enseigner à l'ordinateur d'imiter sa pratique, c'est-à-dire d'interdire à toutes les syllabes comportant plus d'une voyelle graphique ou la voyelle e les positions métriques brèves. Le résultat (figure 31.5 c) est très proche de celui obtenu en se fondant sur les circonflexes. Quoique non dénuée d'artifice, la consigne appliquée ici est bel et bien quantitative et cible indifféremment des syllabes toniques et des syllabes atones. Tout comme celle ayant trait aux circonflexes, elle favorise indirectement les syllabes accentuées en les poussant quelque peu dans les positions 3 et 5.

35. L'attaque d'une syllabe, à savoir la ou les consonnes qui précèdent son noyau vocalique, est dépourvue de *mora*, autrement dit sa durée phonologique est nulle.

36. Selon B. Hayes, *Compensatory lengthening*, p. 291 sq., l'existence de syllabes trimoraïques n'est pas complètement exclue, mais elle n'est attestée que dans peu de langues.

Longueur par position : nature ou artifice ?

La métrique du grec et, à sa suite, celle du latin accordent le statut d'équivalence à des syllabes dites longues *par position* : la première syllabe d'un mot comme *arma*, par exemple, est décomposée en une *mora* vocalique et une *mora* consonantique, correspondant respectivement à son *noyau* et à sa *coda*. On ne saura jamais quel degré de stylisation implique, dans ces langues, l'application uniforme de la convention qui assimile toute syllabe fermée à une longue. D'un côté, la terminologie adoptée par les Grecs laisse entendre que seule est « naturelle » la quantité vocalique. De l'autre on sait que, en latin, le nombre de *moræ* de la pénultième syllabe détermine la place de l'accent tonique dans les mots de plus de deux syllabes, fait dont l'authenticité linguistique se vérifie aujourd'hui encore dans les langues romanes.

Phonologique ou paraphonologique, l'équivalence nature-position avait, sur la base du modèle grec, été copiée par la métrique latine ; Baïf pouvait donc l'importer en français sans autre forme de procès. Mais les syllabes fermées comptaient-elles réellement deux *moræ* dans la phonologie de la langue de la Renaissance ? Très sceptique quant à la faisabilité de vers mesurés français, Théodore de Bèze le conteste. Ce fin helléniste reconnaît bien les voyelles longues du français et il va jusqu'à leur assimiler les voyelles nasales qu'il conçoit comme un segment vocalique modifié suivi d'un segment consonantique affaibli (*sono imperfecto*) à chacun desquels il est logique d'attribuer une *mora* ; il rejette par contre dans son principe la longueur par position. Ainsi, à propos des voyelles toniques de *desordre*, *misericorde*, affirme-t-il que « le vice est très grand [...] d'allonger une pénultième brève quelles et si nombreuses que soient les consonnes susceptibles d'en retarder [*remorare*] la prononciation³⁷ ». Avis personnel ou vérité linguistique ? Quoi qu'il en soit, rien n'interdisait à un récitant des vers de Baïf, dans une déclamation *ad hoc* légèrement stylisée, de passer outre à cette remarque.

Reste le cas des consonnes finales dont on sait que, dans la langue du xvi^e siècle, elles ont pour la plupart cessé de se faire entendre devant consonne initiale. Pourtant, et malgré son souci de la phonétique, la graphie de Baïf se montre très conservatrice à leur égard. Par exemple, le *s* final de « tu fais (la sourde) » (*c'*), incontestablement muet dans ce contexte, a été maintenu graphiquement et, par conséquent, il fait fictivement position. Dans le cas de *s* finaux, cette fiction n'est pas dénuée de fondement : la majorité des syllabes concernées sont effectivement longues, non par position mais par nature. Elles comptent bel et bien deux *moræ* vocaliques dont la seconde résulte de la récupération de la durée du *s* amuï. La fiction graphique vient donc à la rescousse de la quantité phonologique. Plutôt que de noter le *s*, Baïf aurait pu utiliser le circonflexe, ce qui lui arrive parfois, ou, comme il l'a fait pour *mais* dans le même exemple, remplacer la consonne finale par un tiret. Il n'en va pas de même pour d'autres consonnes comme *t*³⁸. Dans le cas relativement peu fréquent

37. Théodore de Bèze, *De Francicæ linguæ*, p. 57 sq.

38. En français, l'amuïssement d'une occlusive ne suscite en principe pas d'allongement compensatoire.

où un mot comme *état*, dont la dernière voyelle ne saurait durer plus d'une *mora*, se trouve devant consonne initiale, Baïf maintient graphiquement le *t* final muet, ce qui interdit à cette syllabe d'occuper une position métrique brève. On retrouve donc la correspondance artificielle « une *mora*-deux temps métriques » déjà rencontrée pour certaines « diphtongues ».

Essentiellement quantitative, la longueur par position est *a priori* sans lien avec l'accent tonique. Pourtant, si l'on donne pour seule règle à l'ordinateur de bannir les syllabes fermées des positions brèves de l'anacréontique, le profil accentuel des vers aléatoires obtenus (figure 31.5 d) se modifie de manière spectaculaire et des pics accentuels très nets apparaissent aux positions 3 et 5. Baïf n'a pas spécifiquement cherché à forcer les syllabes toniques dans les positions longues mais, à nouveau, on observe un effet qui, manifestement, résulte de ce que les syllabes toniques et fermées d'une part, atones et ouvertes d'autre part, sont surreprésentées dans la langue française.

Une voyelle très spéciale

Après leur accent tonique, les vocables français ont maintenu une syllabe au maximum, dite *fémnine*. Et, contrairement au grec, au latin et à la plupart des langues romanes où diverses voyelles se rencontrent dans cette situation, les syllabes posttoniques du français n'en admettent qu'une seule, celle que les linguistes appellent *schwa*, les grammairiens *e* instable, caduc, féminin ou muet, et Baïf tout simplement « *e* bref³⁹ ». Aujourd'hui, l'*e* féminin se fait le plus souvent entendre sous une forme labialisée proche de [œ]. À la Renaissance, il correspondait probablement mieux qu'aujourd'hui à un *schwa* [ə], à savoir une voyelle neutre, « centrale », phonétiquement très peu tendue, produite par des organes phonatoires en position de repos.

Techniquement, il est possible de tenir un *schwa* aussi longtemps qu'on le désire. Le chant, traditionnel ou savant, est coutumier de syllabes féminines très appuyées. Cependant, il ne peut exister en français de syllabe posttonique qui compte, phonologiquement parlant, deux *moræ*. Pas plus qu'on ne rencontre de *schwa* long par nature, on ne pourrait admettre, à moins d'un recours massif à l'artifice, que les consonnes désinentielles qui ponctuent les syllabes féminines fassent position⁴⁰. De ce fait, et du fait de leur « minceur » phonétique, les syllabes féminines fonctionnent comme syllabes brèves de référence. Comparée à elles, toute syllabe paraîtra plus « étoffée ».

Chez Baïf, les *e* « brefs » posttoniques sont assez peu caducs. Devant voyelle initiale, ils subissent bien sûr, conformément à la règle classique, l'élision. Dans le cas où ils sont directement consécutifs à une voyelle (*vie*, *épée*, etc.), Baïf se permet

39. Baïf, *Etrénes*, Introduction.

40. Sur ce dernier point, Baïf a hésité, au début de son entreprise, à considérer comme longues par position des syllabes féminines comme *-es* ou *-ent*. On ne trouve la trace de ce tâtonnement que dans le psautier incomplet de 1569.

souvent de les incorporer à la syllabe précédente en lui transférant leur durée. En dehors de ces deux exceptions, ils demeurent parfaitement stables et constituent le noyau d'une syllabe à part entière qui occupera donc sa propre position métrique, jamais longue. À cette stabilité relative ont pu concourir un état de langue dans lequel les *schwas* n'étaient pas encore aussi caducs qu'aujourd'hui et une amorce de stylisation paraphonologique.

En sus de son monopole des syllabes posttoniques, l'*e* « bref » de Baïf se trouve aussi dans de très nombreuses syllabes prétoniques. On le rencontre même ici ou là en syllabe accentuée, dans des formes verbales comme *prête, lève, dresse, prennent, crève* mais, en dépit de ces quelques cas ponctuels, l'immense majorité des syllabes dont la voyelle est un *e* « bref » sont atones. On n'est donc pas étonné, lorsqu'on demande à l'ordinateur d'interdire à ces syllabes-là les positions métriques longues, de voir apparaître (figure 31.5 e) d'importants pics accentuels sur ces mêmes positions.

Quatre principes d'inspiration moraique

Jusqu'ici, quatre principes prosodiques ont été identifiés : longueur par nature, par diphtongue, par position et *e* « brefs ». Les trois premiers sont directement transposés de la théorie antique, le quatrième se fonde sur un timbre vocalique caractéristique du français. Ils viennent consacrer une quantité inspirée par les *moræ* phonologiques mais dont la généralisation fait appel à un certain degré de stylisation et à quelques artifices. Utilisé comme instrument de tri, ce jeu de principes a permis d'isoler trois catégories de syllabes longues et une catégorie de brèves. Les longues ainsi obtenues sont souvent toniques et les brèves presque toujours atones. Somme toute, le contraire serait étonnant : on concevrait mal que les syllabes toniques se recrutent systématiquement parmi celles qui sont, phonologiquement parlant, les moins fournies de la langue. Mais on ne saurait pour autant affirmer que Baïf ait cherché, dans ses vers, à mettre spécifiquement en valeur les syllabes accentuées au détriment des atones. On assiste plutôt à l'effet collatéral d'une congruence quantité-accent inhérente à la langue, congruence qui, du reste, est tout sauf absolue. Sur les quelque 163 000 syllabes du corpus, 45 % sont porteuses d'un accent tonique. Comme le montre le tableau 31.2, ce pourcentage est plus élevé pour les trois catégories de longues (70 %) ; il est virtuellement nul pour les syllabes à *e* « bref » qui se recrutent presque exclusivement parmi les atones.

Appliqués de manière isolée lors de la génération d'anacréontiques aléatoires, ces principes conduisent tous peu ou prou à un déplacement des accents vers les positions 3 et 5. Si l'on demande maintenant à l'ordinateur de cumuler ces quatre principes, on obtient un profil (figure 31.5 f) qui ressemble beaucoup plus à celui d'un anacréontique réel qu'à celui d'un simple octosyllabe. En position 5, par exemple, le modèle *Octo16* prédit 43 % d'accents alors que les anacréontiques réels affichent 91 % ; les anacréontiques aléatoires parviennent à 82 %. L'objectif consistant à apprendre à l'ordinateur la composition d'anacréontiques est donc, de ce point de vue, atteint aux quatre cinquièmes.

	Nb. de syllabes	% accentuées	Écart au corpus
<i>Corpus entier</i>	162 658	44,6	0
a) Syl. longues par nature	18 389	78,4	+33,8
b) Syl. longues par diphtongue	21 721	86,2	+41,6
c) Syl. longues par position	59 990	69,9	+25,3
a) ou b) ou c)	78 029	70,1	+25,5
d) Syl. à e « bref »	31 593	0,1	-44,5

TABLEAU 31.2 – Taux d'accents parmi les syllabes touchées par les quatre principes

Restera à expliquer l'écart qui subsiste entre les meilleurs anacréontiques aléatoires obtenus jusqu'ici et les vers réels. Il faudra en particulier établir s'il traduit une intention de Baïf visant à renforcer le rythme accentuel suggéré par le mètre (on se trouverait dans un cas comparable aux octosyllabes P_4 du Moyen Âge) ou s'il résulte de l'application de règles de prosodie quantitative non encore explicitées (on évoquerait alors les octosyllabes P_0 de la Pléiade).

Vers une prosodie phonétique

Si les principes moraiques dont il vient d'être question désignent sans ambiguïté comme longues ou comme brèves les deux tiers des syllabes de la langue, ils ne permettent pas de statuer sur le tiers restant. Entre les syllabes longues par nature, par diphtongue ou par position et les syllabes à e « bref », il en existe d'autres qui, tout en ne pouvant prétendre occuper deux *moræ* phonologiques, apparaissent phonétiquement moins « légères » que les syllabes féminines. Il s'agit des syllabes ouvertes comptant une seule voyelle qui n'est ni longue par nature, ni un e, ni un e « bref ». Assimiler toutes ces syllabes résiduelles à des longues serait artificiel, mais les ravalier en bloc au même rang que les syllabes féminines serait réducteur.

Jusqu'ici, l'ordinateur n'a reçu aucune consigne concernant ces 53 040 syllabes. Il les traite donc *de facto* comme des communes. L'observation de ses vers montre que Baïf, soucieux de réduire encore le degré d'incertitude de sa prosodie, se montre plus subtil que la machine. Mais, comme il a épuisé les ressources de la phonologie moraique, il devra, s'il veut échapper à l'arbitraire, s'appuyer sur la phonétique. En définitive, il tendra à répartir ces syllabes résiduelles en trois groupes :

- des syllabes qui, quoique monomoraïques, seront, parce que leur phonétique s'y prête, systématiquement poussées dans les positions longues (deux temps métriques);
- des syllabes qui, parce que leur phonétique résiste à tout allongement, se verront confinées dans les positions brèves (un temps métrique);
- des syllabes définitivement communes qui resteront les seules à pouvoir occuper indifféremment n'importe quelle position (un ou deux temps métriques).

Chaque syllabe peut être jaugée en fonction de sa voyelle, de son environnement consonantique et de sa place dans le mot, elle-même étroitement liée à son statut

accentuel. L'observation de la pratique de Baïf va ainsi permettre de discerner un ensemble de critères de « densité » phonétique dont aucun n'est à lui seul décisif mais qui, en se combinant, seront susceptibles de guider son choix.

Du point de vue phonologique, l'accent tonique n'est pas pourvoyeur de *mora* et il ne saurait logiquement suffire à faire verser une syllabe parmi les longues. Il existe même une catégorie particulière de toniques que Baïf assimile aux brèves et qu'on ne trouvera donc jamais dans les positions métriques longues : les pénultièmes de mots féminins dont la voyelle est un *o* (bref) suivi d'une consonne nasale d'attaque (*homme, comme, somme, donne, bonne*, etc.⁴¹). Il n'en demeure pas moins que, du fait de leur phonétique, les syllabes toniques tendront à sédimenter (elles resteront communes ou seront assimilées à des longues) alors que les syllabes atones surnageront (elles seront assimilées à des brèves ou resteront communes).

Le contexte dans lequel l'accent tonique pèse le plus lourd est celui des mots masculins sans consonne finale : 90 % environ des syllabes finales des mots lexicaux⁴² qui se trouvent dans ce cas occupent une position métrique longue. Parmi les voyelles touchées, *a* et *e* sonore⁴³ apparaissent comme plus « denses » que *i* et *u* : les premières sont complètement exclues des positions métriques brèves⁴⁴ alors qu'on y rencontre assez régulièrement les secondes. On dispose donc d'un jeu de critères⁴⁵ qui, réunis, suffisent à faire assimiler les syllabes concernées à des longues :

(i) *mot lexical masculin + a ou e sonore toniques + pas de consonne finale* ⇒ *syllabe longue*

En français, et plus encore dans la « langue des vers », une consonne finale est, s'il y a lieu, resyllabée avec la voyelle initiale qui suit. La syllabe finale qui précède devient alors ouverte. Dans ce cas de figure, l'accent tonique pèse moins lourd : seules 55 % des finales de mots lexicaux concernées occupent des positions métriques longues. On rappelle que l'immense majorité des *-s* finaux⁴⁶ désignent des syllabes longues par nature qui ne sont pas comptabilisées ici. Il reste donc avant tout les finales *-r* et *-t* qui, dans cette situation, semblent bien « alléger » les syllabes qu'elles laissent derrière elles. Par exemple, la syllabe finale des participes passés en *-é* est assimilée à une longue en vertu de la règle (i). Il n'en va pas de même des infinitifs en *-er* dont la syllabe finale, restant commune devant voyelle initiale, occupera aussi bien des positions métriques longues que des brèves et même, en l'occurrence, beaucoup plus souvent des brèves que des longues.

41. Dans la graphie de Baïf, la consonne nasale n'est pas dédoublée comme dans la graphie usuelle. On en déduit que l'*o* précédent n'est pas nasalisé et que sa phonétique est suffisamment proche de celle des *o* prétoniques pour qu'il leur soit assimilé. Il existe bien sûr une opposition de quantité entre les mots de cette catégorie et des mots à *o* long comme *baume* et *trône*.

42. Noms, adjectifs et formes verbales, auxiliaires exceptés.

43. Tout *e* qui n'est pas un *schwa*.

44. À moins que le mot suivant ne commence par une voyelle. Baïf emprunte en effet à la métrique grecque le principe de la *correption* des voyelles finales longues devant voyelle initiale.

45. On considérera un ensemble de critères phonétiques comme une règle valide si plus de 95 % des occurrences y satisfont chez Baïf.

46. *-s, -z, -x* en graphie usuelle.

L'accent qui frappe les pénultièmes des mots lexicaux féminins ne pèse guère plus lourd : 58 % d'entre elles seulement occupent une position longue. La syllabe féminine qui les suit semble donc avoir la même fonction « allégeante » que les *-r* et *-t* finaux⁴⁷. Certes, la « densité » phonétique de *a* (81 % de positions longues) contraste avec la « légèreté » de *u* (35 %) mais, à elle seule, elle ne suffit pas à faire exclure les syllabes concernées des positions brèves. En examinant plus en détail le rôle des consonnes subséquentes, on ne trouve que peu de contextes suffisant à faire assimiler les syllabes concernées à des longues ; la consonne [z] à elle seule ainsi que les consonnes [ʒ], [ʎ] ou le groupe [bl] précédés de la voyelle *a* sont du nombre :

(ii) *mot lexical féminin + [z] après la voyelle tonique* ⇒ *syllabe longue*

(iii) *mot lexical féminin + a tonique + [bl] ou [ʒ] ou [ʎ]* ⇒ *syllabe longue*

On remarque que, dans la règle (iii), il faut la conjonction de la voyelle la plus « dense » avec une consonne caractérisée par une certaine durée ou un groupe occlusive-liquide tel qu'on le trouve dans le suffixe *-able* pour faire pencher la syllabe tonique du côté des longues. Le suffixe *-ible* reste quant à lui commun⁴⁸.

Toujours parmi les syllabes résiduelles, aucun critère phonétique simple ne permet d'assimiler en bloc une catégorie de prétoniques aux syllabes longues : même les contextes les plus « allongants » comme [z] ou [abl] ne poussent les syllabes concernées dans des positions métriques longues que pour, au mieux, la moitié des occurrences. On trouve en revanche des contextes qui, en leur interdisant les positions longues, font assimiler certaines syllabes à des brèves. Contrairement à ce qui se passe en syllabe tonique, le timbre de la voyelle ne semble pas jouer ici de rôle déterminant. Par exemple, toute voyelle prétonique suivie d'une ? consonne nasale d'attaque, d'un *l*, d'une glissante ou d'une voyelle en hiatus est assimilée aux brèves :

(iv) *voyelle prétonique + [m], [n], [ɲ], [l] ou [j] en attaque syllabique* ⇒ *syllabe brève*

(v) *voyelle prétonique + voyelle en hiatus* ⇒ *syllabe brève*

D'autres consonnes semblent, quoique moins nettement⁴⁹, favoriser le placement des prétoniques qui les précèdent dans des positions métriques brèves, notamment [r], [ʃ] et [ʎ]. En revanche, les groupes *occlusive + liquide* autorisent dans tous les cas les syllabes qui les précèdent à rester communes, autrement dit à occuper aussi des positions métriques longues.

Lorsque l'ordinateur applique, entre autres⁵⁰, les règles ci-dessus aux 53 040 syllabes résiduelles précédemment identifiées, il parvient à en assimiler 22 380 à des

47. Entre une voyelle finale monomoraïque et la consonne initiale qui suit, il est relativement facile de ménager une petite pause qui permet à la syllabe concernée d'occuper deux temps métriques sans que sa voyelle donne l'impression d'être artificiellement longue. Lorsque, devant une consonne finale resyllabée ou une syllabe féminine, l'enchaînement est requis, un tel effet nécessite un *slaccato* qui est beaucoup plus délicat à obtenir.

48. Il n'est pas exclu que Baïf soit ici influencé par la prosodie des suffixes *-ābilis* et *-ībilis* latins.

49. Moins de 95 % des occurrences. Par définition, on considère ici comme prétonique une syllabe qui se situe avant la tonique, qu'elle la précède directement ou non.

50. Dans les cas où le contexte phonétique n'est pas déterminant, l'ordinateur repère des mots pour lesquels la pratique de Baïf est constante. C'est ce qui explique qu'il parvienne à assimiler un certain nombre de syllabes atones à des longues.

brèves (dont 9 % de toniques) et 8 796 à des longues (dont 66 % de toniques). Au final, 21 864 syllabes en tout et pour tout (13 % de l'effectif) resteront communes.

Le cumul des quatre principes moraiques et des règles phonétiques produit des vers aléatoires dont le profil accentuel (figure 31.5 g) se confond cette fois-ci avec celui des vers réels. En faisant jouer son élasticité⁵¹, on établit, comme on l'a fait avec *Octo16* pour l'octosyllabe, un modèle d'anacréontique (fig. figure 31.5 h, traitillés) dont il apparaît bien qu'il rend pratiquement compte du profil de l'anacréontique réel (trait plein), les menus décalages qui subsistent pouvant être attribués à des imperfections résiduelles. On peut donc affirmer avec une raisonnable certitude qu'il n'y a pas, chez Baïf, d'intention rythmique spécifique : une fois établie sa prosodie, qui s'appliquera uniformément quel que soit le mètre, il laissera en toute impartialité celle-là interagir avec celui-ci. Pas plus qu'il n'intervenait lorsqu'il composait des octosyllabes P_0 , il ne cherchera à infléchir le rythme accentuel de ses anacréontiques.

Mètre, accent et rythmes

On comprend mieux maintenant le rôle que joue l'accent tonique dans le système prosodique de Baïf :

- Pour les deux-tiers des syllabes touchées par l'un des quatre principes moraiques, il existe une forte corrélation entre la propriété *bimoraïque* et la propriété *tonique*, corrélation qui, malgré quelques débordements paraphonologiques, est inscrite dans la phonologie. Le rôle de l'accent tonique est donc ici complètement passif : les syllabes accentuées ne sont favorisées qu'en tant que longues.
- Pour le tiers restant, à savoir les syllabes qui sont touchées par des règles phonétiques, la tonicité, même si elle n'est pas à elle seule déterminante, est l'un des facteurs qui concourent à faire assimiler certaines syllabes monomoraïques à des longues. L'accent tonique joue donc ici un rôle actif quoique très partiel.

Voilà pour le versant prosodique. La modélisation de ses anacréontiques montre en revanche que la métrique de Baïf ne fait, de manière directe, aucune place à l'accent tonique : les disparités accentuelles observées sont complètement prévues par un modèle qui ne fait que reproduire ses choix prosodiques et n'introduit, au niveau métrique, aucune contrainte autre que celles qu'imposent, indépendamment de la langue, les positions longues ou brèves de la métrique quantitative.

En appliquant aux anacréontiques de Baïf l'analyse *accentuelle-quantitative* d'Y.-C. Morin⁵², on conclurait probablement, au prix d'une altération du schéma classique, que la position 7 (10 % d'accents) est longue, mais que la position 5 (91 % d'ac-

51. On génère à cette fin 13 néocorpus de 2 000 anacréontiques aléatoires chacun en faisant varier légèrement deux cibles : celle du taux d'accents en position 7 et celle du nombre de groupes accentuels par vers. La moyenne et, de part et d'autre, deux écarts-types déterminent le modèle et ses marges de tolérance.

52. Y.-C. Morin, *L'hexamètre « héroïque »*, p. 171 sq.

cents) est « accentuée ». Il s'agit d'une illusion : du point de vue métrique, ces positions sont toutes deux longues et donc strictement identiques. Toute syllabe qui, pour des raisons prosodiques, ne pourrait être accueillie par l'une serait de même exclue de l'autre. La différence observée entre leurs taux d'accents s'explique par des contraintes qui n'ont rien de métrique : du fait, déjà largement évoqué, que la pénultième syllabe d'un énoncé en français n'est que très rarement accentuée, il résulte une concentration d'atones longues ou communes en position 7 alors que la position 5, opportunément placée entre deux positions brèves, tendra à attirer vers elle des syllabes toniques communes ou longues. En matière d'accents, la position 5 apparaît tout au plus comme « chanceuse » alors que la position 7 l'est beaucoup moins.

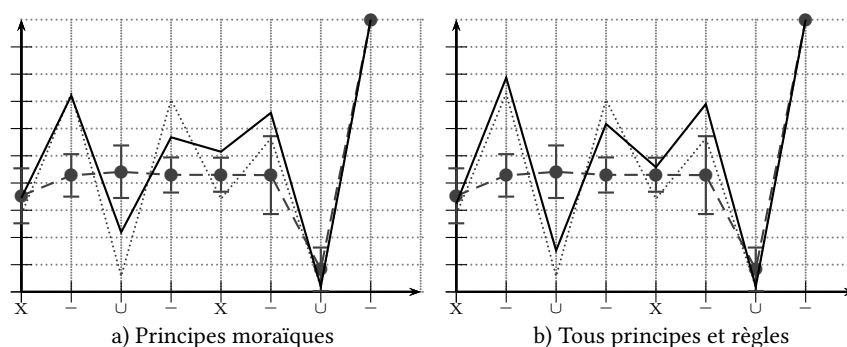


FIGURE 31.6 – Dimètres iambiques aléatoires

On serait du reste bien en peine d'appliquer l'analyse d'Y.-C. Morin au dimètre iambique qui, du point de vue accentuel, se révèle nettement moins contrasté : si l'on confronte la moins accentuée des positions paires ou « fortes » (56 % d'accents en position 6) et la plus accentuée des positions impaires ou « faibles » (34 % d'accents en position 5), il devient pour le moins délicat d'affirmer que l'une est accentuée et l'autre non. En revanche, la génération de dimètres iambiques aléatoires (figure 31.6), en mettant simplement en interaction le schéma métrique classique avec la prosodie de Baïf, produit des profils accentuels qui, comme c'était le cas pour l'anacréontique, s'écartent du modèle *Octo16* pour tendre vers celui des vers mesurés réels.

Non métriques, les pics accentuels qui caractérisent les profils des vers mesurés n'en déterminent pas moins un rythme qu'on qualifiera de latent. À l'échelle du vers individuel, il peut être présent, partiellement présent ou même absent mais, avec le défilement des vers successifs, il finit par s'imposer à l'auditeur. Ce rythme accentuel latent ne se confond pas forcément avec le, ou plutôt les rythmes émanant du mètre.

Avant même qu'un seul vers concret lui ait été rapporté, on peut définir, par exemple pour le schéma du dimètre iambique (tableau 31.3), une superposition de rythmes enchâssés. Comme les positions longues durent deux temps et les brèves un seul, celles-là engendrent un premier rythme. Pour les positions indifférentes, on admettra qu'il ne se réalise pas constamment, mais seulement lorsque, occupées par

<i>Rythme accentuel latent</i>	(v)		(v)		(v)		v
Vers							↓
Mètre				↓			↓
Pied		↓		↓		↓	↓
Position	(↓)	↓		↓	(↓)	↓	↓
Temps	1-2	2	1	2	1-2	2	1 2
Dimètre iambique	x	—	∪	—	x	—	∪ —

TABLEAU 31.3 – Rythmes des dimètres iambiques

une syllabe longue, elles compteront effectivement deux temps, d'où les parenthèses. À l'échelon supérieur, celui du pied, un rythme frappe les quatre positions paires et correspond à l'*ictus* métrique tel qu'il est décrit par les Anciens. Au niveau du mètre, les positions 4 et 8 sont touchées, et seulement cette dernière au niveau du vers. L'enchâssement rythmique, parfait dans ce cas, se voit conforté par le rythme accentuel latent. Tous ces rythmes sont concordants.

<i>Rythme accentuel latent</i>	(v)		(v)				v
Vers							↓
Pied/mètre			↓			↓	
Position			↓		↓	↓	↓
Temps	1	1	2	1	2	1	2 2
Anacréontique	∪	∪	—	∪	—	∪	— —

TABLEAU 31.4 – Rythmes des anacréontiques

Le schéma de l'anacréontique (tableau 31.4) dure invariablement 12 temps, mais l'alternance des positions longues et brèves n'est pas régulière, ce qui donne, déjà au niveau le plus bas, l'impression d'une syncope sur la position 5. Dans ce vers, le pied est un ionique du mineur (∪ ∪ —) qui se confond avec le mètre. A la jonction des deux pieds (ou mètres), par la vertu d'une *anacrase* qui coïncide avec la syncope perçue au niveau inférieur, la position 4 est brève alors qu'on attendrait une longue, ce qui est compensé à la position suivante, longue alors qu'on l'attendrait brève. Les *ictus* frappent la première position longue, c'est-à-dire le troisième temps de chaque pied et donc les positions 3 et 7. On peut raisonnablement battre le vers sur sa dernière position longue, autrement dit la huitième. À ce stade déjà, le rythme apparaît partiellement discordant. Le rythme accentuel latent vient souligner ce caractère chaloupé puisqu'il ne concorde avec l'*ictus* métrique qu'en position 3 et vient ensuite mettre en relief l'anacrase et la dernière position. Toute la difficulté, pour le récitant d'un tel vers, consistera à conduire simultanément des rythmes partiellement décalés.

Vers mesuré, vers-musique, lipogramme

L'octosyllabe de la Pléiade est un vers sans relief : contrairement à celui du Moyen Âge, il ne privilégie aucun rythme et témoigne d'une neutralité complète des poètes face à l'accent. Alors qu'un lecteur de la Renaissance, dérouté par la graphie exotique de Baïf, risquait bien de ne rien percevoir de ses huit-syllabes mesurés, un auditeur de ces mêmes vers, même s'il n'en comprenait pas le fonctionnement, ne pouvait qu'être frappé par leurs rythmes inouïs. En témoigne le succès durable de la musique mesurée à l'antique et, probablement aussi, la réputation tenace qu'ont ces vers d'avoir été écrits *pour la musique*.

Mais n'est-ce pas le propre de tout poète lyrique que d'envisager la mise en musique de ses vers ? Mieux que sa destination, c'est bien sa structure qui distingue un vers mesuré d'un vers syllabique. Celui-ci, dont le mètre se borne à suggérer un nombre et une finale, engage peu le musicien ; celui-là, en lui imposant de bout en bout son schéma, le contraint massivement. Dans un cas, le compositeur a toute latitude pour mettre en musique un *vers-parole* ; dans l'autre, il doit se borner à ajouter du contrepoint à un *vers-musique*. Et ce travail de contrapuntiste, loin de se limiter à plaquer quelques accords sous un *chant*, consiste à composer quatre, cinq, six mélodies indépendantes qui devront progresser en relation de stricte simultanéité.

Le fait qu'une contrainte s'exerce sur le musicien ne confère pas pour autant au poète une liberté ou un pouvoir supplémentaires. Au contraire, il se voit imposer par le mètre auquel il s'astreint des contraintes encore plus extrêmes : sur cent octosyllabes pris au hasard, un peu plus de vingt ont un accent tonique aux positions 3 et 5 ; un seul peut se prétendre anacréontique selon les règles de Baïf⁵³. Composer des anacréontiques revient donc si l'on veut à composer des octosyllabes en renonçant par avance à 99 % des octosyllabes possibles.

En 1620, très peu avant sa mort, Salomon Certon, qui avait été disciple de Baïf, publiait ses *Vers leipogrammes et aultres œuvres en poésie*. Dans ce recueil, il avait, selon ses propres termes, « cousu » des vers mesurés à des lipogrammes, vers à contrainte semblables à ceux que, bien plus tard, l'OuLiPo remettrait au goût du jour. Un tel appariement, pour inattendu qu'il fût, n'était pas dénué de sens : à une postérité que, manifestement, l'entreprise prosodique de Baïf laissait de marbre, il donnait à voir les vers mesurés comme de formidables lipogrammes rythmiques. C'est par l'ouïe que chacun devrait maintenant pouvoir faire l'expérience de tels vers⁵⁴.

53. C'est en générant des vers aléatoires et en comptabilisant les « déchets » produits avant d'obtenir un vers bien formé qu'on établit ces chiffres.

54. On peut écouter ici deux chansonnettes mesurées de Baïf : <http://virga.org/baif/octos/>.

Article paru en 2013 dans Jean-Charles Monferran, L'Expérience du vers en France à La Renaissance, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, p. 185-213.

CHAPITRE 32

« ET DE MIEL FRANÇOIS SA RUDESSE ADOUCI »

L'héritage des vers mesurés de Jean-Antoine de Baïf chez ses continuateurs du premier XVII^e siècle

La poésie antique gréco-latine présente une caractéristique unique : elle recèle son propre rythme musical, entièrement déterminé par les mots qui la composent, eux-mêmes constitués de syllabes reconnues comme intrinsèquement longues ou brèves. Elle ne pouvait donc que fasciner les humanistes de la Renaissance qui cultivaient l'idéal néoplatonicien d'une union de la poésie et de la musique. En France — et peut-être dans toute l'Europe — c'est Jean-Antoine de Baïf (1532-1589) qui s'engagea le plus avant dans la démarche visant à créer, sur le modèle antique, une telle poésie *mesurée*¹ en langue vernaculaire. Mais, en dépit de l'immense ténacité dont il fit preuve, son œuvre en vers mesurés² ne fit jamais le poids face à la critique.

Les choses avaient, à vrai dire, assez mal commencé. Pasquier, déjà, déclarait Baïf « en ce subject si mauuais parrain que non seulement il ne fut suiuy d'aucun : mais au contraire descouragea vn chacun de s'y employer³ ». Parmi les quelques-uns qui ne s'étaient pas laissés décourager, Rapin se vantait, dans une ode saphique, d'avoir « de miel françois sa [de Baïf] rudesse adouci⁴ » ; Certon blâmait la « rudesse du langage qu'y apporta M. de Baïf, et surtout sa bizarre et pretentieuse façon d'écrire où il falloit deviner plutôt que lire⁵ » ; pour d'Aubigné, les vers mesurés de Baïf, « à la saulse de la musique que leur donna Claudin Le Jeune furent agreables, mais prononcez sans cette ayde furent trouvez fades & fascheux, surtout pour ce qu'il donnoit au François une dure construction latine⁶ ».

Plus tard, les critiques changent de registre. Pour Quicherat, « puisque la quantité n'est pas, et ne pouvait être le principe de notre versification, c'est donc une tentative bien déraisonnable [...] de construire des vers français d'après les règles des vers grecs et latins, de calquer les lignes françaises sur des hexamètres anciens, à l'aide d'une quantité tout arbitraire⁷ » ; pour Lote, qui qualifie l'entreprise de « délire d'inventeur », « Baïf n'a aucune idée de ce que peut et doit être un rythme. Visiblement il travaille sur des syllabes inertes, dont la déclamation de ses contemporains ne lui a pas enseigné la valeur⁸ » ; Weber, à propos de la strophe saphique en français, parle de « contre-façon arbitraire en français "mesuré à l'Antique"⁹ » ; quant à Bel-

1. Par opposition à la poésie française traditionnelle dont les syllabes ne sont que *comptées*, indépendamment de toute notion de longueur ou de brièveté.

2. La quasi-totalité de ces vers figurent dans deux recueils, les *Étrénes* et le ms. fr. 19140 de la BNF, autographe. Voir aussi mon édition en ligne.

<<http://virga.org/baif/>>

3. Étienne Pasquier, *Les Recherches de la France*, chapitre XII.

4. Nicolas Rapin, *Œuvres*, I, p. 504.

5. Salomon Certon, *Traité sommaire de la quantité Française*, manuscrit, cité par Eugénie Droz, *Salomon Certon et ses amis*.

6. Agrippa d'Aubigné, lettre à Salomon Certon, *Œuvres*, I, p. 453.

7. Louis Quicherat, *Traité de versification française*, Paris, Hachette, 1850, p. 520.

8. Georges Lote, *Histoire du vers*, IV, p. 150.

9. Édith Weber, *Le Prototype de la strophe saphique*.

lenger, elle présente « quelques hexamètres dactyliques où Chamard¹⁰ n'a pas tort de juger que la musique est totalement absente¹¹ ! » ; Bellaigue résume bien l'opinion générale :

Le principe de la quantité [...] ne régit en aucune façon notre langue poétique ; il est étranger, si ce n'est contraire à son génie. Le poète Baïf a beau prosodier ce vers ainsi :

S'il faut mourir mourons d'amour

et Mauduit le musicien, conformer à cette prosodie les valeurs (blanches et noires) de sa musique, l'un et l'autre n'obéissent qu'à des lois édictées par eux-mêmes et qui n'ont rien que d'artificiel et d'arbitraire. Le même vers se mesurerait aussi bien de toute autre sorte, et pour le noter avec justesse, la règle de l'accent est la seule qui s'impose au musicien¹².

Ainsi donc, les options prosodiques de Baïf semblent bel et bien heurter l'intuition des critiques qui s'expriment à partir du XIX^e siècle, d'où leur complète surdité à la musique de ses vers mesurés. En revanche, la première salve de critiques, celle des contemporains et des héritiers directs, s'en prend surtout à des aspects marginaux du projet (la graphie exotique de Baïf, la « rudesse » d'un style latinisant, l'absence de rime, voire le caractère de l'homme)¹³. Pourrait-on en déduire que la prosodie de Baïf n'était pas contre-intuitive pour eux, ce qui signifierait que le *sentiment prosodique commun* s'est modifié entre le XVI^e siècle et nos jours ? Cette hypothèse mérite d'être avancée, mais il faudrait davantage que quelques brefs témoignages glânés au détour d'une préface ou d'une correspondance pour lui donner consistance.

Il faudrait en plus — et c'est l'objectif du présent travail — pouvoir comparer finement les vers mesurés de Baïf avec ceux de ses quatre principaux héritiers, dans le but d'apprécier la distance qui sépare leurs prosodies respectives. Si, comme le veulent les critiques modernes, la prosodie des vers mesurés est complètement artificielle et arbitraire, on peut s'attendre à ce que, chaque poète faisant en toute liberté ses propres choix, leurs prosodies divergent considérablement entre elles. Si, à l'inverse, on trouvait que ces prosodies se recoupent, on pourrait soutenir avec une certaine vraisemblance que les locuteurs de la Renaissance avaient en commun une aptitude prosodique liée à la durée des syllabes qui, plus tard, s'est perdue.

Le mythe de la langue commune

Au reste, prétendre tout réduire à une opposition *arbitraire/motivé* ou *artificiel/naturel* n'aurait guère de sens. Déjà, la notion de *langue commune* se révèle, à cet égard, hautement problématique. À l'époque qui nous intéresse, le français « naïf »,

10. Henri Chamard, *Histoire de la Pléiade*, IV, p. 8.

11. Yvonne Bellenger, *La Pléiade*, p. 108. Bellenger cite de travers : ce que dit Chamard, c'est simplement que les *Étrénes* de 1574 ne contiennent pas de musique imprimée.

12. Camille Bellaigue, *Les Époques de la musique — La Renaissance française* ».

13. Jean Vignes, *L'Harmonie universelle*, a bien vu (p. 77) que seuls les critiques modernes s'en prennent frontalement la prosodie de Baïf.

tel qu'on l'acquiert au berceau pour en user ensuite dans les échanges quotidiens, est morcelé en une myriade de dialectes. Ce qu'on appelle alors « langue commune », et qui préfigure le « bon usage », n'est en fait la langue de personne. C'est, pour reprendre les termes de Lodge¹⁴, une « construction entièrement idéologique » mais, en dépit ou à cause de ce caractère artificiel, une « langue *idéale* à laquelle toute personne réellement humaine *devrait* aspirer » (c'est l'auteur qui souligne). Il s'agit donc d'un mythe qui, à ce titre, remplit, dans la société qui le véhicule, une fonction structurante de première importance. C'est à la langue commune que cherchera à se conformer l'honnête homme, c'est elle que négocient âprement les grammairiens, c'est elle que croient pratiquer les poètes et c'est elle encore qui a laissé la trace historique la plus précise.

À la Renaissance, la langue commune connaît bel et bien des oppositions quantitatives entre voyelles longues et voyelles brèves¹⁵, oppositions qui sont constitutives de son système phonologique. Autrement dit, il existe, dans le français (commun) de l'époque, deux jeux de voyelles qui ne sont pas interchangeable, l'un de longues et l'autre de brèves¹⁶. De nombreuses paires minimales en témoignent : *patte* ([patə])/*paste* ([pa:tə]), *faite* ([fɛtə])/*fête* ([fɛ:tə]), *hotte* ([hɔtə])/*hôte* ([hɔ:tə]), *gouter* ([gute(r)])/*gouster* ([gu:te(r)]), pour n'en citer que quelques-unes.

Un pas de plus vers la fiction : la « langue des vers »

Toujours à la même époque, l'ensemble de conventions qu'on pourrait appeler la « langue des vers », s'il reste en gros fondé sur la langue commune, ne craint pas de s'en écarter sur un certain nombre de points.

Plus de rigueur sur le compte des syllabes...

Autant la manière dont on compte les syllabes dans la langue commune est souple et variable, autant elle sera strictement codifiée dans celle des vers. Pour illustrer cet écart, Du Gardin¹⁷ cite un « vers » qui, pour un « VVallon » (mais vraisemblablement aussi pour un Parisien) pouvait facilement être réduit à treize, voire à dix syllabes :

Mus' en voſtre Parnas' aſteur je deſir naiſtre / Mus' en voſt' Parnas' aſteur je d'sir nait'

14. Anthony Lodge, *La question de la « langue commune » en français*.

15. Cela n'implique pas que tout le monde les reconnaisse et les observe. Les « Picards » et les « Provençaux », par exemple, se voient souvent reprocher de confondre les longues et les brèves. Voir à ce propos Yves-Charles Morin et Louise Dagenais, *Les normes subjectives du français et les français régionaux*, ainsi que l'introduction de Yves-Charles Morin, *L'hexamètre « héroïque »*. La perplexité de Deimier, natif de Provence, face aux vers mesurés qu'il trouve « trop symbolisants à la desmarche de la Prose », pourrait s'expliquer par ses origines, de même que la prosodie très atypique du picard Du Gardin. Voir Pierre de Deimier, *L'Académie de l'art poétique* et Louis Du Gardin, *Les Premières Adresses*.

16. Voir à ce propos Yves-Charles Morin, *La prononciation et la prosodie*.

17. Louis Du Gardin, *Les Premières Adresses*, p 44.

alors que dans la langue des vers, il en aurait compté ni plus ni moins dix-sept :

Muses en vostre Parnasse à ceste heure ie desire naistre

L'amateur de poésie, s'il voulait pouvoir apprécier le rythme des vers, devait connaître ces conventions et, bien sûr, les traduire dans sa récitation. Ce surcroît d'artifice, loin d'être condamné, était considéré comme indispensable à la bonne réception du vers. On qualifie parfois de *paraphonologiques* de tels accommodements, qui visent à adapter la prosodie d'une langue donnée aux exigences d'une métrique particulière (ici, à un système dans lequel c'est le nombre de syllabes qui est déterminant).

... et plus de tolérance sur leur durée

Dans la poésie traditionnelle, toutes les syllabes ont la même valeur ; il est donc possible de négliger les oppositions de durée (ce dont on ne saurait conclure qu'elles n'existent pas dans la langue commune). Il est néanmoins un lieu où la longueur vocalique pourrait avoir son importance : la rime. En effet, même s'ils ont le même timbre, un *a* long et un *a* bref n'ont pas exactement le même effet sur l'oreille. On pourrait donc imaginer un système dans lequel il serait interdit de rimer *grâce* avec *place*. Un tel système a été théorisé et préconisé, en particulier par La Noue¹⁸, mais il n'a jamais été adopté en pratique. Fidèles à une tradition très ancienne¹⁹, et sûrement aussi pour se simplifier la tâche, les poètes ne se sont jamais réellement privés de rimer le bref avec le long. Quelques esprits chagrins ont, ici où là, fait la fine bouche, mais la tolérance s'était installée.

Mètre quantitatif : d'une langue à l'autre

Les entités métriques sont de nature musicale ; elles s'organisent en schémas, abstraits de toute langue en particulier et formés d'un nombre déterminé de *positions* qu'on peut se représenter comme des notes de musique sans hauteur déterminée, ou comme des cases vides destinées à accueillir des syllabes. La métrique grecque s'est transmise pratiquement telle quelle au latin ; rien n'empêche donc *a priori* de l'exporter dans d'autres langues.

Les schémas métriques de tradition gréco-latine combinent deux valeurs (ou quantités), la *longue* (–) et la *brève* (∪) qui, comme la musique, se mesurent en *temps*, la longue valant deux temps et la brève n'en valant qu'un. En se succédant, les positions longues et brèves se structurent en *pieds* et en *mètres*.

L'*hexamètre dactylique*, par exemple, est construit sur la base de six pieds (ou mètres) dactyliques (– ∪∪), mais un spondée (– –), de durée équivalente (quatre

18. Odet de La Noue, *Le Grand Dictionnaire des rimes françaises*.

19. La rime s'est cristallisée vers le XI^e siècle, soit à une époque où, pour autant qu'on puisse le savoir, la plupart des oppositions de durée qui caractérisent le français de la Renaissance n'existaient pas encore.

temps), peut être substitué à chaque dactyle. Le mètre pénultième est (presque) toujours un dactyle, le dernier toujours un spondée :

- XX , - XX , - XX , - XX , - XX , - -

Dans le *dimètre iambique*, autre exemple, on a quatre pieds iambiques ($\cup$ -) se groupant deux par deux en mètres. Ici, les règles de substitution sont différentes : le premier iambe de chaque mètre peut être remplacé par un spondée. Dans ce système, le nombre de temps est variable puisqu'un mètre dure six temps quand il est pur (deux iambes), mais sept après substitution²⁰. Les positions admettant à choix une longue ou une brève (X) peuvent être qualifiées d'*indifférentes* :

X - $\cup$ -, X - $\cup$ -

Pour être à même de se conformer à ce jeu complexe, une langue doit impérativement receler deux valeurs (ou quantités) prosodiques qui soient à même de s'accorder aux longues et aux brèves de la métrique (tableau 32.1). De fait, la phonologie offre une unité de mesure analogue aux temps de la métrique : la *mora*. On admet de manière générale que les voyelles brèves durent une *mora* et que les voyelles longues en durent deux²¹. Toute langue dont la phonologie intègre des oppositions de durée vocalique devrait donc, au prix de quelques ajustements paraphonologiques, répondre aux exigences de la métrique quantitative.

métrique	musique	schéma abstrait	positions	temps (1 ou 2)
prosodie	langue	énoncé concret	syllabes	<i>morae</i> (1 ou 2))

TABLEAU 32.1 – Correspondance prosodie-métrique

Les prosodies du grec et du latin sont similaires en ce qu'elles sont fondées sur la durée syllabique — et non pas seulement vocalique — et qu'elles opposent des syllabes longues, durant typiquement deux *moræ* à des syllabes brèves qui n'en durent qu'une. Les deux *moræ* des syllabes longues peuvent provenir :

- d'une voyelle longue, qui fournit alors toute sa durée à une syllabe²² qu'on qualifiera de longue *par nature*, comme la première syllabe de *cānis* (cheveux blancs), par opposition à celle, brève, de *cānis* (chien) ;
- d'une *diphthongue*, autrement dit de deux voyelles qui se succèdent au sein de la même syllabe et apportent chacune une *mora*, comme dans *cænis* (repas) ;
- d'une syllabe fermée, dont le noyau vocalique est suivi d'une consonne implosive : ici, la voyelle et la consonne fournissent chacune une *mora* et l'on parle de longueur *par position*²³, comme dans *can-nis* (les cannes).

20. Plus rarement, l'iambe admet d'autres substitutions, comme le tribraque ($\cup\cup\cup$) ou l'anapeste ($\cup\cup$ -).

21. La *mora* est, si l'on veut, un « atome » de durée, autrement dit une unité discrète qui formalise l'intuition selon laquelle une voyelle longue équivaut à deux brèves.

22. Par définition, une syllabe se compose d'une *attaque* comprenant zéro, une ou plusieurs consonnes, d'un *noyau* vocalique et d'une *coda* facultative consistant en une ou plusieurs consonnes qu'on qualifiera d'*implosives*. On considère que l'attaque syllabique est de durée nulle et se trouve donc exclue de la comptabilité des *moræ*.

23. Dans cet emploi, le terme « position » n'a rien à voir avec les « positions » du schéma métrique.

La prosodie de Baïf : principes et règles

Lorsqu'il se lance dans son projet de poésie mesurée, Baïf ne peut pas simplement repartir de cette « langue des vers » sur laquelle s'est, en France, accordée la tradition : les oppositions de durée y ont été, comme on l'a vu, neutralisées. Il devra donc remonter à la langue commune et à son système bien structuré de voyelles brèves et longues. Il lui restera alors à construire une autre « langue des vers », adaptée, celle-là, à son but, en négociant avec la langue commune les conventions paraphonologiques requises par un système stylisé et précisément codifié, dans lequel chaque syllabe devrait pouvoir être catégorisée comme longue ou brève.

Baïf n'a laissé aucun écrit théorique qui soit de nature à éclairer la postérité sur la nature précise de ses choix prosodiques. En revanche, il a soigneusement élaboré une graphie personnelle qui, même s'elle n'a rien d'essentiel — ses vers peuvent être translittérés en graphie ordinaire sans rien perdre de leur rythme — vient en partie pallier ce manque. Elle fonctionne en effet comme un « balisage » assez précis qui peut aider le lecteur à pénétrer les méandres de la logique du poète. Comme le corpus est volumineux (environ 115 000 mots consécutifs correspondant à 16 000 formes différentes), il est possible, en utilisant au besoin les statistiques, d'en induire, au moins à titre d'hypothèse, les principes et règles auxquels il doit bien s'être astreint²⁴. Le tout reste bien sûr encadré par la théorie antique qu'il a étudiée dans ses moindres détails.

Se calquant autant que possible sur la prosodie du grec et du latin, il a cherché à en retrouver, dans la prosodie du français, les principes *moraïques* :

1. **Longueur par nature** : bien conscient qu'elle est essentielle à la pertinence de son système, il en tient le plus grand compte. Il n'a certainement pas tort de penser qu'une opposition comme *male* ([mal(ə)])/*mâle* ([ma:l(ə)]) fonctionne, en français, d'une manière rigoureusement analogue à *mālum* (mal)/*mālum* (pomme) en latin.
2. **Longueur par diphtongue** : le français (commun) a vu peu à peu s'effacer les diphtongues qui émaillaient la langue médiévale, mais elles ont pour la plupart laissé des traces dans la graphie usuelle : *ie*, *ui*, *oi*, etc. Celle de Baïf a ainsi hérité de suites de voyelles qui ne correspondent plus, phonétiquement parlant, à des diphtongues²⁵. Néanmoins, le poète a, par artifice et commodité, choisi de traiter ces suites de voyelles graphiques comme si elles étaient des diphtongues, ce qui l'aide en partie à résoudre le problème du manque de longues dont il est question plus loin.
3. **Longueur par position** : l'application de ce principe en français n'est pas totalement inattaquable²⁶ mais, déjà en grec et en latin, elle pouvait comporter

24. Ces questions ont été traitées plus en détail dans « Une nouvelle voye pour aller en Parnasse » et *Octosyllabes, vers mesurés et effets de rythme*.

25. Leur premier élément figure une glissante (ou semi-voyelle) qu'il faut rattacher non au noyau de la syllabe mais à son attaque ; il ne saurait donc, de ce fait, contribuer à sa durée en *moræ*.

26. Il a notamment été contesté, du vivant de Baïf, par Théodore de Bèze, *De francicae linguae*, p. 76.

une part de convention. Techniquement, Baïf a choisi ici de se conformer tant que faire se peut à la phonétique en purgeant sa graphie de toute consonne non prononcée (consonnes finales exceptées).

À ces principes transposés s'en ajoute un qui n'a pas son équivalent en grec ou en latin :

1. **e féminin** : l'*e* qualifié de *féminin* ou de « muet » ([ə]) est la seule voyelle française qui ne participe à aucune opposition de durée et qui n'est jamais suivie d'une consonne implosive stable²⁷. Les syllabes dont elle constitue le noyau ne sauraient donc compter plus d'une *mora* et Baïf les considérera systématiquement comme brèves.

Sur cette première base, Baïf parvient à quantifier à peu près deux tiers des syllabes du corpus ; le tiers restant est constitué des syllabes ouvertes dont la voyelle n'est ni longue, ni un *e* féminin, syllabes de fait monomoraïques qu'il faudrait logiquement verser au nombre des brèves. Mais, s'il agissait ainsi, le poète se trouverait confronté à un contingent de brèves qui dépasserait la moitié de l'effectif total. La composition de vers mesurés deviendrait difficile : les schémas métriques comportent souvent une majorité de positions longues et les suites de plusieurs longues n'y sont pas rares. Comme l'ont vu, notamment, Bèze et d'Aubigné²⁸, la langue française tend à manquer de longues.

Baïf pourrait aussi faire de toutes ces syllabes non encore catégorisées des *communes*. Les prosodies du grec et du latin comportent en effet un petit nombre de syllabes qui, sans être bimoraïques, peuvent, si le mètre l'exige, être comme étirées pour occuper les deux temps d'une position métrique longue. Mais auparavant, ayant probablement senti que certaines d'entre elles se prêtent particulièrement bien à un tel étirement et d'autres pas du tout, il cherchera à en verser définitivement le plus grand nombre possible dans la catégorie des longues, ou dans celle des brèves. Il recourra pour cela à des règles personnelles, peut-être en partie inconscientes, qui semblent sous l'influence de facteurs phonétiques : nature de la voyelle, contexte consonantique, présence d'un accent tonique. À l'arrivée, l'effectif des syllabes communes aura pu être réduit à un peu plus de 10 % du tout. Les règles phonétiques utilisées sont plus difficiles à induire que les principes moraïques parce qu'elles ne sont pas directement calquées sur le grec ou le latin et que leur niveau de généralité peut varier. Elles constituent donc la partie la plus personnelle — et la plus fragile — de l'édifice prosodique de Baïf. Il est néanmoins possible, en traitant statistiquement le corpus, de prévoir avec une bonne fiabilité, contexte par contexte ou mot par mot, si une syllabe en particulier est, dans son système, longue, brève ou commune.

27. À la pause, et dans certains usages, certaines consonnes finales muettes dans les autres contextes sont susceptibles de se faire entendre.

28. Le premier avertit les étrangers du « très petit nombre de syllabes longues dans la langue française, en regard de l'innombrable multitude des brèves » alors que le second trouve, en français, « trois pyrriques pour un spondée ». Bèze, *De francicae linguae*, p. 75 ; d'Aubigné, lettre à Salomon Certon, *Œuvres*, I, p. 453.

Quatre héritiers de Baïf

On étudiera ici la production en vers mesurés de Nicolas Rapin (1535-1608)²⁹, Salomon Certon (1552-après 1620)³⁰, Agrippa d'Aubigné (1552-1630)³¹ et Odet de La Noue (vers 1560-1618)³². Ces quatre auteurs ont survécu au minimum une vingtaine d'années à Baïf. Leur production en vers mesurés reste toutefois assez marginale. Celle de Rapin, le plus prolifique d'entre eux, est dix fois moins abondante que celle du maître.

Dans leurs vers mesurés, tous quatre ont réintroduit la rime, que Baïf avait bannie des siens. Alors que ce dernier explorait de manière extensive les moindres possibilités de la métrique antique, ses héritiers³³ se restreignent à un petit nombre de mètres qui leur sont familiers. Aucun d'entre eux n'a adopté la graphie de Baïf et l'on sent, chez eux, la volonté d'éviter tant les bizarreries syntaxiques que les néologismes propres à son style. Il existe donc, sur tous les plans, un souci de normalisation qui prive leurs vers mesurés du caractère exotique qu'avaient ceux de Baïf, au point qu'il est parfois difficile, au premier coup d'œil, de les distinguer de vers syllabiques traditionnels. Ainsi, ce que Rapin a conçu comme une variation personnelle sur la strophe asclépiade³⁴ (deux asclépiades mineurs et deux glyconiques) peut parfaitement passer, aux yeux d'un lecteur qui ne serait pas initié aux vers mesurés, pour un quatrain de deux alexandrins suivi de deux octosyllabes (tableau 2).

Les <u>tresors</u> qui te sont, <u>comme</u> depost <u>baillés</u>	LLLBBLLBBLBL	lblcblbbbl11
<u>Desormais</u> ne seront subtilement pillés	LLLBBLLBBLBL	b11bb11bb1b1
Et tous ceux qui voloyent le Roy	LLLBBBLBL	c11cblb1
N'auront plus vogue près de toy.	LLLBBBLBL	c11bb1b1

TABLEAU 32.2 – Une strophe mesurée originale

La méthode appliquée ici consiste à comparer, syllabe par syllabe, la prosodie de chacun de ses quatre héritiers à celle de Baïf³⁵. La deuxième colonne du tableau 32.2

29. Nicolas Rapin, *Œuvres*.

30. Salomon Certon, *Vers leipogrammes et autres œuvres en poésie et L'Odysee d'Homere*, hymne liminaire.

31. Agrippa d'Aubigné, *Petites œuvres meslees*.

32. La quasi-totalité des vers mesurés attribués à Odet de La Noue ont été écrits pour s'adapter à la musique que Claude Le Jeune avait composée sur les psaumes de Baïf. Ils en épousent donc les schémas métriques et n'ont été transmis que par l'édition musicale : Claude Le Jeune, *Pseaumes en vers mesurez*. Sur la spécificité du travail de La Noue, voir Jean Vignes et Isabelle Garnier, *La réécriture protestante du Psautier de Baïf*.

33. À l'exception, bien sûr, de La Noue qui, à travers leur mise en musique par Le Jeune, est tributaire des mètres de Baïf.

34. Pour une introduction à la métrique quantitative, voir Louis Nougaret, *Traité de métrique latine classique*.

35. Idéalement, il aurait fallu pouvoir reconstituer séparément la prosodie de chaque poète avant de tenter de la comparer à celle des autres. Malheureusement, et contrairement à celui de Baïf, les corpus de ses quatre héritiers n'ont pas, et tant s'en faut, la masse critique nécessaire à une telle reconstitution,

rappelle (au moyen des majuscules L, B et éventuellement X pour les positions indifférentes) le schéma métrique du vers correspondant. La troisième colonne, quant à elle, indique (au moyen des minuscules l, b et éventuellement c pour les syllabes communes) le choix prosodique qu'aurait fait Baïf pour les syllabes correspondantes. Lorsqu'une syllabe marquée b se trouve dans une position marquée L ou qu'une syllabe marquée l se trouve dans une position marquée B, on peut parler d'une discordance entre la prosodie du poète concerné (ici, Rapin) et celle de Baïf. Dans le quatrain examiné, on trouve, soulignées, quatre syllabes discordantes :

- la première de *tresors*, qui serait certainement brève chez Baïf, à l'exemple de celle de *désir*, *présent*, *désert*, etc. ;
- la première de *comme*, brève chez Baïf (sur 279 occurrences, n'occupe jamais une position longue) ;
- la première de *baillé*, longue pour toutes les formes de ce verbe chez Baïf (n'occupe jamais une position brève) ;
- la première de *desormais*, brève chez Baïf (sur 12 occurrences, n'occupe jamais une position longue).

	Total vers	Total syll.	Discordances	Ind. discordance	Ind. compression
Baïf	15 129	162 656	–	–	–
Rapin	1 575	15 873	245	1,5 %	60 %
Certon	1 067	11 967	169	1,7 %	63 %
Aubigné	443	4 951	215	4,3 %	76 %
La Noue	559	6 147	284	4,6 %	90 %

TABLEAU 32.3 – Des prosodies peu discordantes

Pour chaque corpus examiné ainsi dans son ensemble, on peut, en rapportant le nombre de syllabes discordantes au nombre total de syllabes, calculer un *indice de discordance*, qui reste remarquablement faible (tableau 32.3), et dans tous les cas inférieur à 5 %. Il existe une indéniable parenté entre la prosodie de Baïf et celles de poètes qu'on n'a donc pas eu tort de qualifier d'héritiers, et ce même si les deux derniers (d'Aubigné et La Noue) semblent s'écarter légèrement plus du modèle que les deux premiers (Rapin et Certon).

Si l'on analyse, à titre de contrôle, une ode non mesurée (tableau 32.4) de Rapin³⁶, traduite d'Horace et dont la strophe, formée de trois alexandrins et d'un octosyllabe, ne fait qu'évoquer sans l'imiter la strophe asclépiade B du modèle, on trouve un indice de discordance de 32 %, correspondant en gros à ce qu'on attendrait d'une pro-

raison pour laquelle une approche « baïfocentrée » est la seule possible. L'essentiel des résultats obtenus a fait l'objet d'une présentation orale, le 22 novembre 2013 à Poitiers, au séminaire *France 1600 : mutations musicales entre Renaissance et baroque*, dont je remercie les organisateurs : Isabelle His (Univ. Poitiers), Jeanice Brooks (Univ. Southampton), Catherine Deutsch (Univ. Paris-Sorbonne), Théodora Psychoyou (Univ. Paris-Sorbonne) et Thomas Leconte (Centre de Musique Baroque de Versailles).

36. De son temps, L'Étoile avait parlé de vers mesurés « lesquels toutefois on reconnoist à peine pour tels » et, du nôtre, Brunel a cru qu'il s'agissait d'une vraie strophe asclépiade. Rapin, *Œuvres* II, p. 504, III, p. 108.

sodie aléatoire³⁷ : si la prosodie des vers mesurés de tous ces auteurs est globalement concordante, ceux-ci se distinguent en revanche massivement des vers syllabiques.

Dans <u>une</u> <u>tour</u> d'ayrain <u>Danaë</u> <u>renfermee</u>	LLBBLLBBLLBL	1cb1b1bb1111
Soubs des huis <u>renforcés</u> , où <u>cent</u> <u>dogues</u> <u>faisoient</u>	LLBBLLBBLLBL	1c1111c1cb11
Un <u>triste</u> <u>corps</u> de <u>garde</u> , <u>estoit</u> <u>assez</u> <u>armee</u>	LLBBLLBBLLBL	11b1b1b1b111
<u>Contre</u> ceux qui la courtizoient.	LLBBLLBL	1b1cc1b1

TABLEAU 32.4 – Une pseudo-strophe asclépiade en vers syllabiques

On se souvient en outre que les syllabes discordantes peuvent l'être de deux manières : par étirement lorsque le poète force une syllabe, brève pour Baïf, dans une position métrique longue, et par compression dans le cas inverse. Il est donc possible de calculer un indice, dit de *compression*, qui correspondra à la proportion des syllabes discordantes qui ont été comprimées. Cet indice varie considérablement d'un poète à l'autre : assez équilibré chez Rapin, il penche à l'extrême vers la compression dans le cas de La Noue.

Les particularités de quatre prosodies

Quelle est la nature précise des libertés que s'est octroyées chacun des quatre héritiers de Baïf ? Pour s'en faire une idée, on examinera maintenant en détail l'infime minorité des syllabes discordantes présentes dans leurs vers, en les rapportant aux principes moraux et aux règles phonétiques de Baïf.

Écarts aux principes moraux

On remarque (tableau 32.5) que tous quatre sont plus fidèles aux principes moraux qu'aux règles phonétiques. En effet, la proportion des écarts qui se rapportent aux premiers reste relativement faible (entre 8 et 32 % du tout). Globalement, c'est Certon qui apparaît le plus proche de Baïf, mais les discordances observées chez d'Aubigné et La Noue, qui présentent un score plus élevé, concernent en grande majorité des entorses au principe de la longueur par « diphtongue » dont on a vu qu'il comportait une bonne part d'artifice. Ces deux auteurs, en s'éloignant de Baïf sur ce point, pourraient donc bien s'être rapprochés de la phonologie, à la différence de Rapin et Certon qui, lui restant fidèles, tiennent compte pour ainsi dire mécaniquement des deux voyelles graphiques.

Si l'on ne prend en compte que les trois autres principes, c'est Rapin qui s'écarte le plus de Baïf. Il pêche en effet un nombre significatif de fois :

- contre la longueur par nature, lorsqu'il comprime la première syllabe de *plaisir*, *raison*, *brûle* dont les voyelles sont certainement bimorales ;

37. En associant au hasard aux positions d'un schéma métrique trois valeurs prosodiques (l, b, c) dont une seule est discordante, on s'attend bien, en première approximation, à tomber deux fois sur trois sur une concordance fortuite.

Type de discordance	Rapin	Certon	Aubigné	La Noue
Longueur par nature	12 (5 %)	11 (5 %)	4 (2 %)	4 (1,5 %)
Longueur par « diphthongue »	0 (0 %)	1 (1 %)	58 (27 %)	72 (25 %)
Longueur par position	10 (4 %)	1 (1 %)	1 (0 %)	4 (1,5 %)
e féminin bref	22 (9 %)	2 (1 %)	6 (3 %)	0 (0 %)
Total (rapporté aux syllabes discordantes)	18 %	8 %	32 %	28 %
Total (rapporté à l'ensemble des syllabes)	2,8 ‰	1 ‰	13,9 ‰	13 ‰

TABLEAU 32.5 – Écarts aux principes moraiques

- contre la longueur par position, lorsqu'il néglige des *r* implatifs que, probablement, il entend peu (première syllabe de *chercher*, *cœur* devant *r* initial), d'autres consonnes comme le *g* de *augmente*, ou qu'il comprime des voyelles nasales (*defendre*, *sans*);
- contre la brièveté du *e* féminin, en étirant aussi bien des monosyllabes comme *ce*, *de*, *que*, *ne*, que des syllabes posttoniques (*somme*, *fille*, *mille*, *defendre*, *comme*, *elle*, *furent*, *sentent*)³⁸.

Écarts aux règles phonétiques

Le tableau 32.6 recense, toujours chez ses quatre héritiers, les écarts à quelques règles phonétiques qui, d'une part, présentent un certain degré de généralité et, d'autre part, semblent bien être appliquées par Baïf d'une manière systématique.

Type de discordance	Rapin	Certon	Aubigné	La Noue
Compression de <i>eu</i>	26 (11 %)	28 (14 %)	29 (13 %)	17 (6 %)
Compression de <i>é</i> final	11 (4 %)	7 (4 %)	10 (5 %)	38 (13 %)
Compression de <i>a</i> final	20 (8 %)	36 (18 %)	17 (8 %)	29 (10 %)
Étirement de prétoniques	49 (20 %)	18 (9 %)	29 (13 %)	23 (8 %)
Étirement de pénultièmes toniques	17 (7 %)	44 (22 %)	9 (4 %)	2 (1 %)
Compression de <i>noître</i> , <i>voître</i>	18 (7 %)	1 (1 %)	0 (0 %)	1 (0 %)
Compression de mots outils	10 (4 %)	1 (1 %)	11 (5 %)	56 (20 %)
Étirement de mots outils	9 (4 %)	7 (4 %)	6 (3 %)	2 (1 %)
Autres	17 %	19 %	17 %	13 %
Total (rapporté aux syllabes discordantes)	82 %	92 %	68 %	72 %
Total (rapporté à l'ensemble des syllabes)	12,6 ‰	16 ‰	29,5 ‰	33 ‰

TABLEAU 32.6 – Écarts aux règles phonétiques

38. Brunel, *La poésie mesurée française après Jean-Antoine de Baïf*, p. 269, a probablement sous-estimé l'ampleur de cette pratique chez Rapin et, sur la foi du jugement d'Augé-Chiquet, l'a surestimée chez Baïf, qui y renonce en fait totalement après quelques tâtonnements, statistiquement négligeables, dans le psautier A de 1569.

Compression de *eu* : Baïf réserve à la voyelle [ø] un traitement particulier : alors même qu'elle n'est que très rarement bimoraïque (par exemple dans *jeûne*, où elle se trouve en opposition de durée avec *jeune*), il l'exclut complètement des positions métriques brèves. C'est à ses premiers essais que remonte cette pratique : dans son psautier A de 1569, il notait cette voyelle, conformément à la graphie usuelle, au moyen du digramme *eu*, ce qui l'obligeait à la traiter comme une « diphtongue ». Ensuite, ayant remplacé le digramme par un caractère unique, il aurait pu réexaminer la question de sa durée, mais il n'en a rien fait : peut-être cette voyelle arrondie exigeait-elle un effort phonatoire suffisamment important pour que son oreille tolère qu'elle remplisse systématiquement les deux temps des positions longues. Toujours est-il qu'aucun de ses héritiers n'a respecté strictement cette règle, préférant sans doute la considérer comme commune.

Compression de *é* et *a* finaux : La dernière syllabe des mots lexicaux³⁹ de plus d'une syllabe terminés en *-a* ou *-é* est monomoraïque. En dépit de leur brièveté phonologique, on ne trouvera jamais, chez Baïf, de telles syllabes dans des positions brèves, ce qui signifie qu'il avait choisi de les verser parmi les longues. Il est fort possible que ce choix ait été dicté par sa sensibilité à l'accent tonique. On imagine que son oreille n'était pas choquée lorsqu'un récitant, marquant l'accent, s'attardait quelque peu sur ces syllabes et qu'une position métrique longue n'était alors pas de trop pour qu'elles puissent déployer leur longueur phonétique. Mais le timbre relativement ouvert de ces deux voyelles semble y être aussi pour quelque chose : Baïf ne fait pas le même choix pour les mots en *-i* et *-u* dont il place les syllabes finales aussi bien dans des positions longues que dans des positions brèves, leur conférant ainsi le statut de syllabes communes. Les quatre héritiers tolèrent quant à eux que les finales en *-a* et en *-é* occupent des positions brèves.

Étirement de prétoniques : obéissant aussi, peut-être, à sa sensibilité à l'accent tonique, Baïf s'interdit de placer un certain nombre de syllabes prétoniques⁴⁰ dans les positions longues, leur conférant ainsi le statut de brèves. Ses quatre héritiers, à des degrés divers, prennent plus de libertés. C'est ainsi qu'on observe, chez Rapin, des étirements comme *nōveau*, *hāsard*, *āccorder*, *ēffort*, *fāvorable*, *vōulu*, *glōrieux*, *hōnneur*, *dēsir*, *dēfendre* que Baïf ne se serait pas permis.

Étirement de pénultièmes toniques : il existe un petit contingent de pénultièmes de mots à terminaison féminine que Baïf s'interdit de placer dans les positions longues, comme la plupart des suites *o* bref-consonne nasale-*e* féminin ou les pénultièmes des passés simples en *-èrent* ou en *-irent*. Les quatre héritiers ont moins de scrupules, en particulier Certon chez qui l'on trouve *entraînērent*, *cōmme*, *aucūne*, *courōnne*, etc.).

Compression de *nostre*, *vostre* : les premières syllabes de ces possessifs sont bimoraïques (résultat de l'amuïssement d'un *s* implosif), mais elles ont évolué dif-

39. En première approximation, on range sous ce terme flou les noms, les adjectifs — avec les ad-
verbes qui en dérivent — et les formes verbales.

40. On qualifie ici de prétonique toute syllabe qui, dans un mot, se situe avant la syllabe tonique, et
non pas seulement celle qui la précède directement.

féremment selon que le possessif avait fonction de déterminant (aujourd'hui, *votre*) ou de pronom (aujourd'hui, *vôtre*). On postule que, dans le premier cas, le *o*, atone, a rapidement perdu sa durée alors que, dans le second, il l'a conservée, l'opposition ainsi créée s'étant, de nos jours, reportée sur le timbre ([ɔ]/[o]). Pour ces mots, Baïf se montre conservateur en leur refusant absolument les positions métriques brèves. Alors que les trois autres héritiers restent très proches de Baïf, Rapin s'en démarque nettement en comprimant à de nombreuses reprises les déterminants *notre* et *votre*.

Compression ou étirement des mots outils : Baïf traite ces monosyllabes (pronoms personnels, prépositions, déterminants, etc.) d'une manière stricte que leur grande fréquence permet d'appréhender assez finement. C'est ici La Noue qui se démarque le plus nettement de Baïf. On trouve par exemple, chez lui, *sũ(r)*, *sõu(s)*, *tõut*, *jũsqu'*, *põu(r)*, *trẽs*, *nõu(s)*, *ẽn*, *ũn*, *dẽs*, etc. dans des contextes où Baïf aurait évité les positions brèves. Inversement, mais c'est plus rare chez lui, *tõut*, *ẽn*, etc. apparaissent dans des contextes où Baïf éviterait les positions longues.

Une aide à l'attribution de poèmes anonymes ?

Les tableaux 32.5 et 32.6 permettent de dégager les indéniables points communs des quatre prosodies examinées, mais aussi les tendances personnelles de chaque poète. Ces profils prosodiques légèrement différents pourraient-ils être assez précis pour aider à l'attribution certaines pièces ?

<i>Deliette, mignonette, pucelette, propelette,</i>	BBBBBBBBBBBBBBB
<i>Faite pour en'amourer</i>	BBBBBBL
<i>Si je vous ayme ay-je tort ?</i>	BBBLLBL
<i>L'oeil brunelet vous avez</i>	LBBLBBL
<i>Oeil que la mere d'amour avouroit :</i>	LBBLBBLBLL
<i>Oeil qui darde mile feux</i>	LBBLBBL
<i>En mile fleches d'amour</i>	LBBLBBL
<i>Aux coeurs genereux et gentils.</i>	LLBBLBLL
...	

TABLEAU 32.7 – Attribution à Baïf

***Deliette, mignonette* :** Quoiqu'ayant tout d'une chansonnette mesurée de Baïf, cette pièce ne figure pas dans le manuscrit autographe et ne lui est pas expressément attribuée dans les sources musicales. Le texte en graphie usuelle donné par les *Meslanges* de Du Caurroy⁴¹, ne présente aucune discordance avec la prosodie de Baïf, ce qui fournit un argument d'attribution supplémentaire. De plus, les huit mètres de ce poème (tableau 32.7) ont tous été utilisés par Baïf dans d'autres pièces⁴² et aucun de ses héritiers n'a eu recours à la plupart d'entre eux.

41. Eustache Du Caurroy, *Meslanges*.

42. Dans l'ordre, un dimètre anapestique (ps. 2-1569), un monomètre anapestique (ps. 89), un dimètre crétique (ps. 99), un penthémimère dactylique (ps. 30), un trimètre dactylique logaédique (ps. 4 - quatrième vers de la strophe alcaïque), un dimètre trochaïque cadencé (ps. 67), un penthémimère dactylique (ps. 30) et un dimètre ionique du majeur (ps. 23).

O le bien comblé de celeste plaisir : cette ode saphique anonyme, figurant sur un placard de propagande dans un recueil édité par Pierre de L'Estoile, a été analysée en détail par Brunel⁴³ qui pense pouvoir l'attribuer à un « proche » ou à un « disciple » de Rapin. L'indice de discordance est de 1,6 %, ce qui devrait favoriser Rapin et Certon, ce d'autant plus que la pièce est exempte de « diphtongues » comprimées.

...	
Comme des deux monts de Sion & d'Hermon	LBLXLBBLL
Distile en [syl. manquante] may, de rozée foizon,	LBLXLBBLL
Cause les gras sucs & humeurs, avançans	LBLXLBBLL
L'herbe de nos champs :	LBBLL
Tendrement ainsi la Divine bonté	LBLXLBBLL
L'union des saints ben <u>i</u> t or' de planté,	LBLXLBBLL
...	

TABLEAU 32.8 – Attribution à l'« école » Rapin-Certon

La pièce est brève et l'examen des trois pauvres syllabes discordantes (tableau 32.8) ne permet pas d'en préciser l'attribution : les deux premiers cas (première syllabe de *comme* étirée, dernière syllabe d'un mot en *-on* étirée devant voyelle initiale), se rencontrent chez Rapin et Certon. Le troisième (compression de la syllabe finale d'une troisième personne en *-it* bimoraïque devant voyelle initiale) ne se trouve chez aucun des deux, mais il est plausible que tous deux aient pu se permettre une telle entorse à la longueur par nature.

En résumé, l'auteur de ces vers n'est assurément pas un amateur incompetent qui aurait aligné au hasard des vers de onze syllabes en croyant composer des grands saphiques, et sa technique prosodique renvoie à celles de Rapin et de Certon. Par ailleurs, le recours à la strophe saphique, forme extrêmement courue, ne fournit aucun indice supplémentaire.

43. Jean Brunel, *Sur quelques vers saphiques anonymes*.

Dieu, nous te loüons & Seigneur t'avoüons tous,	LLBBLBBLBLL	P96/10
Tou-l'univers te révéant pere te croit de tousjours.	BBBLBBBLBBBLBLL	P117/4
Les Ange' ore vont & la haut tou-les Cieus	BLBBLBBLBLL	-
Et la <u>puissance</u> d'entr'eux,	BBBLBLL	P135/31
Et tous les Cherubins	BLLBBL	P99/20
Et tous les Seraphins	BLLBBL	P99/20
S'écrier d'une voix, qui jamais N'a de paix	BBBLBBLBBL	P98/20
Saint, Saint, Saint des armée' Seigneur,	LLLBLBBL	-
Cieus & terre sont pleins de ta <u>gloire</u> , hautesse & grandeur	LBLBLLBBBBLBLL	-
Des Apostre' le glorieux & tant saint troupeau,	LBLBBBLBLLBL	-
Maint & maint <u>Prophete</u> excellent,	LBLBBLBL	P99/32
Des Martirs le camp tant beau	LLLLLLL	P3/17
Tous te loüent chantant	LBLBLL	P9/2
Sur la terre tou-jours, la tant sainte Eglise te confesse & ta vanté	LBLBBLBLLBBLBLLBLL	-
Pere d'immense majesté	BBLBBL	P97/23
Ton <u>seul</u> & tant chery fils de tous craint,	LBBLBBLBLL	P4/4
Et le consolateur l'Esprit saint.	BBLBBLLLL	P98/4
Toy Christ tu és le Roy plein d'honneur :	LLBLBLLBL	-
Christ, de Dieu le fils à toujours :	LBLBBL	P106/2
Toy Dieu <u>voulus</u> estre homme encor, pour <u>nou</u> -donner secours,	LLBBLBLLBBLBL	-
Et le ventre tu n'eus, de la vierge en horreur.	BBLBBLBBLBLL	P96/26
Toy qui as de la mort rebouché les dars,	LBLBBLBLL	-
Aux croyans ouvrir tu veus Le royaume des Cieus ;	LBLBLBBLBLL	-
Or de la dextre de Dieu ne pars,	LBBLBBLBL	ChI-39/3
En gloire és la seant d'où en bas	LBLBBLBLL	-
Un jour juger tu <u>nou</u> -viendras	LLBBLBLL	ChI-39/5
Nous te prions fort,	LBBL	P96/8
Assiste tous tes serfs benins,	LLBLLBL	P96/5
Que de ton precieus sang rachetas de mort :	BBLBBLBBLBL	P98/20
Fay les jouyr avecque tes saints,	LLBLBBL	P98/27
Pour jamais de tes biens	LBLBLL	P9/2
Grand <u>Dieu</u> donc, sauve ta gent	LBLLBBL	P99/19
L'heritage tien benissant.	BBBLBBL	-
Gouverne les et pour jamais Rehausse les.	BLBBLBBLBLL	P96/4
Nous benissons Dieu dezormais	LBLLBLL	ChI-26/4
Et loüons son nom jusqu'à toujoursmais.	BBLBLLBLL	P76/25
Plaize toy, Seigneur de tous, Tous sans pechez <u>nou</u> -garder	LBLBBLBLLBLL	-
Pren pitié, pren pitié de nous,	LBBLBBL	P135/19
Pour ne <u>nou</u> -maltraiter.	LBBL	-
Soit ta grande clemence & douceur dessus nous ainsi	LBLBBLBLLBLL	-
Que nous esperons ta mercy.	BBLBBL	P53/3
En toy Seigneur, l'esperoir je mets	LLBLLBL	P96/5
Confus ne seray pour jamais.	LBBLBLL	P30/21

La troisième colonne indique, s'il y a lieu, la référence à un psaume (éventuellement une chansonnette) dans lequel le mètre en question a été utilisé par Baïf, de manière littérale ou moyennant les substitutions les plus courantes.

Légende : PX/y désigne le psaume X, vers y ; ChX-Y/z désigne la chansonnette Y du livre X, vers z.

TABLEAU 32.9 – Avantage La Noue/Baïf

Le *Te Deum* de Claude Le Jeune : Il s'agit d'une pièce musicale d'une envergure exceptionnelle qui clôt le recueil posthume de Le Jeune (1606)⁴⁴, au sein duquel elle côtoie aussi bien quelques poèmes d'Aubigné que les psaumes attribués à La Noue. Le texte de ce *Te Deum* n'a jamais pu être attribué formellement, mais c'est le nom d'Aubigné qui est le plus souvent avancé⁴⁵, parce qu'il est l'auteur d'un autre *Te Deum*, en strophe asclépiade B, publié dans le recueil de 1630⁴⁶.

Examiné du point de vue de la prosodie, le *Te Deum* de 1606 présente un indice de discordance supérieur à 3 % (14 syllabes discordantes), ce qui exclut Rapin et Certon compte tenu du fait que la compression de quatre « diphtongues » est incompatible avec la pratique de ces auteurs. De plus, l'indice de compression est supérieur à 90 %, ce qui désignerait plutôt — mais il faut se méfier des statistiques pour un si petit échantillon — La Noue. En examinant plus en détail les 13 syllabes comprimées, on tombe sur quatre occurrences de *nous* devant consonne initiale⁴⁷, amputé de son *s* final et relié par un trait d'union au verbe qui suit : *nou-donner*, *nou-viendras*, *nou-garder*, *nou-maltraiter*. On trouve un cas similaire dans le ps. 136 de La Noue : *nou-tira*, mais aucun chez d'Aubigné. Il pourrait donc d'agir d'un trait spécifique à La Noue. Selon ces critères, on devrait attribuer au même La Noue le texte des ps. 114 et 115 de Le Jeune, dont l'indice de discordance est de 5 %, l'indice de compression de 100 % et dans lesquels on trouve *nou'rendra* et *vou'rend*. Il faudrait alors admettre qu'il a pu les composer *ex nihilo*, sans partir, pour une fois, d'une version de Baïf.

Curieusement, la métrique du *Te Deum* de 1606 semble n'avoir jamais été étudiée en détail. Il est vrai qu'elle est, au premier abord, déroutante : elle est dépourvue de régularité et, en tout cas, on n'y retrouve aucune des formes qui étaient en vogue vers 1600. C'est donc forcément vers Baïf qu'il faut se tourner (tableau 32.9). On voit que la grande majorité des mètres employés sont présents dans ce qui s'est transmis du répertoire métrique baïfin. On en trouve en particulier une bonne partie dans une série de psaumes (96-99, 117, 135) qui sont tous composés de mètres disparates, sans organisation strophique, et dont la tonalité — la louange — est proche de celle du *Te Deum*. Sans doute Baïf jugeait-il un tel jaillissement métrique désordonné plus propre à la jubilation que le poids et la majesté attribués par d'Aubigné à la strophe asclépiade, dont il use, quant à lui, surtout pour les lamentations et les repentances (ps. 7, 51, 129).

Il apparaît du reste que d'Aubigné avait de la métrique antique une connaissance qui, sans être défailante, ne devait pas dépasser celle de l'honnête homme⁴⁸ : il n'est,

44. Claude Le Jeune, *Pseaumes en vers mesurez*.

45. Voir en particulier Isabelle His, *La paraphrase française du Te Deum*.

46. Agrippa d'Aubigné, *Petites œuvres meslées*, p. 145. On rappelle que la strophe asclépiade B se compose de trois asclépiades mineurs (— — — — — // — — — — —) suivis d'un glyconique (— — — — — — — —), soit 26 longues pour 18 brèves.

47. Chez Baïf, les syllabes de *nous* et *vous* sont en théorie communes mais, devant consonne initiale, elles sont (à 99 %) exclues des positions métriques brèves, sans doute parce que leur *s* final fait fictivement position dans ce contexte.

48. Il maîtrise certes les strophes alcaïque, asclépiade B et saphique, ainsi que le distique élégiaque, mais il ne semble pas avoir reconnu les mètres ioniques qu'il a trouvés dans la musique de Le Jeune,

de ce fait, pas vraisemblable qu'il soit à l'origine d'une construction aussi riche et complexe que celle qui transparaît du *Te Deum* de 1606.

D'Aubigné a-t-il fait mention d'une version du *Te Deum* antérieure à celle publiée en 1630 et dont il serait l'auteur⁴⁹ ? Rien n'est moins sûr. Dans sa lettre à Salomon Certon, il fait, comme on l'a vu plus haut, le constat de la rareté des syllabes longues en français et, partant, de la difficulté qu'il y a à composer sur des schémas métriques en exigeant beaucoup. Son « ingrat labeur », c'est donc précisément le seul *Te Deum* qu'il ait signé, péniblement composé dans cette strophe asclépiade saturée en longues. Rien n'indique en revanche qu'il se réfère à une version antérieure du *Te Deum*, encore moins à celle de 1606 et, si c'était néanmoins le cas, qu'il en revendique la paternité. Si, donc, il fallait désigner l'auteur de cette pièce, c'est certainement La Noue qui serait — à moins de faire appel à un hypothétique sixième homme — le meilleur candidat ; il faudrait aussi postuler l'existence d'un *Te Deum* perdu de Baïf dont il aurait repris le mètre.

Mise en relief de l'accent tonique

Les critiques des XIX^e et XX^e siècle font à Baïf deux reproches majeurs : celui d'avoir cédé au mirage d'une quantité imaginaire et celui de ne pas avoir respecté l'accent tonique. La question de la quantité vient d'être abordée sous divers angles ; il reste à dire quelques mots de l'accent.

La première remarque qu'il faut faire est que, de même qu'une métrique syllabique n'a pas à se préoccuper de quantité, une métrique quantitative n'a pas à se préoccuper d'accent. Dans les vers gréco-latins, les accents se répartissent un peu au hasard et personne n'exige qu'ils concordent de quelque manière que ce soit avec le mètre. Le second reproche apparaît donc radicalement infondé. De plus, l'accentuation du français est largement inconsciente et n'est pas reconnue par les locuteurs « naïfs » (c'est encore vrai aujourd'hui) ; comme l'accent tonique n'avait, à la Renaissance, fait l'objet d'aucune formalisation théorique, on voit mal au nom de quoi on pourrait reprocher à Baïf de ne pas s'être servi d'une notion qui n'existait pas. Enfin, on a vu que, dans une prosodie quantitative, c'était le nombre de *moræ* qui déterminait la quantité syllabique et non la présence ou l'absence d'un accent tonique : il existe, tant sous l'accent qu'en dehors de lui, des syllabes monomoraïques et des syllabes bimoraïques. Même si l'accent tonique peut conférer une certaine « densité » phonétique aux syllabes qu'il frappe, les syllabes toniques n'en deviennent pas bimoraïques pour autant.

Malgré cela, on observe que, dans les vers mesurés français, les accents tendent se concentrer sur les positions longues⁵⁰. Il est possible de quantifier cette mise en relief de l'accent tonique en calculant, pour un corpus donné, un indicateur, appelé

puisqu'il croit composer des tétramètres et des hexamètres là où il s'agit de dimètres et de trimètres. Enfin, il utilise à mauvais escient le terme de vers « adonique ».

49. C'est l'hypothèse avancée par Isabelle His, *La paraphrase française du Te Deum*, p. 68.

50. Ce phénomène est analysé en détail dans *Octosyllabes, vers mesurés et effets de rythme*.

contraste accentuel, qui rend compte du zèle avec lequel le poète (ou le compositeur) met en relief les syllabes toniques en leur réservant des positions (ou des notes) longues⁵¹. Le tableau 10 montre, à côté des indicateurs précédemment définis, le contraste accentuel de Baïf et de ses quatre héritiers.

	Ind. discordance	Ind. compression	Contraste accentuel
Baïf	0 %	0 %	59
Rapin	1,5 %	60 %	57
Certon	1,7 %	63 %	57
Aubigné	4,4 %	76 %	49
La Noue	4,7 %	90 %	48

TABLEAU 32.10 – Le contraste accentuel en rapport avec les autres indicateurs

Il est intéressant de noter que le contraste accentuel est maximal chez Baïf, quasiment équivalent chez Rapin⁵² et Certon, mais qu'il diminue lorsque l'indice de discordance et l'indice de compression augmentent. Il semble donc bien que les libertés prosodiques que s'accordent d'Aubigné et La Noue, s'exercent contre la mise en relief de l'accent : les compressions s'exercent en bonne partie sur des syllabes toniques.

Si on les compare à ce qui se faisait en musique, les valeurs calculées pour les vers mesurés (entre 59 et 48 pour un maximum théorique de 100) sont très élevées : durant les deux premières décennies du XVII^e siècle, les valeurs calculées pour les corpus d'airs de cour ne dépassent guère 20, elles atteignent 30 aux deux décennies suivantes pour culminer aux alentours de 45 avec le récitatif de Lully, dans les années 1670. La prosodie de Baïf apparaît donc loin à la ronde comme le système musico-rythmique le plus favorable à l'accent tonique. On pourrait aller jusqu'à soutenir que le poète avait, à cet égard et même si cela n'était pas son but, plus d'un siècle d'avance sur la musique française, et pas moins de quatre sur ses critiques !

Une prosodie intuitive et vivante

L'ancrage linguistique de la prosodie de Baïf n'est plus à démontrer⁵³. Le premier, il a su puiser dans la phonologie du français les principes d'une « langue des vers » répondant aux contraintes de la métrique quantitative. Mais, même enraciné dans le terreau de la langue, son système aurait pu se révéler hermétique, voire incommunicable.

Ce que montre la production de ses héritiers, c'est qu'il n'en a rien été : quatre hommes qui se connaissaient bien mais n'avaient que peu d'occasions de rencontre,

51. Voir à ce propos *Chronique d'un éveil prosodique*

52. Brunel, « La poésie mesurée française... », art. cit., a l'impression (p. 269) que Rapin met mieux en valeur l'accent tonique que Baïf.

53. Les travaux d'Yves-Charles Morin l'ont fait de manière définitive. Voir Morin, *La prononciation et la prosodie, L'hexamètre « héroïque »* et *La graphie de Jean-Antoine de Baïf*.

qui étaient fins lettrés mais pas grands érudits, poètes mais dilettantes, dont rien n'indique qu'ils eussent fréquenté Baïf assidûment et qui n'avaient eu accès qu'à une part restreinte de sa poésie mesurée, quatre hommes donc se sont lancé le défi de poursuivre sur la voie qu'il s'était frayée. À l'arrivée, on dispose d'une collection tout à fait respectable de vers mesurés de seconde génération dont la prosodie se révèle très proche de celle de Baïf.

Voilà qui tranche avec la manière dont le répertoire métrique s'est apauvri lors du passage de témoin : Baïf connaît manifestement la métrique grecque dans ses moindres détails ; ses héritiers se contentent de quelques formes passe-partout glânées chez Horace et qu'ils n'hésitent pas à simplifier à leur guise. Plus que d'une évolution du goût poétique, il faut parler d'une déperdition de connaissance : ce qu'il y avait de plus livresque dans l'art de Baïf est passé à la trappe.

Si sa prosodie n'a pas connu le même sort, c'est donc justement parce qu'elle n'était pas livresque, mais s'adressait à l'intuition. En 1600, il suffisait probablement de lire quelques hexamètres ou strophes saphiques de Baïf en faisant appel au sentiment prosodique commun pour en saisir le fonctionnement. On pouvait alors, sans autre forme de procès, s'exercer à les imiter. Et, comme dans toute transmission vivante, chacun pouvait, en apportant sa touche personnelle, contribuer à faire évoluer le système.

La surdité des critiques modernes ne s'explique que par l'évolution qu'ont connue la langue et, encore davantage, la théorie prosodique. Dans la phonologie de la langue commune, les oppositions de durée se sont peu à peu estompées. La théorie prosodique française a quant à elle subi, au XIX^e siècle, une révolution copernicienne : centrée depuis toujours sur la quantité, elle s'est brusquement déplacée vers l'accent, ce qui ouvrait certes la voie à de nouvelles méthodes mais, par un effet d'éblouissement qui peine encore à s'estomper, a fait germer l'idée d'une langue congénitalement dépourvue de quantité.

En définitive, le fait que la poésie mesurée ne se soit pas imposée en français ne devrait pas être imputé à un défaut intrinsèque. Pour paraphraser Aubigné⁵⁴, « le seul default qu'il y a, c'est d'autorité ». Il a manqué à son succès, si ce n'est un « Roy savant », du moins un poète de cour influent qui, reprenant à son compte les efforts antérieurs, ait œuvré à les mettre en vogue.

54. D'Aubigné, lettre à Salomon Certon, *Œuvres*, I, p. 453.

Dixième partie

Aux confins de la langue

Dans cette dernière partie pourront figurer des textes ou des études sur des textes qui, de par la période, ou le point de vue adopté, confrontent la langue française à ses limites.

À titre d'avant-goût, je rends disponible l'un des plus anciens textes en langue vulgaire conservé avec une notation musicale.

CHAPITRE 33

LE *SPONSUS*

OU JEU DES VIERGES SAGES ET DES VIERGES FOLLES

Le *Sponsus* de Limoges : langue d'oc ou langue *ad hoc* ?

Jouer et chanter une œuvre aussi ancienne que le *Sponsus* soulève une foule de problèmes insolubles¹. Quels modes choisir pour exécuter les mélodies ? Quels rythmes adopter ? Ce sont des questions aussi fondamentales que celles-ci qui se posent au musicologue ou au musicien. Pour parvenir aux solutions pratiques sans lesquelles aucune restitution sonore n'est possible, il se voit donc contraint de prendre des décisions qui, si elles s'appuient sur des indices historiques, n'en restent pas moins en partie arbitraires.

Comment prononcer ?

Les questions de langue n'échappent pas à cette règle. On pourrait donc être tenté de laisser, sur ce point, l'interprète livré à lui-même, ou le renvoyer à tout ce que, déjà, la science philologique a produit sur le sujet. Ce serait léger : confronté aux farcissures en langue vulgaire du drame, plus d'un chanteur demande aussitôt avec un rien d'angoisse : « mais comment faut-il prononcer cela ? ».

Une question aussi pratique surprend le philologue qui, homme de l'écrit, voit les choses sous un angle fort différent. Et pourtant, c'est bien en ces termes qu'elle s'impose au praticien du chant, et c'est à elle qu'il entend qu'on réponde, sachant bien que la prononciation qu'il choisira, loin de reposer, silencieuse, dans un épais volume, se répercutera de manière directe sur la couleur sonore de son interprétation.

Un texte touristique

Les érudits qui, depuis le XIX^e siècle, se sont penchés sur ce texte énigmatique ont tous étudié minutieusement la graphie de l'unique manuscrit. Sur cette base, ils ont émis nombre de considérations phonétiques. Cela n'était cependant jamais dans un but pratique. Pour eux, le recours à la phonétique n'était que le moyen de parvenir à une fin que, probablement, ils jugeaient plus noble et plus digne d'intérêt qu'une éphémère reconstitution sonore : « localiser » le texte, c'est-à-dire déterminer le plus précisément possible, en fonction de critères dialectologiques, la patrie de son auteur et celle d'éventuels copistes. Le moins qu'on puisse dire est qu'ils ne sont guère tombés d'accord. Mises bout à bout, les localisations qu'ils ont successivement cru devoir proposer font penser à un guide touristique : Normandie, Angoumois, Limousin, Périgord, Poitou...

1. Ce texte reproduit à quelques détails près celui que j'ai fourni à l'*Opéra-Studio de Genève* et à Jean-Marie Curti pour son édition pratique du *Sponsus*.

Je me propose de procéder d'une manière un peu différente. Tout d'abord, je réfléchirai à propos de la langue du *Sponsus*, mais en essayant de dépasser la question de sa localisation précise. Sur cette base, je tâcherai ensuite de proposer des solutions pratiques quant à la prononciation, en concentrant mon attention non pas tellement sur l'auteur ou les auteurs et remanieurs successifs du texte, mais plutôt sur les « acteurs », c'est-à-dire la « troupe » de clercs dont le jeu, un jour, marqua suffisamment les esprits pour qu'on juge nécessaire de jeter sur parchemin et de conserver l'œuvre sous la forme qui nous en est parvenue.

Oïl ou oc ?

Comme chacun sait, le latin parlé en Gaule a donné naissance à deux langues distinctes. Au nord, la langue d'oïl, ou français ; au sud, la langue d'oc, ou occitan, ou encore provençal. Les dénominations *d'oïl* et *d'oc* proviennent de la manière dont on dit *oui* dans chacune de ces langues. C'est à Dante Alighieri² qu'on les doit, deux bons siècles après le *Sponsus* et il n'est donc pas possible de savoir avec certitude si, par exemple, la langue d'oïl s'appelait déjà *langue d'oïl* au XI^e siècle. Jusqu'à quel degré de netteté existait-il, chez les contemporains du *Sponsus*, une conscience de la bipartition de l'hexagone en un domaine d'oc et un domaine d'oïl ? C'est une question à laquelle il est bien difficile de répondre. En effet, la Gaule linguistique se présentait alors, pour autant qu'on puisse en juger, comme une constellation de parlers locaux extrêmement variables et difficilement délimitables, dans laquelle il ne serait nullement absurde de voir, du nord au sud, un *continuum* sans subdivision nette.

La distinction entre les langues d'oïl et d'oc n'acquiert sa pleine signification que lorsqu'on considère que, très tôt, elles ont chacune donné naissance à une *koinè*, c'est-à-dire à une langue littéraire commune, relativement homogène et transcendant la fragmentation en dialectes. Ce n'est qu'entre ces deux langues communes qu'apparaît, de manière incontestable, une solution de continuité, sous la forme d'une « frontière » qui est plus culturelle que géographique. À l'époque du *Sponsus*, la *koinè* d'oc est illustrée par les premiers troubadours, dont Guillaume de Poitiers. C'est le style épique, porté à son plus haut point par la *Chanson de Roland*, qui est emblématique de la *koinè* d'oïl.

Quant au *Sponsus*, il vient remettre en question cette dichotomie. Il est en effet constitué d'un curieux mélange de traits semblant appartenir à chacune des deux langues, au point qu'il est difficile de décider s'il est écrit en langue d'oc ou en langue d'oïl.

Histoire d'A : Le latin *mare* a donné *mer* en français et *mar* en occitan. Si l'on trace, sur une carte de France, une ligne au nord de laquelle les patois locaux disent *mer* et au sud de laquelle ils disent *mar*, on obtient une singulière « ligne de partage des eaux » (les linguistes parlent d'une ligne *isoglosse*) qui, par définition, est la

2. Voir par exemple Lusignan, *Parler vulgairement*, p. 45, ou Dante, *De Vulgari Eloquentia*, I, x..

frontière linguistique entre le domaine d'oïl et le domaine d'oc³ : au sud, l'occitan, essentiellement conservateur, a, comme la plupart des langues romanes, gardé à l'*a* accentué libre du latin son timbre d'origine ; au nord, le français, au terme d'une évolution complexe qui lui est propre, l'a transformé en *e*. Il en va de même, de manière générale, de tous les *a* qui, en latin, occupent cette position.

Mesuré à cette aune, le *Sponsus* est indéniablement français et non occitan : la quasi-totalité des *a* latins accentués y sont notés *e*. Ainsi *pechet*, *net*, *eſter*, *demorer*, pour n'en citer que quelques-uns ; en occitan, tous ces *e*, qui proviennent d'*a* latins (*peccatum*, *natum*, *ſtare*, *demorari*), auraient dû rester des *a*. Voilà la principale des raisons pour lesquelles la tradition philologique a, dès le xix^e siècle, considéré le *Sponsus* comme appartenant « de droit » à la langue d'oïl. Comment expliquer alors que, par bien d'autres aspects, il ressemble plus à de l'occitan qu'à du français ? Pour ce faire, les philologues ont eu recours à deux mécanismes explicatifs qu'on peut appeler l'« effet frontière » et l'« effet copiste ».

L'« effet frontière » : Son principe est le suivant : si, dans un texte, on trouve des traits appartenant à deux langues ou à deux dialectes en théorie distincts, on postule qu'il a été écrit près de la frontière qui les sépare. Dans le cas du *Sponsus*, qui « doit » avoir été écrit dans le domaine d'oïl puisque les *a* accentués du latin y sont notés par *e*, les nombreux traits apparemment occitans ont amené certains philologues à proposer, comme localisation présumée, le Poitou, qui occupe l'extrême sud-ouest dudit domaine. Et si, malgré tout, quelques traits sont trop occitans pour pouvoir raisonnablement être considérés comme poitevins, qu'à cela ne tienne, on les attribue à l'« effet copiste » !

L'« effet copiste » : Son principe est très simple également : si, dans un texte, on trouve des traits appartenant à deux langues ou à deux dialectes que, pour une raison ou pour une autre, on ne peut ou ne veut pas attribuer à l'« effet frontière », on postule qu'un texte original, pur du point de vue linguistique ou dialectal, a été déformé par des scribes qui y ont introduit, qui des fautes de copie, qui des modifications volontaires, toutes révélatrices de leur propre dialecte ou langue.

Le va-et-vient des philologues : Considéré d'un œil légèrement irrévérencieux, le patient et laborieux travail de localisation entrepris par les philologues consiste à actionner les deux « manettes » qui régissent l'« effet frontière » et l'« effet copiste ». Selon l'importance relative qu'ils accordent, de manière assez arbitraire il faut le dire, à chacun de ces deux effets, ils « tombent » sur une localisation qui est plus ou moins proche de la frontière linguistique.

Ainsi, Cloetta⁴ (1893) choisit-il de recourir au maximum à l'« effet frontière », ce qui l'amène à situer le texte à un jet de pierre de la frontière linguistique, dans

3. Il s'agit bien sûr d'une vision simpliste de la réalité. Pour plus de détails, on pourra consulter Bec, *La Langue occitane*, chap. 1.

4. Cloetta, *Le Mystère de l'Epoux*, p. 220.

le village de Saint-Amant-de-Boixe, non loin d'Angoulême. Tant de précision laisse pantois...

Toute différente est l'approche de Thomas⁵ (1951). Celui-ci met d'emblée et arbitrairement l'« effet frontière » à zéro en localisant le texte le plus loin possible du domaine d'oc, soit en Normandie. Pour expliquer les nombreux traits occitans qu'il y reconnaît, il est alors obligé de faire jouer au maximum l'« effet copiste », si bien que celui qui, pour Cloetta, n'était qu'un simple scribe besogneux qui fait des fautes d'inattention se transforme, pour Thomas, en un « remanieur » occitan dont le travail tient plus de la traduction que de la copie.

Avec Avasse⁶ (1965), c'est le retour de l'« effet frontière », qui ramène le texte dans le Poitou, mais pas forcément aussi près de la frontière linguistique que ne l'avait voulu Cloetta.

Un certain Bartsch : Je n'entrerai pas ici dans tous les détails de l'argumentation de ces auteurs. Il ne saurait toutefois être question de passer sous silence le rôle qu'y joue la loi dite de Bartsch, du nom du linguiste qui, le premier, l'énonça : en français, *a* latin accentué et libre donne, disions nous, *e*, à l'image de *matrem* > *mère*, *cantare* > *chanter*. La loi de Bartsch décrit le fait suivant : lorsque cet *a* accentué et libre se trouve après une consonne palatale (un *c* ou un *g*, principalement), l'*e* français qui en résulte va diphtonguer en *ie* : le latin *manducare* va donc donner, en français médiéval, *mangier* et non *manger*. Or, jusqu'au XII^e siècle en tout cas, c'est le son *i* qui est prédominant dans cette diphtongue. Des mots dont l'*a* latin a subi la loi de Bartsch et « sonnent » par conséquent en *i* ne devraient donc, en principe, pas rimer avec des mots dont l'*a* ne l'a pas subie et qui « sonnent » en *e*. Mais justement, le *Sponsus* regorge de rimes comme *net* (< *natum*, *né*) : *pechet* (< *peccatum*, *le péché* qui, loi de Bartsch oblige, devrait s'écrire *pechie(t)* en français médiéval). Aucun philologue n'a donc manqué d'utiliser cette apparente irrégularité qu'est le systématique non respect de la loi de Bartsch par les rimes de notre texte, à l'appui de sa localisation de prédilection.

Pour étayer son hypothèse « normande », Thomas se sert d'exemples tirés de manuscrits anglo-normands qui « oublient » de temps à autre la loi de Bartsch et écrivent, par exemple, *pecchet*. Quant à Avasse, il déploie des trésors d'érudition pour démontrer que, dans la variété de langue d'oïl qu'il suppose être celle du Poitou médiéval, la loi de Bartsch n'a jamais exercé ses effets et que, par conséquent, *e* issu de *a* latin n'y a pas diphtongué. Ces deux argumentations opposées ont chacune leurs points forts. Elles restent néanmoins, à l'arrivée, sujettes à caution : la première s'appuie principalement sur des textes en vers assonancés et la seconde sur des textes non littéraires, ou alors nettement antérieurs ou postérieurs au *Sponsus*. Aucun de ces auteurs ne peut - et pour cause, car elle n'existe pas - citer une collection de textes en langue d'oïl qui soient à la fois contemporains du *Sponsus* et en vers rimés. Or seule l'existence d'une telle collection, dans laquelle la loi de Bartsch serait

5. Thomas, *Le Sponsus*, p. 77-91.

6. Avasse, *Sponsus*, p. 27-45.

systématiquement ignorée et dont la provenance géographique reposerait sur des indices extra-linguistiques, permettrait, en y rattachant le *Sponsus*, de le localiser avec une raisonnable vraisemblance : la rime ayant, depuis ses origines, obéi à des conventions qui lui sont propres et dont rien ne dit *a priori* qu'elles correspondent exactement à celles qui régissent l'assonance, ni même aux sonorités de la langue la plus naturelle, on ne peut valablement comparer un texte en vers rimés qu'avec un autre texte en vers rimés.

On me permettra donc de conserver, à l'égard des prophètes de la localisation qui, à ce jour, se sont exprimés, une attitude prudemment sceptique. Pour un texte aussi court (moins de trente vers en langue vulgaire), aussi ancien et aussi unique en son genre, prétendre proposer une localisation précise tient plus de la cartomancie que de la cartographie.

Et les « acteurs » dans tout cela ?

Au point où nous sommes parvenus, il convient de replacer au centre du débat les « acteurs » ou les chanteurs, qui sont les grands oubliés du raisonnement philologique et de tenter, autant que faire se peut, de nous mettre dans leur peau. Comment en effet, en un point indéterminé de l'hexagone, les interprètes pouvaient-ils prononcer un texte écrit dans une langue aussi composite ? Trois *scénarios*, fort différents, peuvent être envisagés :

- **Premier scénario : l'original mythique.** Le manuscrit tel qu'il nous est parvenu n'est que le lointain aboutissement d'une tradition strictement écrite qui a, en quelque sorte, « corrompu » un texte au départ linguistiquement « pur », le seul à avoir été chanté et joué. Il faut donc remonter à des sources quasiment mythiques et créer de toutes pièces une version « originale », à la manière de Stengel⁷ qui, en 1879, produisit un *Époux* rédigé en un ancien français fictif, aussi « pur » qu'irréel, et qu'il est amusant de comparer avec l'édition, plus fidèle au manuscrit, d'Avalle :

Stengel :

Oiez, vos vierges, iço que vos dirom,
Ayez present que vos commandarom
L'espos d'atendre, Jhesu salvere a nom.
N'i dormez gueres!
Es vos l'espos que vos or attendez.

Avalle :

Oiet, virgines, aiso que vos dirum!
Eiset presen que vos comandarum!
Atendet un espos, Jesu-salvaire a nom.
Gaire no-i dormet!

Aisel espos que vos hor'atendet,

Il fallait certes de l'audace pour produire une « édition » comme celle de Stengel, mais aussi beaucoup de naïveté pour croire à la validité d'un tel bricolage philologique.

7. Stengel, *Zum Mystère*, p. 236.

- **Deuxième scénario : l'aboutissement occitan.** L'unique manuscrit n'est qu'une étape dans une évolution qui fait qu'un texte originellement français va finalement être joué en occitan. Partant d'un texte composite transmis par la tradition écrite, des clercs méridionaux montent le drame dans leur langue, ce qui implique qu'ils achèvent le travail de « traduction » que les scribes, pour des raisons qui restent obscures, n'ont pas complètement mené à bien. L'adoption d'un tel scénario exigerait de la part de l'éditeur un travail opposé à celui qu'a fait Stengel, visant à construire un texte fictif en pur limousin, ou tout au moins en occitan. Ce travail - est-ce l'effet d'un « jacobinisme philologique » ? - ne semble pas avoir été réalisé. Je préfère m'en abstenir, car une telle version se heurterait en fin de compte aux mêmes objections que celle de Stengel.
- **Troisième scénario : la langue hybride.** La langue composite du manuscrit n'est pas qu'un artifice purement graphique traduisant la décadence d'une tradition plus ancienne ou l'émergence d'une tradition future, mais elle reflète au contraire de manière assez directe le *Sponsus* tel qu'il a, à un moment donné, été joué. En d'autres termes, il a existé des « acteurs » qui ont donné une réalité sonore à une langue hybride, celle-là même que le scribe s'est efforcé de transcrire. Reste à trouver un sens, une raison d'être à cette langue. Si l'on s'en tient en effet aux doctrines véhiculées par les éditions les plus récentes du texte, il faudrait admettre que des acteurs ont joué un texte français, mais avec un accent limousin dont l'intensité serait proportionnelle à l'importance accordée par l'éditeur à l'« effet copiste » (maximal chez Thomas, moindre chez Cloetta et Avalle). En adoptant un tel point de vue, pourra-t-on éviter que des comédiens modernes ne transforment l'*Epoux* en une invraisemblable préfiguration du *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière ?

Le château de cartes

Au fur et à mesure de leur succession, on voit les éditions du *Sponsus* se rapprocher du manuscrit. À la fin du XIX^e siècle, les éditeurs, en véritables Viollet-le-Duc, « corrigent » à qui mieux mieux et il est probable que, questionnés par des acteurs désirant monter le drame, ils n'auraient pas renié notre premier scénario. Les éditions plus récentes donnent du manuscrit une transcription de plus en plus fidèle. On peut y voir le signe d'une humilité croissante des philologues, mais une telle humilité n'est pas innocente : en publiant, sous une portée musicale, les syllabes mêmes du manuscrit, et en permettant donc à n'importe qui de chanter ces syllabes sur des notes de musique, ils donnent corps au troisième scénario, celui de la langue hybride et admettent, ne serait-ce qu'implicitement, que le *Sponsus* a pu être joué dans une telle langue.

Et c'est ici que tout bascule. Car enfin, admettre que des « acteurs » ont pu, au Moyen Âge, jouer dans une langue hybride, et que cette langue a pu être comprise par des « spectateurs », n'est-ce pas aussi admettre qu'un « auteur » a pu, à lui seul,

forger une telle langue ? Sur quoi, en dernière analyse, la doctrine de l'original d'oïl copié ou remanié dans le domaine d'oc, et toutes les tentatives de localisation qui s'ensuivent, reposent-elles ? Sur l'affirmation dogmatique des deux principes suivants :

- Un « auteur » ne peut composer un poème que dans un dialecte absolument « pur » qui doit être celui de sa nourrice.
- Un « copiste » ne peut qu'altérer la pureté du poème original en le parsemant de traits linguistiques qui émanent de son propre terroir.

Pour pouvoir mener à bien leur entreprise de localisation, les philologues ont réduit les lettrés du Moyen Âge à l'état d'automates, enfermés chacun dans son étroit dialecte et incapables de jouer avec les mots et la langue. À bien des égards, cela est absurde. Comment ne pas voir que les jeux formels de toute espèce sont l'essence même de la poésie, que les poètes lettrés n'ont manifestement jamais composé pour des veillées villageoises, mais en ayant toujours à l'esprit un auditoire bien plus vaste ? Pourquoi vouloir à tout prix qu'un poème ait existé, à l'origine, dans un dialecte parfaitement pur alors même que, de tous les textes littéraires qui nous sont parvenus, qu'ils soient d'oc ou d'oïl, pas un seul n'existe sous cette prétendue forme originelle ?

Retour au manuscrit

Privés de toute certitude philologique, nous en sommes maintenant réduits à repartir de ce qui reste : le manuscrit qui est, lui, localisé de manière précise. Il provient, c'est à peu près certain, de St-Martial de Limoges, c'est-à-dire du nord du domaine d'oc, et n'a rallié la Bibliothèque Nationale que tardivement⁸. De la main même qui a écrit le *Sponsus*, on trouve, à quelques folios de distance, trois poèmes que Thomas qualifie de *limousins* et dont personne n'a jamais contesté l'appartenance à la langue d'oc. Voilà deux éléments concordants.

Toute la discussion philologique à propos du *Sponsus* est basée sur le dogme selon lequel le texte aurait voyagé d'oïl en oc, Limoges n'étant que la destination finale d'une tradition commencée de l'autre côté de la frontière linguistique. Mais il n'existe pas le commencement d'un indice historique (c'est-à-dire extra-linguistique) à l'appui d'une telle proposition. Je pose donc la question suivante : et si le texte n'avait jamais quitté Limoges ?

Imaginons que, en un lieu qui pourrait être Saint-Martial, on se soit mis à jouer un petit drame en latin sur le thème des vierges sages et des vierges folles. D'année en année, la renommée du « spectacle » croît et un public de plus en plus nombreux y afflue. Comme il comprend des laïcs, on ressent le besoin de farcir le texte latin avec des interventions en langue vulgaire. Des spectateurs importants étant venus d'assez loin, il est nécessaire, bien qu'on se trouve au sud de la frontière linguistique, de faire des compromis et de « franciser » quelque peu le texte afin d'en élargir la

8. Guy De Poerck, *Les plus anciens textes*, ou, du même auteur, *Le MS. Paris, B.N., Lat. 1139*, Scriptorium 23-1969, p. 298-312.

compréhension. Si l'on rejette les dogmes simplistes de la philologie, que peut-on encore objecter à un tel scénario ?

Le paradoxe des rimes

C'est sur le problème des rimes qu'on risque encore d'achopper, et c'est lui qu'il faut maintenant examiner plus en détail. Traditionnellement, on considère en effet que les dernières syllabes des vers, du fait de la contrainte formelle qui les régit, sont moins sujettes que les autres à être déformées par une transmission orale ou manuscrite. Il est donc peu étonnant que tous les éditeurs du *Sponsus* s'en soient servis comme d'une planche de salut et qu'ils aient considéré que la langue primordiale du poème était celle qui apparaît aux rimes. Deux types de rimes ont particulièrement retenu leur attention, les autres n'étant pas réellement déterminantes, car communes aux langues d'oc et d'oïl :

- Les rimes en *e* provenant de *a* latin, déjà évoquées plus haut, qui touchent près de la moitié des vers en langue vulgaire de l'œuvre, ce qui est très important. Sans exception aucune, elles sont notées par l'*e* caractéristique de la langue d'oïl. Une telle unanimité est presque trop belle : un bon copiste ne doit-il pas, de temps à autre, se « tromper » pour signaler son existence ? S'il ne fait aucune erreur, il est « transparent », et donc parfaitement inutile au philologue ! Mais il y a plus : qu'est-ce qui aurait donc bien pu empêcher un scribe occitan de « traduire » volontairement tout ou partie de ces rimes en en faisant des rimes en *a* ? Rien, à vrai dire : à l'exception d'*atendet*, dont l'*e* ne provient pas d'un *a* — mais qui n'a pas forcément besoin de rimer si, comme la majorité des éditeurs, on le considère comme faisant partie d'un refrain — elles auraient toutes parfaitement fonctionné dans l'occitan le plus pur. Quel curieux « scrupule philologique » a donc pris ce scribe ? On le soupçonnerait presque de n'avoir laissé traîner tous ces *e* que pour faire un clin d'œil aux philologues du futur et leur permettre de retrouver la « vraie » origine du texte...
- La rime *dirum : comandarum : nom* est seule de son genre. Traduits en occitan, les deux futurs prendraient la désinence *-em*, qui ne rimerait bien sûr plus avec le substantif *nom*. Le vers en question est donc en fait le seul du poème qui, pour rimer en occitan, devrait subir un remaniement en profondeur.

Ainsi donc, alors que les syllabes finales des vers indiquent à première vue la langue d'oïl, on s'aperçoit que, paradoxalement, l'argument qui voudrait qu'un copiste d'oc ait été contraint par les conventions de la rime à maintenir la graphie originale d'un texte en langue d'oïl ne repose en fait que sur un seul vers, et que ce vers est, qui plus est, le seul du poème à poser un problème majeur de métrique : il compte deux syllabes de trop, ce qui donne à penser qu'il n'est peut-être pas si « authentique » que cela.

L'art du déguisement

Partons alors de l'hypothèse d'un original occitan, qu'il ait été réellement écrit ou qu'il n'ait existé que de manière latente et fugitive, dans l'esprit d'un poète. Le texte est donc initialement construit sur des rimes en *-a-* et en *-em* et non en *-e-* et en *-um*. À un moment déterminé, on décide de donner à ce poème les habits du français. Il est assez vraisemblable que l'effort se porte d'emblée sur les traits les plus évidents, et donc en particulier sur les rimes. On peut imaginer, par exemple, qu'on ait volontairement transformé des futurs en leur donnant la désinence *-um*, et qu'il ait fallu, par conséquent, remanier un vers, celui qui se termine par *nom* et qui compte trop de syllabes, le remaniement un peu hâtif pouvant justement être à l'origine de cette irrégularité.

La volonté de donner un air français à un texte occitan pourrait aussi fournir une explication assez convaincante (plus convaincante à mon avis que celle du « scrupule philologique ») au fait que le scribe a pris soin de transcrire par *e* tous les *a* latins apparaissant à la rime, et ce sans exception aucune. Elle expliquerait aussi le fait que le *Sponsus* fait fi de la loi de Bartsch : en effet, bien avant tout dialecte d'oïl, l'occitan ignore superbement ladite loi. Or, pour suggérer, il n'est pas nécessaire d'imiter précisément : en écrivant *e* pour *a*, le poète ne cherchait-il pas simplement à suggérer la langue du nord ? Rien ne l'obligeait donc à pousser le mimétisme jusqu'à respecter une loi phonétique qui ne lui était probablement pas familière. L'essentiel était que le « déguisement » convainque...

La pratique du déguisement est aussi vieille que celle du théâtre. Les clercs qui jouaient le *Sponsus* se servaient, on peut le penser, d'accessoires vestimentaires qui aidaient à identifier les personnages. Personne n'était dupe au point de croire que tel chanoine barbu était réellement une vierge folle. Mais les conventions du théâtre fonctionnaient, de sorte que les spectateurs se prenaient au jeu. Pour une raison ou pour une autre, afin peut-être d'honorer tel haut personnage venu exprès du nord assister au jeu, on a pu vouloir, sans les traduire tout à fait, donner une apparence de français aux farcissures vulgaires du *Sponsus*. Et si les philologues avaient été les premiers à se laisser abuser par ce déguisement ?

Langue *ad hoc*

Mon propos n'est pas, on l'aura compris, de réfuter point par point l'argumentation des philologues. Ceux-ci ont tenté de construire leur discipline sur le modèle des sciences dites naturelles. Ils expliquent les phénomènes en éliminant au maximum le « facteur humain », c'est-à-dire en ayant recours à des lois linguistiques et phonétiques qu'ils ont voulues analogues à celles de la physique, et auxquelles ils veulent considérer tout locuteur comme inconsciemment et irrémédiablement soumis. Forts de ces présupposés, ils ne pouvaient guère aboutir à des résultats différents de ceux auxquels ils sont parvenus.

Je me suis au contraire efforcé de replacer ce « facteur humain » au centre de ma réflexion. Face au strict « évolutionnisme » affiché par la science philologique pure

et dure, j'ai cherché à faire valoir une forme de « créationnisme » qui repose sur le fait difficilement contestable que, justement, l'élaboration d'un texte littéraire, qu'il soit poétique ou dramatique, est un processus de *création* qui n'a pas grand-chose à voir avec la production spontanée du langage dans la vie quotidienne. Je pense que le lettré médiéval, surtout en des temps reculés où la norme écrite n'était pas encore toute puissante, disposait d'une liberté qui, contrairement à ce qu'on a pu croire, pouvait toucher jusqu'à la substance même de sa création : la langue.

Ce changement de perspective me fait remettre en question la thèse « classique » mais probablement simpliste voire trompeuse d'un texte d'oïl copié par un méridional. Nous avons vu qu'il n'y avait en fait aucune raison d'écarter l'hypothèse de l'occitan francisé. Du point de vue de l'interprète, une telle hypothèse a l'avantage de permettre de voir le *Sponsus*, celui du manuscrit, comme le résultat d'un acte créateur cohérent et non comme la résultante fortuite d'une errance géographique. Elle permet aussi de construire une interprétation artistique sur des indices matériels (le manuscrit et sa provenance) et non sur une origine mythique.

Il convient toutefois de rester prudent : en des temps aussi anciens, il n'est pas certain, je le répète, que l'alternative « oc ou oïl ? » ait eu un sens. Il est en tout cas probable qu'elle ne se posait pas d'une manière si binaire et exclusive à l'auteur du *Sponsus*. Celui-ci a, à mon avis, cherché à composer dans une langue vulgaire qui convenait aux circonstances et dont il espérait simplement qu'elle serait comprise. Qu'il ait puisé, pour ce faire, dans les dialectes qu'il entendait autour de lui, dans les *koinès* d'oïl ou d'oc qui, déjà, avaient commencé à circuler ou même dans les manuscrits latins qu'il fréquentait, la question est somme toute secondaire.

Peu importe donc que nous soyons en présence d'un texte d'oc ou d'un texte d'oïl (en admettant que la question ait, malgré tout, un sens), que sa gestation ait passé par plusieurs stades ou qu'il ait été rédigé directement sous la forme que nous lui connaissons. Il suffit d'affirmer que la langue du *Sponsus* est une langue *ad hoc* et que, si elle a la forme qui est la sienne, c'est que quelqu'un l'a voulu ainsi. Je refuse d'y voir un idiome composite qui, fortuitement mélangerait deux ou plusieurs terroirs et je choisis résolument de la considérer comme une langue en partie « artificielle », forgée volontairement en obéissant à des conventions qui, même si l'on ne peut en connaître les termes exacts, prévalaient à un moment où le *Sponsus* fut représenté.

Cela implique que, conformément aux conventions qui, de toute éternité, ont régi la déclamation théâtrale et le chant, je ne chercherai pas à ancrer ma diction dans une ou deux « localités » précisément déterminées, mais que, partant du manuscrit lui-même et cherchant à ne pas m'en éloigner, je m'efforcerai de proposer la prononciation la plus « universelle » possible, quitte à admettre que la langue qui en résultera n'a jamais été parlée par personne d'autre que par des « acteurs », et à s'abstenir, même, de lui donner un nom.

Et le latin ?

Comment les clercs du XI^e siècle, quelque part dans le sud de la France, pouvaient-ils prononcer le latin ? Certainement pas comme Virgile ou Cicéron. Encore moins se-

lon l'usage mâtiné d'italien qui est aujourd'hui en vigueur dans les églises de France où l'on pratique encore cette langue. Ce sont là nos seules certitudes.

Qui voudra aller un peu plus loin sera tenté d'affirmer qu'ils prononçaient le latin « comme » la langue vulgaire. L'affirmation paraît raisonnable, car c'est bien ainsi que, partout en Europe, le latin semble s'être prononcé dès le Moyen Âge. Le problème est que, pour une période aussi ancienne, ce « comme » peut prendre deux significations fort différentes.

- **La lecture globale et « romanisante »** : le lecteur « voit » le mot latin comme un tout, l'identifie et le prononce de fait comme il prononcerait le mot vulgaire qui en est dérivé. Ainsi, dans la bouche d'un clerc médiéval, les vers initiaux du *Sponsus* :

Adest sponsus qui est Christus vigilate virgines
pro adventu cujus gaudent et gaudebunt homines

auraient très bien pu ressembler à quelque chose comme :

Ades espos ki es Christ velhet virg(in)es
pro aven cui gauden e gaudiran omnes

- **La lecture analytique et phonétique** : le lecteur se sert de la graphie comme d'un code phonétique. Ce n'est que la valeur phonétique des divers caractères qui est influencée par les habitudes articulatoires qu'il tient de sa langue maternelle. Ainsi, le caractère *u* sera-t-il prononcé [y] parce que c'est comme cela que certains *u* latins ont évolué, par exemple *flumen* > *flum*. C'est pour cela aussi que les scribes utiliseront ce même caractère *u* pour noter les [y] de la langue vulgaire.

Il est fort plausible (quoiqu'invérifiable) que, jusqu'à la fin du VIII^e siècle, ce soit la lecture globale qui ait largement prédominé. En ces premiers siècles du Moyen Âge, la langue vulgaire n'était pas encore considérée comme distincte du latin, mais plutôt comme ce qu'on appellerait aujourd'hui un *niveau de langue*. Un lettré qui parlait roman (ou qui lisait du latin en le « romanisant ») avait donc simplement l'impression d'employer un latin un peu plus relâché et populaire. Ce sont les réformes carolingiennes, initiées par Alcuin, qui ont scellé l'individualisation de la langue vulgaire par rapport au latin, langue savante. Ce sont elles aussi qui ont rétabli une prononciation du latin plus analytique et phonétique. Mais il est peu probable que la prononciation « romanisante » ait immédiatement et totalement disparu et l'on peut penser qu'elle persistait au XI^e siècle, parallèlement à une prononciation analytique, plus scolaire mais probablement aussi plus soutenue et convenant mieux à la solennité du chant et du drame.

Ce qui me fait opter sans hésitation pour une prononciation analytique dans le chant du *Sponsus*, c'est la musique. Une prononciation « romanisante » a pour effet de diminuer considérablement le nombre des syllabes. Or, dans le manuscrit (comme d'ailleurs dans la totalité des manuscrits notés), chaque syllabe du texte latin est surmontée d'un neume. Il faut donc bien par exemple que *Christus*, *cujus* aient

été chantés chacun sur deux syllabes, ce qui exclut en bonne partie les fantaisies « romanisantes » auxquelles je me livre ci-dessus.

Versification

Le *Sponsus* est construit sur deux vers bien distincts. Le décasyllabe, d'une part et une forme rythmique extrêmement courante dans la latinité médiévale d'autre part.

Le décasyllabe : Il est ici roi : refrains exceptés, toute la partie centrale et dramatique de l'œuvre, que ce soit en latin ou en langue vulgaire, a recours à ce vers. En plus du compte des syllabes, le poète s'astreint à la contrainte de la césure qui partage le vers en deux hémistiches de quatre et six syllabes respectivement. Sur le papier, cette césure correspond à une fin de mot et, le plus souvent à une « fin de sens », quoique cette dernière notion soit un peu floue. Ainsi, dans :

Deus merchaans / que lai veet eſter

ou dans :

Nos virgines / que ad vos venimus

où le premier hémistiche est sujet de la proposition principale et le second une relative.

La grande majorité des vers sont « masculins ». Seuls les trois derniers, associant à la rime trois mots « féminins », c'est-à-dire dont la dernière syllabe est inaccentuée :

A tot jors mais / vos so penas livré-as

Conformément à une convention qui fonde la tradition de la versification française, cette dernière syllabe est surnuméraire. Les décasyllabes latins sont, quant à eux, tous terminés par un proparoxyton (mot accentué sur l'antépénultième), équivalent rythmique latin du mot masculin en langue vulgaire.

À la césure également, on peut, contrairement aux règles « classiques » de versification française, trouver un mot féminin. Souvent, sa dernière syllabe est aussi surnuméraire. Ce procédé, qui consiste donc en l'ajout, à l'hémistiche, d'une syllabe « muette » au vers, a été nommé « césure épique », car il est largement employé dans la chanson de geste. On en trouve des exemples dans :

Venit en tér-ra / per los vostres pechet

ou dans :

Ad vos orá-re / sorores cupimus

Pour être surnuméraires, ces syllabes n'en étaient pas moins chantées. En effet, elles sont toutes surmontées d'un neume dans le manuscrit. Cet usage de la césure épique n'exclut nullement le recours à la césure dite « lyrique », où la syllabe « muette » se trouve à la quatrième place et n'est pas surnuméraire. Ainsi, dans :

De noſtr'óli / queret nos a doner

ou dans :

Quamvis mále / contigit miseris

Finalement, l'auteur du *Sponsus* recourt occasionnellement à l'élision. Ainsi, dans :

Atendet un espos / Jesu Salvair(e) a nom

ou dans :

E resors es / la scriptur(a) o dii

Il apparaît clairement que, pour conserver six syllabes au second hémistiche, les dernières voyelles de *salvair* et de *scriptura* doivent être élidées. Dans les deux cas, la notation musicale contredit cette interprétation, en réservant un neume pour la syllabe féminine. Il ne faut y voir ni incohérence ni erreur, mais simplement un reflet du fait que le chanteur n'était pas soumis aux règles de composition auxquelles s'astreignait le poète.

Le vers rythmique : Les vers de l'*Adest Sponsus* et de l'*Amen dico* sont-ils des *tétrapodies trochaïques rythmiques alternativement acatalectiques et catalectiques*, comme le veut Thomas, ou des *tétramètres trochaïques catalectiques rythmiques* comme l'affirme Avasse ? Qu'y a-t-il derrière la scolastique pseudo-métrique utilisée par ces deux auteurs⁹ ?

- En utilisant tous deux le terme « rythmique », ils reconnaissent que ces vers n'obéissent pas aux règles de la versification *métrique* antique, mais à celles de la versification *rythmique* latine du Moyen Âge, et par conséquent qu'ils se caractérisent par un nombre de syllabes exactement déterminé. Ils ont donc cet élément fondamental en commun avec les décasyllabes.
- Un *mètre* selon Avasse compte quatre syllabes, alors qu'un *pied* (ou *pode*) selon Thomas n'en compte que deux. Ceci assimilé, on peut sans dommage oublier les *tétrapodes* et *tétramètres* car, l'unité de versification étant quand même la syllabe, les notions de *pied* et de *mètre* perdent une bonne partie de leur contenu. Il en va de même pour tous les autres termes employés qui appartiennent eux aussi au vocabulaire de la métrique antique et ne s'appliquent que très imparfaitement au vers rythmique.

9. Thomas, *Le Sponsus*, p. 114. Avasse, *Sponsus*, p. 46.

- Par *catalectique*, ils entendent que le dernier *pied* (ou *mètre*) du vers est amputé d'une syllabe, et donc que le nombre de syllabes est impair. On calcule que, là où Thomas voit un octosyllabe suivi d'un heptasyllabe, Avelle ne voit lui qu'un seul vers de quinze syllabes, composé de deux hémistiches de huit et sept syllabes respectivement. L'histoire des origines de la versification rythmique et la disposition des rimes donnent raison à Avelle¹⁰. L'évolution ultérieure de la versification vulgaire donne, elle, raison à Thomas.
- En utilisant le terme *trochaïque*, ils rendent compte du fait que les accents des mots latins tombent sur des syllabes impaires. Un tel emploi dans un contexte rythmique est à mon avis malheureux : un trochée consiste par définition en une syllabe longue suivie d'une brève et non d'une syllabe accentuée suivie d'une syllabe inaccentuée. Quoiqu'il en soit, cette disposition régulière des accents des mots latins est propre à cette forme de versification et ne se retrouve pas dans les décasyllabes du reste de l'œuvre.

Cela résumé, la principale question que se pose l'interprète est de savoir si la disposition des accents, dont l'auteur s'est manifestement servi comme d'une règle de composition, influençait la manière de chanter le vers, et si oui comment. Cette question, qui touche en fait une grande partie de la monodie médiévale, a agité bien des esprits depuis le xix^e siècle. Elle n'a jamais reçu de réponse définitive, ni même provisoirement satisfaisante. Il est clair en tout cas que rien dans la notation musicale du *Sponsus* ne permet d'y répondre. Il n'y a guère de raison de prendre à la lettre le terme *trochaïque* utilisé par les éditeurs de ces vers et de faire systématiquement coïncider les syllabes impaires avec des notes longues et les paires avec des brèves. Pour le reste, il revient à l'éditeur de la musique de faire des propositions, et à aux interprètes de les suivre... ou non !

La prononciation en pratique

Sauf remarque particulière, la prononciation donnée vaut aussi bien pour les passages en langue vulgaire que pour ceux en latin. Les points qui ne concernent que les passages latins sont signalés par un *.

Voyelles :

- a : en général [a]. L'a précédent une consonne nasale, écrite ou seulement étymologique (*merchaans*, *Jorda*) peut éventuellement, par analogie avec la langue des troubadours, être prononcé postérieur ([ɑ]).
- e : en syllabe accentuée, maintien de l'opposition *e* ouvert ([ɛ]) - *e* fermé ([e]) qui existe aussi bien en occitan qu'en français archaïque et qui dérive du latin

10. Cette forme de vers, extrêmement courante au Moyen Âge, peut être interprétée comme une imitation rythmique du septénaire trochaïque. Pour plus de détails, voir Norberg, *Introduction*, p. 112 et sq.

vulgaire. Pour les *e* provenant de *a* latin, je choisis un *e* « de compromis », et donc ouvert ([ɛ]).

en syllabe inaccentuée : un seul *e* plutôt fermé ([e]).

- **i** : [i].
- **o** : en syllabe accentuée, maintien de l'opposition *o* ouvert ([ɔ]) - *o* fermé ([o]) qui existe en occitan et en français archaïque, et qui dérive du latin vulgaire. L'*o* fermé peut être considéré comme « plus que fermé », donc à mi-chemin entre [o] et [u]. Je le note néanmoins par [o].
en syllabe inaccentuée : *o* très fermé, très proche de [u]. Je le note aussi par le signe [o].
Comme il n'y a pas d'opposition [o]-[u] dans la langue du *Sponsus*, on peut fort bien choisir de prononcer [u] là où je note [o]. On prendra par contre garde à bien marquer l'opposition [ɔ]-[o]. Plus [o] sera fermé et mieux elle sera sensible.
- **u** : on admet qu'en français, l'*u* s'est palatalisé en [y] au VIII^e siècle. La question est plus controversée pour l'occitan où, selon les auteurs, une telle évolution, qui s'est bel et bien produite, pourrait être très ancienne, ou nettement plus récente que le *Sponsus*. Comme je considère que ce texte, s'il n'est pas forcément français, est néanmoins francisé, j'opte pour [y]. Si l'on préférerait [u], il faudrait rester attentif à maintenir une distinction entre *u* et *o* fermé, ce qui interdirait de trop fermer cette dernière voyelle.
* Si l'on prononce [y] les *u* romans, il faut logiquement faire de même pour ceux du latin, y compris dans les finales en *-us* ou en *-ur*, bien qu'elles ne se soient conservées ni en français ni en occitan. Cet usage est largement attesté à partir du XI^e siècle, par le biais de rimes bilingues *français-latin* en *-us*.
*Le cas de *u* suivi, dans la même syllabe, d'une consonne nasale (*m* ou *n*) est plus délicat. En effet, la tradition de la rime *a*, depuis toujours, c'est-à-dire au moins la *Vie de saint Alexis* (XI^e siècle)¹¹, associé *-um* final latin avec *-on* français. Dans cette situation, il faut donc considérer l'*u* graphique comme un *o* (très) fermé et prononcer [om] ou [um] (mais certainement ni [ɔm] ni [ym]). Le manuscrit du *Sponsus* ne nous donne-t-il pas, d'ailleurs, dans un autre contexte, un exemple de confusion des graphies *-um* et *-om* à la rime (*dirum* : *comandarum* : *nom*) avec la valeur d'*o* fermé ? Dans d'autres contextes, *u* suivi d'une consonne nasale est également un *o* fermé : *gaudebunt*, *secundus*, *numquam*, etc. Seule exception, elle aussi traditionnelle : les mots où la consonne nasale est suivie d'un *c*, comme *nunc*, où l'*u* est à prononcer [y] conformément à la règle la plus générale.

11. *La Vie de saint Alexis*, v. 218.

Diphtongues : La langue du *Sponsus* est pauvre en diphtongues : *ie, ue, ui, ou*, pourtant fréquentes en français, n'y apparaissent pas. Certains commentateurs en ont fait une marque d'occitanisme, d'autres parlent d'archaïsme. Ne pourrait-on pas y voir aussi une marque de la vocalité propre au chant qui, souvent, s'accommode mal des diphtongues ?

- **ai** : [ai], comme en français avant le XII^e siècle et en occitan.
- **au** : [au], diphtongue latine qui s'est conservée en occitan (et non en français).
- **ei** : [ei] car, dans sa seule occurrence (*areir*), est issue d'un *e* ouvert.
- **eu** : [eu] ou [ɛu], selon l'origine de l'*e*.
- **oi** : [oi].

Voyelles nasales : L'occitan ne connaît en principe pas de voyelles nasales. En français, on admet que les nasalisations sont en majeure partie plus tardives que le XI^e siècle. On peut donc considérer qu'il n'y en a pas dans le *Sponsus*.

Consonnes :

- **b** : [b]. Il est bien distinct du *v* dans notre texte, alors que certains parlers occitans confondent ces deux consonnes.
- **c** : devant *a, o, u* ou consonne, [k].
 **ca* ne se trouve pas dans les farcissures vulgaires : on trouve *cha* en lieu et place.
 **Cu* est également absent des vers romans.
 devant *i, e*, [ts]. Cette prononciation est commune au français et à l'occitan.
- **ch** : devant *a* ou *e* provenant d'*a* latin, [tʃ]. Cette prononciation est commune au français central et méridional et à l'occitan septentrional.
 devant *i* (une seule occurrence) : [k].
- **d** : [d].
- **f** : [f].
- **g** : devant *a*, [g]. Dans une bonne partie des domaines d'oïl et d'oc, *g* latin s'est palatalisé et a donné [dʒ], mais le scribe du *Sponsus* utilise la lettre *i* (à lire comme un *j*) dans cette situation. Il réserve la graphie *ga* à des *g* d'origine germanique ou savante (*gaire, Gabriel*) : dans ces cas, ainsi qu'en ce qui concerne les passages latins, il faut admettre que le caractère *g* devant *a* a bel et bien la valeur phonétique [g].
 devant *u** ou consonne, [g] également.
 devant *i* et *e*, [dʒ]. Prononciation commune à l'occitan et au français.

- ***gn** : (*ignosco*) pourrait avoir la valeur de *n* mouillé [ɲ], ou même celle d'un simple [n].
- ***h** : non aspiré (donc non prononcé).
- **i** semi-vocalique ou yod : [j]. J'admets qu'un yod non écrit peut exister entre deux *e*, ou entre *e* et *a* consécutifs (*bateet*, *livreas*), ainsi qu'on le trouve écrit dans *meneias*.
- **j** (*i* consonne) : [dʒ].
- **l** : [l].
- **m** : [m].
- **n** : [n].
- **p** : [p].
- ***ph** : [f], probablement.
- **qu** : [k], comme en français et en occitan.
- **r** : [r], toujours apical (roulé).
- **s** : entre deux voyelles, [z], comme en français et en occitan, parfois [s] en fonction de l'étymologie. ailleurs, [s].
- ***sc** : devant voyelle, probablement [s].
- **t** : [t].
- ***ti** : devant voyelle, [ts].
- **v** (*u* consonne) : [v].

Groupes de consonnes : La graphie des passages en langue vulgaire peut être considérée comme essentiellement phonétique. Elle ne contient pas encore la multitude des consonnes « fantômes », étymologiques ou simplement ornementales qui apparaîtront aux siècles suivants. Il est donc raisonnable de faire entendre toutes les consonnes. La prononciation des groupes consonantiques du latin, quant à elle, était

susceptible d'entrer en conflit avec les habitudes articulatoires des clercs. On peut donc supposer une certaine « paresse », notamment dans l'articulation des consonnes implosives, sans qu'il soit possible de donner des règles vraiment précises. Pour *Adest Sponsus*, par exemple, on pourra être tenté de simplifier quelque peu le groupe [stsp] qui se forme entre les deux mots. Peut-être [adesponsys] est-il suffisant. Le choix final, qui dépendra largement du phrasé et du tempo adoptés, doit revenir aux interprètes.

Consonnes finales : En principe prononcées. *M* et *n* finaux peuvent avoir tendance à s'amuir, particulièrement en occitan.

Je considère que, devant voyelle, *s* final est susceptible de se sonoriser en [z], conformément à la pratique de la *liaison* en français standard.

D'après le manuscrit Paris BN Lat. 1139

J'ai tenté de donner ici une transcription relativement diplomatique du manuscrit. Les lettres soulignées sont celles qui font l'objet d'abréviations. J'ai respecté les majuscules et minuscules du manuscrit. En revanche, j'ai disposé les vers et séparé les mots selon des conventions modernes. J'ai également utilisé *u* et *v*, *i* et *j* : le manuscrit ne distingue bien sûr pas, pour *u* et *i*, entre la forme consonne et la forme voyelle.

Le lecteur trouvera en plus une transcription phonétique complète des vers en langue vulgaire. Je ne prétends nullement accéder à la Vérité, mais seulement proposer une solution pratique, qui soit si possible plausible et cohérente en vue du chant. En plus des signes phonétiques, j'ai noté des accents (apostrophes placées avant les voyelles accentuées), qui correspondent à ceux de la langue vulgaire. Pour certains emprunts latins, j'ai préféré une accentuation « vulgaire ». Ainsi noté-je *virgínes* alors que le latin réclame *vírgines*. De cette manière, je rends ce mot « féminin » : sa syllabe finale peut donc faire l'objet d'une césure épique. *De oleó*, (au lieu de *de óleo* qui serait orthodoxe en latin) correspond aussi à une scansion « vulgaire » de cet hémistiche, qui entre ainsi mieux dans le schéma du décasyllabe. Tout cela est bien sûr sujet à discussion. Quoiqu'il en soit, l'interprète doit se sentir libre de ne pas marquer systématiquement tous les accents notés et de faire reposer sa diction sur une minorité d'entre eux seulement. Seuls les « posés » principaux que sont la césure et la rime me paraissent incontournables.

[f° 53^r]

SPONSUS

Adest sponsus [f° 53^v] qui est christus¹² vigilate virgines
pro adventu cuius gaudent et gaudebunt homines
Venit enim liberare gentium origines
quas per primam sibi matrem subiugarunt demones
Hic est adam qui secundus per propheta dicitur
per quem scelus primi ade a nobis diluitur
Hic pependit ut celesti patrie nos redderet
ac de parte inimici liberos nos traheret
Venit sponsus qui nostrorum scelerum piacula
morte lavit atque crucis sustulit patibula

12. On lit *xpiſtus*, dont les deux premières lettres sont un *chi* et un *rho* grecs.

PRUDENTES¹³

Oiet virgines aiso que vos dirum	[oj'et virdʒ'ines ajs'ɔ ke v'os dir'om]
aiset ¹⁴ presen que vos comandarum	[ajs'et prez'en ke v'os komandar'om]
atendet un espos jesu ¹⁵ salvaire a nom	[atend'et yn esp'os dʒez'y salv'aïre a n'om]
Gaire no-i [f° 54 ^r] dormet	[g'aïre noï dorm'et]
Aisel espos que vos hor'atendet ¹⁶	[ajs'el esp'os ke v'oz 'or atend'et]
venit en terra per los vōstres pechet	[ven'it en t'erra per los v'ostres petʃ'et]
de la virgine ¹⁷ en betleem fo net	[de la virdʒ'ine en betle.'em fo n'et]
e flum jorda lavet e bateet	[e fl'ym dʒord'a lav'et e batéj'et]
Gaire ¹⁸	
Eu fo batut gablet e laidenjet	[eʊ fo bat'yt gabl'et e laïdendʒ'et]
sus e la crot batut e claufiget	[s'yz e la kr'ot bat'yt e klaufidʒ'et]
(D) ¹⁹ eu monumen desoentre pauset	[eʊ monym'en deso.'entre paʊz'et]
Gaire	
E resors es la scriptura o dii	[e res'orz 'es la skript'yr 'o di.'i]
gabriels soi eu [m'a] ²⁰ trames aici	[gabri'.els s'oï 'eʊ m'a tram'ez aïts'i]
atendet lo que ja venra praici	[atend'et l'o ke dʒ'a ven'a praïts'i]
Gaire	

13. Les éditeurs s'accordent à juger aberrante la rubrique *Prudentes* (les vierges sages) : ces strophes sont unanimement attribuées à l'ange Gabriel.

14. Certains éditeurs lisent *aisex*.

15. On lit *ih̄su*, l'*h* figurant un *êta* grec et l'*s* étant figuré par une barre sur l'*h*.

16. La majorité des éditeurs considèrent ce vers comme faisant partie du refrain. De cette manière, on a quatre strophes de trois vers, suivies chaque fois par un refrain de deux vers. L'examen des rimes parle également en faveur de cette lecture. En revanche, il apparaît que le scribe a considéré ce vers comme le premier de la seconde strophe, créant ainsi une strophe « irrégulière » de quatre vers : il a en effet écrit *aisel* avec la majuscule qu'il réserve au commencement des strophes et, au vers suivant, *venit* sans cette majuscule.

17. *virgine* : le mot est suivi d'une petite barre oblique.

18. Il faut bien sûr lire *Gaire no-i dormet* et, si on le considère comme faisant partie du refrain, ajouter le vers *Aisel espos que vos hor'atendet*.

19. Ce *D* isolé correspond à ce que Thomas appelle une « rubrique égarée ». Il est probable qu'il ait été destiné à la première occurrence du refrain *dolentas chaitivas trop i avem dormit*, quelques lignes plus bas sur le même folio, à laquelle la rubrique, en effet, manque.

20. L'ajout de [m'a] est suggéré par Avalle. Thomas, quant à lui, propose *eu [en]trames aici*.

FATUE

Nos virgines que ad vos venimus
negligenter oleum fundimus²¹
ad vos orare sorores cupimus
ut et illas quibus nos credimus

dolentas chaitivas trop i avem dormit

[dol'entas tʃaj̥t'ivas tr'ɔp i av'em dorm'it]

Nos co[f° 54^v]mites huius itineris
et sorores ejusdem generis
quamvis male contigit miseris
poteſtis nos reddere superis

Do²²

Partimini lume lampadibus
pie sitis insipientibus
pulse ne nos simus a foribus
cum vos sponsus vocet in sedibus

Dole

PRUDENTES²³

Nos precari precamur amplius
desinite sorores otius
vobis enim nil erit melius
dare preces pro hoc ulterius
Dolentas²⁴ Ac ite nunc ite celeriter
ac vendentes rogate dulciter
ut oleum veſtris lampadibus
dent equidem vobis inertibus

Do

21. On attendrait le parfait *fudimus*.

22. Il faut bien sûr reprendre le refrain *Dolentas chaitivas trop i avem dormit*.

23. En plus de la rubrique *PRUDENTES* bien visible à la fin d'une ligne, on trouve, en regard et à peine visible dans la marge de gauche, les lettres *pru-/de* qu'il faut probablement interpréter comme une indication du scribe au rubricateur.

24. Ici, et au refrain suivant, comme ce sont les vierges sages qui parlent, certains éditeurs suppléent *Dolentas chaitivas trop i avet dormit*.

[FATUE] ²⁵

A misere nos hic quid facimus
 vigilare numquid po[f° 55^r]tuimus
 hunc laborem que[m] nunc perferimus
 nobis nosmed contulimus

Dol

Et de nobis mercator otius
 quas habeat merces quas sotius
 oleum nunc querere venimus
 negligenter quod nosme fundimus ²⁶

[PRUDENTES] ²⁷

De nostr'oli queret nos a doner	[de nostr'oli ker'et n'oz a don'er]
no-n auret pont alet en achapter	[n'on aür'et p'ont al'et en atʃapt'er]
deus merchaans que lai veet eßer	[d'eʊs mertʃa.ans ke l'ai vej'et est'er]

Dol

MERCATORES ²⁸

Domnas gentils no vos covent eßer	[d'omnas dʒent'ils n'o v'os kov'ent est'er]
ni lojamen aici a demorer	[ni lodʒam'en aʔts'i a demor'er]
cosel queret no-u vos poem doner	[kos'el ker'et n'oʊ v'os po.'em don'er]
queret lo deu chi vos pot coseler	[ker'et lo d'eʊ ki v'os p'ot kosel'er]
Alet areir'a vostras sinc seros	[al'et ar'eʝr a v'ostras s'ink ser'os]
e prejat las <u>per</u> deu lo glorios	[e predʒ'at l'as per d'eʊ lo glori'os]
de oleo fasen socors a vos	[de ole.o fassen sok'ors a v'os]
faites o toßt <u>que</u> ja venra l'espos	[fajtez 'o t'ost ke dʒ'a ven'a lesp'os]

25. Il n'y a pas de rubrique. Le changement de personnage n'est signalé que par une grande majuscule initiale, et par le retour du thème musical de la première intervention des vierges folles.

26. Ici aussi, on attendrait le parfait *fudimus*.

27. Il n'y a ni rubrique ni grande majuscule. Seul le retour du thème musical des vierges sages signale le changement de personnage.

28. Cette rubrique se trouve dans la marge de droite, sur trois lignes : *MER/CATO/RES*.

[FATUE]²⁹

[f°55^r]A misere nos ad quid venimus
 nil est enim illut quot querimus
 fatatum est et nos videbimus
 ad nuptias numquam intrabimus
 Dol

MODO VENIAT SPONSUS³⁰

Audi sponse voces plangentium
aperire fac nobis ostium
 cum sociis prebe remedium

CHRISTUS³¹

Amen dico vos ignosco nam caretis lumine
 quod qui pergunt³² procul pergunt huius aule lumine³³
 Alet chaitivas³⁴ alet malaüreas [al'et t'fait'ivas al'et mala.yr'ejas]
 a tot jors mais vos so penas livreas [a t'ot dʒors m'ajs v'os s'o p'enas livr'ejas]
 en efern ora seret meneias [en ef'ern 'ora ser'et men'ejas]

Modo accipiant eas³⁵ demones et precipitentur in infernum

29. Il n'y a pas de rubrique, mais seulement une grande majuscule et, dans la marge de gauche, à peine visible, l'indication *fa*, probablement notée par le scribe à l'intention du rubricateur.

30. C'est ici que le scribe a, très discrètement, noté dans la marge de gauche *modo/ ve/ni/at/ spon/sus*. Le rubricateur a reporté cette didascalie dans l'interligne, au dessus de la rubrique *CHRISTUS* qui suit. On comprend généralement que l'Epoux fait son entrée avant la dernière strophe des vierges folles, qui s'adressent alors directement à lui. À partir de ce point, la musique manque.

31. On lit *XPS*, pour *chi, rho, sigma*. Le *P* est surmonté d'une barre. On a également, dans la marge de gauche, l'indication *XPS*.

32. Les éditeurs proposent en général, pour donner un sens à ce vers et pour éviter la répétition de *pergunt*, de lire ici *perdunt*.

33. Certains éditeurs proposent *limine*, pour éviter la répétition de *lumine*, mais cette correction n'est nullement indispensable.

34. On a l'impression de lire *chaitiuns*.

35. Le mot *eas* a été rajouté juste au-dessus de *accipiant demones*. La suite de cette didascalie, depuis et precipitentur, est notée encore au-dessus, dans l'interligne.

CHAPITRE 34

MOTS, TEMPS, RIMES ET MOTETS

Tradition et modernité entre « ars antiqua » et « ars nova »

On revient ici sur une expérience de réception du Moyen Âge, non au ^{xix}^e ou au ^{xx}^e siècle, mais en 2010¹, soit quelques semaines seulement avant la rédaction du présent article. Centrée sur la figure et l'œuvre de Philippe de Vitry (1291-1361), elle pose deux questions délicates : comment guider des chanteurs dans la découverte d'une musique très ancienne, à la fois complexe, raffinée et, pour eux, complètement nouvelle ? Et comment, au terme de la démarche, parvenir à toucher, avec cette même musique, un public de non-spécialistes ?

Les motets de cette période — tout ce qui s'est conservé de l'œuvre d'un poète-musicien dont la renommée fut immense se limite à une petite quinzaine de motets dont l'attribution est parfois douteuse — posent en effet un très épineux problème de réception qu'il faut tout d'abord expliciter. Si un auditoire d'aujourd'hui voit paraître un chanteur qui entonne quelque chose comme :



FIGURE 34.1 – Blondel de Nesle, chanson 4

il ne saisira peut-être pas en détail le sens de chaque mot, mais il n'aura aucune peine à reconnaître la figure d'un poète — en l'occurrence le trouvère Blondel de Nesle — qui, à la première personne du singulier, chante tout en annonçant qu'il chante. Il comprendra aussitôt que ce poète prétend l'emmener sur le terrain de l'amour. Ce qu'on pourrait appeler l'« archétype lyrique », commun à de nombreuses époques et à de nombreuses cultures, entre en action et lui rend la situation immédiatement intelligible.

Il en ira tout autrement s'il se trouve confronté à un motet de Philippe de Vitry (figure 34.2). C'est le foisonnement textuel qui frappe dès l'abord : pas moins de 35 vers pour une pièce qui dure à peine plus de deux minutes. L'usage du latin peut dérouter dans un contexte qui n'est pas liturgique, mais là n'est pas la difficulté principale : même si l'on traduisait, le sens du texte resterait profondément obscur. Le *je* lyrique a fait place à un *tu* dont on n'identifie pas clairement le référent, un certain Hugues dont l'histoire n'a rien retenu. La situation d'énonciation, déjà tout

1. Plus précisément, d'un projet de recherche appliquée mené en étroite collaboration avec David Chappuis (Haute École de Musique de Genève, CNSMD de Lyon). Les idées développées ici résultent de nos nombreux échanges et discussions et il doit donc être considéré comme le coauteur de la plupart d'entre elles. Les trois excellents musiciens et chanteurs qui se sont patiemment prêtés l'expérimentation méritent aussi d'être nommés et remerciés : Ricardo Ceitil, Lionel Desmeules et Benoît Magnin.

sauf claire, s'obscurcit encore lorsqu'il s'avère que les deux poèmes, ici disposés en colonnes, ne sont pas chantés successivement, mais débités en simultanéité par deux voix désignées comme le *motetus* et le *triplum*. Il est donc impossible, à l'écoute², de désentrelacer les deux flux oratoires. Qui chante ? À qui s'adresse-t-on ? Quel auditoire est-il concerné ? Quel est le message ? C'est la bouteille d'encre...

Triplum

Cum statua Nabucodonosor
Metallina successive sion
Ac gradatim deduci ac minus
Ficti colis passus est dominus
Que cum primo fuerit aurea
Virtuosus inde argentea
Carne mundis deinceps herea
Sancti loquis fictilis ferea
Ac lutea pater novissime
Novissimus quibusdam maxime
Corde dantis una cum patribus
Ipocrisis antifrasis quibus
Dat mendici nomen sophistice
Hec concino Philippus publice
Et quia
Impia
Lingua ledor unius territe
Pro vero
Refero
A prophetis falsis attendite

Motetus

Hugo Hugo princeps invidie
Tu cum prima patebas facie
Homo pacis virtutum filius
Te neminem decet in populo
Lingue tue ledere iaculo
Set ignarum docere pocius
Qua me culpas igitur rabie
Assignata mihi nulla die
Inconsultus causamque nescius
Stupeo
Et eo
cum invidus sic sis palam pius
Perpere
Ipocritam te possum verius

FIGURE 34.2 – Philippe de Vitry, motet Cum statua Nabucodonosor ? Hugo, Hugo, princeps invidie ? Magister invidie

Tiendrait-on, en opposant « monodie » à « polyphonie », une première piste de compréhension ? Dans le cas du trouvère, la présence d'une seule ligne de chant constituerait un facteur d'audibilité. Dans le cas du motet, la polyphonie nuirait à l'« intelligibilité du texte », pour reprendre une formule souvent utilisée dans les manuels. Mais, bien qu'elle identifie et oppose deux techniques musicales différentes tout en chargeant la seconde d'une espèce de tare congénitale, cette explication reste tautologique.

Musique naturelle, musique artificielle

Beaucoup plus stimulante dans ce contexte est l'opposition entre musique « naturelle » et musique « artificielle », bien attestée par de nombreuses sources médié-

2. Ce motet est disponible à l'écoute (enregistrement de concert).

<<http://virga.org/cvf/sons/01cumstatua.mp3>>

vales. On en trouve déjà trace aux confins de l'Antiquité, dans le *De musica* de Boèce. Parallèlement à sa tripartition classique, dans laquelle il distingue *musica mundana*, *musica humana* et *musica instrumentalis*, cet auteur³, au chapitre « Quid sit musicus ? », répartit en trois genres non pas la musique elle-même, mais « ceux qui sont versés dans l'art de musique ». Il y a tout d'abord l'instrumentiste, le *citharedus*, dont la production repose sur l'*artificium*, c'est-à-dire l'artisanat, le travail des mains, et qui n'a donc aucune part à la science musicale. Ensuite, le *poeta*, créateur et interprète du *carmen*, procède par un instinct qui lui vient de la *natura* plutôt que de la raison. Enfin, le seul des trois qui mérite le titre de *musicus* est celui qui procède par la *ratio*. Ce *musicus*, philosophe-mathématicien qui, au sens moderne du terme, ne produit aucune musique est celui qui, pour reprendre la belle formule de Roger Dragonetti⁴, « pense *selon* la musique ».

Plus tard, on retrouve cette opposition *naturel* – *artificiel*, mais appliquée à la musique elle-même et non plus à ceux qui la font :

La musique peut être naturelle ou artificielle : la naturelle est celle qui ne résonne d'aucun instrument de musique, d'aucun touchement des doigts, d'aucune instigation humaine, mais qui, inspirée par Dieu, module de douces mélodies.

La musique naturelle réside dans le mouvement du ciel, dans la voix humaine ou chez les créatures dépourvues de raison [...] Nous en arrivons maintenant à la musique humaine. Il faut savoir que la musique est naturellement liée à tous les hommes quel que soit leur sexe et leur âge. Quel est en effet l'âge ou le sexe qui ne serait pas charmé par des chansons musicales ? Et s'il y en a quelques-uns qui ne peuvent chanter finement et agréablement pour les autres, ils chantent néanmoins quelque chose qui leur est doux à eux-mêmes, mais apparaît désagréable aux autres.[...]

Il reste à parler de la musique artificielle. La musique artificielle est celle qui a été pensée et trouvée par l'intelligence humaine et qui réside dans certains instruments⁵.

Chez ce commentateur tardif de Gui d'Arezzo, qui reprend presque à la lettre un traité attribué à Régino de Prüm⁶ (IX^e siècle), on trouve certes la trace de la tripartition boécienne : à la musique naturelle correspondraient la *musica mundana* et une

3. Boèce, *De Musica*, fin du livre I, *Thesaurus musicarum latinarum*.

<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/6th-8th/BOEMUS1_TEXT.html>

4. >Roger Dragonetti, « La poésie... Cette musique naturelle », dans *La Musique et les lettres*, p. 27-42.

5. « Musica alia naturalis alia artificialis. Naturalis : que nullo instrumento musice. nullo digitorum tactu. nullo humano impulsu resonat. sed diuinitus aspirata dulces modulatur modos. Naturalis musica alia in celi moto. alia in humana uoce. alia in irrationabili creatura. [...] Ad humanam nunc accedamus musicam. Sciendum quod omnibus hominibus etatibus omni etiam sexui musica naturaliter est coniuncta. Que et enim etas est aut quis sensus. [lege « sexus »] qui musicis non delectetur cantilenis ? Et si sunt non nulli qui aliis docte ac suauiter canere non possunt : sibi tamen ipsis aliquid insuauiter suaue canunt. [...] De artificiali dicere restat. Artificialis musica est : que arte et humano ingenio excogitata et inuenta est. que in quibusdam consistit instrumentis. » *Glossae in Micrologum*, traité anonyme du XIII^e siècle, *Thesaurus musicarum latinarum*. Sauf mention particulière, les traductions du latin sont de l'auteur.

<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/ANOOXA_TEXT.html>

6. Regino Prumiensis, *De harmonica institutione*, *Thesaurus musicarum latinarum*.
<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/REGHARI_TEXT.html>

À ce propos, voir aussi Calvin M. Bower, *Natural and artificial music*.

musica humana revisitée, alors que la musique artificielle réaménagerait le concept de *musica instrumentalis*. Il faut toutefois souligner que, contrairement à ces auteurs plus tardifs, Boèce n'aurait pas, comme c'est le cas ici, assimilé une pratique vocale à la *musica humana*. Celle-ci consiste chez lui en l'harmonie des parties de l'âme, telle que la perçoit celui qui « descend en lui même ». Toute musique sensible à l'oreille relèverait pour lui de la *musica instrumentalis*. Il semble donc que, chez les théoriciens plus tardifs, la catégorie *musica humana*, vidée de son contenu originel, ait tardivement servi de réceptacle à une musique vocale qu'on cherchait à distinguer de celle recourant aux instruments. Quoi qu'il en soit, l'opposition entre musique naturelle et musique artificielle possède sa logique propre, différente et indépendante de la tripartition boécienne.

Si l'on se concentre maintenant sur la musique en tant que production humaine et sonore, c'est son caractère inspiré, spontané et essentiellement vocal qui distingue ici la musique naturelle de la musique artificielle, cette dernière se caractérisant au contraire par le fait qu'elle est inventée, élaborée et en priorité instrumentale.

On trouvera une réminiscence de cette formulation jusque dans la *Nova Musica* de Johannes Ciconia (v. 1330 – 1412) :

Bien que toute modulation de l'institution harmonique, c'est-à-dire musicale, réside tout entière dans les sons des consonances, on a pourtant d'une part la musique naturelle, et d'autre part la musique artificielle. De fait, la musique naturelle est celle qui ne résonne d'aucun instrument de musique, d'aucun touchement des doigts, d'aucun choc ou touchement de la main, mais qui, inspirée par Dieu, module de douces mélodies enseignées par la seule nature ; et c'est celle qui réside soit dans le mouvement du ciel, soit dans la voix humaine. Et, bien que cette musique naturelle précède de loin l'artificielle, personne ne peut pour autant en reconnaître l'essence sans le secours de l'artificielle. Tandis que la musique naturelle a été donnée à tous, l'artificielle n'est en fait donnée qu'à peu de gens. D'abord il y eut la naturelle, et ensuite l'artificielle. La naturelle est reconnue par l'oreille seulement, l'artificielle par l'oreille, le cœur, la voix, les consonances, les espèces, les tons, les chants, les proportions numériques, les accidents, les déclinaisons, et aussi beaucoup d'autres arguments de ce type⁷.

L'illustrateur le plus fameux du concept de musique naturelle est sans doute Eustache Deschamps (v. 1340-v. 1410). Dans son *Art de dictier*⁸, parfois considéré

7. « Quamquam omnis modulatio armonice, id est musice, institutionis una eademque sit in consonantiarum sonis, tamen alia est musica naturalis, alia artificialis. Naturalis vero musica est que nullo instrumento musico, nullo tactu digitorum, nullo manus impulsu aut tactu resonat, sed divinitus aspirata sola natura docente dulces modulatur modos, que fit aut in celi motu aut in humana voce. Et quamvis hec naturalis longe precedat artificialem, nullus tamen potest vim naturalis musice recognoscere, nisi per artificialem. Naturalis autem musica omnibus data est, artificialis vero paucis. Sed primo quidem naturalis fuit, deinde artificialis. Naturalis cognoscitur aure tantum, artificialis vero aure, corde, voce, consonantiis, speciebus, modis tonorum, cantibus, proportionibus numerorum, accidentibus, declinationibus, multisque etiam aliis similibus argumentis. » Johannes Ciconia, *Nova musica, Thesaurus musicarum latinarum*.

<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/CICNM1_TEXT.html>

8. Eustache Deschamps, *Art de Dictier, Œuvres complètes*, VII, p. 266-292.

comme le premier traité de seconde rhétorique, il commence par définir brièvement les arts libéraux, qu'il s'efforce de replacer dans une pratique très terre-à-terre. Ainsi, sur le versant du *trivium*, la grammaire est-elle le moyen d'apprendre « les autres arts par les figures des lettres de A, B, C », la logique vise-t-elle à rendre l'homme « plus subtil en parole » et la rhétorique aide-t-elle à dire « saignement, brièvement, substantieusement et hardiement » ce qu'on veut montrer. Sur le versant du *quadri-vium*, la géométrie est utile aux tailleurs de pierres, aux charpentiers et aux maçons, l'arithmétique sert entre autres à arpenter ses terres et à compter son argent, quant à l'astronomie, elle se résume aux prévisions de ce que nous appelons l'astrologie. Enfin, la musique est décrite comme :

la medicine des .vii. arts, car quant le couraige et l'esperit des creatures ententives aux autres ars dessus declairez sont lassez et ennuyez de leurs labours, musique, par la douçour de sa science et la melodie de sa voix, leur chante par ses .vi. notes tierçoïées, quintes et doublées, ses chans delectables et plaisans, lesquelz elle fait aucunefoiz en orgues et chalumeaux par soufflement de bouche et touchement de doiz ; autrefoiz en harpe, en rebebe, en vielle, en douçaine, en sons de tabours, en fleuthes et aüstres instrumens musicans, tant que par sa melodie delectable les cuers et esperis de ceuls qui auxdiz ars, par pensée, ymaginaison et labours de bras estoient travailliez, pesans et ennuiez, sont mediceinez et recreez, et plus habiles après a estudier et labourer aux autres .vi. ars dessus nommez.

Jusqu'ici, on trouve pêle-mêle la science, la voix, la mélodie, la polyphonie et les instruments... C'est ensuite seulement que deux musiques s'individualisent :

Et est a sçavoir que nous avons deux musiques, dont l'une est artificiele et l'autre est naturele.

L'artificiele est celle dont dessus est faicte mencion ; et est appellée artificiele de son art, car par ses .vi. notes, qui sont appellées us [sic!], ré, mi, fa, sol, la, l'en puet aprendre a chanter, acorder, doubler, quintoier, tierçoier, tenir, deschanter, par figure de notes, par clefs et par lignes, le plus rude homme du monde, ou au moins tant faire, que, supposé ore qu'il n'eust pas la voix habile pour chanter ou bien acorder, sçaroit il et pourroit congnoistre les accors ou discors avecques tout l'art d'icelle science, par laquelle et les notes dessus dictes l'en acorde et donne l'en son divers aux aciers, aux fers, aux boys et aux metaulx, par diverses infusions interposées d'estain, de plomb, d'arain et de cuivre, si comme il puet apparoir es sons des cloches mises en divers orloges, lesqueles par le touchement des marteaulx donnent sons acordables selon lesdictes .vi. notes, proferans les sequences et autres choses des chans de sainte Eglise. Et ainsi puet estre entendu des autres instrumens des voix come rebebes, guiternes, vielles et psalterions, par la diversité des tailles, la nature des cordes et le touchement des doiz, et des fleutes et haulx instrumens semblables, avecques le vent de la bouche qui baillié leur est.

L'autre musique est appellée naturele pour ce qu'elle ne puet estre aprinse a nul, se son propre couraige naturellement ne s'i applique, et est une musique de bouche en proferant paroules metrificées, aucunefoiz en laiz, autrefoiz en balades, autrefoiz en rondeaulx cengles et doubles, et en chançons baladées [...] que aucuns appellent du temps present virelays. Et ja soit ce que ceste musique naturele se face de volonté amoureuse a la louenge des dames, et en autres manieres, selon les materes et le

sentement de ceuls qui en ceste musique s'appliquent, et que les faiseurs d'icelle ne saichent pas communement la musique artificielle ne donner chant par art de notes a ce qu'ilz font, toutesvoies est appelée musique ceste science naturele, pour ce que les diz et chançons par eulx faiz ou les livres metrifiez se lisent de bouche, et proferent par voix non pas chantable, tant que les douces paroles ainsis faictes et recordées par voix plaisent aux escoutans qui les oyent, si que au Puy d'amours anciennement et encores est acoustumez en pluseurs villes et citez des pais et royaumes du monde.

Ceuls qui avoient et ont acoustumé de faire en ceste musique naturele serventois de Nostre Dame, chançons royaulx, pastourelles, balades et rondeaux, portioient chascun ce que fait avoit devant le Prince du puy, et le recordoit par cuer, et ce recort estoit appelé en disant, après qu'ilz avoient chanté leur chançon devant le Prince, pour ce que neant plus que l'en pourroit proferer le chant de musique sanz la bouche ouvrir, neant plus pourroit l'en proferer ceste musique naturele sanz voix et sanz donner son et pause aux diçtez qui faiz en sont.

Très riche, ce passage n'est pas d'interprétation aisée. Peut-on se contenter de réduire, comme l'ont souvent fait les exégètes de Deschamps⁹, la *musique naturelle* à la poésie et la *musique artificielle* à la musique proprement dite ? Ce serait simpliste. Premièrement, il faut relever que, même si l'on admettait une identité entre musique naturelle et poésie, elle ne serait que partielle : ce n'est que la poésie lyrique, inspirée par l'amour marial ou la louange des dames, et se réalisant dans les formes fixes qui la caractérisent au XIV^e siècle, qui est englobée par la définition. Tout ce que, par exemple, on rangerait aujourd'hui sous la dénomination de « poésie narrative » ne semble pas *a priori* y être inclus. Ensuite, ainsi que cela ressort de l'argumentation de Deschamps, la musique naturelle ne saurait se limiter à la poésie en elle-même, ou figée dans le texte qui la véhicule : elle exige que celle-ci s'incarne dans la voix.

Étant maintenant posé le caractère nécessairement sonore des deux musiques, il faut en préciser la délimitation. On pourrait comprendre que la musique naturelle se limite, pour Deschamps, à la composition et à la récitation « parlée » des poèmes, en excluant tout recours à ce qu'on appelle aujourd'hui une « mélodie ». Là aussi, ce serait une analyse simpliste. De la même manière que, lorsqu'il abordait la grammaire, il s'appuyait sur l'abécédaire, Deschamps, en définissant la musique artificielle, fait tout d'abord référence aux six notes de l'hexacorde qui sont son pendant musical. Il inscrit donc cette musique au sein d'une pratique lettrée (on le comprend d'autant mieux ensuite lorsqu'il parle de figures, de clefs et de lignes) qui, comme en témoignent les termes de *chanter*, *accorder*, *doubler*, *quintoier*, *tierçoier*, *tenir*, *deschanter*, est tout entière tournée vers la polyphonie.

Les poètes lyriques, ou leurs interprètes, ne sont en général pas capables de « donner chant par art de notes », autrement dit, ce sont, en matière de musique, des illettrés et, à plus forte raison, ils ne disposent pas des compétences qui leur permettraient de composer de la polyphonie. Cela les rend-il pour autant incapables d'agrémenter leur déclamation par une mélodie spontanée, ou retenue d'oreille ? Si l'on répondait par l'affirmative, il faudrait admettre aussi que les analphabètes, ceux

9. Voir Dragonetti, *La poesie... Ceste musique naturelle*, Ludmila Evdokimova, *Rhétorique et poésie dans l'Art de diçtier*, Agathe Sultan, *La harpe et la forge*.

qui ne peuvent lire un texte aux moyen des « lettres de A, B, C », sont forcément incapables de réciter un poème retenu d'oreille, ce qui serait bien sûr absurde. Les « diz et chançons » de la musique naturelle se profèrent certes par voix « non pas chantable », mais il faut probablement comprendre, comme quelques lignes plus haut, « non pas chantable *par art de notes* », ce qui n'exclut nullement la présence, facultative, d'une mélodie de tradition orale. Ainsi, la musique naturelle selon Deschamps pourrait-elle couvrir l'entier du spectre qui va du parlé au chanté, en passant par ce qu'on peut appeler le *parlar cantando* ou le *cantar parlando*, et ce pour autant qu'il n'existe pas de composition musicale autonome. L'existence d'un processus de composition « par art de notes » signerait, quant à lui, la musique artificielle (qu'elle soit vocale ou instrumentale, monodique ou polyphonique).

Une analyse peu attentive de la chanson de Blondel de Nesle citée ci-dessus (figure 34.1) pourrait faire considérer la ligne de texte comme relevant de la musique naturelle et la ligne de notes comme relevant de la musique artificielle. Cela reviendrait à négliger le fait que, selon toute vraisemblance, les mélodies attachées aux chants des trouvères ont un caractère essentiellement spontané et oral : ce que nous ont transmis les rares manuscrits tardifs qui ont été notés correspond plus à l'enregistrement d'une tradition d'exécution arrivée en bout de course qu'au résultat d'un travail de composition musicale. Comme la ou les mélodies originelles n'avaient pas recours à l'« art de notes », on est en droit de considérer l'ensemble des deux lignes, indissociables dans la voix d'un jongleur, comme relevant exclusivement de la musique naturelle. À l'opposé, le motet de Philippe de Vitry (figure 34.2), reposant sur une élaboration musicale extrêmement complexe, appartiendrait au domaine de la musique artificielle.

Un peu plus loin, Eustache Deschamps ajoute :

Et aussi ces deux musiques sont si consonans l'une avecques l'autre, que chascune puet bien estre appelée musique, pour la douceur tant du chant comme des paroles qui toutes sont prononcées et pointoyées par douçour de voix et ouverture de bouche ; et est de ces deux ainsis comme un mariage en conjunçtion de science, par les chans qui sont plus anobliz et mieulx seans par la parole et faconde des diz qu'elle ne seroit seule de soy. Et semblablement les chançons natureles sont delectables et embellies par la melodie et les teneurs, trebles et contreneneurs du chant de la musique artificielle.

En appliquant cela aux mêmes exemples, on déduirait que la musique (artificielle) du motet est « anoblée » par l'éloquence d'un texte et que, réciproquement, la musique (naturelle) de la chanson de trouvère, à condition d'être réduite en notes – on peut arriver à ce résultat en composant une mélodie *ex nihilo*, ou alors en calibrant par la notation une mélodie spontanée ou de tradition orale – peut servir d'amorce à une polyphonie élaborée.

Et Eustache de conclure :

Et neantmoins est chascune de ces deux plaisant a ouir par soy ; et se peut l'une chanter par voix et par art, sanz parole ; et aussi les diz des chançons se peuent

souventefoiz recorder en pluseurs lieux ou ilz sont moult volentiers ois, ou le chant de la musique artificiele n'aroit pas tousjours lieu, comme entre seigneurs et dames estans a leur privé et secretement, ou la musique naturele se puet dire et recorder par un homme seul, de bouche, ou lire aucun livre de ces choses plaisans devant un malade, et autres cas semblables ou le chant musicant n'aroit point lieu pour la haulteur d'icellui, et la triplicité des voix pour les teneurs et contreneurs neccessaires a ycellui chant proferer par deux ou trois personnes pour la perfection dudit chant.

Il serait donc possible et acceptable de chanter un motet « par voix et par art [de notes] », mais sans paroles – la situation se produit de toute manière lorsque la voix de ténor est dépourvue de texte. Réciproquement, toute pièce musicale composée et polyphonique peut être « recordée » sous forme de musique naturelle par un homme seul qui se contentera alors d'en dire ou, mieux, d'en chantonner le texte avec ce qu'il a retenu de sa mélodie.

Deschamps n'adopte pas exactement la même position que ceux qu'on appellera, faute d'un meilleur terme, les théoriciens de la musique : d'une part, il intègre à son système la rhétorique, généralement passée sous silence par ceux-ci ; d'autre part, il tend à valoriser la musique naturelle, qui est somme toute le sujet de son traité, alors même que les théoriciens de la musique se concentrent sur la musique artificielle qu'il n'aborde pas en détail¹⁰. La rhétorique fournit le cadre général : toute création, qu'elle soit poétique ou musicale, fait d'abord l'objet d'une composition (*inventio*) avant d'être exécutée en public (*actio*). C'est à l'intérieur de ce cadre que s'articulent les trois disciplines.

S'agissant de l'*inventio* des poèmes (et, à sa suite, de la *dispositio* et de l'*elocutio*), la musique naturelle prend en charge les aspects métriques (Deschamps), à savoir les questions relevant de la forme, le plus souvent fixe à cette époque : numération syllabique, ordonnancement des rimes et des strophes. La conduite du discours et le développement de l'argumentation restent l'apanage de la rhétorique. Quant à elle, la musique artificielle fait l'objet d'une *inventio* parallèle, fondée non sur le texte mais sur l'*art de notes* (Deschamps).

Au stade de l'*actio*, la rhétorique s'efface complètement ou presque devant les deux musiques : il apparaît clairement que celles-ci sont en « conjonction » (Deschamps), et donc si proches l'une de l'autre qu'elle peuvent probablement s'interpénétrer. Toutes deux consistent en du son, organisé selon un principe de « douceur » ou, autrement dit, résident dans les « consonances » (Ciconia), il y a donc identité de substance : c'est plus par leur tradition et leur mode d'élaboration qu'elles se distinguent. On pourrait dire, en schématisant, que si le *trivium* peut être symbolisé par la lettre et le *quadrivium* par le nombre, la musique naturelle exprime le « son de la lettre » et la musique artificielle le « son du nombre ». À la base de la musique naturelle, ancestrale ou « première » (Ciconia) se trouve le « *carmen* » (Boèce),

10. Contrairement à Elena Abramov-van Rijk, *Parlar cantando*, qui considère que l'opposition musique naturelle/musique artificielle recoupe, chez Deschamps d'une part et chez Ciconia (et les théoriciens de la musique) d'autre part, des concepts totalement inconciliables, on défend ici le point de vue selon lequel, malgré quelques contradictions superficielles, Deschamps et les théoriciens s'accordent fondamentalement sur les mêmes concepts.

autrement dit la parole, inspirée par les muses ou par Dieu (Région) et incarnée dans la voix. À la base de la musique artificielle, on a au contraire les proportions harmoniques, matérialisées par le monocorde et les instruments. Dans la musique naturelle, il n'y a pas à proprement parler d'*inventio* musicale. La mélodie qui apparaît éventuellement ne réside que dans l'*actio* et, s'il y a transmission, dans la *memoria*. Autrement dit, elle est partie intégrante du jaillissement vocal de la poésie lyrique (ou, ce qui peut revenir au même, de celui de la prière), dont elle demeure indissociable. Fondamentalement, ce qui distingue la musique artificielle est que, au contraire, elle a fait l'objet d'une *inventio* musicale autonome (Région). C'est cela, probablement, qui la fait considérer comme « seconde » ou plus récente. La voix humaine, lorsqu'elle y intervient (on n'oublie pas que la voix se trouve au centre du développement de la polyphonie), est traitée comme un instrument de musique et, si on lui adjoint du texte, celui-ci tendra à être réduit à un simple ornement visant à rendre la musique plus noble et mieux séante (Deschamps).

Ce long développement ouvre une piste intéressante pour la compréhension de motets comme ceux de Philippe de Vitry : plutôt que de se fixer sur le texte, son (in)intelligibilité et son lien éventuel avec la musique, on doit pouvoir au départ accepter l'idée qu'il puisse n'être qu'un ajout superficiel ou, pour initier une métaphore qui se révélera féconde, un enduit dont l'application sur le meuble « musique artificielle » en rend certes la surface plus brillante, mais qui n'a pas besoin d'être visible en lui-même, les meilleurs enduits étant, comme tout bon menuisier le dira, ceux qu'on ne remarque pas.

On peut ensuite proposer une solution au problème, déjà évoqué, de la « tare congénitale » de la polyphonie. Selon une doctrine largement répandue¹¹, la musique (au sens moderne), primitivement « au service du texte » se serait soudain mise, en devenant polyphonique, à le « trahir », donnant lieu à ce qui est dénoncé comme une régression. Il aurait ensuite fallu attendre un Palestrina pour que l'intelligibilité originelle soit rétablie. Ce dont ne rend pas compte cette doctrine, c'est que, dans le *carmen* ancestral, autrement dit dans la musique naturelle, c'est la voix humaine, et non la mélodie, qui est tout entière vouée au texte. La mélodie en tant que telle n'est qu'une modalité éventuelle de la voix : dépourvue de la moindre autonomie, elle se révèle aussi incapable de servir le texte que de le trahir. Lorsque la voix devient un instrument au service de la musique artificielle, il peut pour la première fois exister un conflit entre celle-ci et le texte chanté : on est en présence d'un fait nouveau et non d'une régression. Au moment où ce conflit éclate, la question du lien texte-musique, auparavant sans objet, se pose pour la première fois. Une réponse possible consiste à conforter la musique artificielle dans son autonomie et à reléguer le texte dans un rôle décoratif ; comme il n'existe à l'origine aucune technique permettant à la musique de styliser « par art de notes » la déclamation parlée, il est logique que cette solution ait tout d'abord été retenue.

11. Pour une illustration récente, voir Lambert Colson, *De la musique servante du texte à la polyphonie fleurie*.

Comment passe-t-on du *carmen* traditionnel à la « modernité » d'un motet de Philippe de Vitry ? Trois étapes possibles de ce processus vont maintenant être examinées qui, vues du *xxi*^e siècle, peuvent à plus ou moins juste titre apparaître comme vectrices d'innovations.

1. L'*inventio* polyphonique

Le *carmen* ancestral, archétype de la musique naturelle, ne recouvre pas toutes les formes de monodie. Il peut exister des monodies artificielles, en particulier la monodie instrumentale qui, par définition, ne saurait être naturelle, mais dont il ne reste quasiment aucune trace écrite. Dès lors que l'invention musicale prend le pas sur la déclamation du texte, on pense par exemple au *jubilus* de l'*alleluia* grégorien, on devrait pouvoir parler de monodie artificielle. À l'inverse, toute polyphonie n'est pas forcément artificielle : les « diaphonies » que sont par exemple les *organa* parallèles, semblent bel et bien dépourvues de toute *inventio* musicale autonome. Ce qu'on appelle parfois « hétérophonie », à savoir les menues variantes improvisées qu'un « meneur » ou un « soliste » superposera au refrain repris en chœur par l'assemblée, peut encore relever de la musique naturelle.

Il n'en demeure pas moins que, depuis qu'elle existe, c'est sur la polyphonie que s'est portée, en Occident, l'essentiel de l'inventivité musicale. On ne sait pas avec précision où et quand sont apparues les premières formes de polyphonie élaborée. Tout au plus peut-on supposer que cette éclosion s'est produite à partir du *ix*^e siècle et dans les monastères. Il est intéressant de citer ce qu'en dit, au *xx*^e siècle, Karl Popper. Le grand philosophe des sciences ne fait-il pas figure d'héritier lointain mais légitime du *musicus* selon Boèce ?

La polyphonie, comme la science, est particulière à notre civilisation occidentale [...]. Contrairement à la science elle ne semble pas être d'origine grecque mais être née entre les *ix*^e et *xv*^e siècles après J.-C. Si tel est le cas, elle représente peut-être l'exploit le plus inouï, le plus original, le plus miraculeux même, de notre civilisation occidentale, sans exclure la science ¹².

De la part d'un penseur d'envergure qui correspondit avec les plus éminents physiciens de son temps, l'importance accordée à une innovation culturelle dépourvue de toute application technologique impressionne. Pour Popper, c'est parce que le chant liturgique était devenu « dogmatique » et s'était donc figé, que les créateurs ont été poussés à sortir du cadre unidimensionnel de la monodie pour explorer une dimension polyphonique auparavant unimaginable. Il aurait pu relever aussi que la théorie musicale, totalement constituée depuis l'Antiquité grecque, était tout aussi dogmatique que le plain-chant. Cette théorie, et en particulier la connaissance des

12. Karl Popper, *La quête inachevée*, p. 74-75. On relève que, dans la vision de Popper, la polyphonie n'atteint sa pleine maturité qu'au *xv*^e siècle, avec la génération de Dunstable et Dufay. Dans sa logique, une musique aussi sophistiquée que celle de Philippe de Vitry serait à considérer comme « primitive ». À l'autre extrême, une polyphonie comme celle de Wagner serait probablement déjà considérée comme « décadente ».

proportions correspondant aux intervalles, n'avait jusque-là guère eu d'autre application technique que l'accordage des instruments.

Avec la polyphonie, le fait nouveau est que la spéculation théorique sur les intervalles vient féconder l'*inventio* musicale : c'est le *musicus* qui devient praticien, ou alors le *citharedus* qui accède à la connaissance. Simultanément à un chant connu, appartenant à la liturgie, un *organista* va improviser une seconde mélodie. Il doit pour cela connaître et anticiper les mouvements de la *vox principalis*, savoir à chaque instant à quelle distance il s'en trouve et quels mouvements lui sont permis, savoir quels intervalles sont générateurs de tension et sur lesquels il peut se reposer. Un tel exercice requiert la totalité de l'attention de celui qui s'y livre. Ce *citharedus* fait *musicus*, on le comprend bien, doit, par la force des choses, renoncer au rôle du *poeta*. Sa musique ne peut donc être qu'artificielle.

2. L'accumulation des textes

D'emblée savante, la polyphonie occidentale n'en est pas pour autant d'emblée écrite. Se superposant à des mélodies liturgiques mille fois répétées et donc parfaitement mémorisées, la voix de l'*organista* s'élabore dans l'instant. Même si, momentanément, elle focalise l'attention, elle n'est pas sacralisée au point qu'il faille la noter. Peu utile pour une *vox principalis* amplement connue, l'écrit serait incongru pour la *vox organalis*, trop personnelle et trop fugitive. Rien, au début de cette tradition, ne préfigure donc la partition à laquelle est habitué tout musicien qui, aujourd'hui, s'adonne à une polyphonie plus ou moins ancienne. Cette absence de texte explique le flou historique qui entoure la naissance de la polyphonie.

Une caractéristique nouvelle des motets, et déjà probablement des clausules dont ils dérivent, est de rendre indispensable le passage par l'écrit. Trop complexes pour être improvisées, ces pièces sont forcément le fruit d'un travail préalable de composition musicale. Pour la première fois, c'est le texte, ou plutôt l'accumulation des textes, qui en constitue l'état premier. Mais, dans les manuscrits, ces textes sont disposés en blocs compacts et non, comme sur une partition moderne, de manière synoptique (figure 34.3). L'œil rivé sur leur seule partie, les chanteurs ne peuvent embrasser d'un regard la construction polyphonique. Cela implique qu'il doit exister un temps objectif, extérieur, celui de l'horloge (ou, avant la lettre, du métronome), pour synchroniser les parties entre elles, et que la notation doit affiner la manière dont elle le structure.

À la base, le *tenor* fait paradoxalement figure de « non-texte » : pour ce fragment de *Benedicamus Domino* mille fois tropé, la seule information musicale pertinente est peut-être la place des silences. Quant à la mention *Domino*, elle semble bien n'être là que pour mémoire, l'essentiel de la partie étirant ce qui, dans le plain-chant d'origine, est un mélisme sur *Do*-. L'élaboration de ce type de motet consiste à ajouter des voix selon un principe d'accumulation : le *motetus* pour commencer, qui peut un temps fonctionner seul avec le ténor puis, comme pour corser la difficulté, le *triplum* qui doit s'intégrer aux deux voix préexistantes. On pourrait éventuellement ajouter encore un *quadruplum*, mais l'exercice serait périlleux car il faudrait alors



FIGURE 34.3 – Montpellier, Faculté de médecine, ms. H. 196, ff° 193 v°, 194 r°. Pucelette – Je languis – Domino

tenir compte de trois voix préexistantes, ce qui réduirait considérablement la marge du compositeur.

Pour Raynaud, éditeur littéraire des pièces de ce manuscrit, elles « ne sont donc soumises à aucune règle de composition : destinées à n'être que l'accessoire de la musique, elles en suivent servilement la contexture¹³ ». Le caractère premier de la musique, et son influence sur la forme du texte poétique pourra en effet difficilement être remis en question. Il est rarement facile, par exemple, de disposer en lignes les textes qui constituent le versant littéraire de ce répertoire : où sont les rimes, quels sont les mètres utilisés, existe-t-il une structure strophique¹⁴ ? On aboutit bien souvent à des découpages qui apparaissent très anarchiques eu égard à la belle régularité du grand chant courtois.

Le bref *motetus* de la figure 34.4 fournit un bon exemple de ces problèmes. Tous les « vers » dégagés par Raynaud, sauf un, sont impairs (7, 7, 9, 2, 7, 5, 5). Cinq riment en « -ie », si tant est qu'on puisse admettre que « m'ocie » rime avec lui-même. Si l'on en croit le découpage proposé, « amours » rimerait avec « mort », ce qui est pour le moins contraire aux canons du grand chant courtois. Il apparaît bien que les contraintes auxquelles était soumis le compositeur l'obligeaient à composer des incises

13. Gaston Raynaud, *Recueil de motets français des XII^e et XIII^e siècles*, p. xvi.

14. On retrouvera le même type de difficultés bien plus tard dans le « multitexte » des chansons descriptives de Janequin. Voir, à ce propos, Jean Vignes, *Les chansons descriptives de Janequin : essai de lecture poétique*.

Motetus

Je lang[ui] des maus d'amours :
 Mieux aim assez qu'il m'ocie
 Que nul autre maus ; trop est jolie
 La mort ;
 Alegiés moi, douce amie
 Ceſte maladie
 Qu'amours ne m'ocie.

Triplum

Pucelete
 Bele et avenant,
 Joliete,
 Polie et pleisant,
 La sadete
 Que je desir tant,
 Mi fait liés, jolis,
 Envoisiés et amant :
 N'est en mai ainsi
 Gai roussignolet chantant :
 S'amerai de cuer entieremant
 M'amiete
 La brunete,
 Jolietement.
 Bele amie,
 Qui ma vie
 En vo baillie
 Avez tenue tant
 Je voz cri merci en souspirant.

FIGURE 34.4 – *Pucelete – Je languie – Domino*, édition littéraire d'après Gaston Raynaud

musicales relativement brèves et de longueur inégale. En épousant ces contraintes musicales, les « poèmes » écrits pour cette musique acquièrent paradoxalement une grande liberté eu égard aux règles traditionnelles de la poésie lyrique. Ils peuvent donc apparaître comme étrangement modernes. On perçoit aussi cette « modernité » dans la manière dont leurs rimes traitent les consonnes finales, n'hésitant pas ici ou là à les négliger, probablement en conformité avec l'usage linguistique contemporain le plus spontané, mais certainement en contradiction avec les règles traditionnelles de la versification qui tirent leur légitimité d'états de langues plus anciens¹⁵. Faut-il pour autant admettre, avec Raynaud, qu'elles n'obéissent à aucune règle de nature poétique ?

Plus que comme de simples « accessoires de la musique », ces textes irrégulièrement mais savamment construits sont à considérer comme des ornements, des décorations de la construction musicale. Alors que les clausules tropées, où des syllabes de texte semblent être appliquées dans le seul but d'occuper les notes présentes, donnent tout son sens à la métaphore de l'enduit, les motets dans le style de Montpellier consacrent l'apparition du vernis coloré (figure 34.5). En le recouvrant, il sert, comme l'enduit, à protéger la surface d'un meuble, mais l'usage de la couleur incite l'artisan à créer des motifs ornementaux. Ces motifs doivent bien sûr s'inscrire dans les formes du meuble qu'ils décorent, contrainte qui peut être stimulante et faire

15. À propos du traitement des consonnes finales dans le manuscrit de Montpellier, voir Bettens, *Les consonnes finales*. <<http://virga.org/cvf/consfina.php?#motets>>

naître un style particulier. Si Raynaud ne décèle que des « banalités » et des « lieux communs » dans les textes de ces motets, c'est que leur style décoratif, fondé sur la répétition et l'opposition des motifs, est aussi éloigné des canons de la poésie romantique, qui servent de référence implicite à cet éditeur, que de la tradition du grand chant courtois.



FIGURE 34.5 – Clausule et motet : de l'enduit à la décoration

Dans ces pièces, la thématique courtoise a fait place à un autre registre, celui dit de la « bonne vie ¹⁶ » : autrement dit, la noble dame s'est effacée devant la « pucelette ». Parallèlement, le chanteur qui chante « je chante » (figure 34.1) est remplacé par une forme plus subtile d'auto-référence. Dans des textes comme : « Cest quadruple sans reison / N'ai pas fait en tel seison / Qu'oiseil chanter n'ose » ou : « De jolif cuer doit venir / De faire .I. treble plesant ¹⁷ », ce n'est plus le poète qui se réfère à son action, à savoir « chanter », mais c'est bien le texte du poème qui se réfère à la composition qu'il décore. Dans un motet du roman de Fauvel, on aura même « Cis chans veult boire », le texte semblant accéder à un libre arbitre jusqu'ici réservé aux seuls sujets animés. Ces références du texte (littéraire) au texte (littéraire et musical) ouvrent la voie à des pièces totalement auto-référentielles, comme le fameux « Ma fin est mon commencement » de Machaut, ou certains motets plus tardifs relevant de ce qu'on appelle l'*ars subtilior*. Et, surtout, elle révèle que, de la musique naturelle, indissociable du jaillissement vocal subjectif qui la produit, on a basculé vers la musique artificielle, patiemment élaborée sous la forme d'une accumulation de textes écrits devant, pour se réaliser, être « déchiffrés » par ses interprètes.

16. Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, p. 251.

17. Raynaud, *Recueil de motets français*, p. 20 et 96.

3. L'*Ars nova*

La mention d'*ars nova* apparaît dans l'*explicit* d'un traité tardivement attribué à Philippe de Vitry¹⁸. À ce stade, le terme, qu'il vaudrait mieux traduire par « nouvelle technique » que par « art nouveau », semble désigner avant tout un ensemble d'innovations dans la notation du rythme, et en particulier, l'introduction de la minime : désormais, une *longue* peut, au maximum, être divisée en trois *brèves*, dont chacune peut contenir trois *semi-brèves*, à leur tour divisibles en trois *minimes* au plus. Cette triple tripartition de la valeur longue rend possible un facteur vingt-sept entre la plus brève et la plus longue des notes usuelles¹⁹. De plus, il est possible, à chaque embranchement, de recourir à l'« imperfection », c'est-à-dire de diviser par deux au lieu de trois, ce qui offre de nombreuses possibilités de structuration du temps.

On dispose maintenant d'un instrument de notation dont la précision est historiquement inégalée mais, pour autant, cette nouveauté autorise-t-elle à voir dans l'*ars nova* une avant-garde esthétique²⁰ ? Personne ne s'y serait probablement risqué s'il n'avait existé un document qui, providentiellement, pouvait faire figure de réaction conservatrice à cette soi-disant révolution : la décrétale *Docta sanctorum* du pape Jean XXII²¹. Il n'est pas question de reprendre ici le débat dans son ensemble, mais plutôt de revenir sur la seule question de l'« intelligibilité du texte », dont même les commentateurs les plus récents et les plus critiques, à l'image d'Olivier Cullin et d'Étienne Anheim, semblent garder une conception anachronique :

Les évolutions de la musique ont rendu le texte chanté incompréhensible, ce qui a suscité la réaction des autorités ecclésiastiques. [...] Or la clarté de l'audition est tout à fait primordiale : brouiller le texte par des inventions inutiles et des raffinements coupables est une offense faite à Dieu. [...] Le pape veut désigner ce qui, dans la musique, empêche de comprendre la Parole sacrée. [...] Chanter deux ou trois textes latins différents en même temps rendait déjà l'ensemble impossible à comprendre, mais y mêler des textes vernaculaires est encore plus répréhensible. [...] Les notes courtes disloquent les syllabes, de sorte que l'auditeur ne peut plus percevoir la totalité du mot et qu'il en est réduit à entendre une succession de sons. [...] Le même vocabulaire passe des chanteurs à la musique, pour finir aux auditeurs : le texte est devenu inaccessible à ceux qui écoutent²².

Ces appels répétés à des auditeurs externes qui devraient, à l'écoute, ne rien perdre d'un texte chanté, ne sont pas sans évoquer la controverse qui, deux bons

18. Philippe de Vitry, *Ars nova, Thesaurus musicarum latinarum*. <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/VITARN_TEXT.html>

19. On néglige ici la maxime, que ce traité passe sous silence, ainsi que la semi-minime, qu'il ne fait qu'effleurer.

20. La vision de Jacques Chailley, *Histoire de la musique au Moyen Âge*, est emblématique de cette tendance à considérer l'*ars nova* du xiv^e siècle comme analogue à l'avant-garde artistique du début du xx^e siècle. Pour une remise en question radicale de cette vision, voir Sarah Fuller, *A phantom treatise of the fourteenth century ? The Ars nova*.

21. Le caractère anachronique de cette utilisation d'un écrit papal a été fort bien relevé par Étienne Anheim, *Une controverse médiévale sur la musique* et par Olivier Cullin, *Laborintus*. Ces deux auteurs citent dans son intégralité le texte de la décrétale et en donnent une traduction.

22. Étienne Anheim, *Une controverse médiévale sur la musique*, p. 230-232.

siècles plus tard, alimentera le Concile de Trente. Sont-ils pour autant pertinents s'agissant de la musique des années 1320 ? Force est en tout cas de constater que la décrétale ne contient aucune référence explicite à des « auditeurs ». C'est en vain qu'on cherchera, dans ce bref texte, le terme *audientes* : les deux seules allusions au sens auditif – il s'agit du reste plus de celui des chanteurs eux-mêmes que de celui d'éventuels auditeurs externes – se rapportent l'une aux notes brèves qui « saoulent les oreilles »²³ et l'autre aux consonances qui « caressent l'ouïe »²⁴, mais en aucun cas à l'audition des paroles. S'agissant du traitement du texte, la décrétale donne, si l'on y regarde de près, un tout autre éclairage :

La docte autorité des Saint Pères a décrété que dans les offices de la louange divine, signe de la soumission que nous devons à Dieu, l'esprit de tous soit en éveil [mens vigilet], que le discours ne trébuche pas et que l'humble gravité de ceux qui psalmodient répète une douce modulation. « Car dans leur bouche résonnait un doux son » [Eccl. 47, 11]. Certes ce doux son résonne toujours dans la bouche des psalmodieurs qui portent Dieu dans leur cœur ; lorsqu'ils prononcent les paroles, leur dévotion est augmentée par ces chants [...] Mais quelques disciples d'une nouvelle école, veillent à [invigilant] mesurer les temps, tendent vers des notes nouvelles et préfèrent inventer les leurs qu'utiliser les anciennes. Les mélodies de l'Eglise sont chantées avec des semi-brèves et des minimas, et sont heurtées par les notes brèves »²⁵.

C'est donc la perspective du chanteur qui est adoptée : le problème évoqué ici n'est pas celui d'auditeurs qui risqueraient de ne pas saisir en temps réel le déroulement d'un texte liturgique pourtant connu d'avance, mais bien celui de chanteurs dont l'esprit, entièrement occupé à mesurer les temps de la polyphonie, est distrait de la prière. Au « vigilet » de l'esprit tendu vers Dieu s'oppose le « invigilant » des chanteurs comptant les brèves qui défilent devant leurs yeux en se demandant avec inquiétude si la suivante sera parfaite ou imparfaite.

À vrai dire, la fissure entre « deux mondes musicaux antagonistes » que met en évidence Anheim²⁶ n'est-elle pas précisément celle qui, depuis l'Antiquité, oppose la musique naturelle des fidèles à la musique artificielle des « techniciens » ? Si cela était le cas, on comprendrait que la décrétale de Jean XXII ne vise pas spécifiquement l'*ars nova*, mais la musique artificielle en général, dont l'*ars nova* ne représenterait alors que le dernier exemple à la mode. N'est-il pas logique que l'Eglise hausse le ton à chaque fois qu'une efflorescence musicale savante, qu'elle soit monodique ou poly-

23. « Currunt enim, et non quiescunt ; aures inebriant, et non medentur ».

24. « maxime quum huiusmodi consonantiae auditum demulceant, devotionem provocent, et psallentium Deo animos torpere non sinant ».

25. « Docta Sanctorum Patrum decrevit auctoritas, ut in divinae laudis officiis, quae dubitae servitutis obsequio exhibentur, cunctorum mens vigilet, sermo non crespitet, et modesta psallentium gravitas placida modulatione decantet. Nam in ore eorum dulcis resonabat sonus. Dulcis quippe omnino sonus in ore psallentium resonat, quum Deum corde suspiciunt, dum loquuntur verbis, in ipsum quoque cantibus devotionem accendunt. [...] Sed nonnulli novellae scholae discipuli, dum temporibus mesurandis invigilant, novis notis intendunt, fingere suas quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur. » Traduction d'après Anheim et Cullin.

26. Étienne Anheim, *La musique polyphonique à la cour des papes au XIV^e siècle*.

phonique, risque de s'autonomiser du tronc de la prière chantée, avant de s'efforcer, dans un second temps, de la « récupérer » ?

S'il faut donc renoncer à faire de l'*ars nova* une « révolution esthétique », force est néanmoins de reconnaître que, en tant que « nouvelle technique de notation », elle n'est pas restée sans effet sur l'élaboration des textes littéraires qui servent aux motets. On ne trouve plus trace, chez Philippe de Vitry, des petits segments irréguliers qui caractérisaient les motets de Montpellier (figure < !- latex insert ?? ->) et dont on postulait qu'ils étaient calqués sur une musique préexistante. Du fait de l'usage plus souple de valeurs plus brèves, et parce qu'ils sont moins conditionnés par la segmentation du *tenor*, le *motetus* et le *triplum* peuvent accueillir des poèmes dont la métrique est pleinement conforme aux canons littéraires du temps. On imagine sans peine que les textes de l'exemple 2 aient pu être composés pour eux-mêmes, et récités ou chantés sous forme de musique naturelle, avant d'être intégrés au motet. Par contre, le *tenor* qui, historiquement, jouait le rôle de *cantus prius factus*, a pris ses distances de la liturgie²⁷. Du fait des contraintes de l'isorythmie, il reste le fondement de l'édifice polyphonique²⁸ mais, ne préexistant pas toujours au motet et susceptible d'être modifié par le compositeur, il devient, au même titre que les autres voix de la polyphonie, l'un des éléments d'un plan d'ensemble qui faisait défaut dans les motets de l'*ars antiqua*.

En somme, on est passé du simple meuble peint de motifs décoratifs au retable (figure 34.6). Le retable reste, si l'on veut bien, un meuble peint. Mais c'est un meuble dont la fonction est, justement, de présenter les peintures dont il est recouvert. À cet effet, il est disposé en grands panneaux qui permettent au peintre de réaliser de véritables compositions qui n'ont plus, comme dans le cas du simple meuble, à se calquer sur les moulures du bois.

Vers une rhétorique du motet ?

Composer et faire exécuter, à l'occasion d'une solennité donnée, un grand motet comme *Cum statua Nabucodonosor – Hugo, Hugo, princeps invidie – Magister invidie*

27. Parmi les motets attribués à Philippe de Vitry dont il est question ici, le *tenor* de *Douce playsence – Garison selon nature – Neuma quinti toni* n'a jamais pu être rapproché d'aucune source liturgique ; celui de *Petre Clemens tam re quam nomine – Lugentium siccentur oculi – Non est inventus*, tel qu'on le trouve désentrelacé du *contratenor* dans la version à quatre voix reconstituée postérieurement à la première parution du présent article, correspond à une version, attestée au xiv^e siècle, du verset du graduel *Ecce sacerdos magnus* ; s'agissant du *tenor* de *Cum statua Nabucodonosor – Hugo, Hugo, princeps invidie – Magister invidie*, Alice V. Clark, au prix d'un travail minutieux, a débusqué une concordance avec le répertoire de plain-chant qui se limite à un motif de quelques notes. Quand bien même on pourrait prouver que cette « signature » liturgique est intentionnelle, il demeurerait que la plus grande partie de ce *tenor* est d'inspiration libre. Pour de nombreux autres motets dont l'origine du *tenor* est solidement établie, le même auteur met en évidence les modifications mélodiques que le compositeur pouvait faire subir au plain-chant originel. Voir Alice V. Clark, *Concordare cum materia*, thèse, Université de Princeton, 1996.

28. On n'est pas encore dans le cas de Machaut qui ajoute une *teneure* et une *contreteneure* à la voix supérieure d'une ballade, composée au préalable ; *Le livre du voir dit*, p. 524.

FIGURE 34.6 – *Ars nova* – Le motet-retable

(on ne connaît rien aujourd’hui du contexte d’une telle exécution) ou *Petre Clemens tam re quam nomine – Lugentium siccentur oculi – Non est inventus* (dédié à Pierre Roger, devenu Clément VI) était incontestablement un geste fort. Personne n’en disconviendra : chacun des textes qui servent au *motetus* et au *triplum* de ces pièces est à lui seul un superbe exercice d’éloquence, en particulier ceux dédiés à Clément VI dont le propos, par un effet de miroir, est justement de louer l’admirable éloquence de ce prédicateur inspiré. L’assemblage des textes, ainsi que le choix d’un *tenor*, ne se fait pas au hasard et veut donc certainement dire quelque chose.

Les difficultés apparaissent lorsqu’on cherche à saisir le lien que pourrait entretenir la musique (artificielle) avec ces textes. Si l’on adoptait un point de vue « post-médiéval », on attendrait d’elle qu’elle se mette au service du verbe en soulignant les articulations du discours, en mettant en évidence des mots ou des idées importants et en exprimant les affects supposés de l’orateur. Au premier abord, rien de tel ne transparait de la polyphonie composée par Philippe de Vitry. N’existerait-il pas néanmoins des liens moins évidents, ou délibérément cachés, entre texte et musique, qu’une étude plus attentive permettrait de révéler, au risque de créer de toutes pièces des effets auxquels ni le compositeur ni ses dédicataires n’auraient, même au tréfonds de leur inconscient, jamais pensé ?

Partant du matériau fourni, au XIII^e siècle, par les motets du manuscrit de Montpellier, Cullin²⁹ s'est courageusement mis au travail et s'efforce de retrouver, dans ces assemblages de textes musicaux et littéraires, les éléments de la *disputatio* universitaire. L'idée de départ est séduisante mais son application se heurte à la trop grande diversité du corpus et, en fin de compte, aucun des exemples donnés n'emporte réellement l'adhésion. Par comparaison, les mécanismes de la *disputatio* se retrouvent de manière évidente dans les jeux-partis monodiques de la même période.

S'intéressant ensuite au motet *Petre Clemens* etc., Cullin se livre à quelques considérations numérolologiques³⁰ que Anheim n'hésitera pas pousser plus loin³¹. Ainsi, les 33 brèves de la *talea* figureraient l'âge du Christ, le nombre total de 250 brèves serait éminemment parfait, les 7 et 6 lettres respectives de *Clemens sextus* seraient rappelées par l'apparition du mot *Clemens* comme 67^e du *motetus*. Le problème de ce type d'analyse est que, lorsqu'on se met à compter (et Dieu sait s'il y a à compter dans un motet isorythmique), on arrive toujours à un résultat ! À partir de là, il est tentant d'appeler à la rescousse ce réseau flou d'équivalences hétéroclites qu'il est convenu d'appeler « symbolique des nombres », réseau conçu, à l'image des arts divinatoires, pour expliquer tout, n'importe quoi, et leur contraire. Dans un ordre d'idées voisin, l'entreprise de Julien Ferrando, qui, dans le même motet, part à la recherche de « sous-textes³² » apparaît aussi hasardeuse et incontrôlable. Toutes ces interprétations, si elles sont extrêmement faciles à émettre, se révèlent ensuite aussi difficiles à conforter qu'à réfuter. Soumises à une critique rationnelle, elles ne peuvent donc susciter qu'un scepticisme prudent.

Se penchant sur l'intrication musicale des textes de ce motet, tant Cullin que Ferrando ont été frappés par des « relais » entre les deux voix supérieures qui semblent, en des lieux bien précis, se passer le témoin selon une séquence qui se répète : silence du *motetus* correspondant à la fin d'une incise du *triplum*, puis début d'une incise du *motetus* correspondant à un silence du *triplum*. Il était tentant d'y rechercher des effets de sens entre les deux textes. Ce que ces auteurs n'ont pas relevé est que lesdits « relais » se suivent avec une régularité d'horloge, tous les six vers pour le *triplum* et tous les quatre vers pour le *motetus*³³. Si ces relais rythment le déroulement régulier de chacun des deux poèmes selon une proportion fixe de 3 à 2, peuvent-ils être en plus conçus pour mettre en évidence des mots ou des sens particuliers ? C'est extrêmement peu probable.

29. Olivier Cullin, *Laborintus*, p. 91 sq.

30. Olivier Cullin, *Laborintus*, p. 141 sq.

31. Étienne Anheim, *La musique polyphonique*.

32. Autrement dit, il joue au « mot caché » dans le texte du *motetus*, y retrouvant l'*incipit* supposé du *tenor*, qui aurait servi d'amorce aux voix supérieures en vertu d'un curieux procédé de « tropation » lettre par lettre dont aucun témoin médiéval n'a jamais fait mention. On s'interroge sur la pertinence de l'exercice : avec une telle méthode, il est facile d'extraire n'importe quel texte bref à partir de n'importe quel texte d'une certaine longueur sans qu'il soit pour autant possible d'en conclure quoi que ce soit. Voir Julien Ferrando, *Un style de composition musicale au service de la papauté* (résumé). Texte intégral disponible sur <<https://docplayer.fr/>>

33. Cette analyse a été réalisée par David Chappuis (communication personnelle).

Plus généralement, il n'est pas rare que, dans leur progression temporelle, les vers constitutifs des voix supérieures des motets de Philippe de Vitry évoluent selon les proportions simples ($1/1$, $2/1$, $3/1$ etc.) ou « superparticulaires » ($2/1$, $3/2$, $4/3$ etc.) qui sont familières aux musiciens parce qu'elles quantifient les intervalles élémentaires (unison, octave, quinte, quarte). Dans *Hugo* etc. (exemple 2), on observe ainsi, en nombre total de vers, une proportion de 4 à 3. Mais, vu en détail, le déroulement est plus complexe : dans la section initiale, le rapport est de 4 à 1, ce qui a pour effet de distendre (est-ce un effet rhétorique ?) l'interjection « Hugo, Hugo ! » du *motetus*, puis il y a rattrapage avec deux vers successifs en rapport $1/1$. Les six premiers vers du *triplum* coïncident donc avec les trois premiers du *motetus*. Ensuite, dans la section centrale, le motet atteint sa vitesse de croisière de $4/3$. Avec le hoquet, le rapport change encore : pris globalement, les groupes de deux trisyllabes et d'un décasyllabe évoluent en rapport $1/1$. Dans *Douce playsence – Garison selon nature – Neuma quinti toni* (exemples 5 et 6), abstraction faite des irrégularités marquant le début et la fin du motet, à chaque heptasyllabe du *motetus* correspond un ensemble de trois vers (deux octosyllabes et un tétrasyllabe) du *triplum*.

Enfin, il est permis de s'interroger sur la présence de figuralismes dans ce répertoire. Par exemple, les silences de semi-brève placés après les mots « soupirs » et « soupirer » dans le même motet (exemple 6) pourraient-ils résulter d'une intention du compositeur de dépeindre le texte littéraire ? Nicoletta Gossen³⁴ ne l'exclut pas, mais sa légitime prudence lui interdit de se montrer plus affirmative. Par comparaison, dans un madrigal italien de la Renaissance, on trouverait de tels silences à l'intérieur des mots concernés, avec un résultat sonore proche du soupir ou du sanglot ; la pratique serait suffisamment évidente pour que les figuralismes soient reconnus sans hésitation possible.

Tout bien pesé, la musique de ces pièces semble n'avoir d'autre fonction rhétorique que de faire marcher ensemble deux poèmes différents, ou plus précisément de les mettre « en consonance », au sens musico-mathématique du terme. Le hoquet, exercice quasiment obligé dans un motet de l'*ars nova* doit, dans le même ordre d'idées, être interprété non comme une « figure », dont la fonction serait de provoquer localement un effet de sens en rapprochant deux mots pris dans deux poèmes distincts, mais plutôt comme un procédé d'« arrimage » permettant, globalement, de fixer l'un à l'autre deux « panneaux » textuels en un rapport qui évoque le *recto-verso*.

Alors qu'elle n'a plus à faire ses preuves pour les musiques ultérieures, l'analyse rhétorique peut sembler décevante lorsqu'on y soumet des motets médiévaux, en particulier ceux de Philippe de Vitry. On aurait tort, cependant, de faire la fine bouche : les procédés décrits ici relèvent de la *dispositio* et non, comme les figures qu'on traque d'ordinaire dans la musique renaissante ou baroque, de l'*elocutio*. Ils sont les éléments du squelette du motet et permettent une forme très subtile et élaborée d'intertextualité : l'incrustation de plusieurs compositions relevant de la musique naturelle dans un ensemble organisé par la musique artificielle.

34. Nicoletta Gossen, *Musik in Texten – Texte in Musik*, Winterthur, p. 170.

Les motets en *actio*

6. GARISON SELON NATURE

Neuma quinti toni. Tenor.

A I

FIGURE 34.7 – *Douce playsence – Garison selon nature – Neuma quinti toni*, dans l'édition de Schrade

Arrive le moment où, malgré toutes les questions fondamentales restées en suspens, il faut passer à la mise en œuvre. Ce sont alors les questions pratiques qui surgissent, et notamment celle du choix du matériel d'exécution. L'édition de référence, celle réalisée par Leo Schrade pour l'Oiseau-Lyre (figure 34.7), peut-elle remplir cet office ? À première vue, elle ressemble à n'importe quelle partition moderne. Toutefois, on y remarque immédiatement un certain nombre de bizarreries, en particulier dans la notation du rythme. Par exemple, la présence de grandes mesures, dont les barres traversent le système et de petites mesures, souvent décalées d'une portée à l'autre, sans que leur logique apparaisse clairement. Les indications de mesure laissent tout aussi perplexe : elles n'obéissent ni aux conventions de la notation classique, ni à celles de l'*ars nova* et on doit déduire qu'elles relèvent d'un système *ad hoc* conçu par l'éditeur, mais dont il aurait oublié de livrer la clé. Les équivalences entre les notes ne laissent pas non plus de surprendre : comment comprendre qu'une

ronde double-pointée du *tenor* corresponde à trois blanches pointées du *motetus*, et qu'une blanche pointée du *motetus* corresponde à trois noires pointées du *triplum*?

Ces incongruités traduisent l'incapacité de la notation classique à absorber le système mensuraliste de l'*ars nova* dans toute sa richesse et sa complexité. En fait, l'éditeur, en passant d'un code à l'autre, a généré des problèmes qui n'existaient tout simplement pas dans le code de départ. Comme son cheminement et ses choix ne sont pas explicites, il est quasiment impossible de les comprendre sans remonter à la source manuscrite. Ne pourrait-on pas alors carrément utiliser cette dernière comme matériel d'exécution ? Outre le fait qu'il est extrêmement difficile d'obtenir de bonnes reproductions d'un manuscrit comme celui d'Ivrea³⁵, sa lecture pose un certain nombre de problèmes de nature paléographique qui, en exigeant l'usage de la loupe, font obstacle à une utilisation en temps réel par des interprètes, d'où la solution finalement retenue : en réalisant une transcription qui, tout en résolvant les problèmes paléographiques, conserve intacts les signes d'origine et leur disposition. C'est donc finalement une édition pour ainsi dire « postmoderne » qui sera fournie aux chanteurs (figure 34.8)³⁶.

The figure displays a musical score for the motet 'Douce playsence' by Garison. It is organized into three columns of staves. The first column, labeled 'D', contains the notation for the Douce part. The second column, labeled 'G', contains the notation for the Garison part. The third column, labeled 'N', contains the notation for the Neuma quinti toni part. The lyrics are written below the staves, corresponding to the Douce and Garison parts. The score is a transcription of a medieval manuscript, showing the original notation and its modern interpretation.

D
 Douce playsence est dumer loyalment Quar autrement ne porroit bonement Amans suffir cele douleur
 ardant Qui d'amois naist Quant ces regars par son souil attrait En regardant parmi soy mesmes trait Sans
 soy naver l'impression de ce quil veut amer Jusqua son cuer lors estuet remembeer Et souvenir Du gentil cors
 quil vit au departir Puis le convient trembler muet fremir En tresalant Et sospirer cent foyes en un tenant Les
 dous sospirs qui lirent au cuer vent Par les conduits Porquoy desirs qui est acelle dais Esprent et art et
 croist en ardant puis Fayre le doit Aueu hareu cuers humains ne porroit Gel mal souffrir se playsence
 nestoit Qui souvent loint Mays on porroit demander bien apoint Comment lo mal puet plaire qui si point Et
 je respens En esperant d'avoir bon guerdon Por ensaisir quant il leur sera bon Ouvent plusieurs En traveyl
 lant sans cesser nuit et jour Donques doit bien lamoureuse douleur Venir agre En attendant la tres aule plante
 [Dont bonement a plusieurs saualle.]

G
 Arison se lon na tu re Desire de sa douleur Toute humaine crea tu re Mais je qui sui din ar
 dour Naysant de loyal amour Espres de garir nuy cu re Ains me plaist de jour en jour
 Ades plus telle ar de u re Ne pour quant elle est si dure Que mals hons naurroyt vigour Du so
 ffrir sans la dous cour Qui vient de playsance pure.

N
 Euma quinti toni. Tenor

FIGURE 34.8 – Douce playsence – Garison selon nature – Neuma quinti toni, matériel réalisé par D. Chappuis (inédit)

35. Ivrea, Biblioteca Capitolare, ms. 115.

36. Il est possible d'entendre ce motet (enregistrement de concert).
 <<http://virga.org/cvf/sons/02garison.mp3>>

Au départ, la courbe d'apprentissage est plutôt lente, mais la démarche est captivante et extrêmement formatrice. Alors que, dans l'enseignement traditionnel, l'étude de la notation ancienne est abordée surtout dans la perspective de la transcription et de l'édition, c'est-à-dire d'une manière plutôt théorique et sans la contrainte du temps réel, l'utilisation de la notation originale pour le déchiffrage oblige à acquérir des réflexes dont il n'est pas interdit de postuler qu'ils sont proches de ceux des premiers interprètes de ces motets. En résulte un sentiment de « communion » avec ces lointains devanciers qui, à son tour, catalyse l'apprentissage.

La disposition par blocs, en interdisant tout accès visuel à la trame polyphonique, se révèle particulièrement exigeante pour des chanteurs qui, ne pouvant pas contrôler par la vue la synchronisation des parties, doivent mobiliser au maximum leur sens de l'écoute mutuelle. C'est par l'écoute aussi qu'ils tenteront de résoudre les problèmes d'altérations : sur quels hexacordes solmiser, quand recourir à la *musica falsa* (ou *fiēta*)³⁷ ?

Ainsi que s'en plaignait la décrétable *Docta sanctorum*, l'exercice mobilise en effet la totalité de leur attention, au point que, s'ils étaient clercs, ils manqueraient certainement à leur devoir de prière ! Les textes littéraires, disposés d'un seul tenant, sont plus faciles à suivre et à déchiffrer que dans une édition moderne où ils seraient trop distendus pour pouvoir être lus dans de bonnes conditions. Les chanteurs parviennent sans peine à les prononcer avec soin, mais il apparaît évident, tant la construction sonore est complexe et subtile, que tout effet oratoire surajouté, individuel ou concerté, issu de leur subjectivité ou de celle d'un « chef d'orchestre », serait futile voire incongru : chanter les syllabes du manuscrit, le plus précisément possible, en veillant à l'équilibre et à la justesse, constitue déjà un objectif extrêmement ambitieux.

À l'usage, la notion de « public » se révèle également vide de sens : s'il y avait, au Moyen Âge, des auditeurs externes, ils ne pouvaient certainement pas occuper le point focal du dispositif, celui qu'on réserve aujourd'hui aux citoyens qui se déplacent pour venir entendre et applaudir des musiciens, et qui sont prêts à payer pour cela. En tous les cas, le détail des textes prononcés par les chanteurs ne leur était en aucune manière destiné. Si un rôle leur était assigné, il se limitait peut être à aller témoigner qu'ils avaient assisté (de loin) à l'exécution d'un motet solennel de Philippe de Vitry, par exemple dédié à Clément VI. Autrement dit, ils avaient entendu passer l'œuvre, comme on voit passer la caravane d'un chef d'État, avec l'impression d'« y être », mais sans participer le moins du monde à l'événement.

Des motets en public aujourd'hui : *Ta voix, Philippe*

Le constat de départ n'est guère encourageant... On dispose certes d'une musique magistralement élaborée dont l'abord représente une expérience forte pour les chanteurs, mais on ne sait comment faire participer un public d'aujourd'hui à

37. Cette question est discutée en détail par David Chappuis, *L'art du contrepoint dans la musique de l'Ars nova*.

l'expérience. Rien, dans ce répertoire, ne semble avoir été conçu en fonction d'auditeurs, au sens qu'on donne aujourd'hui à ce terme. Chanter à la file les quatorze ou quinze motets conservés peut avoir un intérêt documentaire mais ne saurait constituer un concert, encore moins un spectacle. Devrait-on alors consacrer une partie du temps à expliquer la musique au public ? On annoncerait alors un « concert commenté » ou une « conférence illustrée », mais tel n'est pas le but de l'expérience, qui vise à présenter la musique de Philippe de Vitry non dans un cadre didactique mais bien dans celui d'un spectacle.

On songe aux cérémonies ou aux grandes fêtes qui, forcément, avaient lieu en Avignon et au cours desquelles des motets de Philippe de Vitry ont pu être créés par la chapelle pontificale. Serait-il envisageable de se lancer dans la reconstitution de l'une de ces solennités ? Un tel procédé fonctionne plutôt bien avec la messe : on ne compte plus aujourd'hui les spectacles conçus comme la recreation d'une messe célébrée en un lieu et en un temps donnés, prétexte à un assemblage de pièces monodiques et polyphoniques qui peut séduire un auditoire moderne. Malheureusement, alors que la messe repose sur un squelette universellement connu et remarquablement stable, on n'a pas la moindre idée de la manière dont d'éventuelles solennités « para-liturgiques » pouvaient être agencées à cette époque.

L'idée finalement retenue consiste à s'appuyer sur la forme « motet » elle-même et à s'en servir pour construire l'ensemble du spectacle. On conçoit donc un « motet de motets » ou, si l'on veut, un « méta-motet » qui sera présenté au public comme un tout continu, sur une durée d'un peu plus d'une heure. Trois voix au moins sont nécessaires pour constituer un motet de l'*ars nova* :

- La première et bien sûr la plus fondamentale, le *tenor*, sera identifiée à la voix lyrique de Philippe de Vitry, autrement dit à sa musique naturelle. À l'instar d'un certain Hugues, de Robert d'Anjou ou de Clément VI, il fait figure de dédicataire absent et sa voix, symboliquement, soutient le méta-motet sans qu'on l'entende ; elle ne résonnera que dans l'envoi final où une prosopopée de Philippe récitera les premiers vers du Dit de Franc Gontier, la seule de ses œuvres poétiques à avoir traversé les siècles. Cette figure de l'absent permet néanmoins de fonder l'usage du *tu* qui, comme on l'a vu, est emblématique de ses motets « politiques », d'où le titre du spectacle : *Ta voix, Philippe*.
- À l'opposé, le *triplum* sera porteur du commentaire des interprètes de 2010. Le *nous* de cette voix parlée est celui des « acteurs » du spectacle s'adressant au *tu* de Philippe, mais il peut aussi englober le public qui, de témoin fortuit voire de gêneur qu'il était lorsqu'il surprenait l'exécution d'un motet médiéval isolé, devient un témoin privilégié, pleinement impliqué dans la réception du méta-motet. Conçu comme une méditation sur le temps, celui de la musique, celui de la vie, celui du cosmos, ce *triplum* se déroule comme un fil conducteur. Il s'agit d'une voix parlée et donc essentiellement monodique, mais qui peut, ici ou là, éclater en fragments polyphoniques, toujours parlés.
- Entre les deux, le *motetus* est incarné par la polyphonie de Philippe de Vitry, c'est-à-dire sa musique artificielle. De la même manière que des poèmes sont

comme incrustés dans ses motets, ses motets vont se retrouver incrustés dans le méta-motet.

Un contrepoint se noue donc entre ce *motetus* et ce *triplum*, et c'est lui qui structure le tout : la voix parlée, en diffusant un message verbal directement intelligible, va donner un sens à l'exécution chantée d'une série de motets de Philippe de Vitry. Des jeux formels ne sont pas pour autant exclus : par exemple, un « méta-hoquet » fait alterner de courts fragments d'un texte (*triplum*), rythmé par les heures liturgiques, avec une pièce polyphonique (*motetus*) saucissonnée en tronçons de quelques secondes, tandis que l'esprit du spectateur est invité à enfile la métaphore du retable (voir annexe).

Le « programme » ne ressemble à rien de connu (exemple 7). Le recyclage d'une forme ancienne, même s'il n'est pas explicité en détail et que, par conséquent, certains spectateurs sont susceptibles de passer à côté, confère au tout une cohérence qui dépasse celle que pourrait avoir un collage arbitraire de textes et de musiques. Du fait de l'équilibre entre le *triplum* et le *motetus* du méta-motet, on peut indifféremment recevoir le tout comme un « concert-lecture » ou comme une « lecture-concert » et le spectacle peut donc séduire aussi bien un public venu entendre une musique agrémentée de textes qu'un texte agrémenté de musiques³⁸.

Restée comme figée dans la tradition médiévale, la forme motet, revisitée par la modernité, n'a peut-être pas dit son dernier mot...

Annexe : quelques extraits du *triplum* parlé de « Ta voix, Philippe »

A. Prologue

Texte lu à la suite du motet *Impudenter circumivi – Virtutibus laudabilis – Alma redemptoris mater*, encadré par la traduction de son *triplum*. On est à l'origine du temps, d'où les allusions à la Genèse. Mention des trois voix du méta-motet et première adresse à Philippe, superposée à la mélodie d'un *tenor*.

Ces mots... sont-ce les tiens ? Est-ce bien toi, Philippe, natif de Vitry, toi qui, déchiré entre bien et mal, écartelé entre chair et âme, chantes le ciel pour ne pas voir la fange, invoques la Vierge pour rester sourd aux hurlements de ton ventre ?

Ce murmure qui hésite, trébuche, prend son envol et puis, vrille, chute, virevolte, piaille, frétille, reprend, faiblit, s'essouffle, dérape, hoquette, est-ce vraiment ta voix ? Triplum... c'est ainsi qu'ils l'appellent : triple, treble, tiple, soprano, et quoi encore ? Comme si deux voix ne suffisaient pas. Comme si le motetus n'était pas assez bavard, et qu'il en faille maintenant une troisième !

Au commencement était le chant : une seule parole, une seule voix. Puis le Créateur – audace ou folie ? sépara la lumière des ténèbres. Alors, il fallut déchanter... Consonance, dissonance : et Caïn tua Abel.

38. En janvier 2010, le spectacle a été aussi bien reçu dans la plus grande nef romane de Suisse, dans le cadre d'une série de concerts historiques, que dans le plus petit théâtre underground de Genève, à l'intention d'un public habitué à des lectures littéraires.

Deus in adiutorium	<i>Anonyme, Manuscrit de Montpellier</i>	Le motet
⊙		Entrelacs – les saisons
Prologue : amour terrestre – amour céleste		*Douce playsence – Garison selon nature – Neuma quinti toni
*Impudenter circumivi – Virtutibus laudabilis – Alma redemptoris mater		Triptyque – les heures
Alma redemptoris mater	<i>Plain-chant</i>	Se mes desirs – Bonne est amours – A
⊙		<i>Roman de Fauvel</i>
Avant le temps : le ténor		Monument – les âges de la vie
*Douce playsence – Garison selon nature – Neuma quinti toni		*Petre clemens – Lugentium siccentur – Non est inventus
⊙		⊙
Les sphères, le temps et l'horloge		Envoi
Ut queant laxis	<i>Plain-chant</i>	Quant ie le voi – Bon vin doit len – Cis chans veult boire
*O canenda – Rex quem metrorum – Rex regum		<i>Roman de Fauvel</i>
*Cum statua Nabucodonosor – Hugo, Hugo, princeps invidie – Magister invidie		⊙
⊙		* : motets attribués à Philippe de Vitry
Fauvel, Fortune et sa roue		
Vanitas vanitatum	<i>Roman de Fauvel</i>	
*Orbis orbatus – Vos pastores adulteri – Fur non venit	<i>Roman de Fauvel</i>	
Favellandi vicium	<i>Roman de Fauvel</i>	
⊙		
		Ensemble « Le Miroir de Musique »
		Ricardo Ceñil, Lionel Desmeules, Benoît Magnin, <i>motetus, triplum</i> .
		Olivier Bettens, David Chappuis, <i>tenor</i>

FIGURE 34.9 – Le « programme » distribué au public

Chant, déchant, accord, discorde. On voulut mieux faire, il y eut Babel : on parla, de travers, à tort ; on accumula mot sur mot, vers sur vers, idiome sur idiome. Patatras ! On tenait le motet, mais que restait-il du verbe ? Peu importe... On voulait séduire, briller. Les longues, les brèves ne suffisaient pas, il fallait des moins-que-brèves : on créa la minime. Tam, talam, talam tam...

Triplum, triple vanité, triple absurdité, triple obscénité. Motetus et triplum : Gomorrhe et Sodome !

[Bref silence, puis s'élève la mélodie d'un *tenor*]

Écoute... Laisse monter cette voix unique, primordiale. Cette voix dont tout découle, et où tout retourne ; voix de l'alpha, voix de l'omega ; teneur, substance, symbole du vieux monde, celui dont la terre, fleuron de la création, tient le centre ; voix du bas et voix du haut, voix de l'homme et voix des sphères, voix de l'esprit, voix du sens.

Ténor : voix du temps d'avant le temps, voix de l'immuable, voix de l'éternité. Ce chant suprême c'est, à tout jamais, la lumière réunie aux ténèbres ; c'est Babel, fière et haute dans le soir ; c'est, à la veillée, Abel dansant avec Caïn. C'est, pour tous humains, promesse de guérison. Le ténor, c'est ta voix, Philippe.

B. « Méta-hoquet »

La pièce musicale qui alterne avec les fragments de textes est le motet anonyme *Se mes desirs – Bonne est amours – A*, tiré du Roman de Fauvel.

Le motet : un bouquet de poèmes, un bouquet de musiques, un bouquet d'images aussi. Le motet : un triptyque tapi dans le silence d'une chapelle obscure. D'abord on ne le voit pas. Il faut s'approcher, s'habituer à la pénombre, attendre, deviner, profiter d'un rai de lumière, d'un cierge abandonné, et tout recommencer ; une fois, cinq fois, huit fois. Ainsi se livre le retable. Ainsi s'apprivoise le motet.

[Chant]

Matines. Tout est froid, sombre. Au-dessus des tonsures, on voit les haleines qui montent. Depuis la grand-nef, on devine l'entrée des chapelles. Au-delà, c'est la nuit. Silence.

[Chant]

Laudes. Lumignons tremblotants. Au loin, dans la dernière chapelle, une ombre massive se dessine. Est-ce l'autel ? Dehors, contre le levant, le ciel blanchit à peine.

[Chant]

Prime. Première des petites heures. On distingue bien le retable, maintenant. Curieuse géographie : sur un océan d'or, des îles noires se découpent. Certaines ont forme humaine.

[Chant]

Tierce. Il fait plus chaud. Un rai diagonal traverse le grand panneau. En bas, un drapé, dans les tons bleus. Plus haut, une main. Tout en haut, au coin, le pavillon d'une trompette. De part et d'autre, tout est noir.

[Chant]

Sexte. Douce clarté. Pour la première fois, on remarque, au centre, les traits d'un enfant.

[Chant]

None. Un vitrail se projette sur le retable. La vierge flamboie en violet, l'enfant en rouge. Saint André a mauvaise mine.

[Chant]

Vêpres. Lumière cuivrée. Peu à peu, les détails se sont estompés. Restent des aplats. Dans le chœur monte le magnificat.

[Chant]

Complies. Toutes ces chandelles... On y verrait presque ! Pourtant, dans la chapelle, quelqu'un a refermé les panneaux latéraux. À gauche, comme en grisaille, un homme, nu ; à droite, une femme. Elle lui tend un fruit.

[Fin du motet]

C'est jour de grande fête ! Que de lumière : des chandelles par lots entiers, quelques flambeaux aussi, sans compter la clarté du matin. Enfin, ils sont tous là : la vierge, l'enfant, les anges avec leurs instruments. Et puis, de part et d'autre, le cortège des saints ! Combien sont-ils ? Presque aussi nombreux que la foule qui va et qui vient dans le bas-côté. On se croise, on se frôle ; on s'est reconnu. On se désire... D'abord on n'ose pas, on se détourne. Puis on se ravise. À la sauvette, on convient d'une heure : les vrais amants se doivent d'être discrets.

C. Monument

Texte introduisant le grand motet dédié à Pierre Roger alias Clément VI, *Petre clemens – Lugentium siccentur – Non est inventus*. Après avoir rebondi sur l'*incipit* du *triplum*, *Petre clemens tam re quam nomine* (Pierre, clément tant par la chose que par

le nom), il imagine, entre ces deux exacts contemporains que sont Pierre et Philippe, une amitié qui se serait étendue sur les quatre âges de la vie.

Parce que le nom parle de la chose, il arrive que la chose change son nom... Il était né Pierre, il devint Clément, sixième du nom, pontifex magnificus. Peut-être fis-tu sa connaissance, Philippe, alors que le sang vermeil de l'enfance débordait encore de vos cœurs. Peut-être, écoliers, latinisâtes-vous de concert, peut-être fraternisâtes-vous au gré de quelque amourette, soudain ennemis jurés, aussitôt réconciliés.

Lorsque la bile ambrée envahit vos entrailles, vous fûtes tous deux inspirés des muses. Par ses prédications, il bâtit des palais, leva des flottes immenses, approcha Jérusalem, déplaça les montagnes ; par ta musique, tu infléchis le cours du temps.

C'est au moment où les chairs flétrissent et où la bile se fait noire que vous vous retrouvâtes, dans la cité des papes menacée par la grande peste. Alors que, fidèle à son nom d'élection, il épargnait les fils d'Abraham, tu frayais avec le grand Pétrarque. Enfin, quand le flegme opalescent de la vieillesse embruma son cerveau, tu trouvas encore la force de lui ériger un monument. Si – disais-tu – au moment des funérailles, le marbre se fait rare, il demeure une petite servante, la renommée, pour entretenir la tombe. Passe la chose, reste le nom... Même abondant, le marbre finit par s'éroder. La flamme de la renommée chancelle et s'éteint. La poésie, elle, est durable. Le motet que tu lui dédias demeure pour l'éternité.

D. Envoi

Dédicace du méta-motet à Philippe de Vitry, qui répond par le début du dit de Franc-Gontier. Le tout s'enchaîne sur le motet *Quand je le voi – Bon vin doit len – Cis chans veult boire* du Roman de Fauvel.

Philippe, prince du motet, nous avons joint nos voix à la tienne. Avec tes motets, et avec nos mots, nous avons composé notre motet.

Puisse-t-il rappeler à nos semblables que rien n'est jamais limpide au premier abord. Seul opère le temps, ce grand berger qui, sans trêve, passe et repasse, conduisant ta musique, conduisant La musique.

Puissent nos voix te parvenir, là où tu restes, dans les verts pâturages, partageant à jamais le casse-croûte de Franc-Gontier et de Dame Héleine.

*Soubs feuille verd, sur herbe délictable
Sur ruy bruyant et sur claire fontaine
Trouvay fichée une borde portable :
Là sus mangeoient Gontier et dame Héleine
Fromage frais, laiçt, beurre, fromagée
Cresme, maton, prune, noix, pomme, poire,
Cibor, oignon, escalogne froyée
Sur crouste grise au gros sel pour mieux boire.*

Une première version de cet article a paru dans Elisabeth GAUCHER-RÉMOND, Le Moyen Âge en musique : interprétations, transpositions, inventions, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

CHAPITRE 35

LA DÉCLAMATION DU FRANÇAIS, ENTRE BON USAGE ET
(IN)TOLÉRANCE

Les projets visant à faire revivre des prononciations anciennes dans des spectacles nouveaux peuvent susciter un enthousiasme sans réserve aussi bien que le rejet le plus viscéral. La vigueur de réactions qui, souvent, échappent à toute analyse rationnelle¹, ne laisse pas d'étonner : dans des domaines connexes, la tolérance du public et de la critique est pourtant presque sans limites. On imagine mal aujourd'hui, par exemple, que le fait de jouer (ou non) une pièce classique dans des costumes d'époque plus ou moins précisément reconstitués puisse susciter les passions. Comment expliquer, s'agissant des aspects sonores du théâtre, une telle susceptibilité ? Le choix délibéré d'une prononciation pourrait-il être ressenti comme une atteinte au texte, et donc à l'essentiel, voire au sacré ?

Par chance, une étude récente, due à une spécialiste du xvi^e siècle, permet de mieux comprendre les ressorts de ce qu'on interprétera ici comme une réaction d'*intolérance*. S'interrogeant sur la pertinence d'éclairer la langue « à la chandelle », Marie-Luce Demonet² explicite le malaise qui est le sien face à des tentatives plus ou moins récentes de reconstituer un « oral de luxe » (112)³ dont elle met en question l'authenticité. L'avantage d'une critique bien argumentée est qu'elle peut à son tour être critiquée, ses points faibles et ses points forts relevés. La réflexion sur l'approche historique de la déclamation du français devrait s'en trouver enrichie.

Un syllogisme et une dichotomie

Au risque de simplifier, on pourrait réduire l'argument principal de Demonet au syllogisme suivant, dont les prémisses méritent toutes deux réexamen : les « restaurations » (112) phonétiques récentes se réclament des grammairiens anciens ; or, la langue dont nous parlent ces grammairiens est une norme imaginaire dont ils sont les seuls détenteurs ; donc les restaurations en question ne sont pas fondées.

À travers ce raisonnement, on voit s'établir une dichotomie entre, d'une part, une « langue parlée spontanée », « commune » ou encore « ordinaire », qui serait le fait de « certains groupes (régionaux ou sociaux) » et qui se répandrait « malgré » – voire contre – les grammairiens, et, d'autre part, un « oral d'élite » créé de toutes pièces par ces mêmes grammairiens dont le projet ne serait autre que de « contrarier » (112) la langue commune.

À la *conversation spontanée* des *groupes sociaux*, reposant sur une prononciation *simple* et *naturelle*, s'opposeraient donc les *effets oratoires* d'une *élite* forcément suspecte (les grammairiens) tentant d'imposer une prononciation *surchargée* et *pré-*

1. On évoque, d'un côté, tel billet rageur du *Figaro Littéraire* ; de l'autre, l'adhésion inconditionnelle de tel spécialiste du théâtre à l'esthétique de spectacles qui se revendiquent baroques. Mes vifs remerciements à Pierre-Alain Clerc pour ses remarques sur une première version du présent article.

2. Marie-Luce Demonet, *La langue à la chandelle*. L'auteur concentre sa réflexion sur le xvi^e siècle, mais son argumentation peut, à quelques détails près, s'appliquer de la même manière au xvii^e siècle. La portée du présent article n'est pas strictement délimitée, mais elle embrasse en gros les xvi^e et xvii^e siècles.

3. Lorsqu'une expression entre guillemets est suivie d'un nombre entre parenthèses, celui-ci renvoie à la page où Demonet en a fait usage.

cieuse. Il faudrait donc comprendre que la seule prononciation authentique est la première des deux et qu'une « restauration » fondée sur la norme factice des grammairiens ne peut aboutir aujourd'hui qu'à une prononciation en toc, qui ravale la langue elle-même (et, partant, le texte dramatique) au rang d'« accessoire de théâtre » (114).

Mais d'où cette vision manichéenne peut-elle bien provenir ? Force est de constater qu'aucun témoignage direct ne vient accréditer l'existence, à partir de la Renaissance, d'une caste de grammairiens mus par un « volontarisme normatif » (129) diffus et orienté, et encore moins la thèse selon laquelle un tel groupe aurait œuvré de manière concertée à la « réactivation » (129) de prononciations archaïques au nom d'une « sacralisation » (110) de l'écrit qui voulait qu'on « articule toutes les lettres » (129).

De fait, le cercle des grammairiens semble bien avoir été créé de façon largement rétrospective vers la fin du XIX^e siècle par Charles Thurot⁴. Cherchant à collecter le plus grand nombre possible de témoignages directs sur les usages phonétiques anciens, ce grand érudit trouva probablement commode de qualifier tous ses informateurs de « grammairiens ». Au nombre des adhérents posthumes à ce club très peu fermé, on trouve certes, pour ce qui est du XVI^e siècle, quelques savants qui n'auraient pas renié le titre, mais aussi et surtout une collection de personnages hauts en couleur sans autres points communs que leur humanisme et leur intérêt pour les sonorités de la langue. En vrac, plusieurs poètes de cour, un médecin latinisant, un pédagogue londonien, un instituteur marseillais farfelu, un pape calviniste enseignant le français aux germanophones, un avocat dijonnais facétieux et grivois, un gentilhomme huguenot aussi sévère à la rime qu'en religion...

Tant qu'elle ne servait qu'à nouer la gerbe de témoignages disparates, l'étiquette restait inoffensive. Le pas suivant a sans doute été franchi par Ferdinand Brunot qui, reprenant le travail de Thurot, adresse des critiques virulentes aux grammairiens *en général*, « gens tout farcis de latin » ou, au contraire, contaminés par des « habitudes de prononciation [...] dialectales », dont les témoignages, grevés de « graves contradictions », sont jugés « peu sûrs »⁵.

C'est ce texte, auquel elle semble adhérer sans réserve, que Demonet cite en tête de son travail. Or, si l'idéologie de Brunot, et en particulier sa méfiance envers les grammairiens et autres latinisants, peut s'expliquer dans le contexte des années 1900 et à la lumière de son engagement politique et de pédagogue, elle apparaît aujourd'hui largement décalée. En un temps où les sources primaires se sont enfin mises à circuler sans entrave sur les réseaux informatiques, peut-on décemment s'en tenir, pour la diction des textes de la Renaissance, à quelques « préceptes de bon sens lus dans Brunot et Gougenheim »⁶ (112), deux ouvrages certes estimables, mais dont le plus actuel remonte à 1951 ?

4. Charles Thurot, *De la prononciation française*.

5. Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française*, II, « Le XVI^e siècle », p. 242 sq.

6. Georges Gougenheim, *Grammaire de la langue française du XVI^e siècle*.

D'un modèle à l'autre

Le modèle auquel se réfère implicitement Brunot, hérité des néo-grammairiens du XIX^e siècle, repose sur un postulat de *pureté* linguistique : en un lieu et un temps donnés, tous les locuteurs devraient tomber d'accord sur un seul et même usage ; de plus, tout changement devrait se produire de manière instantanée et en conformité avec des « lois phonétiques » immanentes. Un tel modèle n'est pas à même d'intégrer le fait que les grammairiens⁷ de Thurot donnent des témoignages parfois contradictoires ; pour le sauver, Brunot n'a d'autre choix que d'ostraciser la totalité des témoins et donc, d'une certaine manière, de nier tout ou partie des données historiques.

En somme, la dichotomie de Brunot-Demonet donne lieu à un embarrassant paradoxe. En tant que lettrés et du seul fait qu'ils émettent une opinion sur la langue, tous les témoins des XVI^e et XVII^e siècles se font taxer de grammairiens, et sont immédiatement disqualifiés. Il reste donc un choix impossible : reconstituer sur la base de témoignages réels une prononciation jugée par avance aberrante, ou se lancer dans la vaine quête d'une prononciation dont on voudrait qu'elle soit authentique, mais en s'appuyant sur une absence de témoins.

Ne pourrait-on pas plutôt poser que les grammairiens s'expriment de manière adéquate sur la réalité, mais sur une réalité plus complexe que celle dont le modèle de Brunot est capable de rendre compte ? Il faudrait donc améliorer un modèle reconnu simpliste, afin de le rendre apte à intégrer toute la diversité et toute la complexité des témoignages historiques.

De fait, il n'y a pas besoin de chercher très loin un modèle mieux adapté. Dans le recueil même qui publie le travail de Demonet, Anthony Lodge⁸ adopte le point de vue de la sociolinguistique historique et de la dialectologie urbaine. Selon lui, si l'approche traditionnelle fondée sur la *pureté* dialectale peut à la rigueur convenir à la description des parlers de petites communautés rurales vivant en quasi-autarcie, elle devient inopérante lorsqu'il faut rendre compte du brassage linguistique intense dont les villes sont le théâtre.

Dans un espace urbain comme celui de Paris au XVI^e siècle, des centaines de milliers d'individus issus d'horizons divers se croisent, conversent et sont condamnés à l'intercompréhension. Depuis le Moyen Âge, un processus de *koinéisation*⁹ est à l'œuvre, qui a fait émerger une langue *nivelée* supra-dialectale. Comme cette langue est restée beaucoup plus hétérogène qu'un dialecte local, elle comprend de nombreuses variables¹⁰, et en particulier des variables phonétiques, dont certaines des variantes se verront attribuer une *valeur*, fonction du prestige social qu'on leur reconnaîtra. Prises dans leur ensemble, les plus valorisées d'entre elles constitueront

7. Faute d'un meilleur terme, on continuera à les dénommer ainsi.

8. Anthony Lodge, *La question de la « langue commune » en français*.

9. La *koinè* est la langue commune qui s'était développée dans l'Antiquité à partir des différents dialectes du grec et, par extension, toute langue commune supra-dialectale.

10. On appelle *variable* toute entité linguistique susceptible de se réaliser de plusieurs manières différentes, chacune de ces manières étant appelée *variante*.

une *norme* cultivée qu'on associera finalement au parler de l'« honnête homme ». C'est précisément à cette norme — et non au parler spontané du peuple — que se réfèrent les grammairiens du temps lorsqu'ils parlent de « langue commune », et c'est elle qui deviendra, au xvii^e siècle, ce qu'on appelle encore aujourd'hui le « bon usage ».

Comme l'admet Lodge¹¹, cette norme n'est pas la langue réelle mais une langue *idéale*, autrement dit une « construction entièrement idéologique ». Demonet et Lodge s'accordent donc sur son caractère construit, mais là où Demonet, après Brunot, s'applique à la dénigrer en la réduisant au caprice de quelques-uns, Lodge l'accueille comme celle « à laquelle toute personne humaine *devrait* aspirer » (c'est lui qui souligne), deux attitudes diamétralement opposées, mais dont seule la seconde est tenable, la première¹², comme on vient de le voir, menant droit au paradoxe.

Négocier la norme

Le chercheur qui voudrait, dans un but archéologique, reconstituer la langue du petit peuple de Paris à la Renaissance ou au xvii^e siècle se trouverait confronté aux pires difficultés : il n'existe que fort peu de témoignages sur ces usages spontanés, beaucoup trop peu pour s'en faire une représentation cohérente. Par comparaison, le praticien qui, dans un but artistique, souhaite déclamer « à l'ancienne » des vers de cette époque sera bien mieux loti : comment imaginer, en effet, que l'idéal de diction qui prévalait alors ait pu diverger fondamentalement de celui auquel sont justement attachés les grammairiens ? Comment se pourrait-il, par exemple, que le poète Peletier du Mans ait souhaité qu'on prononce ses vers autrement que ne le demande le grammairien Peletier du Mans, alors qu'on trouve la même graphie phonétique dans le *Dialogue*, œuvre « grammaticale » et dans l'*Amours des Amours*¹³, recueil poétique ?

En l'absence d'une autorité officielle et incontestée qu'on aurait chargée de l'édicter¹⁴, la norme cultivée se négocie de manière continue entre l'ensemble des locuteurs qui s'en réclament, chacun étant susceptible de l'influencer à la hauteur de l'autorité qui lui est reconnue par le groupe. Loin de le déranger, les avis parfois divergents des grammairiens s'intègrent donc dans le modèle en tant qu'échos fragmentaires de cette négociation. Plus il sont nombreux et riches — leur nombre ne fera qu'augmenter avec le temps — et plus sera précise la représentation qu'on peut, à distance, se faire du bon usage.

11. Anthony Lodge, *La question de la « langue commune »*, p. 83

12. Elle correspond à la prémisse mineure du syllogisme initial.

13. Jacques Peletier du Mans, *Dialogue de l'Orthographe e Prononciacion Françoisese et L'Amour des amours*.

14. Même au faite de sa réputation, l'Académie française n'a, dans les faits, jamais pu conquérir une telle autorité.

En tant que norme cultivée, ce bon usage que les grammairiens de Thurot nous aident à appréhender s'impose comme le point de départ obligé de toute approche historique de la déclamation.

Variables et changements

Comme le relève aussi Lodge, « le changement linguistique est un processus permanent et graduel ¹⁵ ». Pour une variable donnée, il se peut qu'une variante qui prédominait à un moment donné soit supplantée par une autre, auparavant minoritaire. Lorsqu'il est possible de mesurer cela sur la durée, on observe une lente augmentation de la fréquence de cette dernière. Mais il se peut aussi que, indépendamment de leurs fréquences réelles, les valeurs respectives attribuées à deux variantes s'inversent : de valorisée, l'une devient « vieillie » et c'est à l'autre, auparavant stigmatisée, que sera reconnue la valeur la plus élevée.

Le roi

Lodge se risque à illustrer par un graphique ¹⁶ le très long déclin de la variante [wɛ] au fur et à mesure que progresse la variante [wa], qui s'est imposée dans un mot comme *roi* (figure 35.1). Les données sont fictives mais plausibles : il s'agit d'une hypothèse sur les résultats qu'on aurait obtenus si l'on avait pu, tous les cinquante ans, soumettre à une enquête un échantillon représentatif de la population parisienne. On note l'extrême lenteur du changement : cinq à six siècles entre l'apparition de la variante nouvelle et la disparition de l'ancienne. Durant toute cette période, il devait être possible d'entendre, à Paris et parfois dans la bouche du même locuteur, aussi bien l'une que l'autre.

Mais le point de vue reste étroitement statistique : on s'est contenté de noter des fréquences (supposées) sans tenir aucun compte de la valeur attribuée au cours du temps à chaque variante. Or, une enquête qui tiendrait compte de cette valeur, autrement dit du prestige social associé à chacune d'entre elles, aurait une allure bien différente. À l'échelle d'un changement qui s'étale sur plusieurs siècles, les grammairiens de Thurot témoignent d'un basculement d'opinion extrêmement rapide : sur une période inférieure à un siècle, ils changent d'avis sur la question. Vers 1700, chacun s'accorde encore à préférer la variante historique ([wɛ]) et à condamner la variante nouvelle. C'est alors que les avis se mettent à diverger, jusqu'au moment où, vers la fin du XVIII^e siècle, tout le monde ou presque s'accorde à nouveau, mais pour considérer la variante historique comme vieillie et valoriser la variante nouvelle ([wa]).

Dans la figure 35.2, on a osé superposer au changement statistique (tel que Lodge l'a reconstitué) ce qu'a pu être le basculement de la valeur attribuée à [wa]. On propose de le représenter au moyen d'une courbe « en S » (ou sigmoïde), fonction mathé-

15. Anthony Lodge, *La question de la « langue commune »*, p. 87.

16. Anthony Lodge, *La question de la « langue commune »*, p. 88.

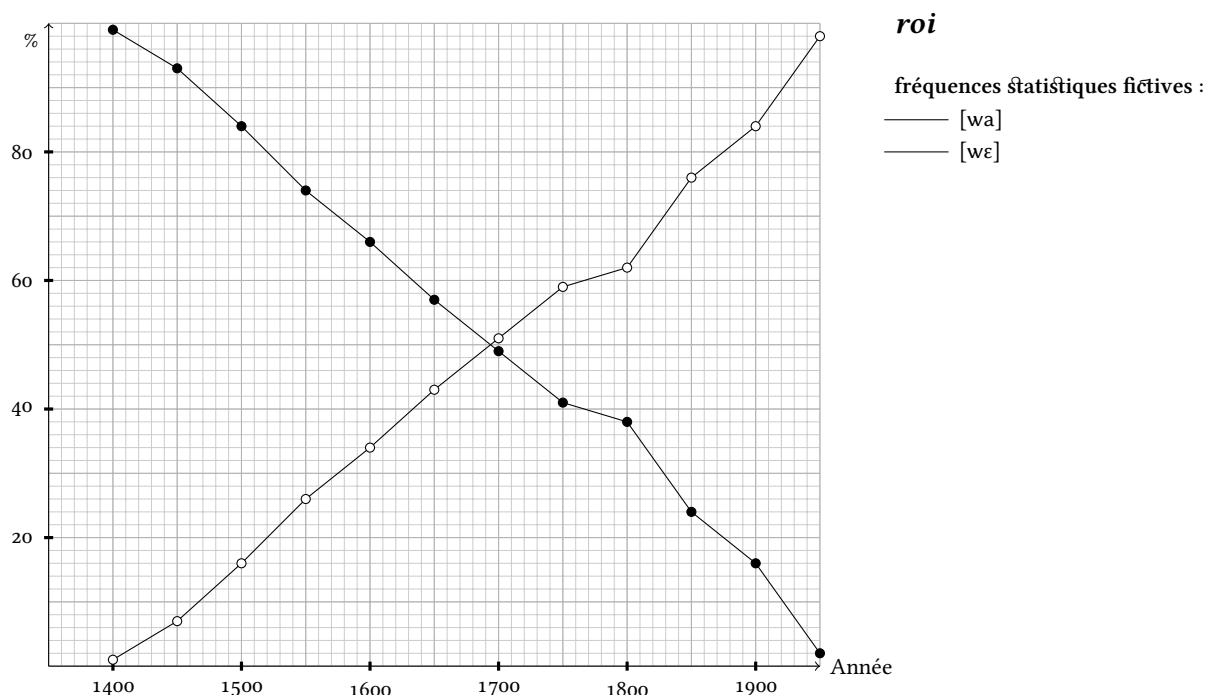


FIGURE 35.1 – De [wɛ] à [wa] : variation de la norme statistique.

matique couramment utilisée pour modéliser les réactions chimiques, les épidémies, les changements sociaux, etc ¹⁷.

Une « photographie » prise peu après 1700 pourrait donner l'impression que les grammairiens sont « conservateurs », voire « réactionnaires » : ils condamnent encore de manière unanime une prononciation qui est déjà majoritaire. Il faudrait alors admettre qu'ils sont devenus « progressistes » voire « révolutionnaires » moins d'un siècle plus tard puisqu'ils tendent à préférer une variante qui ne s'est, et tant s'en faut, pas encore complètement imposée. On voit bien que cette grille de lecture n'est pas adéquate : elle consiste à comparer une fréquence objective à un jugement de valeur. En fait, comme tout locuteur, et comme tout honnête homme, un grammairien est soumis aux forces qui traversent et organisent la société : il se trouvera donc toujours pour ainsi dire acculé aux usages les plus consensuels. Mais comme tout locuteur, et comme tout honnête homme, ce même grammairien participe à la négociation dont ressort, un peu comme à la crie, la valeur d'une variante linguistique à

17. Fondée sur l'exponentielle, elle rend bien compte des phénomènes de basculement : après une phase d'amorce à croissance lente (les premiers adeptes sont difficiles à recruter), la croissance s'accélère (chaque adepte gagné est devenu recruteur) puis s'infléchit (le réservoir des personnes à gagner s'épuise et il reste quelques irréductibles). On pourrait aussi probablement modéliser le changement statistique au moyen d'une courbe en S dont la pente serait cinq ou dix fois moindre que celle du basculement de valeur.

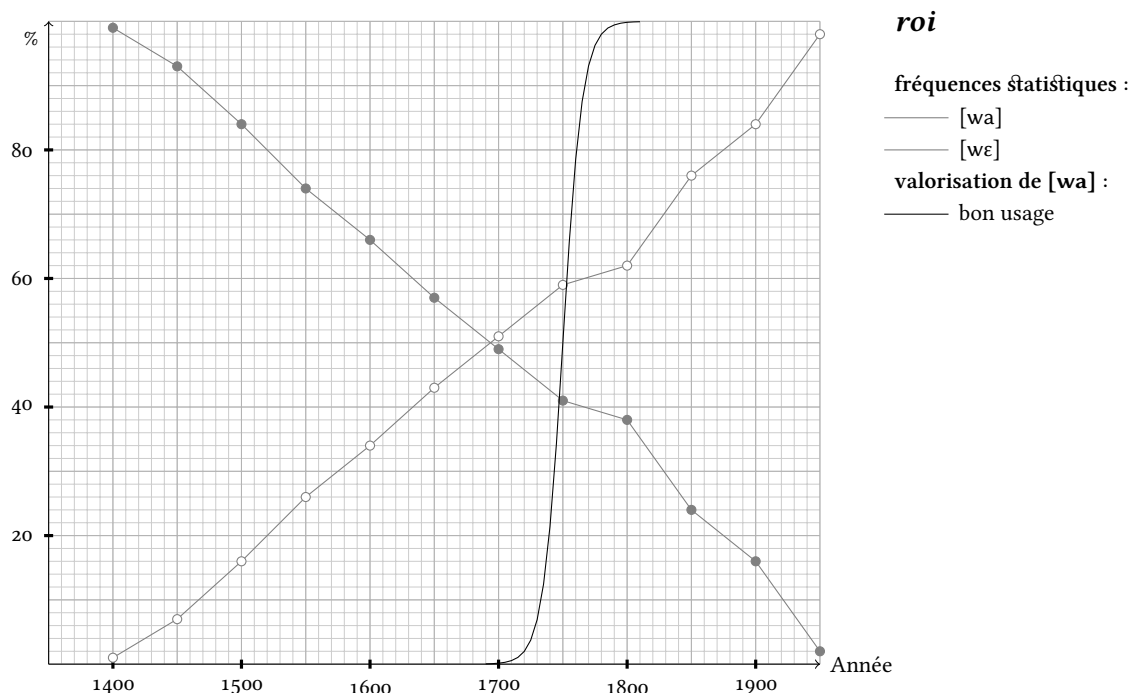


FIGURE 35.2 – De [wɛ] à [wa] : basculement de valeur.

un moment donné. À ce titre, il pourra, dans certaines limites, adopter une position de pointe en « misant » sur une variante donnée qui n'est pas forcément celle qui a les faveurs de la cote.

Il arrive parfois que les usages retenus pour le discours public (autrement dit la *norme soutenue*) s'écartent de ceux de la conversation privée (le bon usage). Si l'on en juge par les grammairiens, cela ne semble pas être clairement le cas pour cette variable précise. Un tel écart est en revanche attesté pour une variable très voisine : s'agissant du *-ois* des imparfaits (*faisois*), on sait par Vaugelas que, vers 1650, la variante [ɛ] s'était déjà imposée à la Cour, alors que le Parlement retenait la variante historique [wɛ]¹⁸.

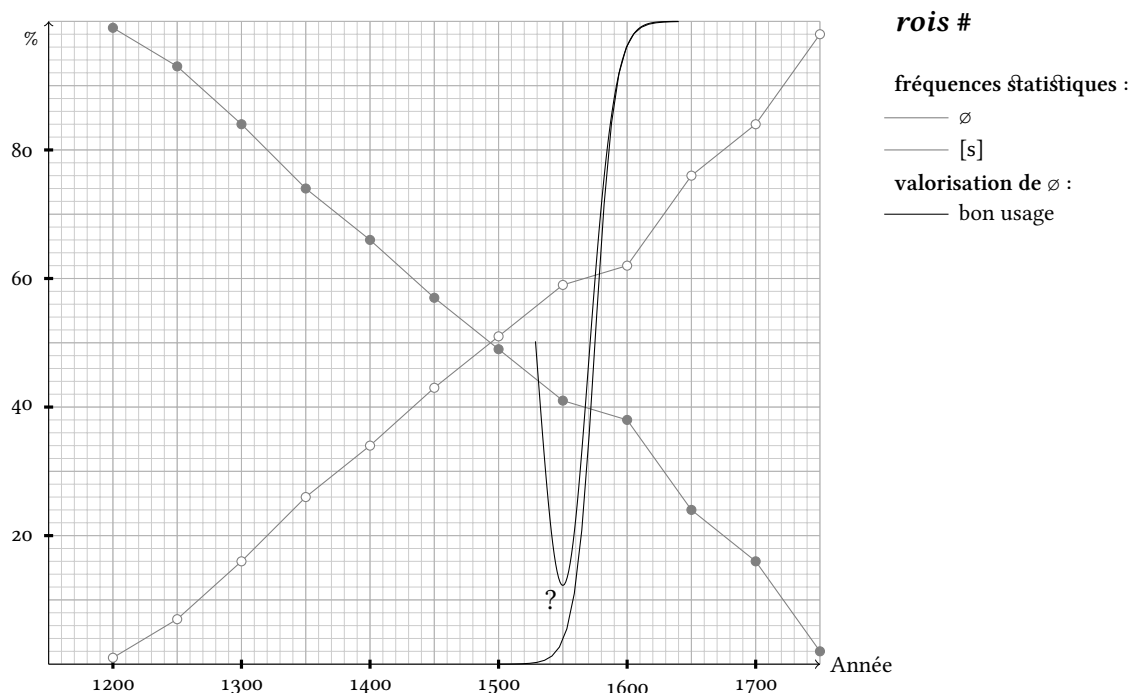
Les rois

Une autre variable dont discutent les grammairiens de la Renaissance est l's du pluriel tel qu'il apparaît dans un mot comme *rois* #¹⁹. Ici aussi, deux variantes au moins sont en concurrence, [s] et Ø²⁰, autrement dit prononcer ou pas l's à la pause, et ici aussi il s'agit d'un changement qui s'étale sur plusieurs siècles.

18. Claude Favre de Vaugelas, *Remarques sur la langue française*, p. 98.

19. Le signe # représente le contexte dans lequel un mot est suivi d'une pause.

20. Le signe Ø désigne la variante zéro, c'est-à-dire l'absence de prononciation.

FIGURE 35.3 – De [s] à $\emptyset$.

Comme les premiers signes indirects d'amuïssement de ces *s* apparaissent peu avant 1200²¹ et que les grammairiens de Thurot en entendent encore au XVIII^e siècle, vraisemblablement chez des provinciaux fraîchement immigrés, on peut reprendre sans vergogne les données fictives déjà utilisées pour *oi*, mais en les décalant de deux siècles vers le passé (figure 35.3). On peut donc postuler que les courbes statistiques des deux variantes se croisent vers 1500.

On discerne, chez les grammairiens, un basculement d'opinion du même type que celui qu'on observait pour *oi*; il est donc tentant de poser une courbe sigmoïde qui pourrait s'amorcer au moment où s'expriment les premiers grammairiens de Thurot, soit un peu avant 1530. Alors qu'il apparaît clairement que la variante zéro ($\emptyset$) est définitivement valorisée en 1630, les données correspondant au début du processus sont beaucoup plus floues, d'une part parce que les témoignages sont peu nombreux avant 1550, d'autre part parce que les témoins qui s'expriment au XVI^e siècle sont quelque peu hésitants.

Même si ces grammairiens préfèrent tous, en première intention, la variante [s], ils tendent presque tous aussi à nuancer : certains d'entre eux s'empressent de contredire, dans leurs exemples, le principe qu'ils viennent d'énoncer, d'autres re-

21. Voir, ici-même, *Les consonnes finales*.
<<http://virga.org/cvf/consfina.php>>

connaissent que des personnes plutôt bien nées ne l'observent pas, ou pas systématiquement, d'autres, enfin, évoquent une consonne atténuée, voire une variante de compromis dans laquelle on n'entend pas ou presque pas l's final mais où la voyelle qui précède est allongée (V:Ø). Contrairement à ce qu'on observe plus tardivement pour *oi*, on ne dispose pas d'une cohorte de grammairiens unanimes qui, avant l'amorce du basculement, s'expriment sans ambiguïté en faveur de la variante historique. On ne sait donc pas si cette variante était déjà valorisée en 1500 et auparavant (courbe inférieure de la figure 35.3) ou si, au contraire, apparaît vers 1530 une position nouvelle consistant à miser sur la variante [s] auparavant considérée comme neutre (courbe supérieure de la figure 35.3). Dans ce dernier cas, on pourrait parler, pour cette variable précise et une durée de quelques décennies, d'une position légèrement conservatrice²².

Pas plus que pour la variable *oi*, on ne trouve, chez les grammairiens, d'indice donnant à penser que, pour l's du pluriel, la norme soutenue ait pu s'écarter de celle du bon usage. Rien n'atteste donc que, dans la déclamation, on ait pu préférer la variante [s] longtemps après 1600. Avant cette date, et plus qu'un usage constant et homogène, c'était probablement la variation qui était la règle.

La présence, jusque dans le théâtre classique, de rimes de type *Vénus : venus* dans lesquelles intervient un nom propre dont l'-s se prononce est parfois évoquée à l'appui de la thèse selon laquelle il serait nécessaire prononcer toutes les consonnes finales à la rime. Il s'agit plus vraisemblablement de licences sans portée générale, fournissant l'occasion de réactiver ponctuellement une variante déjà vieillie et dévalorisée, mais encore disponible.

Au vu de ce qui précède, le témoignage isolé de Bacilly²³ qui, en 1668, adopte, pour cette variable, une position très archaïsante, est à considérer comme relevant d'une norme particulière, propre aux chanteurs ou à certains d'entre eux, dont il serait téméraire d'étendre la validité à quelque forme de déclamation parlée que ce soit.

Le rat

À la pause, *t* final après voyelle brève *a*, en gros, évolué comme *s* final. Pour cette variable, la variante [t] est peu à peu supplantée par la variante Ø²⁴. Faute de données précises, on peut donc recycler les mêmes courbes que pour les deux variables précédentes (figure. 35.4).

22. « Il était recommandé de prononcer à nouveau certaines consonnes finales, en fin de séquence, pour produire certains effets : mais le *faisait-on* ? » (129). Dans ce contexte précis, la question de Demonet apparaît légitime. On observe toutefois que le terme « à nouveau » laisse entendre qu'on avait auparavant complètement cessé de prononcer ces consonnes, ce qui n'est manifestement pas le cas : il s'agit juste ici de préférer l'une des variantes à disposition. D'autre part, il n'était pas question de « produire certains effets », mais seulement de se conformer à une norme.

23. Bertrand de Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, p. 312 sq.

24. Contrairement à ce qui se passe pour -s, la variante V:Ø (amuïssement de la consonne finale avec allongement compensatoire) n'entre pas en ligne de compte pour cette variable.

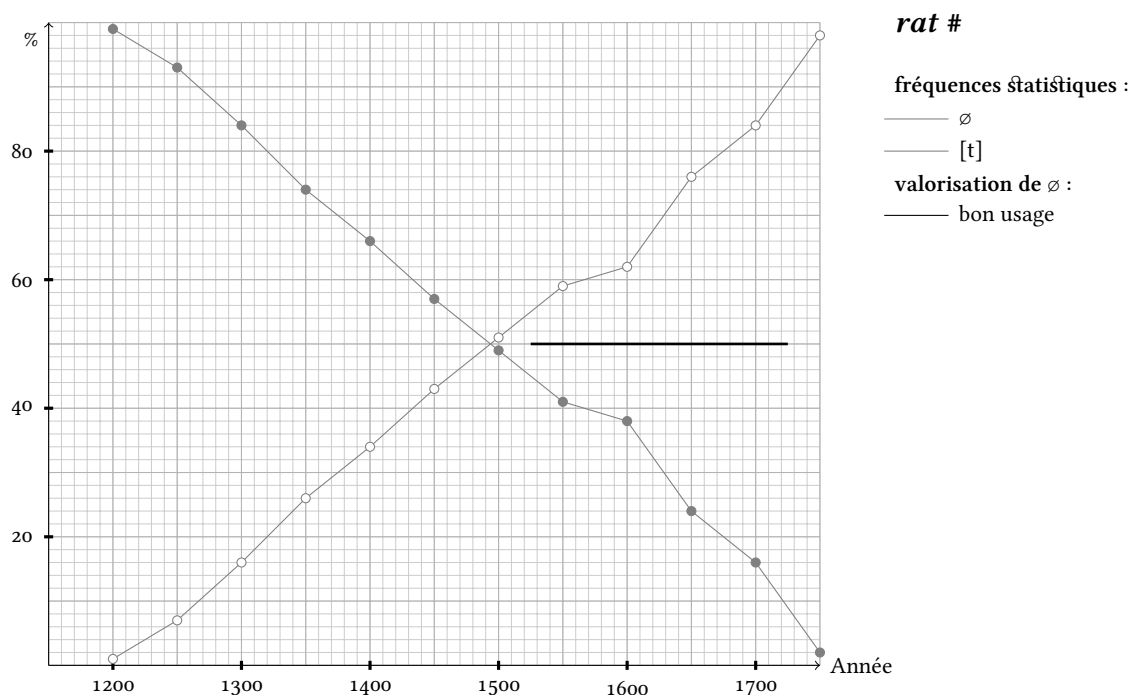


FIGURE 35.4 – De [t] à Ø.

En parcourant les remarques des principaux grammairiens de Thurot, on ne relève par contre aucun basculement de valeur : tout se passe comme si les deux variantes restaient à peu près neutres. Comme l'illustre le tracé horizontal à hauteur de 50 %, ni la présence du [t], ni son absence ne semblent être considérées comme une marque de bon usage.

A plus forte raison aucune des deux variantes n'est valorisée pour le discours soutenu et même le chanteur Bacilly demande qu'on suive, pour cette consonne finale, « la prononciation qui est reçue dans le François ordinaire²⁵ ».

aller

On examine ici la présence ou l'absence d'articulation de la consonne finale des infinitifs en *-er* à la pause. Plus encore que pour les variables précédentes, on travaille dans une réalité strictement délimitée pour les besoins de l'expérience. En effet, on ne tiendra compte ni de la modification possible du timbre de la voyelle qui précède, qu'on voit passer de [e] à [ɛ] dans certains usages, ni de la variété phonétique de l'/r/ qui, d'un usage à l'autre et sans qu'on puisse le savoir avec certitude, est susceptible de passer de la variante historique [ɾ] (r alvéolaire battu) à [r] (r al-

25. Bertrand de Bacilly, *Remarques curieuses*, p. 322.

véolaire roulé), voire à l'une ou l'autre variété d'*r* uvulaire ([ʀ] ou [ʁ])²⁶. Les deux variantes mises en concurrence sont donc /r/ et ∅.

On reprend une nouvelle fois (figure 35.5), pour mémoire, les courbes de fréquence fictives se croisant vers 1500 qui, quoique parfaitement hypothétiques, ne font que rappeler un fait général qu'aucune des données historiques à disposition ne vient démentir : l'amuïssement des consonnes finales, pour passer d'un état de langue originel où elles se prononçaient toutes à celui s'est stabilisé dans le courant du XVIII^e siècle, est un processus extrêmement lent qui s'est étendu sur plus d'un demi-millénaire.

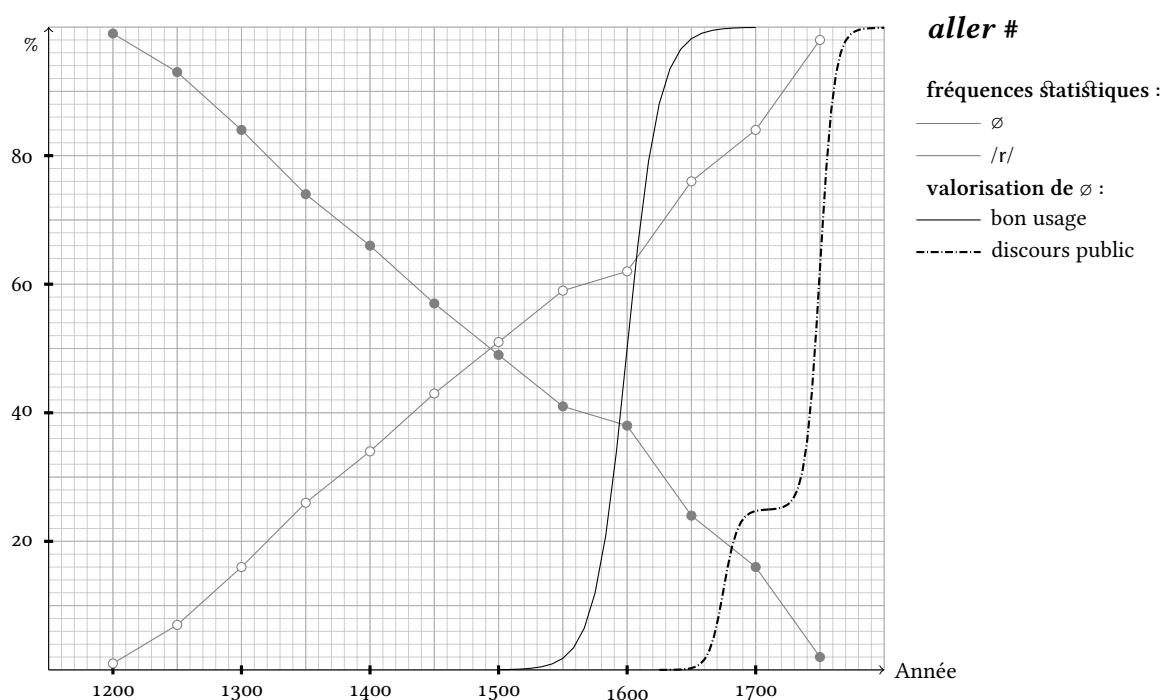


FIGURE 35.5 – De /r/ à ∅.

Sur cette toile de fond uniforme, la sigmoïde en trait plein figure le basculement d'opinion des grammairiens qui, pour la conversation courante, autrement dit le bon usage, favorisent de plus en plus la variante zéro. Pour autant qu'on puisse en juger à partir des témoignages disponibles, cette courbe est de quelques décennies plus tardive que celle du *s* final (figure 35.3). Mais l'élément le plus spectaculaire est l'existence (courbe en traitillés), largement attestée, notamment par les témoignages de Vaugelas et de Hindret, d'un écart très net entre le bon usage et la norme soutenue, celle-ci retenant, voire renforçant, la prononciation d'un *r* final qui s'efface dans le

26. Pour un éclairage plus large sur la question, voir Philippe Caron, *Une variable morphophonétique au XVII^e siècle ou Les consonnes finales*.

bon usage. Vigoureusement condamné par Vaugelas, cet écart donne lieu, dans la seconde moitié du xvii^e siècle, à un compromis : à condition que l'*e* qui précède soit maintenu fermé ([e]) et que l'*r* lui-même ne soit pas articulé trop fortement, cet écart sera toléré au moins jusqu'au milieu du xviii^e siècle ; on en trouve encore trace dans une caricature de la diction du grand tragédien Lekain²⁷.

S'agissant du chant, Bacilly, en 1668, se rallie au compromis négocié pour le discours public tel qu'en rend compte Hindret à la fin du siècle.

chanter

La dernière variable analysée ici est l'*a* nasal tel qu'il apparaît dans le mot *chanter*. La question des voyelles nasales reste, aujourd'hui encore, l'une des plus disputées en phonétique historique, aussi ne peut-il être question de la traiter dans son ensemble. La nasalisation des voyelles françaises est, comme tous les changements phonétiques déjà évoqués, un processus lent dont on admettra qu'il passe, au long de nombreux siècles, par trois stades successifs.

Au stade 1 une voyelle purement orale est suivie d'une consonne nasale parfaitement articulée : [kantare]. Au stade 2, le voile du palais s'abaisse de manière désynchronisée, avant la fin de la voyelle, ce qui en modifie la sonorité et affaiblit l'articulation de la consonne nasale. Il en résulte un son complexe qu'on peut tenter de décomposer ainsi : [aẽⁿ]. Au stade 3, l'abaissement du voile du palais intervient encore plus tôt et se synchronise avec le commencement de la voyelle, qui devient complètement nasale, alors que la consonne nasale disparaît : [ã].

Le stade 1 est commun au latin classique et à l'italien standard. Pour le français, ce n'est que le stade originel, hérité du gallo-roman ; le stade 2 a pu s'imposer très précocement, avant même les premières chansons de geste, c'est vraisemblablement de lui que tentent de rendre compte les premiers grammairiens de Thurot, et c'est encore lui qu'on entend aujourd'hui dans certains parlers méridionaux ; le stade 3 est le stade du français standard moderne ; il n'est pas expressément attesté avant la seconde moitié du xvii^e siècle.

Le changement envisagé ici concerne le passage du stade 2 au stade 3. Comme pour les précédents, on postule que les deux variantes correspondantes ont très longtemps coexisté à Paris même. Il est cependant délicat de parler, pour la variante *stade* 3, d'un processus de valorisation. En effet, les grammairiens se bornent le plus souvent à donner une seule description d'*a* nasal (ou des voyelles nasales en général) : avant 1650, les descriptions, dans la mesure où elles font état d'une voyelle modifiée suivie d'une consonne atténuée, évoquent plutôt le stade 2 ; après, et en particulier à partir de Chiflet (1659), apparaît l'idée que la voyelle nasale est un « son » unique, le terme de « voyelle nasale » n'apparaissant qu'à partir de Dangeau (1694). Aucun grammairien ne formule de réel jugement de valeur sur l'une ou l'autre variante : tout se passe comme s'ils n'entendaient vraiment que celle qu'ils décrivent et res-

27. Martine de Rougemont, *La déclamation tragique en Europe au xviii^e siècle*.

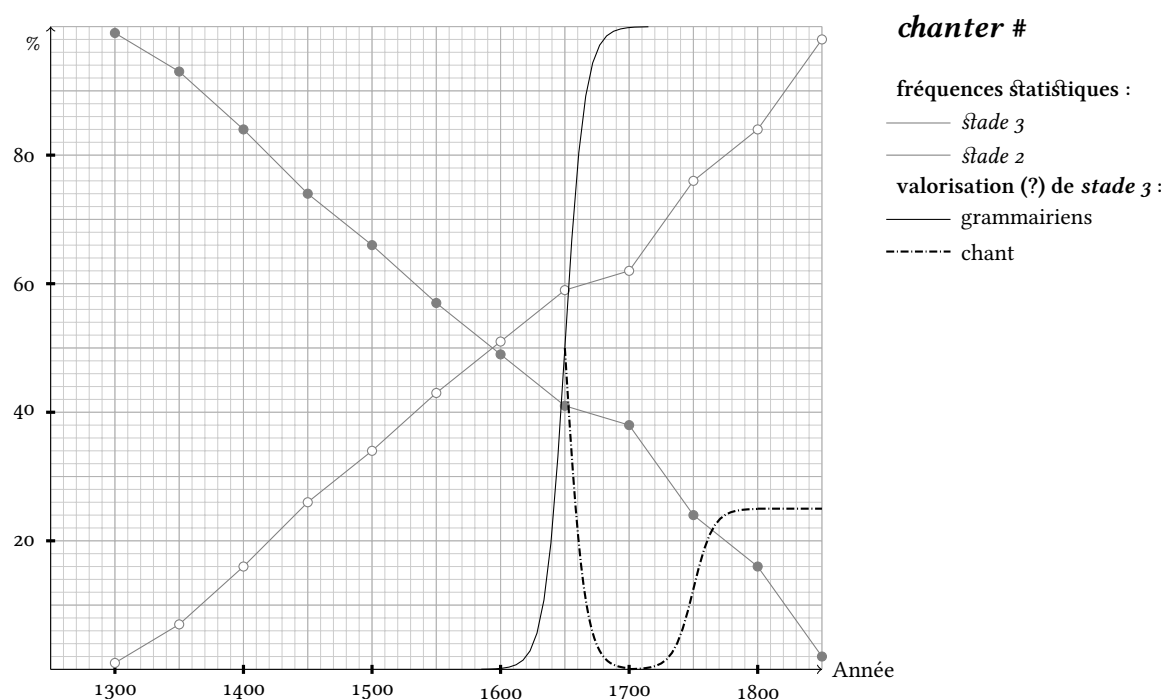


FIGURE 35.6 – Du stade 2 au stade 3.

taient pour ainsi dire sourds à l'autre. La courbe sigmoïde en trait plein refléterait donc plus leur perception que leur appréciation.

Le premier auteur qui mette en balance les deux variantes est Bacilly. En bannissant énergiquement le stade 3 du chant et en réclamant qu'on s'en tienne au stade 2, il atteste, d'une part, que les élèves potentiels auxquels il s'adresse avaient déjà, dans leur parler de tous les jours, en majorité adopté la variante nouvelle ; d'autre part, il édicte, pour le chant et un peu comme il le faisait pour les -s finaux, une norme archaïsante qui pourrait trouver sa justification dans des impératifs techniques : la variante *stade 3* était incompatible avec son esthétique vocale. Plus tard, les maîtres de chant continuent à privilégier la variante historique, mais seulement pour les tenues d'une certaine durée.

Aucun témoignage n'indique que la norme soutenue ait pu suivre celle du chant. Vu que les comédiens et autres orateurs n'étaient pas soumis aux mêmes impératifs vocaux que les chanteurs, et que la valorisation éventuelle de la variante *stade 3* était peu marquée, on peut penser qu'ils restaient largement inconscients de leur usage propre et ne faisaient pas d'effort particulier pour en changer lorsqu'ils parlaient en public.

* * *

Le modèle proposé par Lodge ne diminue pas la marge d'incertitude inhérente à notre connaissance de prononciations dont il n'existera jamais aucun enregistrement ; il ne rend pas par enchantement moins fragmentaires les sources primaires, plus explicites les témoignages des grammairiens ; mais il reconnaît à ces derniers le statut de locuteurs « autorisés », dont l'opinion sur les usages de leur temps est importante et précieuse.

En représentant, variable par variable, les données à disposition dans un espace bidimensionnel, on fait apparaître de manière, certes hypothétique et approximative, mais aussi plus claire et plus synthétique que ne le permettrait une simple compilation, les variations de l'usage et les fluctuations de la norme. Pour les cinq variables examinées, le scénario est dans le fond identique : une variante est, très lentement mais comme inexorablement, supplantée par une autre. Mais, sur ce canevas immuable, les « acteurs » du temps vont improviser toute une variété de petites « comédies de mœurs » dont les détails sont, pour nous, d'une valeur inestimable. Ainsi, si l'on pouvait, au tournant du xxi^e siècle, supposer encore l'existence, aux siècles considérés, d'une « norme uniforme dans l'articulation des [consonnes] finales » propre au « discours public²⁸ », on se rend compte aujourd'hui que cette hypothèse, manifestement trop simple, vole en éclats sous la pression des données historiques.

Écarts adaptatifs, écarts démarcatifs

Dans l'absolu, personne n'a jamais prétendu qu'il soit possible ou souhaitable de s'exprimer en public exactement comme on converse en privé : délivrer à un auditoire collectif qui n'a pas directement voix au chapitre, dans un agencement spatial asymétrique, un texte pré-rédigé, lu ou appris par cœur, ne va pas sans certains ajustements. Aussi personne ne s'étonnera-t-il de voir les grammairiens, à partir du xvii^e siècle au moins, faire ici ou là la distinction entre une norme familière et une norme soutenue. Mais la question peut être envisagée selon deux logiques inverses.

Dans la première, qu'on qualifiera d'*adaptive*, la norme soutenue s'écarte de la norme familière sous la pression des conditions d'exécution. Les écarts doivent ou devraient donc être motivés par ce qu'on pourrait appeler des contraintes externes : par exemple, assurer l'audibilité du texte, se conformer à la versification, ou alors exprimer plus vivement des passions²⁹. Dans la seconde logique, qu'on appellera *démarcative*, les écarts à la norme familière relèvent d'une intention, qu'elle soit complètement autonome, ou alors imposée sous la forme d'une règle intériorisée : rappeler sans cesse à l'auditeur que ce qu'il entend est bien un discours public.

Tant qu'un orateur use de sa puissance vocale, on peut estimer qu'il prend soin d'ajuster son action à la taille de la salle et à celle de son public ; s'il en abuse, on

28. Jean-Noël Laurenti, *La notion d'écart à travers la déclamation et le chant français des xvii^e et xviii^e siècles*. Laurenti s'appuyait sur des références fournies en bonne partie par Eugène Green. Voir aussi Eugène Green, *Le « lieu » de la déclamation en France au xvii^e siècle*.

29. En renforçant des consonnes, en variant le débit, en changeant de registre vocal, etc.

peut lui reprocher de faire des effets de voix³⁰. Dans le premier cas, on n'entendrait pas d'autre message que : « Je fais de mon mieux » ; dans le second, il assénerait : « Attention ! je suis en train de plaider ». Le même type d'écart peut donc, selon le cas et le degré, être reçu comme adaptatif ou comme démarcatif.

On voit également que, aux périodes considérées, un écart donné pouvait susciter l'intolérance lorsqu'il était ouvertement démarcatif, mais être mieux admis lorsqu'on pouvait se convaincre qu'il obéissait à une logique adaptative. Comme on l'a vu, prononcer un imparfait (*parlois*) « à pleine bouche » ([wɛ]) et contre le bon usage ([ɛ]) était reproché par Vaugelas à des plaideurs qui n'avaient manifestement conservé cette variante que pour se distinguer, mais le même Vaugelas n'aurait probablement eu d'autre choix que de la prescrire, comme le fait Mourgues³¹, dans le cas où *parlois* rime avec *lois* et où il n'est question que de s'adapter à une contrainte rimique.

Pour favoriser l'acceptation d'un écart, il était donc plus efficace d'embrasser la logique adaptative, et ce même si la nature adaptative de l'écart en question était sujette à caution. Lorsque Bacilly justifie sa préférence pour la variante archaïque (*stade 2*) des voyelles nasales par la nécessité d'éviter de « chanter du nez³² », il fait appel à une contrainte externe indéniablement liée à la technique vocale, et donc au chant, et non à quelque intention de faire savoir qu'on chante. Mais lorsque le même Bacilly, pour justifier l'articulation de certains -s finaux, invoque l'impératif de « distinguer le singulier d'avec le pluriel³³ », il ne fait que revêtir d'un vernis adaptatif un écart qui est plus vraisemblablement démarcatif. En effet, si elle était réelle, la contrainte évoquée déploierait ses effets partout où il y a des singuliers et des pluriels, autrement dit dans tous les registres, bon usage compris, et non, comme c'est le cas, dans le chant seulement. L'exécutant qui applique cette consigne de Bacilly délivre donc bel et bien le message : « Ce que vous entendez est un air sérieux ».

À l'inverse, il semble bien qu'il était possible de susciter une réaction du public au moyen d'un écart ostensiblement démarcatif. Lorsque Molière, dans l'*Impromptu de Versailles*, demande à du Croisy de faire le poète en adoptant « ce ton de voix sententieux, & cette exactitude de prononciation qui appuie sur toutes les syllabes & ne laisse échapper aucune lettre de la plus severe ortographe », il amusera par deux fois. La première, immédiatement, parce que la consigne est déjà en elle-même une exagération comique : au XVII^e siècle, personne n'a jamais réellement prononcé toutes les lettres qui s'écrivent ou peuvent s'écrire ; la seconde lorsque du Croisy ouvrira la bouche : même s'il ne s'y conforme que partiellement, sa prononciation paraîtra encore bien assez ridicule pour faire sourire. On n'ose imaginer quelle aurait

30. Voir à ce propos l'anecdote rapportée par Michel Le Faucheur, *Traité de l'action de l'orateur*, p. 58.

31. Michel Mourgues, *Traité de la poésie française*, éd. 1685, p. 31.

32. Bertrand de Bacilly, *Remarques curieuses*, p. 260.

33. Bertrand de Bacilly, *Remarques curieuses*, p. 313.

été la sidération du public de Molière si tous les personnages d'une comédie s'étaient mis à prononcer comme du Croisy jouant les pédants³⁴.

Malgré l'existence bien attestée d'écarts phonétiques propres au discours public, on doit se rendre à l'évidence que ceux auxquels on pourrait reconnaître un caractère purement démarcatif sont rares pour la période considérée. Parmi les variables examinées ici en détail, seul le maintien de la variante /r/ dans la finale des infinitifs en *-er* semble échapper complètement à la logique adaptative, ce qui, de ce fait, suscitera des réactions d'intolérance.

Au lieu de la regarder comme un « usage encore meilleur » (ou un « oral de luxe »), ne devrait-on pas se résigner à considérer la norme soutenue comme un « moins bon usage », toléré sous condition, dans certaines circonstances et certaines limites ? Plus qu'une collection de « fanions » utilisés pour signaler des genres que, de toute façon, personne ne serait allé confondre, elle fonctionnerait alors comme une sorte de « boîte à outils » à la disposition de l'orateur consciencieux, mais dont il ne devrait user qu'avec mesure. L'unique norme cultivée capable de servir de référence commune resterait donc, pour le XVII^e siècle, le bon usage.

Déclamation « baroque » ou « historiquement informée » ?

« Élocution lente et emphatique [...], prononciation marquée de tous les E sourds, de presque toutes les consonnes finales, articulation distincte de lettres étymologiques, nasalisation systématique de “*bon-nes*”, mélodie chantante appelée “accent de hauteur” », tels sont les traits que relève Demonet dans la prononciation des disciples d'Eugène Green³⁵, et qu'elle assimile à une « vulgate³⁶ de la prononciation du français d'Ancien Régime » ; celle-ci « viendrait des recherches sur la déclamation de l'époque » et serait « en principe justifiée par les travaux des historiens de la langue » (112). C'est sans doute à raison que Demonet se montre prudente et use du conditionnel en posant la majeure de son syllogisme. On voit mal en effet quel historien de la langue pourrait aujourd'hui reprendre le tableau à son compte, et chez quels grammairiens du temps il serait allé le trouver.

C'est peut-être chez le seul Bacilly qu'on pourrait, en cherchant bien, trouver groupés au moins une partie de ces traits, ce qui n'est pas sans questionner : même s'il positionne son traité comme utile à la déclamation, le maître de chant reste indéniablement centré sur l'enseignement de son art. Vouloir étendre au discours

34. Sidération qui pourrait, par delà les siècles, rejoindre l'étonnement de Demonet et Caron face aux choix phonétiques que révèle le DVD du *Bourgeois Gentilhomme* paru chez Alpha en 2005. Marie-Luce Demonet, *La langue à la chandelle*, p. 112 ; Philippe Caron, *Pouvons-nous reconstituer la diction haute du français vers 1700 ?*

35. Probablement à l'écoute du DVD du *Bourgeois Gentilhomme* dont il a déjà été question.

36. La « crainte qu'une prononciation restituée, victime de son succès, ne finisse par être diffusée comme une vulgate » apparaissait déjà dans l'« Appel pour la constitution d'un groupe de recherche sur la prononciation du français dans la poésie, le chant et la déclamation du XVI^e au XIX^e siècle » lancé par Jean-Noël Laurenti début 2005. Voir à ce propos l'introduction du deuxième numéro des *Annales de l'ACRAS*, disponible sur <<http://www.acras17-18.org/>>.

parlé celles de ses consignes qui ne seraient corroborées par aucune autre source est donc difficilement justifiable, ce d'autant plus que Bacilly présente sa vision du chant avec une subtilité et un luxe de nuances qu'on est très loin de retrouver dans le tableau brossé par Demonet.

De fait, on ne peut qu'être frappé, à l'écoute, par la radicalité dont font montre les tenants de la vulgate en question, radicalité qui semble se cristalliser dans le seul mot de « baroque »³⁷, et qui pourrait expliquer en retour la radicalité des réactions d'adhésion ou d'intolérance mentionnées en préambule. On a l'impression que les artistes impliqués sont sans cesse animés par la volonté d'affirmer une différence, qu'on pourrait résumer dans le message suivant : « Ce à quoi vous assistez est un spectacle baroque ». L'attitude est si manifestement démarcative qu'on comprend mieux le caractère parfois grossièrement approximatif des traits phonétiques mis en évidence : dès lors que le message passe, et que les spectateurs sont rendus capables d'identifier à la première réplique un spectacle « baroque », les méandres d'une recherche historique rigoureuse peuvent apparaître fastidieux³⁸. En exagérant dogmatiquement la fonction démarcative attribuée à la norme soutenue, ils mettent une vision hallucinée du XVII^e siècle au service de leur propre velléité de se distinguer.

Un très récent projet visant à « jouer *L'École des femmes* à la lumière des sources du XVII^e siècle » devrait contribuer à recentrer le débat. Conduit par un binôme associant une chercheuse en théâtre et un artiste polyvalent³⁹, caractérisé par un fort ancrage universitaire, il vise avant toute chose à favoriser la circulation des idées entre chercheurs et praticiens, en confrontant les premiers aux contraintes du jeu théâtral et en sensibilisant les seconds à la rigueur de la recherche historique : autant ceux-ci profiteront d'être guidés dans leur abord des sources primaires, autant ceux-là pourront affiner leurs hypothèses en les mettant, pour ainsi dire, à l'épreuve du feu.

Soucieux de ne pas instrumentaliser les sources historiques au profit d'une esthétique prédéterminée, ses promoteurs adoptent, vis-à-vis de la connaissance historique, une attitude essentiellement adaptative : les comédiens s'efforceront de se laisser contraindre par les hypothèses des chercheurs, confrontant par la même occasion ces derniers aux conséquences pratiques de leurs assertions. La démarche ne saurait toutefois être qualifiée d'« archéologique » : il s'agit d'un projet pleinement artistique qui fait le pari que, loin de les brimer, la contrainte historique, au contraire, stimulera le potentiel créatif des comédiens. On retrouve donc ici les ingrédients

37. Ce sont tour à tour la déclamation, le théâtre, la mise en scène, la parole, le chant, la voix, la musique, le musicien, son instrument, l'homme entier voire la civilisation dans son ensemble qui sont assortis de ce qualificatif devenu tellement polysémique qu'il ne fonctionne plus que comme un rideau de fumée.

38. Demonet, *La langue à la chandelle*, p. 112, relève la fragilité méthodologique d'un article déjà ancien d'Eugène Green. Son essai, *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, ainsi que les ouvrages d'autres pionniers de la démarche, pourraient prêter le flanc à la même critique.

39. Bénédicte Louvat-Molozay et Pierre-Alain Clerc. Par souci de clarté, le soussigné se doit de signaler qu'il est personnellement mis à contribution au sein de ce projet.

d'une approche dite « historiquement informée » qui, lorsqu'elle a pu fédérer musicologues et musiciens, s'est révélée extrêmement féconde dans la redécouverte des musiques anciennes.

Grand écart ou petits écarts ?

Dans un premier temps, la démarche proposée aux comédiens consistera, tout simplement, à les familiariser avec le bon usage tel qu'il peut ressortir des sources les plus complètes et les plus précises du XVII^e siècle ⁴⁰. L'exercice est, en fait, beaucoup moins trivial qu'il n'y paraît. Comme la différence entre ce bon usage ancien et le nôtre est souvent ténue, beaucoup de finesse et un patient travail seront nécessaires pour percevoir, interioriser et restituer ce qui apparaît bel et bien comme un « petit écart ».

À ce petit écart s'en ajouteront bientôt d'autres : intégrer les contraintes liées au texte versifié, et celles imposées par le dispositif scénique, tout en réfléchissant à l'exigence de « naturel » qu'on a coutume de prêter à Molière. Ici, il ne peut être question de dessiner à gros traits. Il faut au contraire s'efforcer de travailler sur des nuances, ce qui n'est pas immédiatement spectaculaire, mais n'en est que plus exigeant d'un point de vue technique.

De multiples autres écarts s'imposeront ensuite, liés aux différents caractères représentés. On n'imagine pas, en effet, que Molière ait pu imposer à tous ses comédiens une prononciation à la fois artificielle et uniforme. Comme le révèlent notamment *l'Impromptu de Versailles* ainsi que les multiples indices graphiques dont est parsemé le texte de ses pièces, Molière aimait à jouer avec toutes sortes de « mauvais usages » dont il affuble, à une extrémité, les valets et les paysans, à l'autre, les pédants et les docteurs ⁴¹.

Là où la vulgate baroque impose de manière uniforme un seul « grand écart » démarcatif porteur d'un message univoque, l'approche historiquement informée suggère aux comédiens de parsemer leur jeu de multiples petits écarts adaptatifs visant à donner, en adéquation avec le contexte historique, une image théâtralisée et donc stylisée de cette variation caléidoscopique qu'on trouve au centre de la vision des sociolinguistes. Exigeante pour les praticiens, cette démarche place aussi les chercheurs devant leurs responsabilités : on n'imagine pas qu'elle puisse s'engager sans une étroite collaboration entre les deux mondes. Or, à ce jour, la recherche en est encore au stade des rudiments. Il serait à souhaiter que des historiens de la langue fassent équipe avec des historiens du jeu théâtral pour dépouiller de manière un tant soit peu systématique les nombreuses sources primaires traitant de la langue et des usages.

C'est lorsque savoir et savoir-faire circulent sans entrave entre chercheurs et praticiens que l'approche historiquement informée donne, en musique, les meilleurs résultats. Lorsqu'on croit, à tort, que la recherche est terminée, les musiciens se

40. La fiche annexée peut les aider à s'en faire une première idée.

41. Voir la communication de Pierre-Alain Clerc au colloque de Tours (2014).

mettent à ronronner et leurs exécutions perdent de leur intérêt : l'effet « vulgate » n'est pas loin. En théâtre, on a pu avoir l'impression que la vulgate s'était installée avant même que ne commence la recherche. Il n'est pas trop tard pour rectifier.

Communication au séminaire Déclamation, chant et danse en France aux XVII^e et XVIII^e siècles : niveaux, lieux de performance, courants et filiations, organisé par Jean-Noël Laurenti et Bénédicte Louvat, Tours, CESR, 23 mai 2014.

Annexe – Fiche « bon usage »

Fiche établie pour le projet « L'École des femmes à la lumière des sources du XVII^e siècle ».

Esquisse historiquement plausible de ce qu'a pu être le « bon usage » dans la seconde moitié du XVII^e siècle, d'après les témoignages de grammairiens comme Vaugelas, Chiflet, Hindret, Dangeau, ou la graphie phonétique de Vaudelin. Par « bon usage », on entend une norme idéale vers laquelle devait tendre, sans jamais l'atteindre, tout honnête homme soucieux de bien parler ; si certains des traits d'une telle norme sont bien fixés et font l'unanimité, d'autres suscitent l'hésitation ou le débat. On trouvera ici quelques principes généraux qui pourront guider les choix des comédiens et leur servir d'aide-mémoire, mais ne devraient en aucun cas les dispenser de se plonger eux-mêmes dans les sources. Certains traits, qui ne relèvent pas de la conversation familière, mais sont imposés par le discours public ou la diction des vers, sont signalés *en italique*.

Voyelles

- **a** : un seul timbre, [a]. Pas d'opposition entre [a] et [ɑ] comme aujourd'hui, mais entre [a] (bref) et [a:] (long).
- **e** : trois timbres : [e] (fermé), [ɛ] (ouvert) et [ə] (féminin), ce dernier pouvant encore correspondre à un *e* central non labialisé et non à un ([œ]/[ø]) comme aujourd'hui.
 - En syllabe tonique, la distribution [e]/[ɛ] est, en première approximation, comparable à celle d'aujourd'hui, mais on peut décider d'en affiner la description sur la base du témoignage d'un grammairien en particulier. *La rime peut aussi forcer à des aménagements ponctuels.*
 - En syllabe atone, la distribution *e* sonore/[ə] est, en première approximation, comparable à celle d'aujourd'hui. Il sera beaucoup plus difficile de trancher, en cas de *e* sonore, entre [e] et [ɛ], les oppositions étant beaucoup moins tranchées qu'en syllabe tonique, et sujettes à débats. Une pos-

sible solution pratique est de rechercher un *e* « médiocre », intermédiaire entre [e] et [ɛ].

- **i** : [i]
- **o** : Il n'existe pas d'opposition claire entre [o] et [ɔ], mais plutôt entre un *o* bref, [ɔ], et un *o* long, [ɔ:] (par convention, on utilise ici le signe [ɔ] pour tous les *o*, mais il est probable que, sans que cela soit distinctif, le timbre des *o* ait pu varier en fonction du contexte, par exemple en s'ouvrant devant *r* et en se fermant devant les consonnes nasales ou dans certaines syllabes atones).
- **ou** : [u]. N'est autre qu'un *o* fermé à l'extrême.
- **eu** : en théorie, le digramme *eu* ne se réalise que sous sa forme fermée, [ø], mais il n'est pas exclu qu'il ait déjà tendu à s'ouvrir ([œ]) en syllabe fermée comme c'est le cas aujourd'hui. Dans le doute, il est probablement plus sûr de le maintenir fermé.

Diphthongues

Le bon usage de cette époque ne connaît plus ni diphthongues ni triphthongues. Les digramme et trigramme *au* et *eau* sont phonétiquement équivalents à *o* et les voyelles consécutives comme *ie*, *ui* peuvent être considérées comme des suites semi-voyelle (ou glissante) – voyelle ([je], [qi]).

- **oi** : la prononciation canonique de ce digramme consiste en la glissante [w] suivie d'un [ɛ] (*e ouvert*). Dans certains cas, comme les imparfaits et les conditionnels ainsi que certains mots comme *croire*, *droit* (voir par exemple la liste de Vaugelas), *oi* se prononce comme un simple [ɛ]. *S'il y a conflit à la rime, c'est, ponctuellement, la prononciation canonique qui l'emporte.*

Voyelles nasales

Si l'on en croit les témoignages de grammairiens comme Chiflet, Hindret, Dangeau, c'est déjà une prononciation proche de l'actuelle (voyelles complètement et uniformément nasalisées sans vestige consonantique) qui prédomine, et non une prononciation de type méridional (nasalisation progressive de la voyelle avec persistance d'un vestige consonantique), comme on la trouve chez Bacilly. On discute pour savoir si le français compte quatre ou cinq voyelles nasales.

- **[ã]** : correspond à la graphie *an* et à certaines graphies *en*, avec en gros, la même extension qu'aujourd'hui.
- **[ɛ̃]** : correspond aux graphies *ain* et *ein* et à certaines graphies *en* et *in* avec, en gros, la même extension qu'aujourd'hui (système à quatre voyelles nasales).
- **[ɔ̃]** : correspond à la graphie *on*.
- **[œ̃]** : correspond à la graphie *un*. Bien distincte de [ɛ̃] car elle s'accompagne d'une projection des lèvres. Le parisien actuel tend au contraire à confondre ces deux voyelles nasales. Pouvait être plus fermée que le [œ̃] moderne ([ỹ]).

- [ĩ] : correspondant à un *i* nasal, son inexistant en français moderne, cette cinquième nasale persiste, selon certains grammairiens, en initiale de mot et notamment dans les *in-* privatifs.

Consonnes non finales

De manière générale, elles ont la même prononciation qu'aujourd'hui.

- **h** : selon certains grammairiens, peut encore être légèrement aspiré (et non simplement disjonctif comme aujourd'hui).
- **r** : il est difficile de savoir dans quelle mesure l'*r* dorsal moderne, [ʀ] pouvait avoir, à Paris, déjà remplacé l'*r* apical ancestral, [r]. *Pour le discours public, et qui plus est la scène, il sera toujours plus sûr de retenir l'r apical traditionnel.* La distinction ancestrale entre *r* « faible », intervocalique, battu, [r] et *r* « fort », initial, implosif ou double, [ʀ] persiste encore dans une certaine mesure.
- **x** : suivant les cas, se prononce comme un simple *s* (*escuse*), comme [gz] (*exemple, Xavier*) ou comme [ks] (mots les plus savants).

La distinction *r* faible, *r* fort mise à part, le bon usage ne connaît aucune consonne géminée.

En première approximation, des consonnes graphiques qui ne sont pas prononcées aujourd'hui ne l'étaient pas non plus à la fin du XVII^e siècle : *escripre*, encore attesté au XVII^e siècle, se prononçait donc bien sûr [ekrir(ə)].

Consonnes finales

- Il existe un certain nombre de mots, en particulier terminés par *-c*, *-r*, *-l*, *-f* dont la consonne finale se prononce dans tous les contextes (devant consonne, devant voyelle et à la pause). Voir par exemple la liste de Hindret.
- Toutes les autres consonnes finales sont muettes hormis en liaison. *À l'intérieur des vers, toutes les liaisons possibles sont requises, indépendamment de la syntaxe et de la ponctuation, à l'exception de la césure (décasyllabes et alexandrins) où la liaison est facultative.*
- Les *s* finaux, et en particulier les marques du pluriel (*s*, *z*, *x*) sont, hors liaison, muettes en tant que consonnes mais se font entendre, dans les terminaisons masculines, par un allongement de la voyelle qui précède. Les *-s* finaux de mots comme *fil*s, *sens*, qui se prononcent aujourd'hui, sont également muets.
- *t* final, directement précédé d'une voyelle brève (ce qui exclut, par exemple, *-art*, *-ant*, *-ât*, *-aut*), peut se prononcer à la pause, mais cela n'est pas particulièrement valorisé.
- Les noms propres à consonnance gréco-latine (*Agnès*) ou exotique font entendre leur consonne finale dans tous les contextes. *Il peut arriver que l'un de ces nom propres, placé à la rime, force localement la prononciation d'un s final normalement muet.*
- *En parlant en public, on tend à prononcer, dans tous les contextes et non seulement à la pause, quelques consonnes finales ordinairement muettes : l de il, r*

de leur, r des infinitifs (de manière inconstante). Si l'on en croit Hindret, l'habitude ancienne d'ouvrir les e des infinitifs en -er lorsqu'on en prononçait l'r était réprouvée par Molière.

Dynamique syllabique

C'est le domaine où la diction des vers se distingue le plus de la conversation courante, qui est probablement, au XVII^e siècle, plus relâchée (moins de liaisons, plus d'apocopes et de syncopes) que ce qu'on entend aujourd'hui par « bon usage ».

- La plupart des *e* féminins finaux ne se prononcent plus à la fin du XVII^e siècle. *En vers, il faut probablement les faire entendre « à-demi », c'est-à-dire très faiblement, en fin de vers et pleinement à l'intérieur du vers lorsqu'ils ne sont pas élidés. Il est également interdit d'élider un e féminin suivi de s ou de nt : toutes les syllabes numéraires du vers doivent s'entendre distinctement.*
- *Le vers (ou l'hémistiche) représente une seule unité de cosyllabation, donc une seule chaîne articulée sans interruption. Toute interruption de cette chaîne représente un effet oratoire et doit être soigneusement calculée.*

CHAPITRE 36

BON USAGE ET DÉCLAMATION DU FRANÇAIS

Qu'est-ce qui change (vraiment) entre 1050 et 1250 ?

Sous le nom de *bon usage*, le xvii^e siècle nous a légué une *norme* portant sur la langue dans son ensemble : sur le lexique, la morphologie, la syntaxe, la graphie, mais aussi et en particulier sur les aspects phoniques dont il est question ici. Visant à neutraliser, ou à transcender la diversité dialectale et sociolectale qui est le propre des langues vivantes, le bon usage sélectionne un ensemble restreint de variantes qui seront réputées « correctes » ou « convenables » et dont l'emploi sera prescrit de la même manière que, plus globalement, on inculque la bienséance. Loin de décrire la langue réelle dans toute sa diversité, il institue donc une langue épurée et idéale à laquelle chacun devrait aspirer.

Si le concept de bon usage ne s'est, dans le fond, guère modifié entre Vaugelas (1647) et Grevisse (1936), la teneur de cette norme a forcément évolué avec le temps : aucune langue, si codifiée et standardisée soit-elle, n'échappe au changement. La première question à laquelle on s'attellera ici est la suivante : comment le bon usage, en tant que norme phonétique s'appliquant à la conversation soignée des personnes cultivées, a-t-il évolué entre 1650 et 1850 ?

Le second xvii^e siècle concentre la plupart des grands textes dits « classiques » — au sens où ils ont durablement fait référence pour l'enseignement dans les classes — ainsi qu'une première salve de *tragédies en musique* dues en grande partie à Lully ; le premier xix^e siècle voit se lever le vent nouveau du romantisme, sur fond de *grand opéra* français. Comment les règles traditionnelles liées à la déclamation théâtrale et à la diction des vers se sont-elles comportées face à ces turbulences esthétiques ? Telle est la seconde question à laquelle on s'efforcera de répondre.

Le propos de cette brève étude¹ étant de mettre en évidence des mutations touchant les normes, elle s'appuie essentiellement sur les ouvrages prescriptifs visant à l'orthoépie ou destinés à l'enseignement de la diction. Les témoignages de critiques, les anecdotes et souvenirs sur le théâtre, qui constituent un corpus foisonnant, utile à l'étude de la réception du jeu théâtral mais particulièrement peu fiable en matière de prononciation, ont été délibérément laissés de côté. On n'a pas non plus pris en compte les rares prescriptions portant spécifiquement sur l'adaptation de la diction au chant, qui ne peuvent être dissociées d'une histoire plus générale de la technique vocale. C'est à dessein aussi qu'on a sauté à pieds joints par dessus le xviii^e siècle : en confrontant deux groupes de sources séparées par un bon siècle, on a recherché un effet de contraste que la continuité chronologique risquait d'estomper.

Articulation

On se propose donc de comparer entre eux deux instantanés, chronologiquement distants, d'une prononciation du français réputée correcte et pouvant servir

1. *Qu'il me soit permis de remercier chaleureusement au passage Yves-Charles Morin et Pierre-Alain Clerc pour leurs précieuses remarques, dont profite la version définitive de ce texte.*

de référence aussi bien pour la déclamation théâtrale que pour la diction lyrique. À l'échelle de la langue et de son évolution, cette distance doit pourtant être considérée comme assez brève : les propres enfants de personnes nées au xvii^e siècle ayant pu vivre assez longtemps pour atteindre le xix^e, on ne s'attend pas à une transformation fondamentale, mais tout au plus à quelques soubresauts. Par exemple, le digramme « oi », tel qu'il apparaît dans un mot comme *moi*, connaît, à Paris entre le Moyen Âge et la fin du xix^e siècle, au moins deux prononciations concurrentes [wɛ] et [wa] dont la première perd très lentement du terrain devant la seconde. En revanche, la *valeur* conférée à chacune de ces variantes par la norme s'est brusquement inversée au cours du xviii^e siècle : en 1700, [wa] est encore presque unanimement rejetée comme parisienne et grossière ; en 1800, elle sera seule considérée comme correcte, [wɛ] étant devenue vieillie voire rustique².

Le système vocalique

S'agissant de deux états de langue révolus pour lesquels il n'existe aucun enregistrement sonore, la reconstitution, sur la base d'écrits théoriques, des systèmes vocaliques correspondants constitue un outil de comparaison incontournable. Un système vocalique prend la forme d'un schéma bidimensionnel dont l'axe vertical représente l'*aperture*, autrement dit la distance qui, pour chaque voyelle, sépare du palais le point culminant du dos de la langue. Horizontalement est représentée la position de ce même point sur l'axe antéro-postérieur. Toutes les voyelles s'inscrivent donc dans un polygone, symbolisant la cavité buccale vue de profil, au sein duquel elles peuvent être dites plus ou moins *ouvertes* ou *fermées*, plus ou moins *antérieures* ou *postérieures*. Il faut en plus distinguer les voyelles *arrondies* et les voyelles *écartées*, en référence à la forme que prennent les lèvres lorsqu'elles sont articulées. Aux voyelles *orales* représentées dans le schéma s'ajouteront encore les voyelles *nasales*, caractérisées par un abaissement du voile du palais.

Vers 1700 (figure 36.1), le système vocalique qu'il est possible de reconstituer pour le français de référence³ comprend déjà, antérieurement, la série de quatre voyelles [i], [e], [ɛ] et [a] qu'on décrit aujourd'hui pour la langue standard. Postérieurement, on n'y retrouve que deux voyelles : [u] et un /O/ indifférencié qui vaut aussi bien pour notre [o] (fermé) que pour notre [ɔ] (ouvert) ; [ɑ] (postérieur) en est absent. Plus centralement, on reconnaît les deux arrondies [y] et [ø] (la variante ouverte [œ] de cette dernière voyelle manque) ainsi que l'*e* « féminin », « obscur » ou « muet », noté [ə] (schwa), généralement décrit comme une voyelle centrale plus ou moins atténuée.

Cent cinquante ans plus tard (figure 36.2), le front postérieur du système⁴ a vu apparaître les deux *o*, ouvert et fermé, que nous connaissons aujourd'hui, ainsi qu'un

2. Voir Bettens, *La déclamation du français, entre bon usage et (in)tolérance*.

3. Pour l'établir, on s'est basé avant tout sur les témoignages de Dangeau (vers 1694), Hindret (1696) et Vaudelin (1713-1715).

4. Le schéma ci-contre est en grande partie fondé sur le *Dictionnaire* de Féline (1851), qui s'est lui-même appuyé sur les travaux d'une commission *ad hoc*.

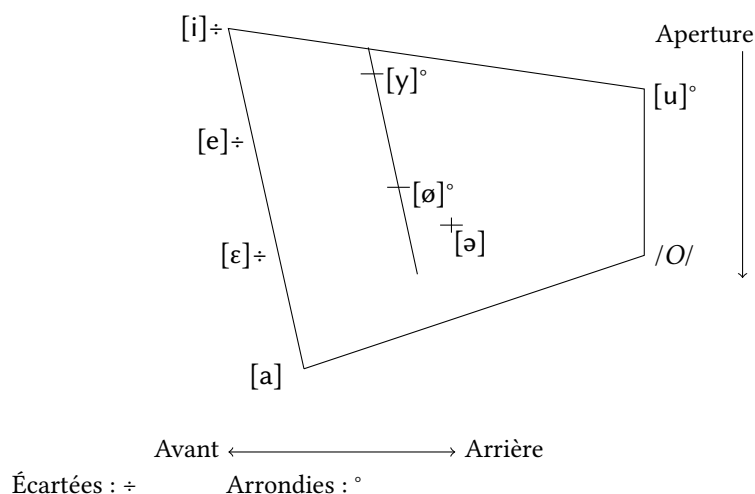


FIGURE 36.1 – Le système vocalique du français vers 1700

[ɑ], qui s'oppose au [a] antérieur. On a donc, tant en avant qu'en arrière, quatre voyelles d'aperture différente. Sur le front intermédiaire, la variante ouverte [œ] de la voyelle *eu* est maintenant présente, mais elle se confond avec l'*e* féminin dont l'articulation, lorsqu'il n'est pas muet, comprend désormais un arrondissement avec projection des lèvres⁵. Enfin, on hésite à ajouter, sur le front antérieur, un *e* supplémentaire, qui correspondrait à un un peu moins ouvert que celui de *fête*, tel qu'on pourrait l'entendre dans *faite*⁶.

À première vue, les schémas des figures 36.1 et 36.2 présentent d'importantes dissemblances. En réalité, celles-ci sont presque toutes expliquées par un unique changement : le glissement entre deux modes de perception et de représentation ; l'un, ancien, dans lequel la différenciation des voyelles en longues et brèves prime sur toute nuance de timbre ; l'autre, plus récent, dans lequel c'est la différenciation des timbres qui l'emporte. Si le schéma de 1700 paraît relativement pauvre, c'est parce qu'il ne représente en somme que la moitié de la réalité : à l'exception du schwa, chacun des timbres vocaliques qu'il comporte existe en deux variantes, l'une brève et l'autre longue qui donnent lieu à des oppositions distinctives⁷.

Au xvii^e siècle, on considère en effet que c'est essentiellement la durée vocalique qui fonde la différenciation de paires comme *patte-pâte*, *hotte-hôte*, *jeune-jeûne*, *faite-fête*, *goutte-goûte*, *fumes-fûmes*, *mimes-mîmes* etc., et l'on néglige les diffractations de timbre, ce qui ne veut pas pour autant dire qu'elles n'existent pas du tout. Au xix^e

5. Selon Morin de Clagny, *Traité de prononciation*, p. 16, « il faut ouvrir la bouche et avancer un peu les lèvres ».

6. Après discussion, Féline préfère considérer ces deux voyelles comme deux variantes, longue et brève, du même [ɛ], mais d'autres auteurs comme Dupuis (1836), Malvin-Cazal (1846) admettent cette voyelle supplémentaire. Morin de Clagny distinguera même, en sus de l'*e* muet, quatre *e* de timbre différent.

7. Yves-Charles Morin, *Histoire des systèmes phonique et graphique du français*.

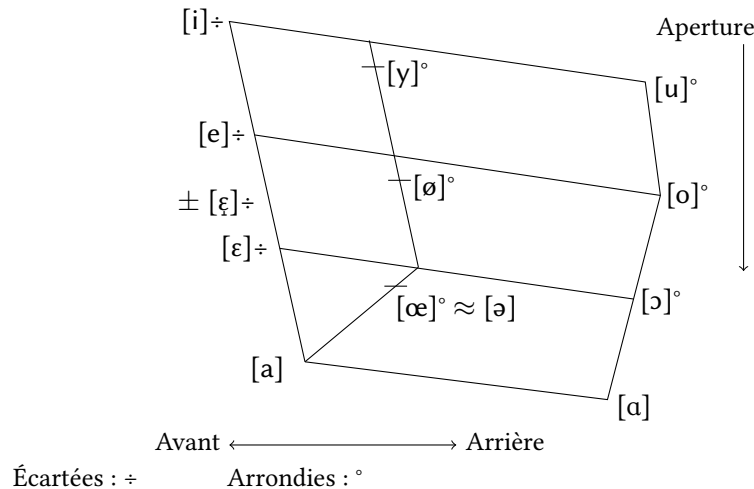


FIGURE 36.2 – Le système vocalique du français vers 1850

siècle, pour expliciter les mêmes oppositions, on cherchera avant tout à invoquer des différences de timbre : [a]-[ɑ], [ɔ]-[o], [œ]-[ø] voire [ɛ]-[ɛ̃] et l'on ne recourra à ce qui subsiste des oppositions de durée que de manière accessoire⁸. Là où l'on n'identifie pas de nuance de timbre, par exemple pour l'*ou* de *goutte* et *goûte*, et en général pour les voyelles les plus fermées ou « hautes » ([i], [y] et [u]), on a fini par considérer les deux éléments de la paire comme de parfaits homophones.

Globalement, il s'agit d'un processus lent qui s'amorce au xvi^e siècle et n'est, aujourd'hui, pas totalement achevé. À cette échelle large, les deux instantanés présentés ci-dessus correspondent à deux stades très proches l'un de l'autre, mais situés de part et d'autre d'un point de bascule, celui où, dans la description de la norme, la quantité cède le pas au timbre.

À partir des années 1650⁹, les voyelles nasales sont décrites comme des voyelles à part entière et non, ainsi qu'on peut aujourd'hui encore les entendre dans le Midi, comme des entités complexes combinant une voyelle partiellement et progressivement nasalisée et une consonne nasale affaiblie. Vers 1700, la discussion ne porte donc que sur leur nombre : certains, comme Vaudelin, n'en reconnaissent que quatre : [ɑ̃], [ɛ̃], [ɔ̃], [œ̃]¹⁰, alors que d'autres, comme Dangeau et Hindret, en identifient une cinquième, un [ĩ], correspondant en particulier au *in-* privatif, qu'ils distinguent du [ɛ̃] présent dans *bien*. Il semble que, après 1800, un consensus soit en passe de se dégager en faveur du système à quatre voyelles nasales, comme le confirme Féline :

8. La notation de Féline comprend un « accent vertical » qui distingue certaines voyelles encore considérées comme longues. Ainsi, les paires *patte-pâte*, *hotte-hôte* y sont elles opposées par le timbre, et aussi par la quantité.

9. Notamment chez Chiflet (1659), puis chez Hindret et Dangeau.

10. De nos jours, et tendent, en tout cas à Paris, à se fondre en une seule voyelle nasale non arrondie.

A l'égard des quatre nasales, la commission s'accorda sur ce point, qu'elles constituent des sons simples, bien que dérivant de certaines voyelles, et il demeura constant que ce sont quatre véritables voyelles qui doivent avoir chacune un signe particulier. Il fut seulement observé que la nasale *in* tient bien plus de l'*ê* que de l'*i*¹¹.

En somme (tableau 36.1), bien que deux, voire trois nouveaux timbres fassent leur apparition entre 1700 et 1850 dans la description du français de référence, ils ne compensent que partiellement l'érosion du système d'oppositions de quantité et la perte d'un timbre nasal.

	1700	1850
Nombre de timbres oraux	9	11-12
Nombre de voyelles orales (compte tenu de la quantité)	17	11-12
Nombre de voyelles nasales	4-5	4
Nombre total de voyelles	21-22	15-16

TABLEAU 36.1 – Érosion du système vocalique entre 1700 et 1850

E féminin

Vers 1700, l'*e* féminin reconnu par le bon usage est encore vraisemblablement un *e* central : ni antérieur ni postérieur, ni ouvert ni fermé, ni écarté ni arrondi. Certains, comme Vaudelin¹², vont jusqu'à le considérer comme une sorte de « lubrifiant » phonique, qui, à défaut d'une « vraie » voyelle, se ferait immanquablement entendre après toute consonne. Ainsi, le mot *sculpteur* pourrait-il générer rien moins que quatre schwas lubrifiants, dont le dernier suivrait la consonne finale : [sə.kyləpətərə] ; la fin de ce mot masculin ne sonnerait donc pas différemment de celle du mot féminin *heure* ([ørə]).

Mais les théoriciens du vers et de sa diction ne l'entendent pas exactement de cette oreille, ainsi Phérotée de La Croix (1675) :

La difference qu'il y a des vers masculins aux feminins se trouve dans le nombre de syllabes, & dans les diverses voyelles qui finissent la syllabe. De sorte que les vers feminins ont toujours une syllabe de plus, que les masculins. On appelle vers feminins ceux, dont la derniere voyelle du dernier mot est un [*ε* muet ou obscur, c'est à dire un *ε* qui ne se prononce presque point, comme dans les mots *fortune*, *audace*, *Monarque*, &c. Soit qu'ils ayent un [*s* après, comme dans les pluriers de mêmes noms *fortunes*, *audaces*, *Monarques*, &c. Soit qu'ils ayent apres [*ENT*, comme dans les pluriers des verbes de la premiere conjugaison, *aiment*, *enseignent*, &c.¹³

Réfutant par avance l'objection selon laquelle cette syllabe surnuméraire pourrait n'être que graphique, Richelet (1671) avait affirmé :

11. Féline, *Dictionnaire*, p. 30.

12. Vaudelin, *Instruction*, observation liminaire et p. 17.

13. Phérotée de La Croix, *L'Art de la poésie française*, p. 3. Ce traité de 1675, qui sera augmenté en 1694, est outrageusement calqué sur celui de Lancelot, qui remonte à 1663.

La Sillabe veut dire en Grec, *assemblage*; & elle est un son formé d'une, ou de plusieurs lettres. Le Vers féminin a toujours une syllabe de plus que le masculin¹⁴.

Dans la diction poétique que connaissent Richelet et La Croix, les vers féminins comptent donc concrètement une syllabe de plus que les masculins de même mesure. Cette syllabe post-tonique surnuméraire peut certes ne s'entendre « presque point », elle doit néanmoins être suffisamment distincte pour que l'oreille perçoive une différence incontestable entre la finale [arkə] du mot *monarque* et le mot *arc*, prononcé [ark]. Si l'on veut bien, le schwa lubrifiant que Vauvelin entendrait après *arc* correspondrait, dans leur logique, à une absence de voyelle, le « presque point » venant quant à lui décrire un son qui, quoique n'atteignant pas la plénitude d'une voyelle masculine, fait distinctement syllabe.

Au XIX^e siècle, on retrouve à peu près telle quelle la doctrine du schwa lubrifiant chez Malvin-Cazal :

Pour atteindre à ce but, nous poserons d'abord, comme un principe qui n'est pas contesté : que dans aucune langue, ni vivante, ni morte, il n'est possible de proférer une articulation, initiale, finale, ou dans le corps d'un mot, sans le secours du son d'une voyelle, et qu'à défaut de tout autre son, c'est celui de l'*e* muet qui nous sert à la faire entendre. Il n'est pas possible, en effet, de prononcer *al* ou *il*, par exemple, sans faire entendre un *e* muet, écrit ou non écrit, après *l*; et c'est sur cet *e* féminin, et non sur l'*a* ou sur l'*i*, que tombe l'articulation désignée par la consonne *l*; d'où il s'ensuit que ces mots *total*, *vil*, le premier quoique censé dissyllabe, et le second monosyllabe, sont réellement l'un trissyllabe et l'autre dissyllabe dans la prononciation. Ces mots se prononcent donc comme s'il y avait, *to-ta-le*, *vi-le*, avec cette seule différence qu'on appuie un peu moins sur l'*e* muet non écrit qui termine les premiers mots *total*, *vil*¹⁵.

Cette infime différence phonique entre les finales masculine et féminine qu'il reconnaît tout d'abord, le même auteur s'emploie ensuite à la nier :

Tout en convenant de cette différence, il n'en demeure pas moins constant, que si elle existe pour les yeux, elle est réellement nulle pour l'oreille, qui ne saurait distinguer dans la prononciation les mots latins *lux* (lumière), *rus* (campagne), des mots français *luxe*, *russe*, ni ceux que nous écrivons *cap* et *cape*, *pic* et *pique*, *bal* et *balle*, *vis* et *vice*, *rob* et *robe*, *Apt* et *apte*, *sommeil* et *sommeille*, *admis* et *à demi*, etc. Quel est en effet l'homme étranger à notre langue qui soupçonnerait qu'il y eût une orthographe différente pour tous ces mots, dont la désinence orale est absolument la même¹⁶?

Le point de vue de la commission Féline est un peu différent :

Pour compléter le travail relatif à la lettre *e*, il restait à fixer le caractère de l'*e* appelé muet, dont le son n'a rien de commun avec ceux de l'*e* fermé et de l'*e* grave. La commission en fit une étude qui prouva que, dans le plus grand nombre de cas, l'*e* dit muet, placé au milieu ou à la fin des mots, n'exprime véritablement aucun

14. Richelet, *La Versification française*, p. 17.

15. Malvin-Cazal, *Prononciation*, p. 19-20.

16. Malvin-Cazal, *Prononciation*, p. 21-22.

son, ainsi que le nom donné à cette lettre l'indique d'ailleurs suffisamment ; un son muet ne saurait en effet se comprendre. La conclusion fut que l'*e* muet proprement dit existe dans l'orthographe, mais non pas dans la langue ; que, dans tous les mots où il est nécessaire de le prononcer, il exprime un son réel comme tous les autres signes, et que ce son devrait être appelé sourd et non pas muet, cette dernière dénomination n'étant qu'un non-sens.

Après l'*e* on passa au son *eu*. On reconnut qu'il existe bien dans la langue française, et l'on remarqua qu'il présente avec l'*e* que je viens d'appeler sourd le même rapport qu'on avait trouvé entre les deux sons des premières voyelles, *a* et *â*, *é* et *ê*, *o* et *ô*. Ce rapport est en effet si bien marqué, que, dans une foule de mots comme *jeune*, *pêcheur*, on fait entendre le son de l'*e* sourd et non celui de l'*eu* tel qu'il est donné par les mots *jeûne*, *pêcheuse*.

Un membre pensait, comme plusieurs grammairiens, que le *eu* comporte deux sons ; mais la majorité n'a pas partagé cet avis : elle a considéré que le son pris pour le second *eu* n'est autre que celui de l'*e* improprement nommé muet, déjà signalé dans les mots *jeune*, *pêcheur*¹⁷.

La commission identifie donc une voyelle féminine d'articulation plus forte que l'*e* central historique, prenant la forme d'un [œ] et impliquant donc une projection des lèvres. Dans le corps du *Dictionnaire*, cet *e* « sourd » (et non « muet ») n'apparaît, en fin de mot, que dans les monosyllabes : on aura donc [zœ] pour *je* mais [kuraʒ] pour *courage*. On le rencontre aussi à l'intérieur des mots, mais de manière inconstante : par exemple [rlɑ̃] pour *relent* mais [rœlevmɑ̃] pour *relèvement*, [lɑ̃tmɑ̃(t)] pour *lentement* mais [lestœmɑ̃(t)] pour *lestement*. Après avoir rejeté la doctrine du schwa lubrifiant, Féline précise que la prononciation de ces *e* n'est pas la même dans le discours public — ou *soutenu* — que dans la conversation ordinaire :

Relativement à l'*e* muet, je ne me suis pas conformé à l'opinion de plusieurs auteurs qui pensent qu'il est impossible de prononcer une articulation sans la placer entre deux voyelles, et que lorsque l'une de ces deux voyelles manque dans le mot écrit, il faut dans la prononciation ajouter un *e* muet. Je ne partage pas cette opinion ; je crois, au contraire, qu'une seule voyelle, soit avant, soit après, suffit pour une ou plusieurs consonnes, et bien loin d'en ajouter, j'ai cru devoir même supprimer l'*e* muet dans tous les mots où on l'écrit sans jamais le prononcer ; je n'ai pas vu de raison pour mettre un *e* à *marque* plutôt qu'à *marc*, à *leste* qu'à *lest*, à *rixé* qu'à *onyx*. J'ai seulement eu égard à ce que, dans le langage soutenu, on fait sentir le plus souvent les *e muets* placés au milieu des mots. Je les ai donc maintenus dans les mots où ils sont susceptibles d'être prononcés : ce sera aux personnes qui emploieront mon *Dictionnaire* à en faire la distinction et à ne point perdre de vue que, dans la conversation ordinaire, la prononciation de cette lettre aurait un caractère d'affectation qu'on s'applique à éviter¹⁸.

Pour sa part, c'est lorsqu'il aborde la diction des vers que Malvin-Cazal reconnaît des nuances dans la prononciation de l'*e* féminin :

17. Féline, *Dictionnaire*, p. 30-31.

18. Féline, *Dictionnaire*, p. 47.

Main-te-nan *jeu meu* chèrch' é *neu meu* trou-ve plu.
 Vou voua-yé *seu keu* j'è-m' é *seu keu jeu* re-dou-t'.
Jeu neu dé-si-de pouin an-tre je-nè-v' é ro-m'.
 Ki m'a-pran mon de-voua-r' é tro sûr *deu meu* plè-r'.
Jeu leu plin, *jeu leu* blâ-m' é *jeu* sui so-n'a-pui¹⁹.

Il déclare élider les *e* remplacés par une apostrophe, parlant maintenant, à leur sujet, de « mutisme absolu ». À l'intérieur des vers, ses apostrophes signalent des cas classiques d'élision d'*e* féminin devant voyelle initiale. En fin de vers, elles s'appliquent en revanche, à des rimes féminines. Si ces *e* post-toniques sont aussi peu sonores qu'il l'indique, les finales féminines concernées doivent, selon sa logique, se confondre avec des finales masculines dans lesquelles une consonne finale prononcée serait suivie du schwa lubrifiant minimal, avec pour conséquence prévisible une confusion phonique entre certaines rimes masculines et des rimes féminines.

S'il s'était agi de phonétiser la conversation courante, Malvin-Cazal aurait probablement transcrit par une apostrophe tout ou partie des *e* qu'il note à l'intérieur ou à la fin des mots, mais il précise que « dans le style noble, on élide beaucoup moins ces sortes d'*e*, et dans la poésie on ne les élide jamais, lorsqu'ils forment une syllabe que l'on doit compter ». Il demande néanmoins qu'on ne les prononce que « le plus faiblement que l'on peut », sous peine d'être « taxé de gasconisme ». Enfin, l'*e* féminin des monosyllabes est transcrit par un *eu* qualifié d'« un peu affaibli », ce qui rejoint les prescriptions de Féline.

Après en avoir nié la réalité phonique, Malvin-Cazal réaffirmera néanmoins son attachement à la distinction traditionnelle entre rimes masculines et rimes féminines :

Nos *e* muets, qui nous sont reprochés par quelques auteurs étrangers, sont précisément ce qui forme la délicieuse harmonie de notre langue : *couronne*, *diadème*, *empire*, *épouvantable*, *sombre*, etc. Cet *e* muet final, qu'on fait sentir sans le proférer sensiblement, laisse dans l'oreille un retentissement mélodieux, comme celui d'un timbre qui résonne encore quand il n'est plus frappé. Ces auteurs ne sentent pas la beauté ni la nécessité de nos rimes féminines, qui ne sont que des *e* muets. Cet entrelacement de rimes masculines et féminines fait le charme de nos vers²⁰.

Comment, concrètement, faire « sentir » un schwa post-tonique sans le proférer « sensiblement » ? On confine à l'ineffable...

Consonnes finales, de la pause à la rime

Largement conforme au bon usage, le discours public exige néanmoins, en raison même de la présence d'un auditoire, une articulation plus marquée que la conversation ordinaire, ce qui peut à l'occasion entraîner des écarts à cette norme. Au xvii^e siècle, certains locuteurs avaient ainsi pris l'habitude, lorsqu'ils lisaient ou parlaient

19. Malvin-Cazal, *Prononciation*, p. 43.

20. Malvin-Cazal, *Prononciation*, p. 41.

en public, de faire entendre, à la pause ou devant consonne initiale, tout ou partie des *-r* finaux d'infinitifs en *-er* et en *-ir*, consonnes dont le bon usage n'aurait pas toléré la prononciation dans ce contexte²¹. Pour être attestés, les artifices de ce type n'en demeurent pas moins marginaux : outre les *-r* déjà mentionnés, ils peuvent impliquer un petit nombre de consonnes finales, comme l'*-l* du mot *il*, et peut-être aussi l'*-r* du mot *leur*, que le bon usage ne faisait pas entendre systématiquement, mais c'est à peu près tout. Il n'existe en revanche aucun témoignage faisant état d'une prononciation plus ou moins systématique à la rime de tout ou partie des consonnes finales écrites que le bon usage n'aurait pas fait entendre²².

On ne saurait du reste apprécier le fonctionnement du système classique de rimes sans faire appel à un état de langue bien plus ancien. Dans cet éden rimique, qu'on fait remonter au xii^e siècle, la graphie reflète encore assez fidèlement la phonie : à la pause, toutes les consonnes écrites se prononcent, mais sous forme dévoisée²³ ; les syllabes post-toniques y sont encore presque aussi nettement articulées que dans les langues romanes avoisinantes.

À partir de ce stade primitif va s'amorcer une lente dérive entre la graphie qui, pour ce qui a trait aux consonnes finales et aux syllabes post-toniques, s'est figée, et la phonie qui évolue : dans un premier temps, les consonnes finales, en tant qu'implosives, vont s'amuïr devant consonne initiale puis, souvent, à la pause ; dans un second temps, les syllabes féminines vont se réduire à presque rien. La langue n'étant pas monolithique et évoluant de manière asynchrone voire incohérente, c'est dans la tradition écrite, source de stabilité, que la poésie littéraire va ancrer les conventions qui, durablement, continueront à régir la rime. Voilà l'unique raison pour laquelle les poètes n'ont jamais cessé d'agencer leurs rimes « comme si » la totalité des consonnes finales dévoisées et des syllabes post-toniques avaient continué à se faire entendre aussi clairement qu'au xii^e siècle²⁴.

Dans le bon usage du xvii^e siècle, on ne prononce en fait plus qu'une infime minorité des consonnes finales conservées par la graphie : de ce point de vue, on est déjà très proche de l'usage qui a prévalu de nos jours. Ainsi par exemple, les *-s/x/z*²⁵ tant désinentiels que lexicaux, les *-r* des infinitifs en *-er* et en *-ir* et un bon

21. Dans le cas des infinitifs en *-er*, l'articulation de la consonne finale entraînait l'ouverture de l'*e* qui précédait. Vaugelas condamne tout cela dans ses *Remarques*, p. 437-8. Selon Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 728-738, Molière aurait obtenu de ses comédiens qu'ils se corrigent. C'est à cet unique haut fait que pourrait se résumer son œuvre de « réformateur » de la diction. Voir aussi Sabine Chaouche, *L'Art du comédien*, p. 296-299.

22. Cette doctrine sans fondement est pourtant professée, entre autres, par Bellanger, *Études historiques*, p. 188 sq., Lote, *Histoire du vers*, t. VI, p. 289 sq., t. IX, p. 229 sq., Green, *Le « lieu » de la déclamation*.

23. Dans ce contexte, l'opposition entre consonnes voisées et consonnes dévoisées n'est pas pertinente. De ce fait, la dentale vaut seule pour les graphies *-d* et *-t*, la vélaire pour *-c* et *-g*, etc., ce qui fonde les équivalences qu'on retrouve dans la rime classique.

24. À ce propos, voir Bettens, *Les consonnes finales*.

25. Depuis le xiii^e siècle, ces trois consonnes finales sont considérées comme équivalentes pour la rime. Auparavant, *-z*, prononcé et non comme les deux autres, rimait à part.

nombre de $-d/t^{26}$ sont-ils désormais muets aussi bien devant consonne initiale qu'à la pause : ils ne subsistent qu'en liaison. Une transcription phonétisante remontant à 1650 permet de mesurer les effets de cette évolution sur la diction poétique :

[illegible]

Dans ces vers qu'un Minime dauphinois ²⁷ consacre à ses problèmes respiratoires, les -s/x/z, que la graphie usuelle a maintenus, ne sont pas phonétisés mais, en revanche, la syllabe qu'ils viennent clore est notée longue au moyen d'un circonflexe. Les -d/t de *gravement*, *mouvement*, *fond* sont tout aussi muets, de même que le -b de *plomb* ²⁸ et, devant consonne, l'-r de *servir* et l'-l de *il*. Ce témoignage n'est ni isolé ni atypique : il rejoint ceux des grammairiens et remarqueurs du xvii^e siècle et, en particulier, celui de Hindret ²⁹ qui, dans ses exemples de vers dramatiques phonétisés, réserve exactement le même traitement aux consonnes finales.

Il y subsiste néanmoins des consonnes prononcées en fin de vers : dans un mot comme *univers*, -s s'efface comme aujourd'hui devant l'*r* qui précède et qui reste articulé. Le fait qu'il se retrouve *de facto* en consonance³⁰ avec *éclair*, dont l'*r* final n'est pas amuï, n'autorise pas pour autant ces deux mots à faire rime : la tradition, que vient rappeler leurs graphies divergentes (présence et absence d'un -s final), y fait obstacle. Le mot *éclair*, phonétisé *éclɛʁ* reste en revanche nettement distinct de *éclaire*, qui serait phonétisé *éclɛʁe*. Il doit exister, pour ces deux finales, deux degrés d'énergie articulatoire qui permettent de faire sentir la différence entre un simple

26. Dans certains cas, *-t* se fait entendre à la pause lorsqu'il suit immédiatement une voyelle brève, mais cet usage est considéré comme « indifférent », autrement dit facultatif, et n'a jamais été spécifiquement requis par le bon usage, le discours soutenu ou la diction poétique.

27. Dobert, *Récréations littérales*, p. 548-549.

28. La catégorie *-omb/omp* ne comptant à peu près que le mot *plomb*, les dictionnaires de rimes admettent depuis le xvi^e siècle qu'il puisse, contre la tradition graphique, rimer avec des mots en *-on/ont/ond*, avec lesquels, de fait, il est en consonance.

29. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 774 sq.

30. À la durée vocalique près, paramètre que les poètes négligent le plus souvent, et en faisant abstraction d'une éventuelle différence d'articulation des *r* (voir *infra*).

schwa lubrifiant considéré comme nul et un *e* féminin faiblement audible, distinction à laquelle le bon usage a déjà pratiquement renoncé.

On peut donc affirmer que, bien avant 1700, le système de rimes, de pleinement concret qu'il avait pu être à ses origines, est devenu abstrait : afin que les rimes féminines restent phoniquement distinctes des masculines, il requiert, pour les syllabes post-toniques, un effort de diction qui outrepassse la norme de référence ; pour déterminer l'exactitude des rimes, il fait intervenir des règles d'équivalence mettant en jeu des consonnes finales qui, pour la plupart, ne s'entendent plus.

Mais on n'a pas pour autant renoncé à sauver les apparences. Il existe en effet de rares cas pour lesquels la prononciation la plus usuelle donnerait lieu à une dissonance, ainsi *Titus : vertus*³¹. Au XVII^e siècle, le bon usage prescrit en effet qu'on fasse entendre l'-s des prénoms latins dans tous les contextes ; il réclamerait donc [ys] : [y]. Toujours à cette époque, il existe encore un principe selon lequel « la Rime peut fixer la prononciation de certains mots, ou justifier la liberté de les prononcer de plus d'une manière³² ». En d'autres termes, un impératif absolu de consonance peut imposer des entorses au bon usage et, dans le cas présent, forcer par exemple à faire entendre l'-s des deux termes. Dans *vertus*, une prononciation déjà archaïque, mais encore présente dans la mémoire collective, serait réactivée localement, alors que, partout ailleurs, le bon usage prévaudrait.

Au XIX^e siècle, la dérive est telle que le système de rimes, dont le fonctionnement intrinsèque reste immuable, est devenu carrément fictif. Comme le montre, ci-dessus, l'exemple de diction poétique donné par Malvin-Cazal, *plaire*, phonétisé *plè-r'*, sonne dorénavant exactement comme *clair*. De plus, dans les deux vers : « Je suis certain, Messieurs, que vous ignorez tous / Quand, comment et pour quoi vous êtes de vrais fous ? », Morin de Clagny, préconise qu'on prononce, à la rime, « tou-sse » et « fou », tournant ainsi le dos à un principe ancestral d'identité phonique³³.

En somme, le XIX^e siècle voit disparaître les scrupules phonétiques qui contraignaient encore la diction des rimes cent ans plus tôt. On y professe désormais sans état d'âme l'application des règles de bon usage, et tant pis si quelques rimes, pourtant conformes à la tradition, se mettent à sonner faux.

Consonnes finales en liaison

En français, un certain nombre de consonnes finales historiques, requises par l'orthographe mais omises par la prononciation, peuvent être réactivées lorsque le mot suivant commence par une voyelle, avec laquelle elles se trouvent resyllabées ;

31. Racine, *Bérénice*, V, 5.

32. Mourgues, *Traité*, éd. 1724, p. 74.

33. Voir l'extrait cité *infra*. Contrairement à *Titus : vertus*, cette rime n'aurait pas posé de problème en 1700. En effet, l'usage actuel, qui requiert la prononciation, dans tous les contextes, de l's final de substantifs comme *fil*, *sens* et, dans certains emplois, de celui de *tous*, *plus* n'est pas attesté avant la seconde moitié du XVIII^e siècle. Au moment où Racine rime *esprits : fils* (*Mithridate*, V, 4.), il entend encore probablement [i] et non [is]. De même, la rime *tous : époux* (Corneille, *Théodore*, III, 3.) pourrait n'être encore, pour l'oreille de Corneille, qu'une rime en <?php api::apise("u");

?> ordinaire.

on parle alors de *liaison*. Comme cela avait été le cas en général pour les consonnes finales, les consonnes de liaison ne connaissent pas l'opposition voisé/dévoisé, mais ce contexte particulier ne favorise pas systématiquement le dévoisement : -s/x/z se lient par [z], -f/v³⁴ par [v] (variante voisée), et -c/g/q par [k], -d/t par [t] (variante dévoisée).

De tout temps, les arbitres du bon usage ont cherché à préciser quelles liaisons sont obligatoires, lesquelles sont facultatives et lesquelles sont inconvenantes, ce qui donne lieu à des règles parfois byzantines et en général fluctuantes. Dès le xvii^e siècle³⁵, on tente d'expliquer que la liaison est nécessaire entre deux mots lorsque le premier « régit » le second : ainsi par exemple, l'adjectif se lierait au nom qu'il détermine, mais pas l'inverse. En 1824, Dubroca consacre un traité entier à la « prononciation des consonnes et des voyelles finales des mots français, dans leur rapport avec les consonnes et les voyelles des mots suivants³⁶ », dont, logiquement, le plus important chapitre est consacré aux enchaînements entre les consonnes finales et les voyelles initiales subséquentes. Avant d'étudier en détail une multitude de cas particuliers, il y reprend la règle selon laquelle les liaisons « ne doivent se faire en général qu'entre des mots qui se régissent et se modifient mutuellement³⁷ ».

Tant au xvii^e qu'au xix^e siècle, on admet en revanche que le discours soutenu requiert plus de liaisons que la conversation ordinaire et, dès lors qu'il est question de dire des vers, toutes les règles fondées sur le lien syntaxique tombent : une tradition particulièrement stable veut en effet que, au sein d'un vers, toutes les élisions, tous les enchaînements³⁸ et toutes les liaisons possibles se réalisent, et ce indépendamment de la syntaxe. Contrairement à celui qui faisait prononcer, à la pause ou devant consonne, les -r des infinitifs, cet artifice n'est nullement anecdotique : extrêmement diffus, il est même pour beaucoup dans le caractère particulier de la diction poétique.

Quant au principe, Dubroca demeure dans l'étroite ligne de ses devanciers :

Je sais que, dans la lecture soutenue, et dans la poésie surtout, où des inversions fréquentes dérangent l'ordre naturel des mots, où il s'agit de donner plus de force et d'harmonie à la prononciation, et de remplir par une articulation sensible les pieds qui entrent dans la construction des vers, on peut et l'on doit même souvent former des liaisons qui n'ont pas pour bases les règles qui les déterminent ; comme dans ces vers, par exemple : « Je crus, à son abord, voir la sœur d'Apollon, / Qui chassait, à l'écart, dans le sacré vallon ». Où l'on doit dire : *je cru-z'à son abord*, et *chassai-t'à l'écart*, quoiqu'il n'y ait point de rapport grammatical entre ces mots : mais ces liaisons sont l'ouvrage du goût, et c'est lui qui doit toujours présider à leur formation. C'est en sa

34. Encore assez générale au xvii^e siècle, et, au xix^e siècle, chez Dubroca, la liaison de -f par n'a finalement persisté que pour le numéral *neuf*.

35. En particulier chez Chiflet et Hindret.

36. Les linguistes parleraient aujourd'hui de *sandhis externes*, reprenant un terme issu de la grammaire du sanskrit.

37. Dubroca, *Traité*, p. 77-78.

38. En principe, on parle d'enchaînement lorsqu'une consonne finale, prononcée dans l'usage de référence, se trouve resyllabée avec la voyelle initiale du mot qui suit ; on ne parlera proprement de liaison que lorsque la consonne finale concernée est amuë dans l'usage de référence.

faveur seulement que les principes se taisent, et la prononciation, au lieu d'y perdre quelque avantage, n'en devient que plus coulante et plus harmonieuse³⁹.

Et, à titre d'exemple, il propose une translittération du début de *L'Art poétique* de Boileau dont voici les premiers vers :

Cê-t'en vain qu'au Parnass' éun témérai-r' auteur
 Pense de lâr dê vèr-z'atteindre la hauteur ;
 S'il ne sen poin du ciel l'influence secrète,
 Si so-n'as-tr'en naissan, ne l'a formé poète,
 Dans son gén-i-étroi-t'i-lê toujours captif,
 Pour lui Phébu-z'ê soûr | é péga-z'ê rétif.
 Ô vou don, qui brûlan d'u-n'ardeur périlleuse,
 Couré du bè-l'èsprit la carriè-r'épineuse,
 N'allé pa sur dê vèr, san frui vou consumé,
 Ni prendre pour génî-u-n'ardeur de rimé.
 Craigné d'eun vain plaisir lê trompeuse-z'amorce,
 É consulté lon-ten vo-tr'èspri-t'é vo force.
 La nature, ferti-l'a n'èspri différen,
 Sé-t'entre lê-z' auteur partagé lê talen.
 L'eun peu tracè-r'en vèr-z'un-n'amoureuse flamme :
 L'autre, d'eun trai plaisan | éguisé l'épigramme.
 Malhèrbe, d'eun | héro peu vanté lê-z'exploï ;
 Racan chanté Philis, lê bèrgé-z'é lê boi.
 Maî souven-t'u-n'èspri qui se flatt' é qui s'aime,
 Méconnai son génî-é s'ignore soi-même.
 Ainsi, tè-l'autre foi qu'on vi-t'avec Farè,
 Charbonné de sê vèr lê mûr d'un cabaré,
 S'en va ma-l'à propo, d'une voi-z'insolente,
 Chanté du peupl' Ébreu la fuite triomphante,
 É poursuivan Moï-z'au travèr dê désèr,
 Cour-t'avèc Pharaon se noyé dans lê mèr⁴⁰.

En survolant les cent douze vers de cet extrait, on constate tout d'abord qu'il se conforme presque toujours à la règle de la liaison (ou de l'enchaînement) systématique. Quelques exceptions sont toutefois à signaler :

— À la césure⁴¹ :

Pour lui Phébu-z'ê soûr | é péga-z'ê rétif.
L'autre, d'eun trai plaisan | éguisé l'épigramme.
Le chemin | é glissan | é péni-bl'à tenir.
Tou ce qu'on di de tro, | é fa-d'é rebutan ;

39. Dubroca, *Traité*, p. 78-79

40. Dubroca, *Traité*, p. 172 sq.

41. On rappelle que, en métrique classique française, la césure est l'articulation de deux hémistiches (ou sous-vers) et n'existe donc que dans les vers composés, soit à la quatrième syllabe des décasyllabes et à la sixième des alexandrins. Les vers simples, à savoir tous les autres, sont dépourvus de césure.

*J'évite d'être lôn | é je devièn-z'obscur.
 L'au-tr' a peur de rampé; | il se pèr dans la nûe.
 Eun stýle tro-p'égal, | é toujour-z'uniforme,
 Quoique vous-z'écrivié, | évité la bassesse;
 Cette contagion | infecta lê province,
 Le plu mauvai plaisan | eu sê z'approbateûr,*

— Hors césure :

*Quêlque sujè qu'on traite, | ou plaisan | ou sublime,
 Lorsqu'à la bien chérché, d'abô-r'on sévèrtûe,
 La plupâr | emporté d'une fou-gu'insensée,
 Le chemin | ê glissan | é péni-bl'à tenir.
 Passé du gra-v' au doû, du plaisan | au sévère;
 N'offré rien | au lecteur que ce qui peu lui plaire;*

Alors qu'il s'accorde en effet quelques libertés à la césure, libertés qui, si l'on en croit Hindret⁴², auraient déjà été tolérables au xvii^e siècle, il est beaucoup plus strict à l'intérieur des hémistiches, où les seuls écarts à la règle touchent :

- un *r* (*d'abord*, *plupart*) ou une voyelle nasale (*plaisant*) précédant une consonne finale (en particulier *-d/t*);
- une voyelle nasale (*chemin*) en fin de mot.

Dans le premier de ces deux cas, Dubroca renonce ponctuellement à réactiver une consonne qui, normalement, ferait liaison, probablement dans le but d'aérer la diction. Quoique contraires aux règles, de tels allègements étaient probablement déjà susceptibles de survenir au xvii^e siècle, en particulier dans les genres les moins solennels : Hindret⁴³, toujours lui, préfère *cam ennemi* à *campennemi* dans une comédie.

Le comportement des voyelles nasales en liaison pose quant à lui, déjà au xvii^e siècle, d'épineux problèmes aux quelques grammairiens qui s'y intéressent. L'enchaînement d'une voyelle nasale finale avec une voyelle initiale peut en effet se résoudre de trois manières concurrentes :

- pas de liaison, et donc hiatus entre les deux voyelles, comme aujourd'hui dans *un maçon étranger*, [masɔ̃.etrɑ̃ʒe];
- liaison avec dénasalisation, comme aujourd'hui dans *un bon ami*, [bɔnami];
- liaison sans dénasalisation, comme aujourd'hui dans *mon ami*, [mɔ̃nami].

Dans la conversation courante, c'est probablement la première solution qui, sauf lien syntaxique très étroit, était, au xvii^e siècle déjà, la plus usitée; dès lors qu'il s'agissait de dire les vers, elle se heurtait cependant au tabou de l'hiatus. Le grammairien Dangeau discute par exemple le cas du vers de Quinault, « Ah j'atandrai long-temps la nuit est loin encore⁴⁴ ». Il observe qu'un chanteur, dans le souci d'éviter le « bâillement » (hiatus), tendra à adopter une prononciation « normande » (liaison sans dénasalisation), en prononçant « loin-nancore », ou « loing encore » avec

42. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 776-777.

43. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 765-766.

44. Quinault, *Roland*, IV, 2. La graphie est celle de Dangeau, *Premier discours qui traite des voyèles*.

un « petit g » (probablement [lwẽŋãkɔrə]), ou encore, évitera l'hiatus en faisant une « petite pause », celle-là même qui est suggérée par le « *chemin | ê* » de Dubroca, autrement dit en interrompant brièvement le flux sonore.

Quant à Dubroca, il défend avec vigueur la liaison avec dénasalisation, mais il concède qu'il s'agit d'une doctrine personnelle, contraire à celle de la majorité des grammairiens qui, depuis le xvii^e siècle, privilégient la liaison sans dénasalisation. Pour sa part, Féline reconnaîtra qu'il n'est pas possible de s'accorder sur une règle générale en la matière, et il insérera dans son dictionnaire des notes qui précisent le comportement particulier de certains mots.

Dans un contexte plus large que celui de la liaison, les règles d'enchaînement appliquées par Dubroca semblent aussi favoriser l'amuïssement de certaines consonnes finales : *vou don, qui brûlan, Aimé don la raison, le bon sen s'accor-d'*, mais *le sens cour-t' après-zèlle* qui pourrait indiquer que, dans ce second cas, l's final de *sens* se prononce. Féline remarque quant à lui, à propos de *donc*, que « souvent, au milieu des phrases, on ne fait pas sentir le *k* » et, à propos de *sens*, que « les mots composés, *bon sens, sens commun, à contre-sens*, se prononcent sans faire entendre le *s* final ⁴⁵ ».

De plus, il existe probablement une nuance entre *soûr | é* (césure) pour *sourd et*, où la barre verticale indique qu'il n'y a pas d'enchaînement entre les deux mots, et *d'abôr'on* (hors césure) pour *d'abord on*, où l'apostrophe suggère la resyllabation d'un *r* qui n'est pas final avec une voyelle initiale, en négligeant la consonne de liaison suggérée par la graphie.

Rarement, une barre verticale à la césure semble indiquer que Dubroca renonce à l'élision d'un *e* féminin, entorse déjà attestée au xvii^e siècle dans les récitatifs d'opéras : *Quêlque sujê qu'on traite, | ou plaisan | ou sublime, Pour peu qu'on s'a n'écarte, | aussitôt-on se noie, Suspende l'hémistichè | en marque le repo.*

Dans d'autres cas, il se permet une liaison à l'entrevers, pratique qui ne semble pas attestée avant lui : *Aimé don la raison. Que toujours vo-z'écriz'/Empreunte d'elle seul'é leur lus-tr'é leur pri. Son li-vr'aimé du ciel, é chéri dê lectêur-z'/Ê souven ché Barbin, entouré d'acheteur.*

En définitive, il n'existe, dans ce domaine complexe, pas de changement fondamental entre la tradition issue du xvii^e siècle et ce que professe Dubroca, mais il est probable que celui-ci se montre un peu plus tolérant que certains de ses devanciers.

R apical ou *r* « grasseyé » ?

Avec les consonnes palatales ou « mouillées », *r* est la seule consonne du français dont l'articulation fondamentale prête à discussion. L'*r* roman prototypique est un *r* apical, produit par le battement de la pointe de la langue contre les alvéoles des incisives supérieures. En français, il existe sous deux formes, l'une dite « faible » ou « battue » ([r]), qui consiste en un seul coup de langue, et l'autre « forte » ou « roulée » ([r]) qui consiste en une série de battements successifs. À une époque ancienne, probablement au Moyen Âge déjà, les *r* forts, ont pu tendre, dans le parler du peuple

45. On présume que c'est l'usage du xvii^e siècle qui s'est conservé dans ces expressions figées.

de Paris, à se déplacer vers l'arrière pour être articulés entre le dos de la langue et l'arrière du palais mou ou la luette, articulation qu'on peut qualifier de « grasseyement »⁴⁶.

On ne sait pas exactement, tant les rares témoignages remontant au XVII^e siècle sont d'interprétation délicate, à quel moment le grasseyement est devenu prépondérant dans la conversation des Parisiens cultivés. Il est cependant vraisemblable que, récupéré et valorisé par certains milieux — au nombre desquels, peut-être, celui des précieuses — ce trait de prononciation, souvent attribué aux femmes, s'y soit peu à peu insinué. Il n'en a pas moins continué fort longtemps à être considéré comme un vice de prononciation, si l'on en juge par ce témoignage très tardif (1890) :

Le grasseyement de l'*r*, défaut très commun aux Parisiens et qui consiste à supprimer plus ou moins cette lettre dans la prononciation, devient insupportable dans le chant. Dans la conversation, lorsqu'il est peu sensible, on lui trouve généralement quelque chose de doux et d'agréable, qui paraît surtout plus gracieux dans la bouche d'une femme. — La véritable prononciation de l'*r* est parfaitement indiquée par Molière dans le *Bourgeois Gentilhomme*. On prononce cette lettre, dit le maître de philosophie, « en portant le bout de la langue jusqu'au haut du palais, de sorte qu'étant frôlée par l'air qui sort avec force, elle lui cède et revient toujours au même endroit, faisant une manière de tremblement »⁴⁷.

Admis avec réticence dans la conversation, *r* grasseyé restait sévèrement exclu du discours public (ou soutenu) :

L'extrémité de la langue, trop molle, trop paresseuse, n'a pas la force de se lever et d'aller joindre le palais pour intercepter l'air au passage et produire le frôlement, la vibration nécessaire à l'articulation du *r* ; la racine seule de la langue recule, rétrécit la gorge ; l'air, en sortant de la poitrine, ne rencontre que la luette comme obstacle, l'agite, et lui fait produire ce son rauque, gras, désagréable, désigné d'une manière tout expressive par le nom de *grasseyement*. Ce défaut, le plus répandu de tous, est tellement passé dans nos habitudes vocales, l'oreille est tellement habituée à cette prononciation gutturale, qu'elle a peine, chez beaucoup de personnes, à saisir la différence qui existe, d'une manière frappante, entre le grasseyement et la vibration. On demande ce que c'est que de grasseyer. La vibration paraît dure, ridicule, à bien du monde, même à des gens pour qui la pureté de la parole devrait être une obligation : à des avocats, des orateurs, acteurs, chanteurs, etc. Habités à cette espèce de croasement, ils le trouvent plus facile, plus simple, plus naturel, et vous répondent que, tout le monde parlant ainsi, il serait inutile de vouloir faire autrement. Que voulez-vous riposter à de tels arguments ? Il faut se taire et laisser grasseyer. Mais à toutes les personnes qui ont le désir d'embellir leur pensée du charme de la parole, à celles qui veulent obtenir de véritables succès oratoires, à tous les professeurs, à tous les artistes, à tous les chanteurs, à tous les comédiens, nous leur dirons : que la noble langue des Bossuet, des Mirabeau, des Racine, des Corneille, des Molière, n'admettra jamais une telle prononciation. Et nous leur affirmerons qu'il est impossible de parvenir à prendre rang parmi les grands maîtres de l'art oratoire, si l'on n'a pas d'abord

46. Parallèlement les *r* faibles tendaient à s'assibiler en [z], ce dont il reste quelques traces minimes dans la langue d'aujourd'hui, par exemple le mot *chaise* pour *chaire*.

47. Lesaint, *Traité complet*, p. 236.

acquis cette mâle vigueur de l'accentuation, cette harmonie complète de la parole, qui plaît tant à l'auditeur, et le dispose, dès les premiers mots, à vous rendre, par son admiration, tout le plaisir que vous lui procurez ⁴⁸.

Le vigoureux engagement de Morin de Clagny (1852) en faveur d'*r* apical laisse en tout cas supposer que la norme qui prescrivait cette prononciation dans toute forme de discours soutenu pouvait déjà, dans les faits, se trouver menacée.

Prosodie

Selon Talma, qui récuse pourtant l'emploi de ce terme pour désigner l'action théâtrale, la *déclamation*, considérée comme une « énonciation de convention », serait « l'art de parler comme on ne parle pas ⁴⁹ ». N'en déplaise au grand tragédien, les traités de diction indiquent en effet, de manière étayée et constante, dans quelles conditions et limites le comédien aura à s'écarter de la façon « normale » de parler. Ces écarts à l'usage commun peuvent, comme on vient de le voir, concerner l'articulation proprement dite, qu'ils rendent à la fois plus lisse et plus forte en la conformant, s'il y a lieu, au cadre donné par la structure des vers. Mais ils laissent aussi entrevoir un travail de stylisation des inflexions « naturelles », visant à obtenir un degré d'emphase qui soit en adéquation avec le contexte particulier du discours public ou de l'énonciation théâtrale.

Instabilité théorique

Plus encore que celle de la phonétique articulatoire, l'étude historique de la prosodie du français bute sur la volatilité du cadre théorique. Si floues et partielles soient-elles parfois, les descriptions de l'articulation des voyelles et des consonnes données par les grammaires du passé peuvent au moins, pour être confrontées les unes aux autres, être reformulées au moyen des outils de la phonétique moderne, qui fournissent un métalangage universellement compréhensible. Un tel cadre fait défaut pour la prosodie où, pour ne citer qu'un exemple, une notion aussi élémentaire que celle d'*accent* donne lieu encore aujourd'hui à une multitude de définitions et de théories contradictoires. Entre la mesure concrète de proéminences sonores qui, en tant que telles, se révèlent non reproductibles et peu pertinentes, et l'individualisation d'entités plus abstraites qui ne sont pas directement mesurables et demeurent par surcroît largement inconscientes, cette science n'a, et de loin, pas encore trouvé sa voie. C'est donc, faute de mieux, la théorie prosodique de la langue latine, telle qu'elle s'était solidement constituée dans l'Antiquité, et telle qu'on n'a jamais cessé de l'enseigner depuis le Moyen Âge, qui demeure la seule référence stable.

La prosodie du latin classique s'organise autour des deux notions fondamentales que sont la *quantité* et l'*accent*, et ce sont de fait elles qui, à des degrés variables, ont

48. Morin de Clagny, *Traité de prononciation*, p. 52.

49. Talma, *Mémoire sur Lekain*, p. 51.

imprégné jusqu'à nos jours la réflexion sur la prosodie du français. La théorie latine de la quantité repose sur l'opposition de voyelles (ou de syllabes) brèves et longues, alors que celle de l'accent décrit des inflexions à caractère mélodique touchant en général une syllabe par mot, dont la localisation dépend de la quantité de sa syllabe pénultième.

Les descriptions de la prosodie du français par les grammairiens du xvii^e siècle sont presque exclusivement centrées sur la quantité : comme on l'a déjà vu, elles s'appuient sur un système vocalique dédoublé dans lequel, schwa excepté, chaque voyelle existe sous une forme brève et une forme longue. Au début du xix^e siècle, l'état de la théorie donne à penser que les oppositions de quantité, encore pleinement distinctives⁵⁰ un siècle plus tôt, sont désormais en voie d'effritement⁵¹. Quant aux descriptions phonologiques récentes de la langue standard, elles ne leur reconnaissent en général plus aucun statut et c'est désormais l'intonation qui, à côté de l'accent, focalise l'attention des linguistes.

La notion d'accent semble connaître une fortune inverse. Tout indique que, en tant que phénomène prosodique, l'accent dit « tonique » ou « lexical » a toujours existé en français ; c'est en tant que notion théorique qu'il a été très longtemps ignoré par des grammairiens francophones qui, ne percevant guère le phénomène ou ne parvenant pas à le rattacher à la théorie antique, se concentraient sur les questions de quantité. Pourtant, dès le xvi^e siècle, l'Anglais Palsgrave⁵² l'avait adéquatement localisé. Dans la seconde moitié du xvii^e siècle, c'est Vairasse, longtemps exilé en Angleterre où il avait peut-être eu connaissance du travail de Palsgrave, qui est l'un des seuls, voire le seul grammairien à théoriser le siège de l'accent :

Quand les François parlent, ils poussent ordinairement la voix avec force, & l'élevent sur la dernière syllabe de leurs dictions, [...] Mais si les mots sont terminés par un (e) féminin, qui de sa nature est très-bref & très-debile, alors ils mettent l'accent sur la pénultième, & laissent doucement aller la voix sur la dernière syllabe⁵³.

Chez Hindret, qui, à l'instar des Anciens, conçoit les accents comme des inflexions, seules quelques lignes montrent la fonction qu'auraient pu recevoir les accents typographiques si l'usage n'en avait pas fait des diacritiques :

On pourroit faire comprendre ces inflexions de voix en notre Langue par ces mots *Pârq̃ue*, *Lîste*, *bôr̃ne*, que je marque exprès d'un accent, pour vous faire connoître que la voix s'éleve dans la prononciation de leurs premières syllabes, & qu'elle se

50. Hindret, par exemple, pouvait citer d'une traite une quarantaine de paires minimales fondées sur la quantité, autrement dit, des paires de mots (*saut/sot*, *le faîste/vous faites*, *nous fûmes/il fume*, etc.) entre lesquels une différence de quantité permet à elle seule d'établir une distinction de sens ; *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 581-584. De plus, la quantité vocalique jouait encore, à la même époque, un rôle important en morphologie puisqu'elle distinguait, par exemple, le pluriel de la plupart des substantifs et certaines désinences verbales, comme par exemple les formes plurielles en *-oient*.

51. Voir à ce propos, Philippe Caron, *La perte des quantités vocaliques dans le français de référence*.

52. Palsgrave, *L'Éclaircissement* (1530), édité par F. Genin, Paris, Imprimerie nationale, 1852, p. xx.

53. Denis Vairasse d'Allais, *Grammaire méthodique*, p. 41.

rabaisse dans celle de leurs dernières syllabes ; aussi-bien qu'en ces mots *Verglàs, Parquèt, Vertù* : Et en ces autres mots, *âage, Apôstre, Captûre*, où la voix s'élève & se rabaisse en même tems sur leurs pénultièmes syllabes en les prononçant ⁵⁴.

Si les accents toniques paraissent adéquatement localisés, on soupçonne que le choix de l'accent aigu (élévation de la voix) pour les pénultièmes brèves, de l'accent grave (abaissement de la voix) pour les syllabes finales et du circonflexe (élévation et abaissement consécutifs de la voix) pour les pénultièmes longues reproduit plus les conventions typographiques qui prévalaient alors pour le latin que des inflexions propres au français. Plus loin, Hindret donnera un chapitre de plus de cent pages consacré à la « prononciation des syllabes longues et brèves », ce qui est représentatif de l'importance relative qu'accordent, à cette époque, les grammairiens à la quantité et à l'accent.

Au XIX^e siècle, la théorie de l'accent tonique mettra du temps à triompher. Ainsi Féline pourra-t-il encore écrire, en 1851 :

L'accent, qui nous fait appuyer sur certaines syllabes plus que sur d'autres, contribue aussi à animer la parole et à varier le langage. Il est très-prononcé dans quelques langues. Dans la nôtre, au contraire, il est à peu près insensible. Je crois même avec beaucoup de personnes et surtout d'étrangers, qui sont les meilleurs juges en cette matière, que le caractère particulier du français bien parlé est de n'avoir point d'accent, toutes les syllabes devant être prononcées d'une manière également distincte, et la voix ne devant s'élever que suivant le sens de la phrase ⁵⁵.

Pourtant, dès 1811, l'Italien Scoppa avait, à propos de la versification, attiré l'attention des francophones sur l'accent tonique de leur langue, et en avait exalté les propriétés dynamiques et rythmiques :

Toutes les langues ont un accent : la française seulement en serait-elle privée ? L'accent dont nous parlons, y est aussi marqué et aussi énergique qu'en italien. Je ne voudrais pas m'éloigner de ce que l'on sent communément en prononçant les mots français. Mais j'aurais des raisons pour prouver que l'accent français est et doit être par la nature et le génie même de la langue, plus fort et plus énergique, que l'italien. Que l'on fasse attention aux raisons que je vais exposer, et qu'on les réfute si l'on peut. Le corps principal de la langue française est formé de mots dont l'accent pèse sur la dernière syllabe ; L'accent de tout le reste des mots français affecte l'avant-dernière syllabe qui est toujours suivie d'une syllabe muette et féminine. Dans le premier cas, ne voit-on point que tous les accens, sont des accens de *rinforzo*, accent distingué par sa force et sa vivacité ? [...] Dans le second cas, c'est-à-dire dans le reste des mots français féminins, où l'accent se fait sentir sur l'avant-dernière syllabe, il doit être plus marqué qu'en italien dans les mots de la même nature : parce que la dernière syllabe étant muette, et d'un son vague et léger, elle n'exige que peu de son ; ensorte que la voix n'étant pas obligée de faire trop sentir cette dernière syllabe, elle se concentre sur l'avant-dernière, qui par là en reçoit plus d'éclat ⁵⁶.

54. Hindret, *L'Art de prononcer parfaitement*, p. 364.

55. Féline, *Dictionnaire*, p. 28.

56. Scoppa, *Les vrais principes*, p. 90-93.

Entre ces deux positions extrêmes, Dubroca, en 1824, affiche certes son adhésion à la nouvelle doctrine :

La doctrine de l'accent tonique, considéré, non comme une chose de convention, mais comme un principe immuable, universel, et fondé sur un ordre constant, a été démontrée et proclamée par les plus célèbres grammairiens : on a fait l'application de ses lois à la langue française, et sa prosodie, sous cet important rapport, a été déterminée⁵⁷.

Mais l'application qu'il donne lui-même de ces lois accentuelles à la prosodie du français apparaît inopérante, car elle reste servilement calquée sur les règles propres au latin : ainsi accentue-t-il, par exemple, *tránsport, máison, ádroite, cóncevoir*. De plus, en regard d'une quinzaine de pages dévolues à l'accent, Dubroca en consacre plus de trois cents à la quantité, qui restent si étroitement calquées sur celles de Hindret (1696) qu'on s'interroge sur leur adéquation à sa propre langue.

Dès l'entrée en matière, la position de Dupuis (1836) apparaît nettement plus en phase avec son temps :

Jusqu'à présent, sous le nom de *longues* et de *brèves*, on s'est beaucoup occupé de la quantité plus ou moins considérable des syllabes, sans que ce travail ait procuré un avantage réel aux étrangers ni aux personnes de la province. En effet, ce que les grammairiens appellent *la quantité* n'est bien souvent qu'un point imperceptible dans la prononciation, et d'ailleurs, quelle que soit l'augmentation d'une syllabe, elle ne détermine pas plus la nuance des sons, que la largeur ou la pesanteur ne détermine la teinte des objets, ou que la durée en musique ne détermine l'intervalle d'une note à une autre. La connaissance des sons que la langue écrite n'apprend pas toujours, n'a donc pas été suffisamment approfondie par le système des *longues* et des *brèves* ; du moins c'est notre avis⁵⁸.

Si elles n'y sont pas complètement niées, les différences de quantité se voient pourtant refuser ici tout statut phonologique : la fonction distinctive qu'elles avaient assumée par le passé est clairement reportée sur des nuances de timbre. Ce virage méthodologique facilite la reconnaissance du rôle de l'accent tonique :

L'accent tonique n'est pas non plus entièrement étranger à la langue française. En effet, si l'on écoute parler, avec attention, on sentira qu'il se fait un léger repos tantôt sur la dernière syllabe, si elle est sonore ou masculine : *la beauté, l'esprit, la vertu, je devançai, tu devanças, il devança* ; tantôt sur la pénultième ou avant-dernière syllabe, si la dernière est sourde ou féminine : *la joie, la statue, la tête, le chêne, l'incendie, le marbre, nous devançâmes, vous devançâtes* : dans tous ces derniers exemples les syllabes finales étant sourdes ou muettes, puisqu'elles se composent d'*e* sans accent, servent seulement d'appui à la consonne ou à la voyelle précédente. Cette dernière peut alors être considérée comme longue, et doublement longue, si elle se trouve marquée de l'accent circonflexe effectif, c'est-à-dire réellement tonique, comme dans *théâtre* ; cet accent, augmentant l'intensité de la voyelle, en prolonge par conséquent

57. Dubroca, *Nouveau traité de prosodie française*, p 193.

58. Dupuis, *Traité de prononciation*, p. XIII-XIV.

la durée, moins toutefois au commencement ou au milieu qu'à la fin des mots, car c'est toujours vers le repos pénultième ou final que la voix se précipite comme à son repos naturel, les autres n'étant qu'accidentels. Plusieurs auteurs s'accordent sur ce point, principalement ceux qui se sont occupés d'enseigner la langue française aux étrangers⁵⁹.

On comprend bien comment la durée syllabique, une fois reléguée au rang de simple paramètre physique sans statut phonologique, peut être réallouée au renforcement concret des syllabes toniques, ce qui aurait été contradictoire dans le paradigme antique où une quantité phonologique primait sur l'accent.

Faire entendre le mètre ?

Il serait curieux que des générations de poètes et dramaturges se soient échinés à composer des vers dans le seul but que ceux qui les disaient s'appliquent à les camoufler en prose. On ne s'étonne donc pas que, au XVII^e siècle, il fût encore impératif de faire entendre distinctement toutes les syllabes des vers. Voici par exemple comment La Croix attire l'attention sur la nécessité de n'élider qu'à bon escient :

Cette douce Elision sert à faire de beaux vers, en y faisant entrer beaucoup de mots, qui contiennent beaucoup de sens ; cet [E muet pourtant ne se mange, que lors qu'il est seul, sans être suivi d'aucune consonne ; ainsi ce seroit une grande faute de prononcer cette moitié de vers.

Les Princes aiment les sages

De la sorte *Les Princ' aime les sage.*

On dit bien au singulier *Le Prince aime le sage.*

On ne remarque pas tant cette mauvaise prononciation dans la prose, que dans les vers, où elle est insupportable, à cause qu'elle les fait trop courts d'une syllabe, comme l'on voit dans ce vers.

Trop fideles amants, méprisés ces cruelles.

Ce vers na que cinq syllabes au premier hémistiche, en prononçant, comme font beaucoup de gens.

*Trop fidell' amants, &c.*⁶⁰

Si ces prescriptions ont un caractère pratique et s'adressent clairement à ceux qui disent les vers, il n'en va pas de même pour celles qui touchent à la césure :

La Césure est un certain repos, qui separe le Vers en deux parties, dont cha[c]une s'appelle hémistiche, ou demy Vers. [...]

59. Dupuis, *Traité de prononciation*, p. xxxiv-xxxv.

60. La Croix, *L'Art de la poésie française*, p. 5-6. On relève que La Croix, probablement par raccourci, qualifie de manière erronée « Les Princes aiment les sages » de « moitié de vers » malgré ses sept ou huit syllabes métriques, alors que Lancelot, son modèle, ne voulait pas qu'on prononce « *Les Princes ont Dieu pour Juge*, comme si c'étoit la moitié d'un Vers ».

Il n'est pas nécessaire que le sens finisse à la Césure ; il suffit qu'on s'y puisse reposer ; ce que l'on ne pourroit faire, si elle finissoit par ces particules, [*qui, je, ne, &c.*

Bon.	1.	<i>Je connois de son cœur — les perfides desseins.</i>
Mauvais.	2.	<i>C'est une beauté qui — charme tous les mortels</i> ⁶¹ .

Contrairement à ce qu'on croit souvent, ce « certain repos », expression consacrée qui se retrouve de source en source, est une contrainte de structure qui concerne le poète et en aucun cas une contrainte de diction. En effet, si le vers est bien construit, il suffira ensuite de le dire avec un certain naturel pour qu'il apparaisse adéquatement rythmé, ce que confirme Mourgues, pour qui « la Césure est fautive toutes les fois qu'en s'y arrêtant, on sera obligé de s'éloigner de la manière naturelle de parler ou de lire ⁶² ».

À cette époque, il n'existait donc pas — et il n'avait probablement jamais existé — une déclamation « syllabique ⁶³ » qui eût exigé qu'on mît ostensiblement en relief la césure et la rime, à l'exclusion de toute autre syllabe. Il était certainement possible, voire souhaitable, de profiter de ces frontières métriques pour respirer ou marquer toute sorte de pause mais, si le poète n'était pas incompetent, il suffisait presque toujours de rythmer les vers comme on aurait rythmé de la prose pour obtenir un résultat passable.

Cette liberté rythmique s'accompagnait d'une liberté au moins aussi importante en matière d'intonation. En effet, contrairement à une autre idée reçue, l'alexandrin n'a jamais connu une diction calquée sur la psalmodie, qui aurait par exemple imposé une mélodie ascendante pour le premier hémistiche et descendante pour le second. Cette soi-disant déclamation « circonflexe », qui n'est décrite ni même mentionnée par aucune source historique, semble en effet tout droit sortie de l'imagination de Lote ⁶⁴.

Il eût été superflu d'en faire état ici si ce concept aberrant n'avait pas été repris et perpétué par des travaux plus récents ⁶⁵. Sur la base d'une interprétation simpliste d'une remarque de Lamy (1675), Chaouche parvient même à décrire une déclamation « sinusoïdale » dans laquelle ce serait chaque hémistiche qui, séparément, se verrait soumis à une intonation en circonflexe ⁶⁶. Le problème est que, si l'on pose,

61. La Croix, *L'Art de la poésie française*, p. 10-11.

62. Mourgues, *Traité*, 1685, p. 112.

63. Dans la logique de Lote, *Histoire du vers français*, t. IV, p. 219 sq., qui croit qu'une telle déclamation a seule prévalu dans les styles élevés jusque vers la fin du XVII^e siècle, le fait même que le vers français soit structurellement syllabique lui interdirait d'être déclamé autrement que comme une suite de syllabes sans relief, ce qui est absurde.

64. Lote, *Histoire du vers français*, t. I, p. 83 sq., t. II, p. 1 sq., t. IV, p. 219 sq. En fait, le travail de Lote, par ailleurs monumental, est traversé par des contresens qui résultent d'une appréhension déficiente des rapports entre la musique savante et le texte poétique d'une part, entre la structure du vers et sa diction d'autre part.

65. Voir par exemple Frédéric Deloffre, *Le Vers français*, p. 34 sq., Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin*, p. 41 sq.

66. Chaouche, *L'Art du comédien*, p. 308 sq. Pour Lamy, *L'Art de parler*, p. 157, « Les mesures de nos Vers se distinguent ainsi d'une manière fort naturelle, puisque naturellement & sans art on élève la voix

de manière forcément conjecturale, que la déclamation théâtrale a dû, dans un passé plus ou moins lointain, être contrainte par un schéma rythmique « syllabique » et un schéma intonatif stéréotypé, qu'il soit « circonflexe » ou « sinusoïdal », on doit logiquement pouvoir expliquer aussi quand, pourquoi et comment ce modèle a fait place à un autre ; on en vient alors à postuler que la technique de diction a connu, vers la fin du xvii^e siècle ou à un autre moment, une *réforme*⁶⁷ qui l'a modifiée en profondeur. Mais, comme une telle réforme est aussi peu attestée que les schémas archaïques dont elle aurait dû entraîner la révocation, le problème, quoique déplacé, demeure entier.

On a vu au contraire, à propos de l'*e* féminin et des consonnes finales en liaison, à quel point les préceptes traditionnels de la déclamation ont pu, en dépit d'un léger effritement, résister à l'usure du temps et persister jusqu'au début du xix^e siècle. On a vu aussi que des auteurs comme Malvin-Cazal et Dubroca, dans leurs transcriptions phonétisantes, sont aussi soucieux que, avant eux, La Croix et Richelet, de distinguer toutes les syllabes métriques. Que penser alors de cet exemple de déclamation fourni par Morin de Clagny (1852), lui-même professeur au Conservatoire ?

Jě lui disē, mē-siēu, ô ré-pé-ti-ci-on,
 Tu tē tron-pe, mon chēr, dans lēs-in-tan-ci-on ;
 Cē n'ē pō-in că, du tou, du tou, du tou ; pă-rōl :
 Tă fi-zi-ō-nō-mie ē bête, mē, non fōl ;
 É l'on n't'an tan pă. Ur-lē cō-m' un dé-mon ;
 Nē tē lâ-ce jă-mē dē dōnē du pou-mon.
 J'é fē dē lă fō-lie u-n' é-tud' prō-fon-d' ;
 É, j'an sé, lă d' sū, pluss' quē per-sō-n' ō mon-d'.
 Jě su-i cēr-tin, mē-siēu, quē vou-zi-gnō-ré tou-sse,
 Kan, cō-man é pour kō-ă vou-zête dē vrē fou ?
 Cē t'un sē-crē d'an hō, in-cō-nu sur lă tērr...
 E bi-in, jě l'é vō-lé cē sē-crē..., cē miss-tēr' !
 Jé forcē lă nă-tū-re à mē tré-té-ran Di-eū ;
 Jě sé d'ōū vi-in le māl, é co-man-t-il ă liēu.
 Pour vous convin-cre, il fō quē jě vous l'rēvël?...
 Sō-âte. Vous crō-ă-ié Kun fou peū vivre san cēr-vël ?
 Er-rēur, èr-reūr ; lē māl n'ē pō-in dans l'cēr-vō.
 Il é dans lē pou-mon... n'ēst-ce pās ? c'ē nou-vō.
 É ce-pan-dan, c'ē vrē. Lă preūv' an n'ē fă-cil,
 É vous l' con-pran-drē.. ; cē n'ē pās difficil :

en commençant l'expression d'un sens parfait, & on la rabaisse sur la fin de cette expression ». Cette diction selon le sens est à l'exact opposé d'une diction « affectée » qui n'aurait égard qu'au mètre. À cela s'ajoute que le point de vue adopté dans ce passage n'est pas pratique, mais structurel et comparatiste. Lamy cherche avant tout à expliquer comment il se fait que, dans le vers latin, les unités métriques (pieds et mesures) et les unités linguistiques (mots et sens) se trouvent régulièrement « tuilées » (| *Arma vi- | -rumque ca- | -no*), alors qu'elles coïncident systématiquement dans le vers français. Prises dans ce contexte, les notions d'*élévation* et d'*abaissement* font référence à celles, antiques, d'*arsis* et de *thesis* qui relèvent de la théorie générale du rythme et ne sauraient être réduites à des faits d'intonation.

67. Voir à ce propos, Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin*, p. 47, Lote, *Histoire du vers*, t. VI, p. 351 sq., Chaouche, *L'Art du comédien*, p. 253 sq.

Nou-z'avons deū pou-mon pour pran-dré rëss-pi-ré?
 É bi-in! kan l'un dē deū manque pour äss-pi-ré,
 Qu'il sē trou-v- anr-tar, pris dans lē vess-ti-bul
 Suss-glo-ti-de, cēt èrr bri-zé dé-man-ti-bul
 L'ör-gá-ni-zā-ci-on ress-pi-ra-tō-ä-re; ä-lör,
 Lē flu-i-d' é-tran-gé, mē-tan lē tou-bl-ō cör,
 Jēt' nōtre mäch-i-n'-an n-une grand' gēn';
 L'äzōt' par-an bās, an hô tou l'öc-cigēn'.
 Cōme vous l' sävé, l'öc-cigēn' ēst l'san,
 É l'äzōt' un pō-ä-zon quē mälgré sō-ä l'on pran,
 Mē qu'il fō rēj'-té; cār, an gar-dan l'ä-zot'
 Lē bi-in sē chan- jan mäl, lā rē-zon dē vi-in sött';
 Lē pou-mon trā-vä-ill-eür ä vāl lē pō-ä-zon,
 É l'ōtre lē con-ser-v-an vé-ri-tä-bl-ö-ä-zon!
 Ri-in ne vā plu z-ä-lörs. É, donk! on pēr lā tēt',
 Kan t-on n-ä, prē du keür, un pou-mon ö-ci bēt' ⁶⁸.

Le soin avec lequel l'auteur s'attache à différencier les timbres est manifeste. Rien que pour la voyelle *e*, on trouve, à côté de l'*ē* féminin et par ordre d'aperture croissante, un *é* fermé, un *è* ouvert « commun », un *ē* ouvert « grave » et un *ê* « très »-ouvert. Les liaisons sont elles aussi assez scrupuleusement réalisées. Au vu des nombreux traits d'union, on s'attendrait à ce que le découpage syllabique soit précisément indiqué, mais on fait face à un doute : tout comme les syllabes entre elles, les deux éléments vocaliques constitutifs de ce qui est qualifié de « diph-tongues » sont délimités par un trait d'union. On a ainsi, par exemple, *bi-in* pour *bien* (une syllabe métrique) et *ci-on* dans les mots en *-tion* (deux syllabes métriques). Comme Morin ne s'explique pas sur ce point, on ne peut savoir s'il s'agit d'une simple inconsistance de notation ou si, réellement, il a renoncé, dans son enseignement de la déclamation, à distinguer la diérèse de la synérèse, ce qui serait surprenant eu égard à des témoignages postérieurs qui se montrent conservateurs sur ce point, comme de celui de Becq de Fouquières (1881) :

La diction est, en effet, modifiée par la différence de prononciation qu'affectent, en poésie ou en prose, dans un langage châtié ou négligé, les mots où entrent les syllabes *ia*, *iai*, *ian*, *ié*, *ien*, *ier*, *iet*, *ieux*, *io*, *ion*, *iot*, *iu*, *oè*, *oua*, *ouai*, *ouen*, *oué*, *oui*, *uel*, *ueu*, *ui*, *yo*. Ces syllabes, dont la poésie et un langage châtié font entendre très souvent les deux sons composants, sont prononcées, en prose ou dans un langage négligé, d'une seule émission de voix et comme une diphtongue ⁶⁹.

La manière dont Morin traite les *e* féminins ne suscite pas les mêmes doutes. À quatorze reprises dans ce bref exemple, il apostrophe un *e* féminin qui, métriquement parlant, fait syllabe (*Et l'on n'tentend pas*, etc.). Sur ce point, il s'était expliqué précédemment :

68. Morin de Clagny, *Traité de prononciation*, p. 22-25.

69. Becq de Fouquières, *Traité de diction*, p. 27.

L'*e* muet exige que la bouche soit plus ouverte qu'elle ne doit l'être pour l'articulation de l'*é* fermé ; car, malgré sa dénomination, l'*e* muet ne l'est pas du tout quand on le prononce ; il n'est muet ou nul que lorsqu'on le supprime, comme dans le corps des mots et à la terminaison de toutes les finales féminines.

EXEMPLE :

Si votre Alaviva n'est pas en cette ville,
Que ferez-vous, ma chère, au balcon de Séville ?
que l'on doit prononcer ainsi :
Si votr' Alaviva n'est pas en cett' vill',
*Que f'rez-vous, ma chère, au balcon de Sévill'*⁷⁰ ?

En plus d'apocoper les deux *e* féminins à la rime, Morin ose donc amputer la déclamation de chacun de ces vers d'une syllabe métrique (*f'rez* et *cett' vill'*). On peut bien sûr imaginer que de telles entorses étaient susceptibles, longtemps avant 1850, de se produire dans le feu de l'action, mais jamais auparavant elles n'avaient été professées. Après la rime, c'est donc le syllabisme qui, avec Morin, devient ouvertement fictif, ce qui laisse le champ libre aux grands comédiens du second XIX^e siècle et préfigure le mythique « Oui princ', je languis, je brûl' pour Thésée » de Sarah Bernhardt, enregistré en 1903⁷¹.

Styliser la prosodie « naturelle »

Énoncé métriquement contraint, un vers n'en est pas moins une expression linguistique qui, à ce titre, véhicule sa prosodie propre. Dire un vers, c'est — il ne peut en être autrement — affronter cette prosodie d'essence prosaïque pour la concilier, d'une manière ou d'une autre, avec les exigences particulières du mètre poétique, processus de stylisation qui porte notamment sur le rythme et l'intonation. Voici comment, en 1881, Becq de Fouquières décrit une telle stylisation :

D'après ce qui précède, on voit qu'un mot est un tout composé de syllabes qu'un lien rigide et inextensible maintient à leurs hauteurs relatives. Mais nous n'avons là que le corps du mot, si je puis m'exprimer ainsi, et il est une syllabe, la syllabe accentuée, celle qu'on appelle la syllabe tonique, qui est en quelque sorte la tête. Cette syllabe n'est pas réunie aux précédentes par un lien rigide, mais au contraire par une sorte d'articulation. C'est par excellence la syllabe sensible et expressive, et l'articulation qui l'unit au mot qu'elle termine lui permet de se mouvoir dans le plan vertical des hauteurs. Par exemple, dans les deux mots *immobilité*, *intempérance*, les syllabes atones *immobili* et *intempé* ont des hauteurs relatives fixes, tandis que les syllabes toniques *té* et *rance* auront des hauteurs variables qui seront déterminées par l'expression, et nous pourrions à volonté les élever au-dessus ou les abaisser au-dessous du plan vocal auquel nous aurons rapporté ces mots [...] Quand nous prononçons, par exemple, le mot *immobilité*, il nous est loisible après avoir prononcé, dans une tonalité quelconque, le dessin mélodique fixe formé par les syllabes *immobili*, de dire la dernière syllabe *té*, soit en montant, soit en descendant⁷².

70. Morin de Clagny, *Traité de prononciation*, p. 15-16.

71. On peut l'entendre sur <<http://www.phonobase.org>>.

72. Becq de Fouquières, *Traité de diction*, p. 131-132.

Le modèle, somme toute assez simple, repose entièrement sur les syllabes toniques. Non seulement, elles constituent les points d'appui rythmiques de la diction, mais le déclamateur doit de plus conduire son intonation en plaçant les sauts mélodiques immédiatement avant ces syllabes pivots. Ainsi parviendra-t-il à construire une « période mélodique », elle-même superposable à la « phrase logique », et dont les inflexions variées auront sur l'auditeur le même effet que la ponctuation sur le lecteur silencieux⁷³.

La description est tardive et il est évident que l'outillage théorique à disposition deux siècles plus tôt n'aurait en aucun cas permis de la formuler dans les mêmes termes. Cependant, c'est très exactement ce modèle qui se trouve, en pratique, mis en œuvre dès 1673 par Lully dans le récitatif d'opéra⁷⁴ : ce que ne peuvent nous dire les théoriciens du XVII^e siècle, la musique de Lully nous le montre déjà de manière parfaitement éloquente. Comment comprendre alors le statut du récitatif de Lully ? Musicalement parlant, il s'agit certes, en 1673, d'un style nouveau. Mais, s'il constitue une réelle rupture, ce n'est pas parce que le modèle de déclamation sous-jacent aurait été soudain « réformé », c'est parce qu'il s'agit de la première tentative aboutie de styliser *en musique* un modèle de déclamation parlée qui était déjà ancestral.

Plus on remonte le temps et plus les documents se font rares et imprécis, plus aussi il faut aller débusquer l'information au détour de sources dont le propos premier est très éloigné des questions que se poseront les chercheurs d'un lointain futur. A-t-on pour autant le droit d'en déduire que l'objet même de la recherche, dans notre cas la diction des vers, manquait intrinsèquement de consistance, ou était, comme l'écrit Lote, « un art pauvre, même très pauvre⁷⁵ » ?

Au contraire, il n'existe aucun témoignage attestant la pratique, à quelque date que ce soit, d'une déclamation « syllabique » et « circonflexe » — celle que Lote aimerait tant pouvoir imposer comme modèle archaïque et rudimentaire de diction des vers — mais, en cherchant bien, on en trouve en revanche quelques-uns qui, comme ceux de Fabri et Molinet au début de la Renaissance ou, au XIV^e siècle, celui d'Évrart de Conty, attestent que, en ces temps lointains déjà, on pouvait « couper » les vers en s'appuyant sur le rythme accentuel et les inflexions variées de la langue⁷⁶.

Permanence d'un modèle unique

Une réforme est une démarche structurée visant à opérer un changement profond ; elle se conçoit, se formule, se décrète, puis est mise en œuvre voire imposée ; elle a ses promoteurs et ses détracteurs, son avant et son après. Force est de constater qu'on ne rencontre aucun de ces ingrédients au XVII^e siècle dans le champ de la déclamation : deux ou trois répliques de *L'Impromptu de Versailles*, ou quelques brassées de points d'interrogation sont à vrai dire un peu minces pour faire de Molière

73. Becq de Fouquières *Traité de diction*, p. 141 sq.

74. Voir Bettens, *Récitatif et diction théâtral*.

75. Lote, *Histoire du vers*, t. IV, p. 219.

76. Voir Bettens, *Rythmer le vers, chanter la prose vers 1500*.

et de Racine deux chefs de faction⁷⁷. Il est donc raisonnable de poser que, jusqu'à preuve du contraire, la déclamation parlée du français n'a jamais connu d'autre modèle prosodique que celui dont, chacun à sa manière, nous parlent Lully et Becq de Fouquières.

Loin de contraindre à une monotonie qui, en fait, n'a jamais été revendiquée par personne, le modèle en question illustre cette « alliance de l'égalité avec la variété » que formulait Lamy⁷⁸, et qui fut depuis l'Antiquité l'une des conditions fondamentales de la prononciation *ornée*⁷⁹. Il n'impose pas une déclamation stéréotypée, mais est à même d'embrasser de multiples styles, registres, ou modes passagères. Tout en fournissant un cadre à l'activité déclamatoire, il laisse toute latitude à l'orateur, ou au comédien, pour animer son discours.

Un lieu commun, vivace depuis le XVIII^e siècle au moins, voudrait que s'opposent deux modèles inconciliables : celui d'une déclamation « emphatique », « chantante » ou « empesée » avec celui d'une diction « naturelle », « prosaïque », ou « allégée ». Il s'agit d'une vision simplificatrice. La reconnaissance d'un modèle unique, mais paramétrable, permet au contraire d'envisager l'emphase non comme une caractéristique binaire, qui serait présente ou absente, mais comme une modalité protéiforme, rarement extrême mais jamais absente, qui prendrait la forme d'une stylisation plus ou moins marquée de la prosodie « naturelle » ou « prosaïque ». On l'alimenterait alors en agissant sur divers paramètres : ralentissement ou accélération du débit, arrêt plus ou moins marqué sur les accents toniques, avec ou sans repos supplémentaire à la césure et à la rime, élargissement ou rétrécissement de l'ambitus des sauts mélodiques, jeu sur les oppositions de volume, de registre vocal, etc. Tout ce qui s'écarterait, en plus ou en moins, d'un certain « juste milieu » pourrait ainsi concourir à la perception d'un effet d'emphase.

Conclusion

Imaginons qu'il soit possible de convoquer deux comédiens du passé : A^{***}, actif durant le second XVII^e siècle et B^{***}, durant le premier XIX^e siècle. Pas des monstres sacrés, mais de bons professionnels, rompus à leur art et possédant une technique irréprochable. On leur demanderait de déclamer, chacun à sa manière, la même tirade, pas trop véhémente, puis on soumettrait les extraits à une écoute à l'aveugle. Il n'est pas certain qu'une oreille d'aujourd'hui serait capable, sans hésitation, de rendre chacun à son époque. Certes, un auditeur bien informé débusquerait rapidement A^{***} sur la base de ses <oi> prononcés [we], mais pour le reste ?

- **Timbres vocaliques** : la prononciation de B^{***} frapperait par des *a* postérieurs plus nombreux et plus marqués qu'ils ne le sont aujourd'hui, ce qui lui don-

77. Voir Chaouche, *L'Art du comédien*, liv. III.

78. Lamy, *L'Art de parler*, p. 118, 144. Dans la logique de cet auteur, l'égalité des mesures des vers, en permettant à l'oreille de les comparer entre elles, aurait précisément pour fonction de faire percevoir toute leur diversité.

79. Quintilien, *Institution oratoire*, liv. XI, chap. I.

nerait peut-être un côté « vieille France » que, paradoxalement, on ne trouverait pas chez A^{***}. En revanche, on serait surpris, chez A^{***}, par le timbre de certains *o* qui pourraient, de manière difficilement prévisible, différer de l'usage standard ([*o*] pour [*ɔ*] ou *vice versa*).

- **Durées vocaliques** : plus que B^{***}, A^{***} pourrait être attentif à mettre en relief certaines voyelles longues, mais cela échapperait à des oreilles d'aujourd'hui, non exercées à repérer les oppositions de quantité, qui pourraient interpréter ces allongements comme des effets d'emphase.
- **E féminins** : chez A^{***} on entendrait uniformément des *e* centraux non arrondis, voyelles atténuées mais prononcées avec constance, à l'intérieur des mots, dans les monosyllabes et à la fin des vers féminins. B^{***}, quant à lui, appuierait plus que A^{***} sur un petit nombre d'*e* féminins, notamment ceux des monosyllabes, en leur donnant un son proche de [œ], mais il n'aurait guère de scrupule à apocoper les *e* des rimes féminines et, peut-être même, à syncoper quelques *e* à l'intérieur des mots, quitte à ne pas faire entendre distinctement toutes les syllabes métriques.
- **Articulations consonantiques** : on sait que, depuis longtemps, l'articulation apico-alvéolaire des *r*, ainsi que les *l* et des *n* palataux (ou mouillés) a posé des problèmes d'articulation aux Parisiens. Si telle était l'origine de A^{***} et B^{***}, l'articulation réputée correcte de ces consonnes devait faire partie de l'enseignement qu'ils avaient reçu.
- **Consonnes finales** : A^{***} et B^{***} feraient à peu près autant de liaisons l'un que l'autre. Chez A^{***}, on entendrait peut-être quelques *-r* finaux d'infinitifs, faiblement articulés à la pause ou devant consonne, mais cela ne serait pas très frappant. Sauf exception, le rendu des rimes serait le même chez les deux comédiens, sans mise en évidence artificielle de consonnes. Pour les quelques rimes problématiques, A^{***} privilégierait la consonance, quitte à trahir ponctuellement le bon usage ; B^{***} accorderait sa préférence au bon usage, en tolérant des dissonances ponctuelles.
- **Modèle prosodique** : de manière non prévisible pour nous, les prosodies de A^{***} et de B^{***} diffèreraient quelque peu mais, fondamentalement, tous deux construiraient leur déclamation au moyen d'un rythme fondé sur les accents toniques ; tous deux aussi conduiraient leur intonation en plaçant les principaux sauts mélodiques avant ces appuis rythmiques, de manière à agencer de véritables « périodes mélodiques » destinées à guider l'esprit de l'auditeur.

En définitive, les déclamations de A^{***} et de B^{***} apparaîtraient certainement assez différentes l'une de l'autre, mais peut-être moins marquées par leur époque respective que par les styles individuels de chacun des deux comédiens. En effet, au terme de cette revue qui embrasse près de deux siècles, il faut constater que l'ensemble des règles qui encadrent la diction publique, et en particulier celle des vers, résiste étonnamment bien à l'usure du temps.

Il n'existe pas d'échelle de Richter de l'emphase. Comment, dans ces conditions, savoir lequel des deux extraits nous apparaîtrait le plus « chargé » ? Pour pouvoir

répondre, il faudrait au moins avoir établi si, et dans quelle mesure, le niveau moyen d'emphase a pu se modifier au cours du temps. Hélas, les témoignages sont, sur ce point, incohérents et ininterprétables : les grands comédiens donnent lieu à des légendes ; les légendes deviennent des mythes. Les avis sur la question ne manquent pas⁸⁰, mais ils se résument le plus souvent à mettre en regard une expérience vécue avec une légende ou un mythe. Autant comparer la voix d'un chanteur au souffle du vent...

Les premiers enregistrements, au nombre desquels ceux de Mounet-Sully et de Sarah Bernhardt, resteront pour la postérité le repère sonore le plus ancien. À leur écoute — mais encore faut-il les écouter avec moult précautions⁸¹ — des oreilles du début du ^{xxi}e siècle retireront, à n'en pas douter, l'impression d'une emphase extrême. Comment savoir si, à côté d'un Montfleury, d'un Talma, cette déclamation phonographique aurait paru outrée, ou au contraire timide ? Cette ultime question restera sans réponse.

Une première version de cet article est disponible sur <<http://bruzanemediabase.com>>

80. Pour un florilège de tels témoignages, remontant aux ^{xviii}e ou au ^{xix}e siècle, on pourra consulter les deux ouvrages déjà cités de Gros de Gasquet et Chaouche.

81. Voir Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Peut-on entendre Sarah Bernhardt ?* ou Pierre-Alain Clerc, *Ces grandes voix venues d'outre-tombe*.

Tables et bibliographie

ALPHABET PHONÉTIQUE

Le tableau ci-dessous présente un extrait de l'Alphabet Phonétique International adapté aux besoins de cet ouvrage, autrement dit à la langue française et à sa description historique. Pour certains sons dont la prononciation, aux siècles qui nous intéressent, ne peut être déterminée avec précision, il propose une notation particulière, sous la forme de capitales en italiques.

Voyelles orales, semi-voyelles et consonnes

	API	Dénomination courante	Exemple
Voyelles	a	<i>a</i> antérieur	tache
	ɑ	<i>a</i> postérieur ou vélaire	tâche
	(A)	<i>a</i> (position non précisée)	
	e	<i>e</i> fermé	blé
	ɛ	<i>e</i> ouvert	tête
	ɜ	<i>e</i> moyen (entre [e] et [ɛ])	
	(E)	<i>e</i> sonore (aperture non précisée)	
	i	<i>i</i> (français)	lit
	o	<i>o</i> fermé	hôte
	ɔ	<i>o</i> ouvert	botte
	(O)	<i>o</i> (aperture non précisée)	
	u	<i>ou</i> français	mou
	y	<i>u</i> français	lu
	ø	<i>eu</i> fermé	peu
	œ	<i>eu</i> ouvert	peur
	(Ē) ⁸²	<i>e</i> muet, instable ou féminin, labialisé	le (fr. moderne)
	ə	<i>e</i> féminin central, non labialisé	le (fr. ancien)
Semi-voyelles	j	yod	mien
	ɥ		nuit
	w		oui

82. Il existe un certain flou quant à la notation phonétique de l'*e* « muet » français. La plupart des dictionnaires utilisent le symbole « e inversé » alors que, selon l'API, ce symbole correspond à un *e* central non labialisé. Or, l'*e* « muet » du français standard moderne, quoiqu'assez variable, est le plus souvent labialisé et se réalise donc quelque part entre [ø] et [œ]. Lorsqu'il importe de faire la distinction, je note par [Ē] l'*e* « muet » moderne labialisé et par [ə] l'*e* central non labialisé du français ancien.

	API	Dénomination courante	Exemple
Consonnes	p		pou
	t		tout
	k		cou
	b		bout
	d		doux
	g		goût
	m		mou
	n		nous
	ɲ	<i>n</i> mouillé ou palatal	agneau
	ŋ	<i>n</i> vélaire	parking
	f		fou
	v		vous
	s		poisson
	z		poison
	ʃ		chou
	ʒ		joue
	l		loup
	ʎ	<i>l</i> mouillé ou palatal	it. figlio
	ɫ	<i>l</i> vélaire	lat. vulg. (ou portugais) alba
	r	<i>r</i> apical roulé	anc. fr. roi
	ɾ	<i>r</i> apical battu	anc. fr. pere
	ʀ	<i>r</i> dorsal ou grasseyé	fr. standard roux
	h	<i>h</i> aspiré	angl. have

Les deux-points marquent une voyelle longue. Ainsi, [o:] correspond à un *o* fermé long.

Lorsque deux voyelles consécutives forment une diphtongue, son élément le moins proéminent est indiqué par un micron inversé souscrit, par exemple [aᵿ].

Lorsqu'il est pertinent de délimiter les syllabes, le point (.) fait office de séparateur.

Voyelles nasales

Le français standard connaît quatre voyelles nasales, qui sont mises en évidence par l'opposition :

lent ↔ long ↔ lin ↔ l'un

et que l'API note par la voyelle orale correspondante surmontée d'un tilde (~).

API	Dénomination courante	Exemple
ã	<i>a</i> nasal	lent
õ	<i>o</i> nasal	long
ẽ	<i>e</i> nasal	lin
œ	<i>eu</i> nasal	l'un

Pour rendre la sonorité archaïque des voyelles nasales, largement présente dans le chant ancien, j'utilise, lorsqu'il importe de faire la distinction, la notation suivante :

vⁿ

où **V** représente la voyelle **orale** sur laquelle la nasale archaïque repose, et **N** le vestige consonantique par lequel elle se termine. [trāble] représente donc la prononciation moderne de *tremblé* et [tra^mble] sa prononciation archaïque. On aura de même [mōte] et [muⁿte] pour *monté*, [pē] et [pɛŋ] pour *pain*.

Autres signes fréquemment utilisés

< et >

Signes de dérivation phonétique, indiquent la succession chronologique de formes dérivées, par exemple : *forme ancienne* > *forme récente*.

*

Dans une dérivation phonétique, désigne une forme non attestée, et qui est donc reconstruite de manière conjecturale, par exemple : **aetaticum* > *âge*.

BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaires et ouvrages de référence

- *Dictionnaire de l'ACADÉMIE françoise*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694. Première édition.
- Ferdinand BRUNOT, *Histoire de la langue française*, Paris, Armand Colin, 1966-1979. La première publication débute vers 1905.
- Randle COTGRAVE, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, Londres, A. Islip, 1611.
- Robert ESTIENNE, *Diçtionnaire françoislatin*, Paris, Robert Estienne, 1539, 1549.
- Adrien FÉLINE, *Diçtionnaire de la prononciation de la langue française*, Paris, Firmin Didot, 1851.
- Antoine FURETIÈRE, *Diçtionnaire universel*, La Haye, Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690.
- Sabine LARDON, « Les préfaces du *Diçtionnaire Françoislain* de Robert Estienne (1539 et 1549) », *Corpus EVE*, 2013. En ligne, <<http://eve.revues.org/680>>.
- Emile LITTRÉ, *Diçtionnaire de la langue française*, Monte-Carlo, Madec, 1970. Il s'agit d'une des nombreuses rééditions de ce monument paru entre 1863 et 1872.
- André MARTINET, Henriette Walter, *Diçtionnaire de la prononciation du français dans son usage réel*, Paris, France Expansion, 1973.
- Philibert MONET, *Invantaire des deus langues françoise et latine*, Lyon, C. Obert, 1636.
- Henri MORIER, *Diçtionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1989. 4^e édition.
- Jean NICOT, *Thresor de la langue françoise tant ancienne que moderne*, Paris, David Douceur, 1606. Paris, Picard, 1960.
- Alain REY, *Diçtionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992.
- Pierre RICHELET, *Diçtionnaire françois*, Genève, Jean Herman Widerhold, 1680.
- Pierre RICHELET, *Diçtionnaire de la langue françoise ancienne et moderne*, Bâle, J. Brandmuller, 1735.
- *Le Petit ROBERT. Diçtionnaire de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1967. Rééditions multiples.

Langue, histoire de la langue, phonétique, phonétique historique

- Nelly ANDRIEUX-REIX, *Ancien et moyen français. Exercices de phonétique*, Paris, PUF, 1993.
- Graziado ASCOLI, « Una lettera glottologica », *Rivista di Filologia classica*, n° 10, 1881, p. 10-90.
- Charles BEAULIEUX, *Histoire de l'orthographe française*, Paris, Champion, 1927.
- Pierre BEC, *La Langue occitane*, Paris, PUF, 1963. 6^e éd. 1995.

- Gabriel BERGOUNGNIoux, « Le francien (1815-1914) : la linguistique au service de la patrie », *Mots*, n° 19, 1989, p. 23-40.
- Dominique BILLY, « Le timbre et les oppositions de durée de *o*, *au* et *eau* toniques dans les oxytons en français littéraire classique », *Revue de linguistique romane*, n° 71, 2007, p. 359-392.
- Dominique BILLY, « Il faut qu'un *O* soit *ouvert* ou *fermé* : une relative embarrassante de la grammaire de Port-Royal », *Travaux de linguistique*, n° 53(2), 2006, p. 155-166.
- Dominique BILLY, « Les oppositions de durée en français littéraire au xvii^e siècle : le cas de *O* tonique dans les paroxytons », dans David Trotter, *Actes du xxiv^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Tübingen, Max Niemeyer, 2007, p. 101-144.
- Henri BONNARD, *Synopsis de phonétique historique*, Paris, SEDES, 1990.
- Edouard BOURCIEZ, Jean BOURCIEZ, *Phonétique française. Etude historique*, Paris, Klincksieck, 1971.
- Sonia BRANCA-ROSOFF, Jean-Marie Fournier, Yana Grinshpun, Anne Régent-Susini, *Langue commune et changements de normes*, Paris, Champion, 2011.
- Henri van den BUSSCHE, « L'ouverture de la voyelle (e) issue de (e) roman entravé (E, I latins) en ancien français. Essai de datation et de localisation », *Folia linguistica historica*, n° V(1), 1984, p. 41-90.
- Philippe CARON, « Pouvons-nous reconstruire la diction haute du français vers 1700 ? A propos du Bourgeois Gentilhomme en DVD », *Seventeenth-Century French Studies*, n° 30(2), 2008, p. 182-195.
- Philippe CARON, « Une variable morpho-phonétique au xvii^e siècle et son comportement socio-linguistique : les infinitifs en *-ER* », dans Sonia Branca-Rosoff, Jean-Marie Fournier, Yana Grinshpun, Anne Régent-Susini, *Langue commune et changements de normes*, Paris, Champion, 2011, p. 347-361.
- Philippe CARON, « La perte des quantités vocaliques dans le français de référence, 1680-1914, un problème de dialectologie urbaine ? », *Congrès mondial de linguistique française*, 2014.
- Fernand CARTON, *Introduction à la phonétique du français*, Paris, Bordas, 1974.
- Bernard CERQUIGLINI, *La Naissance du français*, Paris, PUF, 1991.
- Bernard CERQUIGLINI, *Éloge de la variante*, Paris, Seuil, 1989.
- Bernard CERQUIGLINI, *Le Roman de l'orthographe. Au paradis des mots, avant la faute, 1150-1694*, Paris, Hatier, 1996.
- Jacques CHAURAND, *Nouvelle histoire de la langue française*, Paris, Seuil, 1999.
- Jacques CHAURAND, « La découverte de l'accent tonique français », *Verbum*, n° XIV(1), 1991, p. 217-226.
- François de La CHAUSSEE, *Initiation à la morphologie historique de l'ancien français*, Paris, Klincksieck, 1977.
- Thera DE JONG, *La Prononciation des consonnes dans le français de Paris aux 13^e et 14^e siècles*, Utrecht, LOT, 2006.

- Guy DE POERCK, « Les plus anciens textes de la langue française comme témoins de l'époque », *Revue de linguistique romane*, n° 27, 1963, p. 1-34.
- Guy DE POERCK, « La diphtongaison des voyelles fermées du latin, principalement dans le domaine gallo-roman, et la palatalisation de *u* (long) », *Romanica Gandensia*, n° I, 1953, p. 23-92.
- Anthonij DEES, « La reconstruction de l'ancien français parlé », dans Piet van Reenen, *New Methods in Dialectology*, Dordrecht, Foris, 1989, p. 125-133.
- Anthonij DEES, « Dialectes et scriptæ à l'époque de l'ancien français », *Revue de linguistique romane*, n° 49(193-4), 1985, p. 87-117.
- Anthonij DEES, *Atlas des formes linguistiques des textes littéraires de l'ancien français*, Tübingen, Max Niemeyer, 1987. Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, vol. 212.
- Maurice DELBOUILLE, « Comment naquit la langue française ? », dans *Phonétique et linguistique romanes. Mélanges offerts à M. Georges Straka*, Lyon-Strasbourg, sans mention d'éditeur, 1970, p. 187-199.
- Maurice DELBOUILLE, « La notion de "bon usage" en ancien-français », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 14, 1962, p. 9-24.
- Marie-Luce DEMONET, « La langue à la chandelle : la diction savante du français à la Renaissance », dans Sonia Branca-Rosof, Jean-Marie Fournier, Yana Grinshpun, Anne Régent-Susini, *Langue commune et changements de normes*, Paris, Champion, 2011, p. 109-133.
- Richard DESROCHERS, « Les voyelles postérieures vues de derrière en France aux XVI^e et XVII^e siècles », *Revue québécoise de linguistique*, n° 4(1), 1984, p. 217-243.
- Rika van DEYCK, « La palatalisation de *u* (long) latin à l'origine du mode antérieur, diachronie et diatopie », *Communication & Cognition*, n° 25(2 & 3), 1992, p. 155-70.
- Louis DUBROCA, *Nouveau traité de prosodie française*, 1825. Publié à la suite du supplément de *L'Art de lire à haute voix*.
- Louis DUBROCA, *Traité de la prononciation des consonnes et des voyelles finales des mots français, dans leur rapport avec les consonnes et les voyelles initiales des mots suivants*, 1824.
- Sophie DUPUIS, *Traité de prononciation ou nouvelle prosodie française*, Paris, L. Hachette etc., 1836.
- Rudolf ENGLER, « La discussion italienne sur la norme et sa réception en Europe », dans Pierre Knecht, Zygmunt Marzys, *Écritures, langues communes et normes*, Genève, Droz, 1993, p. 205-225.
- Pierre FOUCHÉ, *Phonétique historique du français*, Paris, Klincksieck, 1952.
- Pierre FOUCHÉ, *Traité de prononciation française*, Paris, Klincksieck, 1969.
- Jean Vignes, Isabelle GARNIER, « La réécriture protestante du *Psautier* de Baïf : les *Pseaumes en vers mesurez* d'Odet de La Noue sur une musique de Claude Le Jeune », *Studia Litteraria Universitatis Iagellonicæ Cracoviensis*, n° 7, 2012, p. 9-41.

- Randall GESS, « Rethinking the dating of old french syllable-final consonant loss », *Diachronica*, n° XVI(2), 1999, p. 261-296.
- Charles Théodore GOSSEN, *Grammaire de l'ancien picard*, Paris, Klincksieck, 1976.
- Georges GOUGENHEIM, *Grammaire de la langue française du xvi^e siècle*, Lyon, IAC, 1951.
- Maurice GRAMMONT, *La Prononciation française*, Paris, Delagrave, 1914. 9^e édition, 1938.
- André HAUDRICOURT, Alphonse Juilland, *Essai pour une histoire structurale du phonétisme français*, La Haye, Paris, Mouton, 1970.
- Bruce HAYES, « Compensatory Lengthening in Moraic Phonology », *Linguistic Inquiry*, n° 20(2), 1989, p. 253-306.
- Gerold HILTY, « Les plus anciens textes français et l'origine du standard », dans Pierre Knecht, Zygmunt Marzys, *Écritures, langues communes et normes*, Genève, Droz, 1993, p. 9-16.
- Geneviève JOLY, *Précis de phonétique historique du français*, Paris, Armand Colin, 1995.
- Andres Max KRISTOL, « Le début du rayonnement parisien et l'unité du français au Moyen Âge : le témoignage des manuels d'enseignement du français écrits en Angleterre entre le xiii^e et le début du xv^e siècle », *Revue de linguistique romane*, n° 53(211-212), 1989, p. 335-67.
- Alain LABONTÉ, Jean-Pierre Lacroux, Olivier Bettens, *Mots français d'origine gauloise*, <http://users.skynet.be/sky37816/Mots_gaulois.html>.
- Anne LACHERET-DUJOUR, Frédéric Beaugendre, *La Prosodie du français*, Paris, Editions du CNRS, 2002.
- Pierre R. LÉON, *Phonétisme et prononciations du français*, Paris, Nathan, 1996. La première édition date de 1992.
- M.-A. LESAIN, *Traité complet de la prononciation française dans la seconde moitié du xix^e siècle*, Halle, Hermann Gesenius, 1890. Troisième édition.
- R. Anthony LODGE, « La question de la "langue commune" en français », dans Sonia Branca-Rosof, Jean-Marie Fournier, Yana Grinshpun, Anne Régent-Susini, *Langue commune et changements de normes*, Paris, Champion, 2011, p. 77-91.
- R. Anthony LODGE, *A Sociolinguistic History of Parisian French*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- R. Anthony LODGE, *Le Français. Histoire d'un dialecte devenu langue*, Paris, Fayard, 1997.
- Serge LUSIGNAN, *Parler vulgairement. Les intellectuels et la langue française aux xiii^e et xiv^e siècles*, Paris, Vrin, 1987.
- Joseph de MALVIN-CAZAL, *Prononciation de la langue française au xix^e siècle*, Paris, Imprimerie royale, 1846.
- Philippe MARTIN, *Intonation du français*, Paris, Armand Colin, 2009.
- Zygmunt MARZYS, « De la *scripta* au patois littéraire : à propos de la langue des textes francoprovençaux antérieurs au xix^e siècle », *Vox Romanica*, n° 37,

- 1978, p. 193-213.
- Edouard Joseph MATTE, *Histoire des modes phonétiques en français*, Genève, Droz, 1982.
 - Anne Mc LAUGHLIN, « Les relations entre le timbre du *e* accentué et la chute du cheva final en français », *Revue québécoise de linguistique*, n° 12(2), 1983, p. 9-36.
 - Yves-Charles MORIN, « De l'ouverture des [e] du moyen français », *Revue québécoise de linguistique*, n° 12(2), 1983, p. 37-61.
 - Yves-Charles MORIN, « Histoire des systèmes phonique et graphique du français », dans Christian Schmitt, Gerhard Ernst, Martin-Dietrich Gleßgen, Wolfgang Schweickard, *Romanische Sprachgeschichte / Histoire linguistique de la Romania* — *Ein internationales Handbuch zur Geschichte der romanischen Sprachen / Manuel international d'histoire linguistique de la Romania*, 3. Teilband, Berlin, Mouton de Gruyter, 2009, p. 2907-2926. Consulter, en ligne, le manuscrit de 2006 : <<http://ycmorin.net/liste-des-publications/>>
 - Yves-Charles MORIN, « La liaison relève-t-elle d'une tendance à éviter les hiatus ? Réflexions sur son évolution historique », *Langages*, n° 158, 2005, p. 8-23.
 - Yves-Charles MORIN, « La loi de position ou de l'explication en phonologie historique », *Revue québécoise de linguistique*, n° 15(2), 1986, p. 199-232.
 - Yves-Charles MORIN, Louise Dagenais, « Les normes subjectives du français et les français régionaux : la longueur vocalique depuis le 16^e siècle », dans Piet van Reenen, Karin van Reenen-Stein, *Distributions spatiales et temporelles, constellations des manuscrits. Études de variation linguistique offertes à Anthonij Dees à l'occasion de son 60^{ème} anniversaire*, Amsterdam, J. Benjamins, 1988, p. 153-162.
 - Yves-Charles MORIN, « Liaison et enchaînement dans les vers aux xvi^e et xvii^e siècles », dans Jean-Michel Gouvard, *De la langue au style*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005, p. 299-318.
 - Yves-Charles MORIN, « On the phonetics of rhymes in classical and pre-classical French - A sociolinguistic perspective », dans Randall Gess, Deborah Arteaga, *Historical Romance Linguistics Retrospective and Perspectives*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins, 2006, p. 131-162.
 - Yves-Charles MORIN, Martine Ouellet, « Les [è] longs devant [s] en français : sources historiques et évolutions », *Revue québécoise de linguistique*, n° 20(2), 1991, p. 11-33.
 - Yves-Charles MORIN, « Le mystère du siège d'Orléans : le chva ornemental et l'activation des consonnes étymologiques dans le français du xv^e siècle », dans Yvan G. Lepage, Christian Milat, *Por s'onor croistre. Mélanges de langue et de littératures médiévales offerts à Pierre Kunstmann*, Ottawa, David, 2008, p. (?).
 - Martine OUELLET, *De la longueur des voyelles dans les mots savants depuis le 16^e siècle*, Montréal, Université de Montréal, Thèse, 1993.

- Jacqueline PICOCHÉ, Christiane Marchello-Nizia, *Histoire de la langue française*, Paris, Nathan, 1994.
- Mildred K. POPE, *From Latin to Modern French*, Manchester, Manchester University Press, 1952. La première édition date de 1934.
- Piet van REENEN, « Les variations des graphies o/ou et en/an en ancien français », dans Piet van Reenen, Karin van Reenen-Stein, *Distributions spatiales et temporelles, constellations des manuscrits. Études de variation linguistique offertes à Anthonij Dees à l'occasion de son 60^{ème} anniversaire*, Amsterdam, J. Benjamins, 1988, p. 163-176.
- Sandra REINHEIMER, « Sur l'adaptation phonétique des emprunts latins en français », *Revue de linguistique romane*, n° 54(213-214), 1990, p. 77-91.
- Théodore ROSSET, *Les Origines de la prononciation moderne étudiées au xvii^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1911.
- Mario ROSSI, *L'Intonation, le système du français*, Paris, Ophrys, 1999.
- Nicole ROUILLÉ, *Le Beau Parler français*, Sampzon, Delatour France, 2008.
- Christian SCHMITT, « Cultisme ou occitanisme ? Étude sur la provenance du français *amour* et *ameur* », *Romania*, n° 94, 1973, p. 433-62.
- Lydia A. STANOVAIA, « La standardisation en ancien français », dans Michèle Goyens, Werner Verbeke, *The Dawn of the Written Vernacular in Western Europe*, Louvain, Leuven University Press, 2003, p. 242-272.
- Georges STRAKA, *Les Sons et les Mots*, Paris, Klincksieck, 1979.
- Gábor TILLINGER, « Langues, dialectes et patois », *Argumentum*, n° 9, 2013, p. 1-18.
- Danielle TRUDEAU, *Les Inventeurs du bon usage*, Paris, Minuit, 1992.
- Gaston TUAILLON, « Aspects géographiques de la palatalisation *u > ü*, en gallo-roman et notamment en francoprovençal », *Revue de linguistique romane*, n° 32, 1968, p. 100-125.
- Henriette WALTER, *Le Français dans tous les sens*, Paris, Robert Lafont, 1988.
- Gaston ZINK, *Phonétique historique du français*, Paris, PUF, 1986.
- Gaston ZINK, *Morphologie du français médiéval*, Paris, PUF, 1989.
- Ronald Andrew ZIRIN, *The Phonological Basis of Latin Prosody*, La Haye, Paris, Mouton, 1970.

« Grammairiens » et prononciation

- Nicolas ANDRY de Boisregard, *Réflexions sur l'usage present de la langue françoise*, Paris, Laurent d'Houry, 1689.
- Nicolas ANDRY de Boisregard, *Suite des reflexions critiques sur l'usage present de la langue françoise*, Paris, Laurent d'Houry, 1693.
- Antoine ARNAULD, Claude Lancelot, *Grammaire générale et raisonnée*, Paris, Allia, 1997. Grammaire de Port-Royal
- D B***, *L'Ortographie françoise, ou la méthode de l'écriture*, Paris, Pierre de Bats, 1723.

- Jacques de BEAUNE, *Discours comme une langue vulgaire se peult perpetuer*, Lyon, Pierre de Tours, 1548. Réimpression, Genève, Slatkine, 1972.
- Nicolas BEAUZÉE, *Grammaire générale, ou exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage*, Paris, Barbou, 1767.
- Olivier BETTENS, « Bon usage et déclamation du français : qu'est-ce qui change (vraiment) entre 1650 et 1850 ? », dans Alexandre Dratwicki, Étienne Jardin, *La prononciation du français sur la scène lyrique romantique*, Venise, Bru Zane, 2017. Disponible sur <<http://bruzanemediabase.com>> et <<http://virga.org/cvf/chanvrai.p>>.
- Olivier BETTENS, « La déclamation du français, entre bon usage et (in)tolérance », dans Jean-Noël Laurenti, Bénédicte Louvat, *Déclamation, chant et danse en France aux XVII^e et XVIII^e siècles : niveaux, lieux de performance, courants et filiations*, Tours, CESR, s.d. (en préparation). Disponible sur <<http://virga.org/cvf/bonusage.php>>.
- Théodore de BÈZE, *De francicae linguae recta pronuntiatione*, Genève, Eustache Vignon, 1584. Réimpression, Genève, Slatkine, 1972.
- Liselotte BIEDERMANN-PASQUES, *Les Grands Courants orthographiques au XVII^e siècle et la formation de l'orthographe moderne*, Tübingen, Max Niemeyer, 1992. Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, Band 245.
- Etienne de BLEGNY, *L'Ortografe françoise ou l'unique metode contenant les règles qu'il est necessaire de savoir pour écrire correctement*, Paris, G. André, 1667.
- Nicolas BOINDIN, *Œuvres de M. Boindin. Tome second contenant des Remarques sur les sons de la langue...*, Paris, Prault, 1753. Certains chapitres datent de la première décennie du XVIII^e siècle.
- Jean BOSQUET, *Elemens ou institutions de la langue françoise*, Mons, Charles Michel, 1586. Réimpression, Genève, Slatkine, 1972.
- Claude BUFFIER, *Grammaire françoise sur un plan nouveau*, Paris, Nicolas Le Clerc, 1709. Plusieurs rééditions.
- Martianus CAPELLA, *De nuptiis philologie et Mercurii*, Vicenza, Henricus de Sancto Urso, 1499.
- Martianus CAPELLA, *De nuptiis philologiæ et Mercurii et de septem artibus liberalibus*, édité par James Willis, Leipzig, Teubner, 1983. Édition électronique sur <<http://monumenta.ch>>.
- Antoine CAUCHIE, *Grammaire française (1586). Texte latin original. Traduction et notes de Colette Demaizière*, Paris, Champion, 2001. La première édition date de 1570.
- Laurent CHIFFLET, *Essay d'une parfaite grammaire de la langue françoise*, Anvers, Jacques van Meurs, 1659. Réimpression, Genève, Slatkine, 1973.
- Yves CITTON, André Wyss, *Les Doctrines orthographiques du XVI^e siècle en France*, Genève, Droz, 1989.
- Marcel COHEN, *Le Français en 1700 d'après le témoignage de Gile Vaudelin*, Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes, fasc. 289.
- Géraud de CORDEMOY, *Discours physique de la parole*, Paris, Florentin Lambert, 1668.

- Isabelle CREVIER, *La Liaison à la fin du xvii^e siècle dans La Nouvelle grammaire françoise, de René Milleran, de Saumur*, Montréal, Université de Montréal, Thèse, 1994.
- Louis Courcillon, abbé de DANGEAU, *Opuscles sur la grammaire, édités par Manne Ekman*, Uppsala, Almqvist & Wiksells, 1927.
- Louis Courcillon, abbé de DANGEAU, *Essais de grammaire contenus en trois lettres d'un académicien*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694.
- Louis Courcillon, abbé de DANGEAU,
- Antoine DOBERT, *Recreations literales et mystérieuses : ou sont curieusement esléz les Principes et l'importance de la nouvelle Orthographe*, Lyon, François de Masso, 1650.
- Jean Baptiste DU VAL, *L'Eschole françoise pour apprendre à bien parler & écrire selon l'usage de ce temps & pratique des bons auteurs*, Paris, Eustache Foucault, 1604.
- Jacques DUBOIS, dit Sylvius, *Iacobii Sylvii Ambiani in linguam Gallicam Isagogae una, cum eiusdem Grammatica Latinogallica, ex Hebraeis, Graecis et Latinis authoribus*, Paris, Robert Estienne, 1531. Réimpression, Genève, Slatkine, 1971.
- Nathanael DUEZ, *Le Vray et Parfait Guidon de la langue françoise*, Amsterdam, Daniel Elzevier, 1669. Première édition en 1639.
- Henri ESTIENNE, *Hypomneses*, Paris (?), Sans mention d'éditeur, 1582. Facsimilé avec traduction de Jacques Chomarat, Paris, Champion, 1999.
- Henri ESTIENNE, *Deux dialogues du nouveau langage françois italianisé*, Anvers, Guillaume Niergue, 1583. Avait été imprimé à Genève en 1578.
- Henri ESTIENNE, *Project du livre intitulé De la precellence du langage François*, Paris, Mamert Patisson, 1579.
- Robert ESTIENNE, *Traicté de la grammaire françoise*, Paris, Robert Estienne, 1557. Réimpression, Genève, Slatkine, 1972.
- Robert ESTIENNE, *La Maniere de tourner toutes especes de noms latins, en nostre langue francoyse*, Paris, Simon de Colines, 1537. Réimpression de l'édition de 1540, chez François Estienne, Genève, Slatkine, 1972.
- Robert ESTIENNE, *De Gallica verborum declinatione*, Paris, Robert Estienne, 1540. Réimpression, Genève, Slatkine, 1972.
- Jean GARNIER, *Institutio gallicae linguae, in usum juventutis germanicae*, Genève, Eustache Vignon, 1591.
- Gabriel GIRARD, *L'Ortografie française sans équivoques & dans ses Principes naturels*, Paris, Pierre Giffart, 1716.
- Alexandre-Xavier HARDUIN, *Remarques diverses sur la prononciation et sur l'ortographe*, Paris, Prault, 1757.
- Jean HINDRET, *L'Art de prononcer parfaitement la langue françoise*, Paris, Laurent d'Houry, 1696.
- Jean HINDRET, *L'Art de bien prononcer et de bien parler la langue françoise*, Paris, Laurent d'Houry, 1687. Réimpression, Genève, Slatkine, 1973.

- Pierre de LA TOÛCHE, *L'Art de bien parler françois, qui comprend tout ce qui regarde la grammaire, & les façons de parler douteuses*, Amsterdam, Henri Desbordes, 1696. Plusieurs rééditions jusqu'en 1730. Genève, Slatkine, 1973.
- Antoine LARTIGAUT, *Les Principes infallibles et les règles assurées de la juste prononciation de nôtre langue*, Paris, Jean d'Houry, 1670.
- Daniel MARTIN, *Grammatica gallica sententiosis exemplis, ceu fragrantibus floribus referta*, Strasbourg, Eberhard Zetzner, 1632.
- Jean MASSET, *Exact et tres-facile Acheminement à la langue françoise*, Paris, David Douceur, 1606. Publié en annexe du Thresor de Nicot
- Charles MAUPAS, *Grammaire et syntaxe françoise*, Orléans, Olivier Boynard, 1618. Deuxième édition, la première date de 1607. Certaines éditions tardives seraient dues à Charles Maupas fils. Réimpression, Genève, Slatkine, 1973.
- Louis MEIGRET, *Le Traité de la grammaire française - Le menteur de Lucien*, Tübingen, Narr, 1980. *Lingua et traditio*, vol. 5.
- Louis MEIGRET, *Traite touchant le commun usage de l'écriture françoise (1542) - Le Tretté de la grammère françoise (1550) - Défenses (1550) - La Réponse a Iâques pelletier (1550) - Réponse a Glaomalis de Vezelet (1551)*, Réimpression des cinq volumes en un recueil artificiel, Genève, Slatkine, 1972.
- Gilles MÉNAGE, *Observations de Monsieur Ménage sur la langue françoise*, Paris, Claude Barbin, 1675. Deuxième édition.
- Gabriel MEURIER, *Breve instruction contenant la maniere de bien prononcer & lire le François, Italien, Espagnol, & Flamen*, Anvers, Ian van Waesberghe, 1558. Fait partie d'un recueil contenant aussi « Coniugaisons, regles, et instructions... ».
- René MILLERAN, *Les Deux Grammaires fransaizes*, Marseille, Henri Brebion, 1694. Genève, Slatkine, 1973.
- Laurent-Joseph MORIN de Clagny, *Traité de prononciation*, Paris, Chez l'auteur, 1852.
- Pierre Joseph Thoulhier d'OLIVET, *Prosodie françoise*, Paris, Barbou, 1771. L'édition de Gandouin, Paris, 1736 est parfois citée. L'édition de 1771 figure dans un recueil intitulé *Remarques sur la langue françoise*, réimprimé par Genève, Slatkine, 1968.
- *ORTHOGRAPHIA gallica*, Heilbronn, Henninger, 1884. Wiesbaden, Martin Sändig, 1968.
- Antoine OUDIN, *Grammaire françoise rapportée au langage du temps*, Paris, 1632 et 1640, Réimpression des deux éditions en un volume, Genève, Slatkine, 1972.
- Jean PALSGRAVE, *L'Esclarcissement de la langue francoyse*, Londres, 1530. Réimpression, Genève, Slatkine, 1972.
- Jean PALSGRAVE, *L'Éclaircissement de la langue française suivi de la grammaire de Giles du Guez*, Paris, Imprimerie nationale, 1852. Edité par F. Génin.
- Estienne PASQUIER, *Choix de lettres sur la littérature, la langue et la traduction*, Genève, Droz, 1956. Editées par Dorothy Thickett.

- Jacques PELETIER du Mans, *Dialogue de l'Ortografe e Prononciacion Françoisese*, Lyon, Jean de Tournes, 1555. La première édition remonte à 1550. Réimpression de l'édition de 1555, Genève, Droz, 1966.
- Jean PILLOT, *Gallicae Linguae Institutio*, Lyon, Benoît Rigaud, 1586. La première édition remonte à 1550.
- Robert POISSON, *Alfabet nouveau*, Paris, J. Plançon, 1609.
- PRISCIEIN, *Institutiones grammaticæ*, Leipzig, B. G. Teubner, 1855.
- Honorat RAMBAUD, *La Declaration des abus que l'on commet en escrivant*, Paris, 1572. Réimpression, Genève, Slatkine, 1972.
- Petrus RAMUS, *Scholæ in liberales artes*, Bâle, Eusebius Episcopus, 1578.
- Petrus RAMUS, *Gramere, Paris, 1562 - Grammaire, Paris, 1572 - Dialectique, Paris, 1555*, Réimpression, Genève, Slatkine, 1966.
- François-Séraphin RÉGNIER-DESMARAIS, *Traité de la grammaire française*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1706. Genève, Slatkine, 1973.
- André RENAUD, *Manière de parler la langue française selon ses diferens styles; avec la critique de nos plus célèbres Ecrivains, En Prose & en Vers; Et un petit traité de l'Orthographe et de la Prononciation Française*, Lyon, Claude Rey, 1697.
- Pierre RESTAUT, *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française*, Paris, Jean Desaint, 1730.
- Claude de SAINLIENS, *De pronuntiatione linguae gallicae libri duo*, Londres, Thomas Vautrollerius, 1580.
- César Vichard de SAINT-RÉAL, *Œuvres*, Paris, Huart l'aîné, 1730.
- Olivier Bettens, Claudia SCHWEITZER, « Meigret linguiste et musicien : lire « entre les portées » ses illustrations musicales », dans Véronique Montagne, Cendrine Pagani-Naudet, *Actualités de Louis Meigret, humaniste et linguiste*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 207-228.
- Francisco J. SEÑALADA García, « El valor fonético y fonológico de *E clos brief* y *E clos long* en el habla de Meigret », *Revista española de lingüística*, n° 26(2), 1996, p. 337-358.
- Paul TALLEMANT, *Remarques et decisions de l'Académie française*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1698.
- Pierre Joseph THOULIER d'Olivet, *Opuscules sur la langue française par divers Académiciens*, Paris, Bernard Brunet, 1754.
- Charles THUROT, *De la prononciation française depuis le commencement du XVI^e siècle d'après les témoignages des grammairiens*, Paris, Imprimerie nationale, 1881. Réimpression, Genève, Slatkine, 1973.
- Geoffroy TORY, *Champ fleury. Ou l'art et science de la proportion des lettres*, Paris, 1529. Édition électronique en ligne aux Bibliothèques Virtuelles humanistes : <<http://www.bvh.univ-tours.fr/>>. Réimpression, Genève, Slatkine, 1973.
- Denis VAIRASSE d'Allais, *Grammaire méthodique*, Paris, Chez l'auteur, 1681.
- Gilles VAUDELIN, *Nouvelle maniere d'ecrire comme on parle en France; suivi de*

Instructions cretiennes, mises en ortographe naturelle pour faciliter au peuple la lecture de la sience du salut, Paris, Cot et Lamesle, 1713-15.

- Claude Favre de VAUGELAS, *Nouvelles remarques sur la langue françoise*, Paris, Guillaume Desprez, 1690. Ouvrage posthume.
- Claude Favre de VAUGELAS, *Remarques sur la langue françoise utiles a ceux qui veulent bien parler et bien escrire*, Paris, Augustin Courbé, 1647. Réimpression, Genève, Slatkine, 1970.
- Claude Favre de VAUGELAS, *Remarques sur la langue françoise par Vaugelas*, Versailles, Cerf et Fils, 1880. Nouvelle édition contenant le texte de l'édition originale, des remarques inédites, une clé inédite de Conrart, tous les commentaires du XVII^e siècle, des notes nouvelles, une introduction et une table analytique des matières, par A. Chassang.

Métrique, poétique, rhétorique

- Michèle AQUIEN, *La Versification*, Paris, PUF, 1990. Que sais-je.
- Michèle AQUIEN, *La Versification appliquée aux textes*, Paris, Nathan, 1993.
- Jean-Louis AROUI, « Proposals for metrical typology », dans Jean-Louis Aroui, Andy Arleo, *Towards a Typology of Poetic Forms : From language to metrics and beyond*, Amsterdam, J. Benjamins, 2009, p. 1-39.
- René BARY, *Méthode pour bien prononcer un discours, et pour le bien animer*, Paris, Denis Thierry, 1679.
- Charles BATTEUX, *De la construction oratoire*, Paris, Desaint et Saillant, 1763.
- Valérie BEAUDOUIN, *Mètre et rythmes du vers classique*, Paris, Champion, 2002.
- André BEAUNIER, « Parnassiens et symbolistes », dans Yann Mortelette, *Le Parnasse*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2006, p. 297-319.
- Pierre BEC, *La Lyrique française au Moyen Âge*, Paris, Picard, 1977.
- Léon BELLANGER, *Etudes historiques & philologiques sur la rime française*, Angers, Tandon et Daloux, 1876.
- Joachim du BELLAY, *La Deffence et Illustration de la langue françoise*, Paris, 1549. Réimpression, Genève, Slatkine, 1972.
- Olivier BETTENS, « Rythmer le vers, chanter la prose vers 1500 », dans Alice Tacaille, Adeline Desbois-Ientile, *Poésie et musique au temps de Louis XII*, Paris, Garnier, 2023, p. 23-65.
- Olivier BETTENS, « Le grand mariage des rimes, sous le regard de Poésie et Musique », dans Olivier Millet, Alice Tacaille, *Poésie et musique à la Renaissance*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2015, p. 103-121. Disponible sur <<http://virga.org/cvf/marrimes.php>>.
- Olivier BETTENS, « Ponctuation et lecture à haute voix, aide ou obstacle ? », dans Cécile Rochelois, Valérie Fasseur, *Ponctuer l'Œuvre médiévale*, Genève, Droz, 2017, p. 119-133.
- Olivier BETTENS, « Une technique d'analyse rythmique du vers français par simulation informatique », dans Véronique Magri-Mourgues, Gérald Purnelle,

- Modèles et nombres en poésie*, Paris, Champion, 2017, p. 147-168. Disponible sur <<http://virga.org/cvf/verssimu.php>>.
- Olivier BETTENS, « “Une nouvelle voye pour aller en Parnasse” : modernité des vers mesurés à l’antique », *Corpus Eve*, 2014. <<http://eve.revues.org/1005>> et <<http://virga.org/cvf/parnasse.php>>.
 - Olivier BETTENS, « Octosyllabes, vers mesurés et effets de rythmes », dans Jean-Charles Monferran, *L’Expérience du vers en France à La Renaissance*, Paris, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2013, p. 185-213. Disponible sur <<http://virga.org/cvf/octosyll.php>>.
 - Henry Parkman BIGGS, *A Statistical Analysis of the Metrics of Classic French Decasyllable and the Classic French Alexandrine*, Los Angeles, University of California, 1996. Dissertation.
 - Dominique BILLY, « Pour une théorie panchronique des vers césurés dans la métrique française », *Cahier du Centre d’études métriques*, n° 1, 1992, p. 2-14.
 - Dominique BILLY, « Méditation sur quelques nombres », *Cahier du Centre d’études métriques*, n° 2, 1992, p. 5-29.
 - Sandro BOLDRINI, *La Prosodia e la metrica dei Romani*, Rome, Carocci, 1992.
 - Pierre BONNIFFET, « Traces de chant dans les écrits profanes en France avant et après 1570 », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, n° 4, 1986, p. 5-33.
 - Jeanice BROOKS, « Ronsard, the Lyric Sonnet and the Late Sixteenth-Century Chanson », *Early Music History*, n° 13, 1994, p. 65-84.
 - Jean BRUNEL, « Sur quelques vers saphiques anonymes », *Albineana*, n° 17, 2005, p. 81-101.
 - Jean BRUNEL, « La poésie mesurée française après Jean-Antoine de Baïf », dans Marie Bouquet-Boyer, Pierre Bonniffet, *Claude Le Jeune et son temps en France et dans les Etats de Savoie*, Berne, Peter Lang, 1996, p. 264-278.
 - Barbara E. BULLOCK, « Quantitative verse in a Quantity-Insensitive language : Baïf’s vers mesurés », *French Language Studies*, n° 7, 1997, p. 23-45.
 - Emmanuel BURON, « Lecture et récitation de la poésie dans la seconde moitié du XVI^e siècle : le point de vue des poètes », dans Olivia Rosenthal, *À haute voix, diction et prononciation aux XVI^e et XVII^e siècles. Actes du colloque de Rennes (1996)*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 131-154.
 - Vincent-Claude de CHALONS, *Règles de la poésie française*, Paris, Claude Jombert, 1716.
 - Sabine CHAUCHE, *L’Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l’âge classique*, Paris, Champion, 2001.
 - Henri CHATELAIN, *Recherches sur le vers français au XV^e siècle - Rime, mètres et strophes*, Paris, Bibliothèque du 15^e, Réimpression, New York, Burt Franklin, 1971.
 - Alain CHEVRIER, *Le Sexe des rimes*, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
 - CICÉRON, *Œuvres complètes avec la traduction en français publiées sous la direction de M. Nisard*, Paris, Firmin Didot, 1869. Traduction disponible en ligne, <<http://remacle.org>>.

- Benoît de CORNULIER, *Théorie du vers*, Paris, Seuil, 1982.
- Benoît de CORNULIER, « Aspects phonologiques et métriques de la rime », dans Ali Tifrit, *Phonologie, Morphologie, syntaxe. Mélanges offerts à Jean-Pierre Angoujard*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 215-232.
- Benoît de CORNULIER, « Paroles d'airs sérieux : poésie ou chant ? », dans Anne-Madeleine Goulet, Laura Naudeix, *La Fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, Wavre, Mardaga, 2010, p. 201-220.
- Benoît de CORNULIER, « Minimal chronometric forms », dans Jean-Louis Aroui, Andy Arleo, *Towards a Typology of Poetic Forms : From language to metrics and beyond*, Amsterdam, J. Benjamins, 2009, p. 123-141.
- Benoît de CORNULIER, *Art poétique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1995.
- Alphonse DAIN, *Traité de métrique grecque*, Paris, Klincksieck, 1965.
- Jacqueline DANGEL, « De la métrique accentuelle à la poétique du vers syllabique : prémices dans la versification latine classique », dans Michel Murat, *Le Vers français. Histoire, théorie esthétique*, Paris, Champion, 2000, p. 167-191.
- DANTE Alighieri, *De vulgari eloquentia, ridotta a miglior lezione, commentato e tradotto da Arišide Marigo*, Firenze, Felice Le Monnier, 1968.
- Pierre de DEIMIER, *L'Académie de l'art poétique*, Paris, Jean de Bordeaux, 1610.
- François DELL, « Text-to-tune alignment and lineation in traditional French songs », dans Teresa Proto, Paolo Canettieri, Gianluca Valenti, *Text and Tune : On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse*, Berne, Peter Lang, 2015, p. 183-234.
- François DELL, John Halle, « Comparing musical textsetting in French and English songs », dans Jean-Louis Aroui, Andy Arleo, *Towards a Typology of Poetic Forms : From language to metrics and beyond*, Amsterdam, J. Benjamins, 2009, p. 63-78.
- Frédéric DELOFFRE, *Le Vers français*, Paris, SEDES, 1969.
- Mihai DINU, « Structures accentuelles de l'alexandrin chez Racine », *Langue française*, n° 99, 1993, p. 63-74.
- Marc DOMINICY, Mihai Nașta, « Métrique accentuelle et métrique quantitative », *Langue française*, n° 99, 1993, p. 75-96.
- Claude-Joseph DORAT, *La Déclamation théâtrale*, Paris, Delalain, 1771.
- Roger DRAGONETTI, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges, 1960. Réimpression, Genève, Slatkine, 1979.
- Roger DRAGONETTI, *La Musique et les Lettres*, Genève, Droz, 1986.
- Eugénie DROZ, « Salomon Certon et ses amis », *Humanisme et Renaissance*, n° VI, 1939, p. 179-197. Salomon Certon et ses amis
- Claude-Gilbert DUBOIS, *La Poésie du XVI^e siècle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1999.
- W. Theodor ELWERT, *Traité de versification française des origines à nos jours*, Paris, Klincksieck, 1965.

- Ludmila EVDOKIMOVA, « Rhétorique et poésie dans l'Art de dictier », dans Danielle Buschinger, *Autour d'Euſtache Deschamps*, Amiens, Presses du Centre d'Études Médiévales, 1999, p. 93-102.
- ÉVRART de Conty, *Le Livre des échecs amoureux moralisés*, Paris, BnF, ms. fr. 143.
- Nigel FABB, Morris Halle, « Pairs and triplets : A theory of metrical verse », dans Jean-Louis Aroui, Andy Arleo, *Towards a Typology of Poetic Forms : From language to metrics and beyond*, Amsterdam, J. Benjamins, 2009, p. 167-192.
- Pierre FABRI, *Le Grand et Vrai Art de pleine rhétorique*, Rouen, 1521. Réédité par A. Héron, Rouen, 1889-90, Réimpression, Genève, Slatkine, 1969.
- Pierre FABRI, *Le Grant et Vray Art de pleine rhetorique*, Rouen, Symon Gruet, 1521. Réimpression, Genève, Slatkine, 1972.
- Cécile Rochelois, Valérie FASSEUR, *Ponctuer l'Œuvre médiévale*, Genève, Droz, 2017.
- Georges FORESTIER, « Lire Racine », dans Jean Racine, *Œuvres complètes de Racine : I, Théâtre - Poésie*, Paris, Gallimard, 1999, p. lix-lxviii.
- Antoine FOUQUELIN, *Rhetorique françoise*, Paris, André Wechel, 1555.
- Nicolas FREMONT d'Ablancourt, *Nouveau dictionnaire de rimes*, Paris, Augustin Courbé, 1648. La Bibliothèque Nationale attribue cet ouvrage, qui n'est pas signé, à Richelet.
- Marc FUMAROLI, *L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 1980.
- Louis Du GARDIN, *Les Premières Adresses du chemin de Parnasse*, Douai, Baltazar Bellere, 1620. Genève, Slatkine, 1974.
- Mikhail Leonovich GASPAROV, « A Probability Model of Verse (English, Latin, French, Italian, Spanish, Portuguese) », *Style*, n° 21(3), 1987, p. 322-358.
- Mikhail Leonovich GASPAROV, *A History of European Versification*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- Jean-Michel GOUVARD, *La Versification*, Paris, PUF, 1999.
- Jean-Michel GOUVARD, « Le vers français en métrique générale », dans Michel Murat, *Le Vers français. Histoire, théorie esthétique*, Paris, Champion, 2000, p. 23-56.
- Jean-Michel GOUVARD, « Le vers de Racine », *La Licorne*, n° 50, 2009. En ligne.
- Jean-Michel GOUVARD, « L'analyse de la prosodie dans la Grammaire générale de Nicolas Beauzée », *Semen*, n° 16, 2003.
- Jean-Michel GOUVARD, *De la langue au style*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005.
- Francis GOYET, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de Poche, 1990. Contient les traités de Sébillet, Aneau, Peletier, Fouquelin et Ronsard.
- Maurice GRAMMONT, *Petit traité de versification française*, Paris, Armand Colin, 1965. Multiples réimpression de cet ouvrage dont la première édition remonte à 1908.
- Eugène GREEN, *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

- Eugène GREEN, « Le “lieu” de la déclamation en France au XVII^e siècle », dans Patrick Dandrey, *La Voix au XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 275-291.
- Michel GRIBENSKI, « L’invention de l’apériodicité poético-musicale dans le chant monodique français au milieu du XVII^e siècle », dans Anne-Madeleine Goulet, Laura Naudeix, *La Fabrique des paroles de musique en France à l’âge classique*, Wavre, Mardaga, 2010, p. 87-98.
- Julia GROS de Gasquet, « Rhétorique, théâtralité et corps actorial », *XVII^e siècle*, n° 236(3), 2007, p. 501-519.
- Steven R. GUTHRIE, « Machaut and the Octosyllable », *Studies in the Litterary Imagination*, n° 20(1), 1987, p. 55-75.
- Nigel Fabb, Morris HALLE, *Meter in Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- Louis HAVET, *Cours élémentaire de métrique grecque et latine, cinquième édition*, Paris, Delagrave, s.d. (Premier quart du XX^e siècle).
- François HÉDELIN d’Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Paris, Antoine de Sommaville, 1657.
- Isabelle HIS, « La paraphrase française du *Te Deum* mise en musique par Claude Le Jeune (1606) : “Ingrat labeur” d’Agrippa d’Aubigné ? », *Albineana*, n° 17, 2005, p. 59-74.
- Reginald HYATTE, « Meter and Rhythm in Jean-Antoine de Baïf’s Étrènes de poésie françoise and the vers mesurés à l’antique of other Poets in the Late Sixteenth Century », *Bibliothèque d’humanisme et de Renaissance*, n° 43, 1981, p. 487-507.
- Catherine KINTZLER, « Essai de définition du récitatif. Le chaînon manquant », *Recherches sur la Musique française classique*, n° XXIV, 1986, p. 128-141.
- A. Phérotée de LA CROIX, *L’Art de la poésie françoise*, Lyon, Thomas Amaulry, 1675.
- Odet de LA NOUE, *Le Grand Dictionnaire des rimes françoises*, Paris, 1596. Parfois attribué à Pierre de la Noue. Réimpression de l’édition de 1623, Genève, Slatkine, 1972.
- Jacques de LA TAILLE, *La Manière de faire des vers en françois, comme en grec & en latin*, Paris, Frederic Morel, 1573.
- Bernard LAMY, *De l’art de parler*, Paris, Pralard, 1675. Plusieurs rééditions, celle de 1688 la plus complète. Réimpression de l’édition de 1676, München, Fink, 1980.
- Claude LANCELOT, *Quatre traitez de poësies, latine, françoise, italienne et espagnole*, Paris, Pierre Le Petit, 1663. Les traités concernant la poésie latine et française ont été plusieurs fois réédités à la suite de la Nouvelle méthode pour apprendre facilement la langue latine.
- Ernest LANGLOIS, *Recueil d’arts de seconde rhétorique*, Paris, 1902. Réimpression, Genève, Slatkine, 1974.
- Pierre de LAUDUN Daigaliers, *L’Art poetique françois*, Paris, Anthoine du Brueil, 1598.

- Michel LE FAUCHEUR, *Traité de l'action de l'orateur*, Paris, Augustin Courbé, 1657.
- Pierre LE GAYGNARD, *Promptuaire d'unisons ordonné et disposé méthodiquement*, Poitiers, Nicolas Courtoys, 1585.
- Katharine W. LE MÉE, *A metrical study of five Lais of Marie de France*, La Haye, Paris, Mouton, 1978.
- Rochus F. von LILIENCRON, « Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts », *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, n° III, 1887, p. 26-91.
- Louis Pierre de LONGUE, *Raisonnemens hazardez sur la poésie française*, Paris, Didot, 1737.
- Georges LOTE, *Histoire du vers français*, Boivin, puis Hatier, Paris, puis Université de Provence, Aix, 1949-96.
- Pierre LUSSON, « Une application de la théorie du rythme à l'analyse du vers français », *Texte*, 2002.

http://www.revue-texto.net/Inedits/Lusson/Lusson_Isomorphismes.html.

- Véronique MAGRI-MOURGUES, Gérald Purnelle, *Modèles et nombres en poésie*, Paris, Champion, 2017.
- Philippe MARTINON, « La genèse des règles de Jean Lemaire à Malherbe », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 16, 1909, p. 62-87.
- Philippe MARTINON, « Les innovations prosodiques de Corneille », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 20, 1913, p. 65-100.
- Jean MAZALEYRAT, *Eléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, 1977. Huitième édition, 1995.
- Olivier MILLET, Alice Tacaille, *Poésie et musique à la Renaissance*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2015. Cahiers V.L. Saulnier, 32.
- Jean-Charles MONFERRAN, *L'Expérience du vers en France à La Renaissance*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2013. Cahiers V.L. Saulnier, 30.
- Henri MORIER, « L'alexandrin classique était bel et bien un tétramètre », dans Roger Lathuillière, *Langue, littérature du XVII^e et du XVIII^e siècle. Mélanges offerts à M. le professeur Frédéric Deloffre*, Paris, SEDES, 1990, p. 743-759.
- Yves-Charles MORIN, « La graphie de Jean-Antoine de Baïf : au service du mètre », *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, n° 17(1), 1999, p. 85-106.
- Yves-Charles MORIN, « La prononciation et la prosodie du français du XVI^e siècle selon le témoignage de Jean-Antoine de Baïf », *Langue française*, n° 126, 2000, p. 9-28.
- Yves-Charles MORIN, « La rime d'après le Dictionnaire des rimes de Lanoue », *Langue française*, n° 99, 1993, p. 107-123.
- Yves-Charles MORIN, « La naissance de la rime normande », dans Michel Murat, Jacqueline Dangel, *Poétique de la rime*, Paris, Champion, 2005, p. 219-252.
- Yves-Charles MORIN, « La variation dialectale dans la poésie classique », dans

- Michel Murat, *Le Vers français. Histoire, théorie esthétique*, Paris, Champion, 2000, p. 193-227.
- Yves-Charles MORIN, « L'hexamètre "héroïque" de Jean-Antoine de Baïf », dans Dominique Billy, *Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 163-184.
 - François MOURET, « Champ poétique et champ musical à la Renaissance », dans Pierre Citti, Muriel Détrie, *Le Champ littéraire*, Paris, Vrin, 1992, p. 13-19.
 - François MOURET, « Art poétique et musication : de l'alternance des rimes », dans Olivia Rosenthal, *À haute voix, diction et prononciation aux XVI^e et XVII^e siècles. Actes du colloque de Rennes (1996)*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 101-117.
 - Michel MOURGUES, *Traité de la poésie françoise*, Paris, Jacques Vincent, 1724. Il s'agit d'une édition posthume remaniée par Pierre Brumoy. La première remonte à 1685 (Guillaume de Luyne, Paris). Réimpression Genève, Slatkine, 1968.
 - Dag NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1958.
 - Louis NOUGARET, *Traité de métrique latine classique*, Paris, Klincksieck, 1986.
 - Rolf NOYER, « Generative metrics and Old French octosyllabic verse », *Language Variation and Change*, n° 14, 2002, p. 119-171.
 - Jacques PELETIER du Mans, *L'Art poétique*, Lyon, Jean de Tournes, 1555.
 - Roger PENSOM, *Accent and metre in French*, Berne, Peter Lang, 2000.
 - Roger PENSOM, « La poésie moderne française a-t-elle une métrique ? », *Po&sie*, n° 103, 2003, p. 119-127.
 - Roger PENSOM, « Accent et syllabe dans les vers français : une synthèse possible ? », *French Language Studies*, n° 19, 2009, p. 335-361.
 - Joseph PINEAU, *Le Mouvement rythmique en français, principes et méthode d'analyse*, Paris, Klincksieck, 1979.
 - Bertrand POROT, « Une prononciation expressive chez Lully : le *e* muet non élidé devant une voyelle », *Annales de l'ACRAS*, n° 2, 2007, p. 25-38.
 - Gérard PURNELLE, « La place de l'*e* post-tonique muet dans l'octosyllabe de quelques poètes », *Actes des 4es Journées Internationales d'Analyse Statistique des Données Textuelles*, Nice, 1998. Disponible sur <<http://hdl.handle.net/2268/34674>>
 - Louis-Marie QUICHERAT, *Traité de versification française*, Paris, Hachette, 1850. 2^e édition. La première pourrait remonter à 1838.
 - QUINTILIEN, Pline le jeune, *Œuvres complètes avec la traduction en français publiées sous la direction de M. Nisard*, 1865. Traduction disponible en ligne, <<http://remacle.org>>.
 - Thomas M. RAINSFORD, « Rhythmic change in the medieval octosyllable and the development of group stress », dans Franck Neveu, Valelia Muni Toke, *Congrès Mondial de Linguistique Française - CMLF 2010*, Paris, Institut de Linguistique française, 2010, p. 321-336.

- Pierre RICHELET, *La Versification française*, Paris, Estienne Loyson, 1671. Réimpression de l'édition de 1672, Genève, Slatkine, 1972.
- Pierre RICHELET, *Dictionnaire de rimes dans un nouvel ordre*, Paris, Florentin et Pierre Delaulne, 1692.
- Pierre de RONSARD, *Abbrege de l'art poétique françois*, Paris, Gabriel Buon, 1565.
- Antonio SCOPPA, *Les vrais principes de la versification*, Paris, Courcier, 1811.
- Antonio SCOPPA, *Des beautés poétiques de toutes les langues, considérées sous le rapport de l'accent, et du rythme*, Paris, Firmin Didot, 1816.
- Thomas SEBILLET, *Art poetique françoys*, Paris, François Regnault (veuve), 1555.
- Georges STRAKA, « Les rimes classiques et la prononciation française de l'époque », *Travaux de linguistique et de littérature*, n° 23, 1985, p. 61-138.
- Agathe SULTAN, « La harpe et la forge », dans Yasmina Foehr-Janssens, Jean-Yves Tilliette, *De vrai humain entendement*, Genève, Droz, 2005, p. 45-63.
- Louis-Marc SUTER, « Les Amours de 1552 mises en musique », dans André Gendre, *Ronsard, Colloque de Neuchâtel*, Genève, Droz, 1987, p. 85-133.
- Jean Le Fevre, Estienne TABOUROT, *Dictionnaire des rimes françaises, [...] mis en bon ordre par le Seigneur des Accords [Estienne Tabourot]*, Paris, Galiot du Pré, 1572. Réimpression de l'édition de Jean Richer, 1588, Genève, Slatkine, 1973.
- Estienne TABOUROT, *Les Bigarrures du Seigneur des Accords, premier livre*, Paris, Jean Richer, 1583. Réimpression de l'édition de 1588, annotée par Francis Goyet, Genève, Droz, 1986.
- Estienne TABOUROT, *Les Bigarrures du Seigneur des Accords - Les Apophtegmes du Sieur Gaulard - Les Escraignes dijonnaises*, Bruxelles, A. Mertens et fils, 1866. Réimpression d'une édition du XIX^e siècle basée sur les originaux du XVI^e siècle, Genève, Slatkine, 1969.
- Joëlle TAMINE, « Sur quelques contraintes qui limitent l'autonomie de la métrique », *Langue française*, n° 49(1), 1981, p. 68-76.
- Adolphe TOBLER, *Le Vers français ancien et moderne*, Paris, Vieweg, 1885. Réimpression, Genève, Slatkine, 1972.
- Michel VERSCHAEVE, « La voix du corps ou l'éloquence du geste dans la tragédie lyrique », dans Patrick Dandrey, *La Voix au XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 293-304.
- Jean VIGNES, « L'Harmonie universelle de Marin Mersenne et la théorie du vers mesuré », dans Olivia Rosenthal, *À haute voix, diction et prononciation aux XVI^e et XVII^e siècles. Actes du colloque de Rennes (1996)*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 65-85.
- Jean VIGNES, « Brève histoire du vers mesuré français au XVI^e siècle », *Albioniana*, n° 17, 2005, p. 15-43.
- Vladimir VOLKOFF, *Vers une métrique française*, Columbia, French Literature Publications Company, 1978.

- Jean WAPY, *Adresse pour aquerir la facilité de persuader et parvenir à la vraye eloquence*, Paris, Cardin Besongne, 1636.
- Jacob Adolf WOPF, « Lettres du Seigneur de Zuylichem à Pierre Corneille », *Revue d'art dramatique*, n° juil-sept, 1890, p. 257-91.
- Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

Prononciation du latin

- DÉSIÉRE ERASME de Rotterdam, *De recta latini græcique pronuntiatione dialogus*, Genève, Droz, 2025. Traduction de Jacques Chomarat. Édité par Christine Bénévnt, Geneviève Clerico, Bernard Colombat et Colette Nativel.
- Désiré ERASME de Rotterdam, *De recta latini græcique sermonis pronuntiatione*, Bâle, Froben, 1528. Une transcription du texte de cette édition est en ligne dans la bibliothèque d'Asklépios.
- Charles ESTIENNE, *Rudiménta latinogállica cum accéntibus*, Paris, Charles Estienne, 1555.
- Dag NORBERG, « La récitation du vers latin », *Neuphilologische Mitteilungen*, n° LXVI(4), 1965, p. 496-508.

Musique et musicologie

- Étienne ANHEIM, « Une controverse médiévale sur la musique », *Revue Mabillon*, n° 11, 2000, p. 221-246.
- Étienne ANHEIM, « La musique polyphonique à la cour des papes au XIV^e siècle. Une sociologie historique », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, n° hors série 2(2008), 2008, p. 2-18.
- Pierre AUBRY, *Mélanges de musicologie critique*, Paris, 1900. Réimpression, Genève, Minkoff, 1980.
- Camille BELLAIGUE, « Les Époques de la musique ☐ La Renaissance française », *Revue des deux mondes*, n° 21, 1904, p. 862-864.
- Olivier BETTENS, « Mots, temps, rimes et motets : tradition et modernité entre "ars antiqua" et "ars nova" », dans Elisabeth Gaucher-Rémond, *Le Moyen Âge en musique : interprétations, transpositions, inventions*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 23-56.
- Loys BOURGEOIS, *Le Droit Chemin de musique*, Genève, Jean Girard, 1550. Réimpression, Kassel, Bärenreiter, 1954.
- Calvin M. BOWER, « Natural and Artificial Music : The Origins and Development of an Aesthetic Concept », *Musica Disciplina*, n° XXV, 1971, p. 17-33.
- Sébastien de BROSSARD, *Dictionnaire de musique*, Paris, Christophe Ballard, 1703. Réimpression de l'édition d'Amsterdam, 1708, Genève, Minkoff, 1992.
- Anna Maria BUSSE Berger, « L'Invention du temps mesuré au XIII^e », dans Fabien Lévy, *Les Écritures du temps*, Paris, Ircam-L'Harmattan, 2001, p. 19-54.

- Jacques CHAILLEY, *Histoire de la musique au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1950. Plusieurs rééditions.
- David CHAPPUIS, « L'art du contrepoint dans la musique de l'Ars nova : un exemple dans l'œuvre de Philippe de Vitry », dans Jean-Pierre Deleuze, Sébastien Van Bellegem, *Les écritures musicales*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 35-52.
- Alice V. CLARK, *Concordare cum materia*, Université de Princeton, thèse, 1996.
- Luigi COLLARILE, Daniel Maira, « Ronsard et son rapport à la musique : du supplément musical à la préface des *Meslanges* », dans Olivier Millet, Alice Tacaille, *Poésie et musique à la Renaissance*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2015, p. 67-88.
- Lambert COLSON, « De la musique servante du texte à la polyphonie fleurie », *La pensée de midi*, n° 28(2), 2009, p. 143-152.
- Olivier CULLIN, *Laborintus*, Paris, Fayard, 2004.
- Georgie DUROSOIR, *L'Air de cour en France (1571 - 1655)*, Wavre, Mardaga, 1991.
- Julien FERRANDO, « Un style de composition musicale au service de la papauté : le motet politique à la cour de Clément VI », dans Chantal Connochie Bourgne, Sébastien Douchet, *Effets de style au Moyen Âge*, Aix, Marseille, Presses universitaires de Provence, 2012, p. 349.
- Sarah FULLER, « A phantom treatise of the fourteenth century ? The Ars nova », *Journal of Musicology*, n° 4(1), 1986, p. 23-50.
- Dom Joseph GAJARD, *Notions sur la rythmique grégorienne*, Solesmes, Abbaye de Solesmes, 1972.
- Elisabeth GAUCHER-RÉMOND, *Le Moyen Âge en musique : interprétations, transpositions, inventions*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- Nicoletta GOSSEN, *Musik in Texten & Texte in Musik*, Winterthur, Amadeus, 2006.
- Maximilien GUILLIAUD, *Rudimens de musique pratique*, Paris, Nicolas du Chemin, 1554. Réimpression, Genève, Minkoff, 1981.
- Laurent GUILLO, Frédéric Michel, « Nouveaux documents sur le maître de chant Bertrand de Bacilly », *Revue de Musicologie*, n° 97(2), 2011, p. 269-327.
- Isabelle HIS, « Évolution du souci prosodique dans la mise en musique du français de la seconde moitié du xvi^e siècle : le cas de Claude Le Jeune », dans Olivia Rosenthal, *À haute voix, diction et prononciation aux xvi^e et xvii^e siècles. Actes du colloque de Rennes (1996)*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 87-102.
- Isabelle HIS, « Claude Le Jeune et le rythme prosodique : la mutation des années 1570 », *Revue de Musicologie*, n° 79(2), 1993, p. 201-226.
- Isabelle HIS, « Air mesuré et air de cour : pour un décloisonnement des genres », dans Georgie Durosoir, *Poésie, musique et société. L'air de cour en France au xvii^e siècle*, Wavre, Mardaga, 2006, p. 155-167.
- Isabelle HIS, « Les odes de Ronsard mises en musique par ses contemporains », dans Nathalie Dauvois, *Renaissance de l'Ode*, Paris, Champion, 2007, p. 83-116.

- Isabelle HIS, « Vers mesurés et « mesure » musicale : ce que disent les répertoires », dans Olivier Millet, Alice Tacaille, *Poésie et musique à la Renaissance*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2015, p. 123-140.
- Jérôme de LA GORCE, *Lully*, Paris, Fayard, 2002.
- Donat R. LAMOTHE, « Claude Le Jeune : Les pseumes en vers mesurés », dans Marie Bouquet-Boyer, Pierre Bonniffet, *Claude Le Jeune et son temps en France et dans les Etats de Savoie*, Berne, Peter Lang, 1996, p. 64-69.
- Jean-Noël LAURENTI, *Bacilly et les Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Tours, CESR, 2020. Actes de la journée d'études de 2008.
- Kenneth J. LEVY, « Vaudevilles, vers mesurés et airs de cour », dans Jean Jacquot, *Musique et poésie au XVI^e siècle*, Paris, Editions du CNRS, 1954, p. 185-201.
- Marin MERSENNE, *Quaestiones celeberrimae in Genesim*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1623.
- Marin MERSENNE, *Harmonie universelle*, Paris, 1636. Réimpression, Paris, Editions du CNRS, 1965.
- Jean Jacquot, *Musique et poésie au XVI^e siècle*, Paris, Editions du CNRS, 1954.
- Buford NORMAN, *Quinault, librettiste de Lully : le poète des grâces*, Wavre, Mardaga, 2009.
- Jean-Pierre OUVREARD, « Les jeux du mètre et du sens dans la chanson polyphonique française du XVI^e siècle (1528-1550) », *Revue de Musicologie*, n° 67(1), 1981, p. 5-34.
- Teresa PROTO, Paolo Canettieri, Gianluca Valenti, *Text and Tune : On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse*, Berne, Peter Lang, 2015. Musicologie, prosodie, lien texte musique
- Jean-Philippe RAMEAU, *Observations sur notre instinct pour la musique*, Paris, Prault, 1754.
- Patricia M. RANUM, « Les “caractères” des danses françaises », *Recherches sur la Musique française classique*, n° 23, 1985, p. 45-69.
- Jean-Jacques ROUSSEAU, *Lettre sur la musique française*, 1753.
- Don Lee ROYSTER, *Pierre Guédron and the air de cour (1600-1620)*, Yale University, thèse non publiée.
- Jean-Michel VACCARO, « Proposition d'analyse pour une polyphonie vocale du XVI^e siècle », *Revue de Musicologie*, n° 61(1), 1975, p. 35-58.
- André VERCHALY, « Le recueil authentique des chansons de Jehan Chardavoine (1576) », *Revue de Musicologie*, n° 49(127), 1963, p. 203-219.
- André VERCHALY, « La métrique et le rythme musical au temps de l'humanisme », dans Jan Larue, *Report of the 8th Congress of the International Musicological Society*, Kassel, Bärenreiter, 1961, p. 66-74.
- Jean VIGNES, « Les chansons descriptives de Janequin : essai de lecture poétique », dans Jean Vignes, Isabelle His, Olivier Halévy, *Clément Janequin : un musicien au milieu des poètes*, Paris, Société française de musicologie, 2013, p. 361-384.

- Daniel Pickering WALKER, « Some aspects and problems of musique mesurée à l'antique. The rhythm and notation of musique mesurée », *Musica Disciplina*, n° IV, 1950, p. 163-186.
- Daniel Pickering WALKER, « Joan Albert Ban and Mersenne's Musical Competition of 1640 », *Music & Letters*, n° 57(3), 1976, p. 233-255.
- Daniel Pickering WALKER, « The influence of musique mesurée à l'antique, particularly on the airs de cour of the early seventeenth century », *Musica Disciplina*, n° 2, 1948, p. 141-163.
- Édith WEBER, « Le Prototype de la strophe sapphique : son exploitation musicale au XVI^e siècle », dans Marie Bouquet-Boyer, Pierre Bonnifet, *Claude Le Jeune et son temps en France et dans les Etats de Savoie*, Berne, Peter Lang, 1996, p. 16-34.

Chant et déclamation

- Elena ABRAMOV-VAN Rijk, *Parlar cantando*, Berne, Peter Lang, 2009.
- Bertrand (anc. Bénigne) de BACILLY, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter, Et particulièrement pour ce qui regarde le chant françois*, Paris, Ballard, 1668. Republié en 1671 (Guillaume de Luyne) et 1679 (Chez l'auteur). Réimpression de l'édition de 1679, Genève, Minkoff, 1974.
- Louis BECQ de Fouquières, *Traité de diction et de lecture à haute voix*, Paris, Charpentier, 1881.
- Jean-Antoine BÉRARD, *L'Art du chant*, Paris, 1755. Réimpression, Genève, Minkoff, 1972.
- Olivier BETTENS, « Consonnes finales à la pause et devant voyelle : même combat ? », *Annales de l'ACRAS*, n° 2, 2007, p. 39-53.
- Olivier BETTENS, « La musique à l'école des paroles », dans Anne-Madeleine Goulet, Laura Naudeix, *La Fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, Wavre, Mardaga, 2010, p. 191-199. Disponible sur <<http://virga.org/cvf/parolmus.php>>
- Olivier BETTENS, « Chant, grammaire et prosodie : gros plan sur quelques "bacillismes" », dans Jean-Noël Laurenti, *Bacilly et les Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Tours, CESR, 2020, p. 55-86. Disponible sur <<http://virga.org/cvf/bacillis>>
- Olivier BETTENS, « Gestation et naissance du récitatif français. Lecture métrique et lectures prosodiques aux origines de la tragédie lyrique », dans Agnès Terrier, Alexandre Dratwicki, *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyon, Symétrie, 2010, p. 25-39.
- Olivier BETTENS, « Les bigarrures du Seigneur Bénigne : pour une archéologie de la "quantité" chez Bacilly », *Annales de l'ACRAS*, n° 4, 2010, p. 163-184. Disponible sur <<http://virga.org/cvf/bigarrur.php>>.
- Olivier BETTENS, « Empreintes de parole dans l'écriture de Jean-Baptiste Lully », *Analyse musicale*, n° 67, 2011, p. 34-41. Disponible sur <<http://virga.org/cvf/empreint.php>>
- Jean BLANCHET, *L'Art ou les principes philosophiques du chant*, Paris, 1756.

- Sébastien de BROSSARD, « Traité de la manière de bien *prononcer*, sur tout en chantant, les Termes *Italiens, Latins & François* », dans Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris, Christophe Ballard, 1703, p. 331-350.
- Austin B. CASWELL, « Remarques curieuses sur l'art de bien chanter », *Journal of the American Musicological Society*, n° 20(1), 1967, p. 116-120.
- Pierre-Alain CLERC, *Ces grandes voix venues d'outre-tombe*, Colloques de l'opéra comique, sous la direction d'Alexandre Dratwicky et Agnès Terrier, juin 2011. Disponible sur <<http://bruzanemediabase.com>>.
- Pierre-Alain CLERC, « De Racine à Lully, de Lully à Racine : chanter comme on parle », *Analyse musicale*, n° 42(1), 2002, p. 47-59.
- Pierre-Alain CLERC, *Le « Débit » de la déclamation au XVII^e siècle*, Genève, Calwer & Luthin, 2004. Chez l'auteur, demeurant près l'Eglise St-Laurent, à Lausanne.
- Manuel COUVREUR, « Le récitatif lullyste et le modèle de la Comédie-française », *Cahiers d'histoire culturelle (Université de Tours)*, n° 6, 1999, p. 33-45.
- Georgie DUROSOIR, « La première décennie de l'air de cour et la postérité de la musique mesurée à l'antique », dans Marie Bouquet-Boyer, Pierre Bonniffet, *Claude Le Jeune et son temps en France et dans les Etats de Savoie*, Berne, Peter Lang, 1996, p. 153-158.
- Thierry FAVIER, « Bénigne de Bacilly et ses airs spirituels : pédagogue aigri ou précurseur inspiré ? », *Revue de Musicologie*, n° 83(1), 1997, p. 93-103.
- Manuel GARCIA, *Traité complet de l'Art du Chant*, Paris, 1847. Réimpression, Genève, Minkoff, 1985.
- Théodore GÉROLD, *L'Art du chant en France au XVII^e siècle*, Strasbourg, 1921. Réimpression, Genève, Minkoff, 1971.
- Jean Léonor Le Gallois de GRIMAREST, *Traité du recitatif dans la lectures, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant*, Paris, 1707. Réimpression de l'édition de La Haye, 1760, New York, AMS Press, 1978.
- Julia GROS de Gasquet, *En disant l'alexandrin. L'acteur tragique et son art, XVII^e - XX^e siècle*, Paris, Champion, 2006.
- Catherine GUINAMARD, « "Les remarques curieuses sur l'art de bien chanter" de Benigne de Bacilly », dans Daniel Paquette, *Aspects de la musique baroque et classique à Lyon et en France*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 73-86.
- Owen JANDER, « Bénigne de Bacilly. A Commentary upon the Art of Proper Singing. (Revue de l'édition de Austin B. Caswell) », *Journal of the American Musicological Society*, n° 23(2), 1970, p. 353-355.
- Jean-Noël LAURENTI, « La notion d'écart à travers la déclamation et le chant français des XVII^e et XVIII^e siècles », dans Georgie Durosoir, *Parler, Dire, Chanter*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 35-48.
- Gérard LE VOT, « À propos des jongleurs de geste : conjectures sur quelques procédés musicaux utilisés dans les compositions épiques médiévales », *Revue de Musicologie*, n° 72(2), 1986, p. 171-200.

- Jean Laurent LECERF de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, 1705. Réimpression, Genève, Minkoff, 1972.
- Thomas LECONTE, « Les textes d'airs anciens » dans les *Recueils de vers mis en chant* (1661-1680) : « Remarques curieuses » sur l'art d'éditer des « paroles de musique » », dans Anne-Madeleine Goulet, Laura Naudeix, *La Fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, Wavre, Mardaga, 2010, p. 221-246.
- François Joseph LÉCUYER, *Principes de l'art du chant, suivant les regles de la langue & de la prosodie française*, Lille, 1769. Réimpression, Genève, Minkoff, 1972.
- Timothy MCGEE, *Singing early music*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.
- Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, « Peut-on entendre Sarah Bernhardt ? », *Sociétés & Représentations*, n° 35(1), 2013, p. 165-182.
- Jean-Claude MILNER, François Regnault, *Dire le vers*, Paris, Seuil, 1987.
- Jean MOLINO, « Poésie et musique : l'Horizon chimérique de Jean de la Ville de Mirmont à Gabriel Fauré », *Intersections : revue canadienne de musique*, n° 31(1), 2010, p. 100-162.
- Patricia M. RANUM, *The Harmonic Orator*, Hillsdale, Pendragon Press, 2001.
- RAPARLIER, *Principes de musique, les agréments du chant et un essai sur la prononciation, l'articulation et la prosodie de la langue française*, Paris, 1772. Réimpression, Genève, Minkoff, 1972.
- Alain RIFFAUD, *La Ponctuation du théâtre imprimé au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2007.
- Lois ROSOW, « The Metrical Notation of Lully's Recitative », dans Jérôme de La Gorce, Herbert Schneider, *Actes du colloque Saint-Germain-en-Laye*, Heidelberg, Laaber Verlag, 1990, p. 405-422.
- Lois ROSOW, « French Baroque recitative as an expression of tragic declamation », *Early Music*, n° 11(4), 1983, p. 468-479.
- Martine de ROUGEMONT, « La déclamation tragique en Europe au XVIII^e siècle », *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n° 3, 1979, p. 451-469.
- Bruno ROY, « La cantillation des romans médiévaux : une voie vers la théâtralisation », *Le Moyen Français*, n° 19, 1986, p. 148-162.
- Rebecca STEWART, « Voice types in Josquin's music », *Tijdschrift van de vereeniging voor nederlandse muziekgeschiedenis*, n° XXXV, 1985, p. 97-193.
- François-Joseph TALMA, *Mémoire sur Lekain et sur l'art dramatique*, Bruxelles, Delavault, 1827.
- David TUNLEY, « The union of words and music in seventeenth-century french song : the long and the short of it », *Australian Journal of French Studies*, n° 21(3), 1984, p. 281-307.
- Michel VERSCHAEVE, *Le Traité de chant et mise en scène baroques*, Paris, Zulfluh, 1997.

- Jean VIGNES, « De Ronsard à Louise Labé : les amours de poésie et de musique », dans Olivier Millet, Alice Tacaille, *Poésie et musique à la Renaissance*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2015, p. 45-65.

Sources musicales

- Gabriel BATAILLE, *Airs de différents auteurs, mis en tablature de luth*, Paris, Pierre Ballard, 1608-1632. Genève, Minkoff, 1980.
- Jean BOYER, *Airs à quatre parties (1619)*, Versailles, Editions du CMBV, 2003.
- *Le Chansonnier CANGÉ, édité par Jean Beck*, Philadelphie, University of Pennsylvania press, 1927. Réimpression, Genève, Slatkine, 1976.
- *CHANSONS du XV^e siècle, éditées par Gaston Paris et August Gevaert*, Paris, Société des anciens textes français, 1935.
- Jean CHARDAVOINE, *Le recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville*, Paris, Claude Micard, 1576. Genève, Minkoff, 1980.
- Eustache Du Caurroy, *Meslanges, édités par Marie-Alexis Colin*, Turnhout, Brepols, 2010.
- Guillaume DUFAY, *Opera omnia*, Rome, American Institute of Musicology, 1947. CMM, vol. 1.
- *The Monophonic Songs in the Roman de FAUVEL, edited by Samuel N. Rosenberg and Hans Tischler*, Lincoln et Londres, University of Nebraska Press, 1991.
- *Le Roman de FAUVEL, edited by Leo Schrade (Pièces polyphoniques)*, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1984.
- GAUTIER de Coinci, *Les Chansons à la Vierge, édition critique par Jacques Chailley*, Paris, Heugel, 1959.
- Claude GOUDIMEL, *Œuvres complètes, sous la direction de Luther A. Dittmer et Pierre Pidoux*, New-York, Institute of Mediæval Music, 1967.
- Claude LE JEUNE, *Pseaumes en vers mezurez*, Paris, Pierre Ballard, 1606.
- Claude LE JEUNE, *Pseaumes en vers mezurez (3 fascicules), édités par Henry Expert*, Paris, Alphonse Leduc, New York, Broude Brothers, 1952.
- Théodore de Bèze, Clément MAROT, *Les Psaumes en vers français avec leurs mélodies*, Genève, 1562. Réimpression, Genève, Droz, 1986.
- *The MELLON Chansonnier*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1979.
- *Chansonnier de Jean de MONTCHENU (Chansonnier cordiforme)*, Paris, Société française de musicologie, 1991.
- *Chansonnier NIVELLE de La Chaussée*, Genève, Minkoff, 1984.
- Jean-Baptiste WECKERLIN, *Nouvelles chansons et rondes enfantines*, Paris, Garnier frères, 1886.
- Jean-Baptiste WECKERLIN, *Chansons et rondes enfantines des provinces de la France*, Paris, Garnier frères, 1889.

Textes littéraires

- ADAM de la Halle, *Œuvres complètes*, Paris, 1872. Réimpression, Genève, Slatkine, 1982.
- ADAM de la Halle, *Le Jeu de Robin et Marion*, Cossonay, Virga, 1998. En ligne.
- Agrippa d'AUBIGNÉ, *Œuvres*, Paris, Lemerre, 1873-1892.
- AUCASSIN et Nicolette, *Chantefable du XIII^e siècle, éditée par Mario Roques*, Paris, Champion, 1980.
- D'Arco Silvio AVALLE, *Cultura e lingua fancese delle origini nella « Passion » di Clermont-Ferrand*, Milan, Ricciardi, 1962.
- Jean-Antoine de BAÏF, *Le Psautier de 1587, édité par Yves Le Hir*, Paris, PUF, 1963.
- Jean-Antoine de BAÏF, *Chansonnettes, éditées par G.C. Bird*, Vancouver, The University of British Columbia, 1964.
- Jean-Antoine de BAÏF, *Etrènes de poésie françoise an vers mesurés*, Paris, 1574. Contient une (mauvaise) reproduction du psautier B manuscrit, en vers mesurés. Réimpression, Genève, Slatkine, 1972.
- Jean-Antoine de BAÏF, *Euvres en rime*, Paris, Champion, 2002. (Premier volume des œuvres complètes, sous la direction de Jean Vignes).
- Jean-Antoine de BAÏF, *Œuvres en vers mesurés*, Cossonay, Virga, 2006. Edition électronique par Olivier Bettens, avec mise en évidence de la métrique, <<http://virga.org/baif/>>.
- Jean-Antoine de BAÏF, *Euvres en Rime, éditées par Marty-Laveaux*, Paris, Aubry, 1881-1890. Réimpression, Genève, Slatkine, 1966.
- Jean-Antoine de BAÏF, *The Chansonnettes en vers mesurés, éditées par Barbara Anne Terry*, Mississipi State University, 1966.
- Joachim du BELLAY, *Les Regrets suivis des Antiquités de Rome*, Paris, Editions de Cluny, 1948.
- BENEDEIT, *Le Voyage de Saint Brandan*, Paris, 10/18, Edition en ligne de Dominique Tixhon : <<http://saintbrendan.d-t-x.com/>>.
- Théodore de BÈZE, *Abraham sacrifiant*, Genève, Droz, 1967.
- Jean BODEL, *Le Jeu de Saint Nicolas*, Paris, Champion, 1925.
- Le BOULANGER de Chalussay, *Elomire hypocondre*, Paris, Charles de Sercy, 1670.
- Marc-Claude de BUTTET, *Le premier livre des vers de Marc-Claude de Buttet savoisien*, Paris, Michel Fezandat, 1561.
- Salomon CERTON, *Vers leipogrammes et autres Œuvres en poesie*, Sedan, Jean Jannon, 1620.
- *La CHANSON de Roland, éditée par Joseph Bédier*, Paris, L'Édition d'art H. Piazza, 1947. En ligne aux Bibliophiles universels ou à la Bibliotheca augustiniana.
- CHARLES d'Orléans, *Poésies, éditées par Pierre Champion*, Paris, Champion, 1923.
- *Le CHARROI de Nîmes. Chanson de geste du XII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1978.

- Alain CHARTIER, *Les Œuvres de feu maître Alain Chartier*, Paris, Galiot du Pré, 1529.
- CHRÉTIEN de Troyes, *Le Roman de Perceval*, Genève, Droz, 1959. Plusieurs éditions en ligne.
- CHRÉTIEN de Troyes, *Erec et Enide*, Paris, Champion, 1977. Aussi disponible en ligne.
- Wilhelm CLOETTA, « Le Mystère de l'Époux », *Romania*, n° XXII, 1893, p. 177-229.
- COLIN Muset, *Les Chansons, éditées par Joseph Bédier*, Paris, Champion, 1969.
- CONON de Béthune, *Les Chansons*, Paris, Champion, 1968.
- Pierre CORNEILLE, *Othon*, Paris, Guillaume de Luyne, 1665.
- Pierre CORNEILLE, *Théâtre complet*, Paris, Garnier, 1970.
- Agrippa d'AUBIGNÉ, *Petites Œuvres meslees du Sieur d'Aubigné*,
- Euſtache DESCHAMPS, *Œuvres complètes, éditées par Gaſton Raynaud*, Paris, Firmin Didot, 1891.
- Philippe DESPORTES, *Les Premières Œuvres*, Paris, Mamert Patisson, 1600. Exemplaire annoté par François Malherbe.
- Philippe DESPORTES, *Œuvres*, Genève, Droz, 1958-1963.
- GACE Brulé, *The Lyrics and Melodies, edited and translated by Samuel N. Rosenberg and Samuel Danon*, New York, Garland, 1985.
- GAUTIER de Coinci, *Les Miracles de Noſtre Dame*, Genève, Droz, 1966.
- GERVAIS du Bus, *Le Roman de Fauvel*, Paris, Société des anciens textes français, 1914. Réimpression, New York, Johnson, 1968.
- GUILLAUME de Machaut, *Le Livre du voir dit*, Paris, Livre de poche, 1999.
- GUILLAUME de Lorris, Jean de Meun, *Le Roman de la rose, 3 vol.*, Paris, Champion, 1970.
- GUILLAUME de Machaut, *Poésies lyriques, éditées par Vladimir Chichmaref*, Paris, 1909. Réimpression, Genève, Slatkine, 1973.
- HOMÈRE, *L'Illiade*, Paris, Seuil, 2010. Traduction en vers mesurés de Philippe Brunet.
- HOMÈRE, *L'Odyssée, version de Jean Certon*, Paris, Nicolas Hameau, 1615.
- Viſtor HUGO, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Lafont, 1985-90.
- HUON de Meri, *Le Torneiment Anticriſt, édité par Margaret O. Bender*, University Mississippi Romance Monographs, 1976.
- Etienne JODELLE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1965.
- Jean de LA FONTAINE, *Contes, publiés par D. Jouaust*, Paris, Librairie des Bibliophiles, vers 1890.
- Jean de LA FONTAINE, *Œuvres Complètes*, Paris, Firmin Didot, 1840.
- Martin LE FRANC, *Le Champion des dames, 5 vol.*, Paris, Champion, 1999.
- François MALHERBE, *Œuvres poétiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1968.
- Clément MAROT, *Les Œuvres de Clément Marot*, Lyon, A l'enseigne du rocher, 1544.
- Clément MAROT, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1931.

- Clément MAROT, *Œuvres lyriques, édition critique par C.A. Mayer*, London, The Athlone Press, 1964.
- *Les MIRACLES de Nôtre Dame par personnages*, Paris, Firmin Didot, 1876-1893. Société des anciens textes français. Disponible en ligne.
- MOLIÈRE, *Le Bourgeois gentilhomme*, Paris, Le Monnier, 1671.
- MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1971. La Pléiade.
- Jean MOLINET, *Les Faictz et Dictz de Jean Molinet, édités par Noël Dupire*, Paris, Société des anciens textes français, 1936.
- Pierre de NESSON, *Les Vigiles des morts*, Paris, Champion, 2002.
- *La Grand Bible des NOELZ, tant vieux que nouveaux*, Lyon, Benoît Rigaud,
- Jacques PELETIER du Mans, *Œuvres complètes*, Paris, Champion, 2005-.
- Jacques PELETIER du Mans, *L'Amour des Amours (1555), édité par Jean-Charles Monferran*, Paris, Société des Textes français modernes, 1996.
- Jacques PELETIER du Mans, *Les Œuvres poétiques*, Paris, 1547. Réimpression, Rochecorbon, Charles Gay, 1958.
- *Maître PIERRE Pathelin. Farce du xv^e siècle, deuxième édition revue par Richard T. Holbrook*, Paris, Champion, 1970.
- Christine de PIZAN, *Cent ballades d'amant et de dame*, Paris, 10/18, 1982.
- Raymond POISSON, *L'Après-soupe des Auberges*, Paris, Gabriel Quinet, 1665.
- Philippe QUINAULT, *Cadmus et Hermione*, Paris, Christophe Ballard, 1673.
- Honorat de Bueil, seigneur de RACAN, *Vie de Monsieur Malherbe*, Paris, Gallimard, 1991.
- Jean RACINE, *Andromaque*, Paris, Théodore Girard, 1668.
- Jean RACINE, *Œuvres complètes de Racine : I, Théâtre - Poésie*, Paris, Gallimard, 1999.
- Nicolas RAPIN, *Œuvres, éditées par Jean Brunel*, Genève, Droz, 1982.
- Gaston RAYNAUD, *Recueil de motets français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Vieweg, 1881. Réimpression, Hildesheim, Georg Olms, 1972.
- *RENAUT de Montauban. Edition critique du manuscrit Douce par Jacques Thomas*, Genève, Droz, 1989.
- Jean-Claude RIVIÈRE, *Pastourelles, vol. I, II et III*, Genève, Droz, 1974.
- Pierre de RONSARD, *Les Amours*, Paris, Garnier, 1963.
- Pierre de RONSARD, *Œuvres complètes, Edition établie par Paul Laumonier*, Paris, Société des Textes français modernes,
- RUTEBEUF, *Œuvres complètes*, Paris, Picard, 1985.
- « Les SERMENTS de Strasbourg. Fac-similé, édition, traduction et commentaires », dans Bernard Cerquiglini, *La Naissance du français*, Paris, PUF, 1991.
- *Les SERMENTS de Strasbourg*, en ligne.

http://www.lexilogos.com/serments_strasbourg.htm.

- SPONSUS, *Dramma delle vergini prudenti e delle vergini stolte, testo letterario a cura di D'Arco Silvio Avalle, testo musicale a cura di Raffaello Monterosso*, Milan, Ricciardi, 1965.

- *Le SPONSUS, étude critique, textes, musique, notes et glossaire par Lucien-Paul Thomas*, Paris, PUF, 1951.
- E. STENGEL, « Zum Myſtère von den klugen und thörichten Jungfrauen », *Zeitschrift für romanische Philologie*, n° 3, 1879, p. 233-237.
- THIBAUT de Blaison, *Poésies*, Genève, Droz, 1978.
- THIBAUT de Champagne, *The Lyrics, edited and translated by Kathleen J. Braheny*, New York, Garland, 1989.
- THIBAUT de Champagne, *Les Chansons*, Paris, Champion, 1925.
- Charles TOUTAIN, *La Tragédie d'Agamemnon, avec deux livres de chants de Philosophie et d'Amour*, Paris, Martin le Jeune, 1557.
- *La Vie de saint Alexis, éditée par Christopher Storey*, Genève, Droz, 1968.
- François VILLON, *Poésies complètes*, Paris, Le Livre de Poche, 1972.

Divers

- Matthieu AUGÉ-CHIQUET, *La Vie, les Idées et l'Œuvre de Jean-Antoine de Baïf*, Paris, Hachette, 1909.
- Jean-Louis BARRAULT, *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1959.
- Philippe BEAUSSANT, *Vous avez dit baroque ?*, Arles, Actes-Sud, 1988.
- Yvonne BELLENGER, *La Pléiade*, Paris, PUF, (Que sais-je ?).
- Henri CHAMARD, *Histoire de la Pléiade*, Paris, Didier, 1939-40.
- Jean de JOINVILLE, *Histoire de Saint Louis*, Paris, Société de l'Histoire de France, 1868.
- MACROBE, *Commentaire du songe de Scipion tiré de la République de Cicéron, traduit par Désiré Nisard*, Milan, Arché, 1979.
- Étienne PASQUIER, *Les Recherches de la France*, Paris, Laurens Sonnius, 1621.
- Karl POPPER, *La quête inachevée*, Paris, Presses Pocket, 1989.
- Gédéon TALLEMANT des Réaux, *Les historiettes de Tallemant Des Réaux. Mémoires pour servir à l'histoire du XVII^e siècle.*, Paris, A. Levavasseur, 1834-1835.
- VOLTAIRE, *Le Siècle de Louis XIV*, Paris, Garnier, 1947. Première parution en 1751.

</body>

</html>

TABLE DES MATIÈRES

I	Préambule	1
1	Pourquoi prononcer à l'ancienne ?	3
2	Le verbe, le rythme et la voix	7
II	Le français chanté	11
3	Sources de connaissance	13
4	Changements et tradition	19
5	Les niveaux du discours	25
6	La norme phonétique : mystification ou réalité ?	47
III	Les voyelles orales	55
7	Les systèmes vocaliques	57
8	De A à Y	65
9	A	69
10	E	95
11	I – Y	145
12	O	155

13 U	199
IV Les diphtongues	219
14 Diphtongues, digrammes et compagnie	221
15 AI	225
16 AU	239
V Les voyelles nasales	245
VI Les consonnes	249
17 Chanter les consonnes	251
18 Les consonnes prises isolément	257
19 Les groupes de consonnes	291
20 Les consonnes finales	339
VII Le latin des Français	465
VIII Prosodie, métrique, musique	469
21 Du pont Turol d au mur Thibaut	473
22 Le grand mariage des rimes, sous le regard de Poésie et Musique	491
23 La musique à l'école des paroles	511
24 Chronique d'un éveil prosodique	521
25 Les bigarrures du Seigneur Bénigne	565
26 Gros plan sur quelques « bacillismes »	595
27 Empreintes de paroles dans l'écriture de Jean-Baptiste Lully	633
28 Une technique d'analyse rythmique du vers français par simulation	649

TABLE DES MATIÈRES	943
29 Que nous chante l'alexandrin de Quinault-Lully ?	667
IX Vers mesurés	709
30 « Une nouvelle voye pour aller en Parnasse »	713
31 Octosyllabes, vers mesurés et effets de rythme	743
32 « Et de miel françois sa rudesse adouci »	771
X Aux confins de la langue	791
33 Le <i>Sponsus</i> ou Jeu des vierges sages et des vierges folles	795
34 Mots, temps, rimes et motets	821
35 La déclamation du français, entre bon usage et (in)tolérance	851
36 Bon usage et déclamation du français	875
Tables et bibliographie	907
Alphabet phonétique	907
Bibliographie	911