

**Annales de l'Association pour un Centre de Recherche
sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles**

Mai 2007 — N° 2

*La prononciation du français
dans la poésie, le chant
et la déclamation*

**Rencontre de recherche
Tours, 30 mai 2005**

**En partenariat avec les
Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (Tours)
Centre de recherche *Poétiques et histoire littéraire*
(Université de Pau et des Pays de l'Adour)**

**ASSOCIATION POUR UN CENTRE DE RECHERCHE
SUR LES ARTS DU SPECTACLE AUX XVII^e ET XVIII^e SIECLES**

BUREAU

Président : Jean-Noël LAURENTI
Vice-présidente : Nathalie LECOMTE
Secrétaire : Laura NAUDEIX
Trésorier : Birgit GRENAT
Responsable du site internet : Sandrine BLONDET

CONSEIL D'ADMINISTRATION
(outre les membres du bureau)

Virginie GARANDEAU, Rebecca HARRIS-WARRICK, Françoise MEIGNANT,
Marie-Thérèse MOUREY, Buford NORMAN, Bertrand POROT

CONSEIL SCIENTIFIQUE

Marie-Françoise CHRISTOUT, Georgie DUROSOIR, Rebecca HARRIS-WARRICK,
Jérôme DE LA GORCE, Jean-Noël LAURENTI, Yves Charles MORIN, François MOUREAU,
Buford NORMAN

COMITE DE LECTURE

Jacques BARBIER, Olivier BETTENS, Marie-Françoise CHRISTOUT, Georgie DUROSOIR,
Birgit GRENAT, Rebecca HARRIS-WARRICK, Jérôme DE LA GORCE, Jean-Noël
LAURENTI, Yves-Charles MORIN, François MOUREAU, Buford NORMAN

10, rue Meslée, F-45170 VILLEREAU (FRANCE)
Tél. : 02.38.91.81.70
www.spectacles17e18e.org
spectacles17e18e@gmail.com

Directeur de la publication : Jean-Noël LAURENTI

ISSN en cours

SOMMAIRE

Présentation	p. 1
« Aucune lettre de la plus sévère orthographe » ? (Pierre-Alain CLERC)	p. 8
Note récapitulative sur le programme de reconstitution de la diction haute du français vers 1700 (Philippe CARON et Michel MOREL).....	p. 17
Une prononciation expressive chez Lully : le <i>e</i> muet non élidé devant une voyelle (Bertrand POROT)	p. 25
Consonnes finales à la pause et devant voyelle : même combat ? États de langue, traditions, artifices et déclamation du français (Olivier BETTENS)..	p. 39
La prononciation des consonnes finales d'après le <i>Dictionnaire des rimes</i> de La Noue : relevé analytique (Jean-Noël LAURENTI)	p. 54
Bibliographie	p. 85

Présentation

Ce second numéro de nos *Annales* témoigne de l'effort de notre association pour affronter les problèmes relatifs à la déclamation française des XVII^e et XVIII^e siècles. C'est là un domaine vaste et complexe, sur lequel des travaux importants ont été patiemment menés, des expériences tentées, des réalisations poussées jusqu'à leur terme. Bien entendu, il ne s'agit aucunement de les ignorer : il importe au contraire d'en faire un état, de favoriser les échanges et les progrès des recherches en cours et d'en susciter de nouvelles.

Ce sujet a suscité mainte polémique passionnée et passionnante, car la pratique de la parole, du discours public et de l'action théâtrale renvoie à des choix esthétiques, voire philosophiques. Affirmer, par exemple, que le comédien ou le chanteur (celui du moins qui entend retrouver l'esprit de la période qui nous occupe, mais aussi peut-être tout comédien et tout chanteur) ne doit pas dire son texte comme l'on parlerait dans la vie quotidienne, suppose une conception de la *mimésis* théâtrale très éloignée des attentes auxquelles une tradition réaliste nous a habitués ; c'est affirmer que la représentation théâtrale n'est pas simple reproduction de ce qu'elle prétend imiter, mais précisément représentation, voire transfiguration ; c'est soulever l'interrogation sur ces notions de « nature » et de « naturel » dont la définition a tant varié en fonction de l'évolution des mentalités et des systèmes de pensée. C'est mettre en jeu également la relation du spectateur avec le spectacle, communion ou distance, compréhension analytique ou adhésion enchantée, les unes et les autres ne s'excluant d'ailleurs pas nécessairement. Pour les artistes interprètes qui se sont aventurés sur cette voie, suivant en cela l'exemple des musiciens, ç'a été et c'est encore prendre le risque de désorienter le public, assumer le pari qu'un jeu « à l'ancienne », loin de desservir l'œuvre, la rendra plus efficace. Et ensuite, si le pari peut être gagné, sera-ce pour aboutir à une forme de spectacle élitiste, réservée à un petit nombre de gourmets et d'initiés ? ou au contraire sera-ce pour rendre aux œuvres classiques une audience nouvelle auprès du grand public, voire du public populaire ? Et, au demeurant, qu'est-ce qu'un jeu « à l'ancienne » ? Voilà bien des questions dont ces dernières décennies nous ont montré le caractère explosif.

Nous avons voulu dépouiller ce débat de ce qu'il avait de passionnel, d'une part en évitant de poser toutes les questions en même temps, d'autre part en offrant à tous les points de vue la possibilité de s'exprimer. Un premier champ à étudier de façon indispensable est celui de la prononciation : domaine particulièrement sensible, on le sait. Encore n'entendons-nous pas légiférer, ni là-dessus ni dans les autres domaines. Rappelons que notre but n'est pas de formuler un nouvel académisme, ce dont nous serions d'ailleurs bien incapables, mais de mettre les résultats de recherches et d'expérimentations à la disposition des artistes, ceux-ci restant ensuite responsables de leurs choix dans la réalisation de leurs spectacles. La question que nous nous posons n'est donc pas « Comment doit-on prononcer le français des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècle ? » mais dans une perspective qui se veut factuelle et le moins subjective possible « Comment prononçait-on ? » question qu'on ose d'ailleurs à peine poser sous une forme aussi simple et naïve : car sans compter les évolutions qui n'ont pu manquer de se produire au cours des deux siècles, il est plus que probable que la prononciation dans la déclamation comportait des différences d'une troupe de théâtre à l'autre, selon l'origine géographique des interprètes, selon les genres et les niveaux de langue, ou selon les circonstances dans lesquelles le texte était

récité ou chanté. L'entreprise d'investigation consisterait donc à dégager de grandes constantes, mais aussi les variantes et les mutations, les coexistences de possibilités diverses ; à distinguer ce qui pouvait être norme et ce qui était tolérance, ou qui relevait de la liberté de l'interprète ; à procéder à un examen critique des témoignages, à prendre en considération leurs divergences et peut-être, d'une source à l'autre, à conjecturer en arrière-plan des différences plus profondes dans des choix d'ordre esthétique, poétique, ou de convenance sociale.

À ces questions le présent volume ne prétend aucunement apporter des réponses achevées, mais seulement présenter quelques pièces de l'enquête qui laissent entrevoir tout ce qui reste à faire. Dans un premier temps, nous avons lancé un appel à la constitution d'un groupe de recherche sur la prononciation du français dans la poésie, le chant et la déclamation, et cela du XVI^e au XIX^e siècle : en effet, bien que les XVII^e et XVIII^e siècles soient notre domaine propre, nous pensons que les phénomènes doivent être replacés au sein d'évolutions plus larges et qu'une collaboration avec nos amis seiziémistes et dix-neuviémistes, voire vingtiémistes, serait fructueuse pour tous. En outre, conformément à l'esprit de notre association, ce groupe de recherche doit rassembler aussi bien des artistes que des chercheurs, et nous nous réjouissons des encouragements que nous avons reçus des uns et des autres.

Notre appel a abouti à une première rencontre à Tours le 30 mai 2005, premier contact dans lequel il s'agissait de recenser les foyers de recherche existants et les équipes, institutions ou personnes désireuses de participer à l'entreprise. Un certain nombre nous avaient fait parvenir des messages en ce sens. Pour les participants ce fut l'occasion de présenter un aperçu de leurs travaux.

Nous avons plaisir à remercier le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance d'avoir bien voulu héberger cette rencontre, réalisée sans aucune subvention particulière. Nul doute que les participants ne gardent le meilleur souvenir de l'accueil chaleureux qui leur fut réservé par les professeurs Jacques Barbier et Pierre Pasquier ainsi que par Madame Marie-Luce Demonet, directrice du CESR, qui prit le temps de venir nous témoigner de son intérêt pour notre entreprise. Bien entendu, nous devons remercier aussi les centres de recherche qui ont pu financer le déplacement de certains intervenants. Mais notre gratitude va tout particulièrement à ceux qui ont participé à cette journée de façon entièrement bénévole et même à leurs frais. Rappelons que la doctrine de notre association est que les artistes et les chercheurs indépendants, ceux qui ne sont pas rattachés à une institution, doivent être rémunérés et bien entendu défrayés pour leurs travaux de recherche, communications, conférences démonstrations ou participation à des ateliers d'expérimentation : le bénévolat n'a qu'un temps et ne peut permettre de mener à bien des programmes de recherche suivis.

De cette rencontre du 30 mai 2005 est issu ce numéro de nos *Annales*. Ce ne sont pas tout à fait des actes, car si certains articles reflètent à peu près exactement les exposés prononcés, d'autres ont été remaniés ou abordent des sujets qui n'étaient pas au programme de cette journée mais qui se sont dégagés au cours des mois qui l'ont suivie. On constatera que d'un article à l'autre des recoupements s'établissent, des différences ou des nuances s'esquissent. On constatera aussi que l'examen des faits de langue amène impitoyablement à évoquer les grandes questions esthétiques ou philosophiques auxquelles nous faisons allusion plus haut ; mais tout cela appuyé sur les faits, sans cesse ramené à la raison par cet esprit de doute et de nuance qui doit caractériser le chercheur.

Nous nous réjouissons que ces articles répondent constamment à la préoccupation essentielle de notre association, qui est le lien entre la recherche théorique et la mise en pratique. À ce lien s'en ajoute d'ailleurs un second, qui est la collaboration non moins indispensable entre des spécialités différentes telles que la linguistique, la musicologie ou l'informatique. Ainsi Pierre-Alain Clerc, au carrefour de la recherche et de l'interprétation scénique, s'interroge sur la variété des types de prononciation que l'on peut imaginer chez les personnages de Molière, incarnés sur la scène, à partir des témoignages du temps. Philippe Caron et Michel Morel montrent comment la recherche pure en matière de phonétique historique peut être mise au service des chanteurs (et sans doute aussi des comédiens), relayée par un logiciel qui permet aux artistes de se familiariser avec une prononciation restituée (avec toute la complexité et les limites auxquelles se heurte l'ambition de restitution). Bertrand Porot, partant d'un problème que les spécialistes du chant français connaissent bien, le traitement du *e* muet, a découvert que chez Lully, ainsi que ses contemporains et ses successeurs, le *e* muet pouvait ne pas être élidé, à l'encontre des règles ordinaires de la versification respectées pourtant par le poète, et que cela correspondait à des affects rhétoriques : étude qui offre des perspectives précieuses pour l'interprétation expressive du récitatif, mais aussi du théâtre parlé. Olivier Bettens aborde la redoutable question de la prononciation des consonnes finales en mettant en évidence, par-delà les doutes et les divergences, la spécificité d'une prononciation propre à la déclamation, et en montrant peut-être aussi que cette spécificité commence à se déliter dès la fin du XVII^e siècle. Pour ma part, enfin, en contribution à ce

même débat sur la prononciation des consonnes finales, j'ai pensé utile de proposer le résultat d'un dépouillement du *Dictionnaire des rimes* de La Noue, document très important à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles.

Il nous reste à regretter que notre publication ne comporte pas de contribution qui intéresse spécialement le XVI^e et le XIX^e siècle. Mais l'intention demeure, à l'égal de la nécessité, pour des travaux ultérieurs. En effet, à l'issue de notre rencontre de Tours a été proposée une nouvelle session consacrée au débit et à la prosodie dans la déclamation. Un projet de colloque est à l'étude. Là encore, il conviendra que notre regard s'étende de la Renaissance à l'aube du XX^e siècle.

En attendant, cette première rencontre a été le point de départ de réalisations qui visent à faciliter pour les chercheurs et les artistes l'accès aux documents et aux études. C'est ainsi que nous devons le site <http://prononciation.org> à l'industrielle efficacité d'Olivier Bettens. Ce site contient notamment une bibliographie des ouvrages qui ont trait à notre sujet, bibliographie analytique de plus de deux cents notices, complétée d'un moteur de recherche. Cette bibliographie se veut évolutive et interactive : elle est destinée à s'accroître des notices que nous enverront les correspondants bénévoles. Le site permet également aux personnes que ces questions préoccupent de se manifester, de demander des renseignements et de nouer des contacts.

Par ailleurs, notre association a décidé d'entreprendre, avec les moyens modestes qui sont les siens, une politique d'édition et de diffusion. Une collection a été créée, la « Bibliothèque de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans laquelle un premier titre est en cours de parution, la réédition en fac-similé du précieux *Art de prononcer parfaitement la langue française* de Jean Hindret, seconde édition de *L'Art de bien prononcer et de bien parler la langue française*, difficile à trouver et infiniment plus riche que la première. D'autres titres sont à l'étude. Un autre moyen de diffusion consiste à signaler des titres intéressants aux bibliothèques qui disposent d'un service de mise en ligne numérisée. C'est ainsi que nous devons remercier la Bibliothèque de l'Arsenal de Toulouse d'avoir mis en ligne les *Études historiques et philologiques sur la rime française* de Léon Bellanger, ouvrage très novateur pour son temps.

Enfin, élément également essentiel à la déclamation, le geste devrait faire l'objet d'un autre groupe de recherche. Appel en ce sens a été lancé, et que nous renouvelons ici. Puissent ces entreprises se poursuivre, se nouer dans des collaborations que nous souhaitons internationales, et recevoir des pouvoirs publics les subsides indispensables, pour la plus grande audience d'un répertoire qui nous est cher et le plus grand plaisir du public.

Jean-Noël LAURENTI

**Bibliothèque de l'Association pour un Centre de Recherche
sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles**

**Jean HINDRET, *L'Art de prononcer parfaitement la langue française*
(1696)**

(2^e édition de *L'Art de bien prononcer et de bien parler la langue française*, 1687)

Disponible sous forme d'exemplaire papier et de DVD

1. L'exemplaire papier seul : 42 € 2. Le DVD seul : 32 €

3. L'exemplaire papier avec le DVD : 49 €

Port non compris

Commandes et règlement à adresser à

Madame Birgit GRENAT

16, rue Séverine, F - 94800 VILLEJUIF

« Aucune lettre de la plus sévère orthographe » ?

Pierre-Alain CLERC
(Lausanne)

Les témoignages relatifs à l'art du comédien au XVII^e siècle se limitent à quelques mots parfois au détour d'un compte rendu, d'un éloge, d'une lettre ou d'un pamphlet, quelques vestiges, quelques traces d'une fresque à jamais disparue, restée dans l'oralité et l'éphémère des gens de métier. On se prend souvent à rêver et à imaginer ce que cela pouvait bien être. Dans les années 1700 par exemple, dans *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, Charles Perrault nous dit, parlant des comédiens de Molière¹ :

Il a eu (...) le don de leur distribuer si bien les personnages & de les instruire ensuite si parfaitement qu'ils sembloient moins des acteurs de comédie que les vraies personnes qu'ils representoient.

Que veut-il dire exactement ?

Entre 1705 et 1707, dans les trois textes² qu'il consacre à Molière et à l'action du comédien en général, Grimarest évoque à plusieurs reprises la *délicatesse* du jeu de la troupe du Palais-Royal, mais sans la décrire vraiment.

À Du Croisy

Si l'on excepte tous les traités d'art oratoire qui concernent toutes les formes d'action publique, c'est en 1717 que paraît enfin le premier

1. Charles Perrault, *Œuvres*, éd. Marc Soriano, Paris, Le Club français du livre, 1958, p. 287.

2. *La Vie de M. de Molière, 1705, Addition à la Vie de Monsieur de Molière contenant une Réponse à la Critique que l'on en a faite*, 1706, éd. par Georges Mongrédien, réimpr. Genève, Slatkine, 1973. *Traité du Récitatif*, 1707 (*Sept traités sur le jeu du comédien...* éd. par Sabine Chaouche, Paris, Champion, 2001).

traité du comédien écrit par un comédien : les *Réflexions sur l'Art de bien parler en public* de Jean Poisson. Pourtant, dans *L'Impromptu de Versailles*, une tirade de Molière à ses compagnons, fréquemment citée par les chercheurs, semble lui ravir la primeur en 1663 déjà. Indications bien hâtives, certes, mais qui pourraient bien nous représenter les conditions d'urgence de ces spectacles montés en quelques semaines, sinon quelques jours, pour satisfaire aux exigences du roi. Après avoir singé Montfleury dans le roi Prusias de *Nicomède*, Mlle Beauchâteau dans la Camille d'*Horace*, Beauchâteau son époux dans les Stances du *Cid*, Hauteroche dans le Pompée de *Sertorius*, et de Villiers dans l'Iphicrate d'*Oedipe*, Molière donne à chacun de ses comédiens des directives assez générales, mais qui brossent en quelques mots l'essentiel d'un caractère, d'une silhouette, d'une voix. C'est ainsi qu'il dit :

À du Croisy. Vous faites le Poète, vous, & vous devez vous remplir de ce personnage, marquer cet air Pedant qui se conserve parmi le commerce du beau monde, ce ton de voix sententieux, & cette exactitude de prononciation qui appuie sur toutes les syllabes, & ne laisse échapper aucune lettre de la plus severe ortographe³.

Il est intéressant de parcourir la liste des rôles tenus pendant environ quinze ans dans la troupe de Molière par Du Croisy, de son vrai nom Philibert Gassot (1626 – 1695⁴) : voir le tableau 1.

3. Éd. La Grange et Vivot, Paris, Thierry, Barbin, Trabouillet, 1682, réimpr. Genève, Minkoff, 1973, vol. VIII, page 101. Nous citons d'après cette édition.

4. Se sont-ils rencontrés à Rouen en 1658, alors que Du Croisy entre dans la troupe en 1659, selon le registre de La Grange (Henry LYONNET, *Dictionnaire des comédiens français : ceux d'hier*, réimpr., Genève, Slatkine, 1969, d'après Paris, 1902, Genève, 1908) ?

1659	<i>Les Précieuses ridicules</i>	Du Croisy, Amant rebuté (avec La Grange)	33 ans
1662	<i>L'École des Femmes</i>	(Le Notaire ?)	36 ans
1663	<i>La Critique de l'Éc. des Fem.</i>	Lysidas, Poète	37 ans
1663	<i>L'Impromptu de Versailles</i>	Du Croisy, qui fait le Poète	37 ans
1664	<i>Le Mariage forcé</i>	Marphurius, Docteur pyrrhonien (Pancrace est joué par Brécourt, 26 ans)	38 ans
1664	<i>La Princesse d'Élide</i>	Aristomène, ou le Prince de Messène	38 ans
1664-7	<i>Le Tartuffe ou l'Imposteur</i>	Tartuffe, Faux Dévot	38 ans
1665	<i>Dom Juan</i>	Monsieur Dimanche, Marchand	39 ans
1666	<i>Le Misanthrope</i>	Oronte, Amant de Célimène	40 ans
1666	<i>Mélicerte</i>	Tyrène, Amant d'Eroxène	40 ans
1667	<i>Le Sicilien</i>	Le Sénateur	41 ans
1668	<i>Amphitryon</i>	Mercure	42 ans
1668	<i>George Dandin</i>	M. de Sotenville, Gentilhomme campagnard	42 ans
1668	<i>L'Avare</i>	Valère, Fils d'Anselme, & Amant d'Elise	42 ans
1669	<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>	Sbrigani, Napolitain, homme d'intrigue	43 ans
1670	<i>Les Amants Magnifiques</i>	Timoclès, Amant magnifique	44 ans
1670	<i>Le Bourgeois Gentilhomme</i>	Le Maître de Philosophie	44 ans
1671	<i>Psyché, tragédie-ballet</i>	Jupiter	45 ans
1671	<i>Les Fourberies de Scapin</i>	Géronte	45 ans
1672	<i>La Comtesse d'Escarbagnas</i>	Monsieur Harpin, Receveur des Tailles, autre Amant de la Comtesse	46 ans
1672	<i>Les Femmes Savantes</i>	Vadius, Savant (Trissotin est joué par La Thorillière, 47 ans)	46 ans
1673	<i>Le Malade Imaginaire</i>	Béralde (ou M. Bonnefoy, Notaire ? ou les deux rôles ?)	47 ans

Tableau 1 : Rôles tenus par Du Croisy

Manifestement, ce fidèle compagnon de Molière tient des rôles d'importance et dans une panoplie d'emplois assez large : il nous apparaît surtout comme le créateur de Tartuffe, rôle à hauts risques et d'un genre absolument unique. Il joue parfois des personnages aussi dissemblables que Sbrigani, M. Dimanche ou M. de Sotenville, mais c'est lui qui est toujours, s'il y en a un, poète, pédant ou docteur. La régularité de cet emploi que Molière lui confie et auquel se rapporte la directive citée plus haut, pourrait bien colorer, peu ou prou, les autres personnages que ce comédien a joués : un M. Dimanche précautionneux, confit de politesse devant le « grand seigneur », et qui se laisse bernier par le « méchant homme », un Geronte à la diction pointilleuse dans *Scapin*, un Oronte obséquieux (il est bel et bien le poète du *Misanthrope*) qui savoure son sonnet. On peut noter aussi qu'à l'élocution qui sied au langage fleuri d'un poète, à sa versification délicate, s'apparente, à l'étage inférieur, celle des jargons professionnels : philosophes et juristes. Médecins et apothicaires devraient en bonne logique parler de même, mais il semble que Du Croisy ne les ait

jamais joués. C'est le plus souvent dans le texte même des pièces que l'on trouve de précieux indices, dans la bouche des autres personnages : Tartuffe est « gros & gras, le teint frais, la bouche vermeille », nous dit Dorine (*L'Imposteur*, I, 4), Dorine qui remarque aussi, lorsqu'elle annonce au dévot l'arrivée de Madame : « Comme il se radoucit ! » (III/2.) Cela nous renvoie au *Misanthrope* (I, 1) dont les vers 118-144 semblent encore, deux ans plus tard, peindre ce même Tartuffe dans les mêmes termes : le « franc Scelerat », le « Fourbe », l'« Infame », le « Traître », « au travers de son masque », « ce Pié-plat », « ses roulemens d'yeux, & son ton radouci ». Dans cette pièce, Molière prend deux fois la précaution de préciser par des didascalies, à propos de Dorine, « Fille suivante » (I, 2) : « C'est une servante qui parle », et surtout à propos de Tartuffe : « C'est un scélérat qui parle. » (IV, 5.)

La liste des rôles de Du Croisy en appelle une autre : celle des Poètes, Pédants et Docteurs dans tout le corpus des comédies de Molière : voir le tableau 2.

	<i>Le Docteur Amoureux</i>	?
	<i>Les Trois Docteurs rivaux</i>	?
	<i>Le Maître d'École</i>	?
	<i>La Jalousie du Barbouillé</i>	Le Docteur
	<i>Le Médecin volant</i>	L'Avocat, Sganarelle en médecin
1658	<i>L'Étourdi</i>	
1658	<i>Le Dépit amoureux</i>	Métaphraste, pédant
1659	<i>Les Précieuses ridicules</i>	Le Marquis de Mascarille
1660	<i>Le Cocu imaginaire</i>	
1661	<i>Les Fâcheux</i>	Lysandre (poète et musicien)
1662	<i>L'École des Femmes</i>	Le Notaire
1663	<i>La Critique de l'École des Femmes</i>	Lysidas, Poète
1663	<i>L'Impromptu de Versailles</i>	Du Croisy, Poète
1664	<i>Le Mariage forcé</i>	Panrace, Docteur Aristotélilien Marphurius, Docteur Pyrrhonien
1664	<i>La Princesse d'Élide</i>	
1664	<i>Le Tartuffe ou l'Imposteur</i>	(Le dévot dans son exégèse est doctoral)
1665	<i>Dom Juan</i>	
1665	<i>L'Amour Médecin</i>	5 Médecins : MM. Tomés, des Fonandrés, Filerin, Macroton, qui parle <i>en allongeant ses mots</i> , Bahys, qui parle <i>en bredouillant</i>
1666	<i>Le Misanthrope</i>	Oronte (en poète)
1666	<i>Le Médecin malgré lui</i>	Sganarelle en médecin
1666	<i>Mélicerte</i>	Tyrène, Amant d'Eroxène
	<i>Pastorale Comique</i>	
1667	<i>Le Sicilien</i>	
1668	<i>Amphitryon</i>	
1668	<i>George Dandin</i>	
1668	<i>L'Avare</i>	(Le Commissaire et son Clerc)
1669	<i>Monsieur de Pourceaugnac</i>	Deux Médecins, Un Apothicaire, deux Avocats (« dont l'un parle fort lentement & l'autre fort vite »)
1670	<i>Les Amants Magnifiques</i>	[Anaxarque, astrologue félon]
1670	<i>Le Bourgeois Gentilhomme</i>	Le Maître de Philosophie
1671	<i>Psyché, tragédie-ballet</i>	
1671	<i>Les Fourberies de Scapin</i>	
1672	<i>La Comtesse d'Escarbagnas</i>	(Monsieur Tibaudier, poète ridicule)
1672	<i>Les Femmes Savantes</i>	Trissotin, Bel Esprit Vadius, Savant
1673	<i>Le Malade Imaginaire</i>	MM. Purgon, Fleurant, Diafoirus Père & Fils (Monsieur Bonnefoy, Notaire) et tous les « Médecins, Chirurgiens & Apothicaires » du ballet.

Tableau 2 : Poètes, Pédants et Docteurs dans les comédies de Molière

Une quarantaine de Docteurs (au sens large) pour trente-cinq pièces environ : voilà qui montre à quel point Molière se situe dans la tradition de la *Commedia dell'Arte*¹, et comme il goûte les situations provoquées

par l'hermétisme du langage du Docteur pour les non-Docteurs.

1. Claude BOURQUI, *Les sources de Molière : répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, SEDES, 1999. — *La Commedia dell'arte : introduction au théâtre professionnel italien entre le*

XVI^e et le XVIII^e siècles, Paris, SEDES, 1999. — Claude BOURQUI et Claudio VINTI, *Molière à l'école italienne, Le lazzo dans la création moliéresque*, Turin, L'Harmattan Italia, Paris, L'Harmattan, 2003.

Tout en haut de la pyramide : les pédants et les poètes :

Encore faut-il se demander en quoi consiste vraiment cette exactitude de prononciation « qui appuie sur toutes les syllabes, & ne laisse échapper aucune lettre de la plus severe orthographe ».

Il ne faut pas oublier, d'abord, la part d'exagération que cette indication comprend sans doute. D'une part, elle se situe dans le cadre d'une comédie, et même si le ton de la querelle suscitée par *L'École des Femmes* est agressif, Molière fourbit ses armes dans le rire ; d'autre part, on le voit donner une indication très générale à un comédien qui sait fort bien ce qu'il entend par là : il n'est pas nécessaire d'en dire plus. Les huit adresses de cette tirade donnent au spectateur les quelques touches nécessaires pour entrer dans le vif du sujet.

Comment comprendre « appuyer sur toutes les syllabes » ? Il s'agit d'abord, évidemment, pour un *pédant*, d'éviter ces *élisions* que Bacilly, par exemple, évoquera cinq ans plus tard :

Il y a une Prononciation dans le Langage familier qui retranche des Lettres, & pour ainsi dire des Syllabes entieres par un usage de longue main [...]: *Les Homm' ont un avantage par dessus les Best'en ce que, etc.* au lieu de prononcer l's et dire : *Les Hommes ont un avantage par dessus les Bestes en ce que, etc.*¹

Bacilly aborde aussi² les simples liaisons comme *Faisons un effort, je perds aussi la vie*, en stigmatisant :

... une ignorance grossière à certaines Gens, qui pour rendre ces Prononciations ridicules (comme on peut faire toutes choses, mesme les plus parfaites, quand on a un peu de credit sur les Esprits faibles) vous diront par une manière de raillerie en separant les syllabes, *Quoy ? il faut dire zon zun, & zaussi*, à quoy tout aussi-tost les Dupes se rendent, & condamnent tout d'une voix & sans appel ces Prononciations comme barbares et ridicules.

Si la prononciation de ces liaisons est évidente et généralement obligée pour un comédien du XVII^e siècle lorsqu'il dit des vers, le problème surgit dès qu'il dit de la prose. Et c'est bien là que commen-

ce une sorte de hiérarchie linguistique dans les divers emplois imaginés par Molière. Nous aurons l'occasion de l'examiner à une large échelle.

Ce qui semble aussi concerné par la mention « aucune lettre de la plus sévère orthographe », c'est la prononciation, plus pédante encore et prêtant certainement à rire dans une comédie en prose, des lettres grammaticales muettes en fin de phrase ou à une ponctuation³, par exemple : les terminaisons des verbes, substantifs ou adjectifs au pluriel. « Le ridicule du Poète consiste à prononcer dans le beau monde comme un orateur parlerait en public⁴ » : il n'a pas ce sens de la convenance, de la civilité, de la sociabilité qui devrait adapter son langage à la circonstance. On voit déjà que le texte de Molière apporte un témoignage sur la façon légère, conforme, dont on prononçait normalement la prose en public.

Le cas de certaines consonnes finales demeure problématique : par exemple le *t* final d'un adverbe, d'un verbe, d'un adjectif ou de certains mots masculins (comme *vraiment, net, fat, esprit, il fit*). Une comparaison attentive des auteurs qui en parlent, Hindret, Grimarest, Régnier-Desmarais⁵ notamment, montre à quel point leurs avis peuvent diverger, tant pour le discours soutenu que pour le familier. La directive de Molière dans ce cas semble évidemment orienter le comédien-poète vers la prononciation riche, contrastant avec la prononciation allégée pour les non-poètes. Pourtant les textes des théoriciens montrent à quel point le sujet prête à discussion. Il subsiste que prononcer le *t* d'*esprit*, par exemple, n'est pas en soi une marque d'emphase. Tout cela est d'une extrême subtilité.

On admet communément, au XVII^e siècle, que la « belle » langue française tire son harmonie d'une alternance régulière de consonnes et de voyelles. Ce principe d'une douce « euphonie », qui cherche en particulier à bannir les consonnes consécutives, est pourtant, comme l'atteste Jean

3. Se référer à ce propos à tout l'article d'Olivier Bettens de ce même opuscule.

4. Léon BELLANGER, *Études historiques et philologiques sur la rime française*, Angers, Tandon et Daloux, 1876, p. 193. Disponible en ligne : Réseau des Bibliothèques Universitaires de Toulouse, <http://www.biu-toulouse.fr/num150/PPN020265271.pdf>.

5. Jean HINDRET, *L'Art de prononcer parfaitement la langue françoise* (2^{nde} éd. de *L'Art de bien prononcer et de bien parler la langue françoise*), Paris, d'Houry, 1696 ; François Seraphin, abbé REGNIER DESMARAIS, : *Traité de la grammaire françoise*, Paris, 1706, J.-B. Coignard, réimpr. Genève, Slatkine Reprints, 1973.

1. Bénigne de BACILLY, *Remarques curieuses sur l'art de bien Chanter.*, Paris, 1668 ; réimpr. de l'éd. de 1679, Genève, Minkoff, 1974, p. 250.

2. *Ibidem*, p. 253.

Hindret dans son traité de 1696¹, outrepassé par certains orateurs :

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 récitoient ces Vers ainsi.

(...)

Réveiller ton ardeur, & t'échauffer le sein, etc.

(...)

J'ai oui faire sonner toutes les r...

Et cet exemple est d'autant plus frappant qu'il s'agit de deux infinitifs suivis par leur complément, et non simplement de consonnes finales avant la pause. En effet, le même Hindret donne comme règle de base qu'on devrait sauf exception éviter, lorsqu'on récite, de prononcer à la pause des consonnes finales qui sont muettes dans le discours familier. Par contre, un auteur comme Bacilly prononce, à la pause, un certain nombre de s du pluriel lorsqu'il chante.

À la lumière de ce qui précède, dans la scène 6 de *La Critique de l'École des Femmes*, Lysidas pourrait bien *effleurer* (c'est le terme de Bacilly) ces s du pluriel, et faire entendre aussi les autres consonnes terminales muettes lors d'une pause. Nous notons 1. par un trait d'union les liaisons obligatoires entre un mot régissant et un mot régi ; les synalèphes ; les diérèses ; 2. en gras les liaisons qui devraient tomber dans le discours familier ; 3. en gras souligné les consonnes finales ou non que l'usage familier supprime généralement :

Et ce Monsieur de la Souch(e)-enfin, qu'on nous fait² un-homme d'esprit, & qui paroît si sérieux en tant d'endrois, ne descend-il point dans quelque chose de trop Comiqu(e) & de trop outré au cinquièm(e)-Acte, lorsqu'il expliqu(e)-à Agnes la vi-o-lence de son-amour, avec ces roulemen d'yeuz extravagans, ces soupirs ridicules, & ces larme n-aise qui fon rire tout le monde ?

Quelques cas méritent commentaire.

— *Ne descend-il point* : Tous les auteurs attestent que dans un cas semblable, le L final ne se prononce pas devant consonne, et souvent pas non plus à la pause. Arnolphe demandant à Horace

des nouvelles de son père pourrait très bien prononcer ainsi :

Que dit-y ? Que fait-y ? Est-y toujou galliar ?
(*L'École des Femmes*, I, 4.)

— *QueLque chose* : l'usage le plus familier à cette époque serait *queueque chose*, ou *quèque chose*.

— Notons la liaison de *trop-outré*, qui rappelle un cas intéressant mentionné par Hindret : « *le campennemi* », où le grammairien est contraint d'admettre la correction de cette liaison, mais conseille de ne pas la faire³. Dans une tragédie, cette liaison serait toutefois normale. Dans une comédie en prose comme *La Critique*, elle doit précisément sonner comme une marque de pédanterie dans la bouche du poète.

Quantité, découpage syntaxique et expression des consonnes grondées :

Pour un comédien, le rythme est un élément essentiel, indissociable de la prononciation. Il comprend d'une part l'observation de la quantité (que s'efforcent de prescrire, entre beaucoup d'autres, Bacilly, Hindret et Grimarest), et d'autre part le paramètre du débit convenable pour telle ou telle situation⁴.

À propos enfin de cette *prononciation qui appuie sur toutes les syllabes*, on peut imaginer aussi, dans un débit très lié, la précision balancée d'une quantité syllabique très diversifiée, avec ses longues et ses brèves. Grimarest dira en 1707 à propos de *la juste mesure pour proférer les syllabes, suivant les règles établies par le bon usage*⁵ :

(...) la prononciation posée est plus noble, plus propre à la langue françoise, que celle qui est précipitée. Ce n'est pas pour cela que j'approuve cette lenteur affectée de quelques Courtisans, qui pour vouloir donner autant de hauteur à leur ton, qu'à leurs manières, croient pouvoir exprimer la supériorité de leur naissance par la longueur des paroles, qu'ils traînent à un tel excès, qu'ils ennuient, & bien souvent révoltent ceux qui les écoutent.

1. Éd. cit, p. 730.

2. Selon les réflexions d'Hindret sur ce qu'il entend par *mots régissants* dans le contexte des liaisons (éd. cit, pp. 690 sq.), on peut penser que la liaison *fait-un* n'est pas obligatoire. Selon la directive de Molière, Lysidas devrait la prononcer.

3. *Op. cit.*, éd. cit., pp. 765-766.

4. Voir à ce propos notre article « Le "débit" de la déclamation au XVII^e siècle » qui paraîtra prochainement.

5. *Traité du Récitatif*, p. 42.

Voilà qui ressemble à un portrait de Lysidas et de ses pairs. La lenteur du débit est la conséquence commune de la vanité du pédant comme de celle du courtisan, qu'il soit noble ou roturier¹. Dans le second cas, cette diction veut marquer la supériorité de son savoir, de son esprit. On peut se demander si le ridicule provient seulement de l'excès de longueur des longues, ou de l'allongement de quasi toutes les syllabes proférées par quelqu'un qui parle d'importance. Notons toutefois une autre interprétation possible : un bon comédien pourrait brosser un savoureux Lysidas dans un débit léger et fluide, marquant sa supériorité d'esprit par le contentement de soi, l'autorité naturelle, la suffisance et l'élégance de la prononciation².

La mise en œuvre du découpage grammatical de la phrase, les légères insistances sur les idées remarquables, les petites mèses où le pédant fait valoir la rare intelligence de son propos, l'art de *faire gronder* les consonnes en début de mot, doivent s'ajouter à la richesse de la prononciation pour parfaire le portrait. Tentons enfin une version graphique qui en montre les divers aspects (les voyelles redoublées marquent les allongements affectés, les espaces proposent de petits silences, les consonnes finales pédantes sont notées en gras) :

Et ce Monsieu de la Souuch(e), een-fiin, qu'oun-
nous fait-un-hoomme d'esprit, & qui paroît si
sérieeuz-eeen taaaant d'endroiiss, ne descend-il
point dans quelque chooose de trop Comiique &
de tropoutré au cinqième Aaacte, lorsqu'il expliqu'à
Agnès la vvi-o-leence de sonamoor, avec ...
cèès rrrroulemen d'yeuuzextrravagaaans, cèès
soupiirrs rri-di-cuu-less, & cèès laaarme ni-
aaiise qui foun riire tout le mouunde ?

Voilà sans doute tirée au maximum la directive donnée par Molière à Du Croisy. Pourtant, il serait suffisant de prononcer plus simplement, car le seul respect de la liaison, sans la prononciation des

consonnes finales muettes, serait conforme à l'indication de Molière et attesterait la pédanterie, plus encore au XVII^e siècle qu'aujourd'hui.

En effet, quelques simples liaisons (*Sérieux-en, ridicules-et*) auraient probablement suffi pour marquer la légère emphase d'un honnête homme qui disserte de théâtre. En faisant entendre les consonnes terminales, c'est-à-dire en suivant plus à la lettre la directive de *L'Impromptu*, Du Croisy aurait inmanquablement composé un pédant, et déclenché l'hilarité des honnêtes gens qui assistaient à la représentation.

Puisque pédants et poètes se distinguent en faisant entendre *toutes les lettres de la plus sévère orthographe* (nous avons vu lesquelles), on peut assurément déduire du propos de Molière lui-même que les autres ne le font pas. Et plus même : hormis les situations où l'on veut ridiculiser un pédant, Molière et ses comédiens devaient soigneusement éviter de prononcer ces lettres. Par ailleurs, on peut raisonnablement affirmer que la prononciation de la déclamation comique est plus légère que la tragique (il est en tout cas avéré qu'elle est plus rapide³), et qu'elle est extrêmement diversifiée d'un personnage à l'autre. On peut aussi supposer que le comédien jouant le pédant de comédie, prononce des lettres que même le tragédien ne prononcerait pas.

*
* *

Ce qu'on vient de lire constitue le premier chapitre d'un texte beaucoup trop long pour figurer ici dans son intégralité, mais qui devrait paraître prochainement :

*Molière ou la Palette du Peintre
Niveaux de langage et de prononciation
à propos d'une petite phrase
dans L'Impromptu de Versailles*

En effet, cette phrase de Molière à Du Croisy est capitale. Elle semble la clef de tout l'édifice, car c'est bien d'une pyramide qu'il s'agit, où Molière se plaît à peindre toute son époque. Notre texte peut être résumé en quelques points :

1. Le corpus du théâtre de Molière offre une vaste hiérarchie de niveaux de discours. Tout en haut, culmine le bel usage, ridiculisé comme on

1. En effet, selon Furetière, le terme *courtisan* peut désigner *un homme qui hante la Cour, qui est à la suite du Roy, ou aussi qui rend des respects, ou des assiduités à de Grands Seigneurs, pour en obtenir quelque avantage*. Pour l'Académie en 1694, on appelle Homme de Cour, Gens de Cour, Courtisan, *ceux qui suivent la Cour*. De très nombreux poètes, même roturiers, sont donc des courtisans.

2. Un impressionnant faisceau d'indices amène Georges Couton à reconnaître Thomas Corneille sous les traits de Lysidas (Molière, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. I, pp. 1287-1289).

3. Voyez Dene BARNETT, « La vitesse de la déclamation au théâtre (XVII^e et XVIII^e siècles) », *XVII^e Siècle*, 1980, n° 128, pp. 319-326, et notre article sur « Le "débit" de la déclamation au XVII^e siècle ».

vient de le voir lorsqu'il s'agit de poètes ou de pédants. À leur image tentent de s'exprimer les savantes, les précieuses, les marquis. Viennent ensuite, avec leur jargon professionnel, les docteurs, philosophes, médecins, apothicaires, juristes et notaires, et autres maîtres du *Bourgeois Gentilhomme*. Il y a ensuite le bon usage des gens de cour, dans toute la variété de leurs caractères : l'honnête homme, les façonniers, déhanchées, prudes, pestes doucereuses, extravagantes, emportées. Au même niveau se trouvent les bourgeois instruits, raisonnables ou fous, et leurs enfants, les amoureux, les jeunes premiers. Leurs valets parlent de même. Puis arrive la petite bourgeoisie, celle de Monsieur et Madame Jourdain, celle des Sotenville, et de leurs valets ou servantes. Tout en bas, les paysans, George Dandin, Martine, et au fond du fond les provinciaux, les patoisants et les étrangers, Normands, Basques, Gascons, Picards, Flamands, et plus bas encore, au-dessous du fond du fond, les Suisses.

2. Confié à un comédien donné, fidèle à son emploi dans la troupe de Molière, chacun de ces niveaux pouvait donner lieu à un jeu théâtral caractérisé, aisément identifiable par le public. Du Croisy, par exemple, en Oronte, en Marphurius, en Sotenville, en Maître de Philosophie, se trouve toujours dans la situation de celui qui parle mieux, respectivement, qu'Alceste, que Sganarelle, que Dandin, que Monsieur Jourdain : ce comique linguistique revient d'une pièce à l'autre. Il est très intéressant d'élargir cette étude à l'ensemble de la troupe pendant vingt-cinq ans.

3. La prononciation devait jouer un rôle essentiel dans l'individualisation de ces niveaux (car le lexique, la grammaire, les gestes ne suffisaient pas). Et c'est certainement ailleurs que chez Bacilly, théoricien de l'air de cour, qu'il faut chercher les témoignages concernant cette pyramide linguistique : Hindret est particulièrement riche d'enseignements pour une telle approche, même si ses deux traités datent des années 1687 et 1696 seulement.

4. Lorsque Molière s'écarte de la graphie usuelle (*la fatigue que j'ays eüe*, ou *les flumes* pour *les flegmes*, et dans de nombreux cas beaucoup moins évidents que ceux-ci), c'est pour donner au comédien des indications sur la prononciation qu'il entend qu'on utilise.

5. La mise en vers par Thomas Corneille du *Dom Juan* de Molière fournit des renseignements encore plus précis, particulièrement dans l'usage des syncopes. Lorsque Molière écrit dans sa savoureuse prose de paysans (II, 1) *tu ne me dis jamais mot* (1682), Thomas Corneille propose ce

bel hémistiche : *Tu nem'dis jamais mot*. Il ouvre ainsi la voie à la « syncopation¹ » intelligente de la prose de Molière, et nous amène à chercher les solutions les plus justes et les plus expressives.

6. Lorsque (c'est le cas la plupart du temps) la graphie utilisée est une graphie d'usage, il ne faut pas en déduire que les comédiens prononçaient comme le dictionnaire. C'est justement au milieu de l'échelle que l'on rencontre les plus grandes difficultés, car il y a généralement peu de différence entre la graphie de George Dandin et celle d'Argan, par exemple.

De cette approche de la prononciation révélée par ses extrêmes — celle des pédants et celle des paysans ou des Suisses, on conçoit combien il est savoureux de faire sonner cette langue dans toute sa délicatesse, toutes ses couleurs, toute sa variété. N'est-ce pas de cette délicatesse-là que nous parlait Grimarest ? Ne nous invite-t-il pas à chercher dans le sens des directives de Molière la voix, le ton, la prononciation « juste », à retrouver et à faire sentir toutes ces oppositions de niveaux ? N'est-ce pas aussi — outre le comique de l'intrigue — cette subtilité dans l'action qui, comme l'a écrit en 1659 le gazetier Loret à propos des *Précieuses ridicules*, faisait « rire Leurs Majestés / Jusqu'à s'en tenir les côtés » ?

À Brécourt :

Une autre directive de Molière s'adresse à ce comédien qui séjourna dans sa troupe de 1662 à 1664 seulement. À l'âge de vingt-quatre ans, Brécourt créa Alain dans *L'École des Femmes*, puis Dorante dans *La Critique*, puis l'Homme de qualité dans *L'Impromptu*, et finalement le terrible Pancrace du *Mariage forcé*. Molière lui dit :

Pour vous, vous faites un honneste homme de Cour, comme vous avez déjà fait dans la Critique de L'Escole des Femmes, c'est à dire que vous devez prendre un air posé, un ton de voix naturel, & gesticuler le moins qu'il vous sera possible.

Précieuse mention concernant le geste, qui ouvre à nouveau toutes les portes d'une recherche très diversifiée suivant le rang et le caractère des personnages. Pyramide de la voix, pyramide du geste. On conçoit combien les merveilleux préceptes de l'art oratoire sont insuffisants pour la belle action d'une comédie de Molière, tout simplement parce qu'il s'agit d'autre chose.

1. Appelons ainsi le fait de supprimer une voyelle à l'intérieur d'un mot.

Passé ensuite à l'Hôtel de Bourgogne, Brécourt a pu se souvenir de cette directive dans les grands rôles de Racine qu'il a créés : Taxile dans *Alexandre*, les rôles titres de Britannicus et de Bajazet, Antiochus dans *Bérénice* et Xipharès dans *Mithridate*. Chicaneau dans *Les Plaideurs*, qu'il créa également, demande d'autres ressources.

En 1674, il compose *L'Ombre de Molière*¹ et y rend un touchant hommage à son ancien directeur, sous forme de ce qu'on appellerait aujourd'hui *The best of Molière*... La scène se passe aux Enfers, où deux ombres balayent le tribunal de Pluton, avant que Caron ne rudoie un Poète mielleux... Puis Minos annonce un nouvel accusé (Molière évidemment) en disant : *Il se mit d'abord à critiquer les façons de parler particulières ; Ensuite il donna sur les habillemens ; de là il attaqua les mœurs, & se mit inconsidérément à blâmer toutes les sottises du monde. (...) Il n'y eut pas jusqu'à la Medecine mesme qui n'eut part à sa censure.* Les plaignants se succèdent : Précieuses, Marquis, Cocus, M. de Pourceaugnac, puis une *Ombre rieuse* (Nicole, qui prie Pluton excédé de la laisser *rire tout son sou* [sic] *de lui & de son Royaume*). Arrive ensuite Madame Jourdain à qui Brécourt fait répéter, *d'un air chagrin & brusque*, celles de ses répliques qui devaient le mieux « marcher » auprès du public, celles de la scène 6 du troisième acte :

J'ay la teste plus grosse que le poing, & si je ne l'ay pas enflée.
Sur mes pieds comme une Oye

(rappel de la question de Dorante et de la réponse de Madame Jourdain :

[Mademoiselle vostre Fille,] comment se porte-t-elle ? — Elle se porte sur ses deux jambes.)

Et ce petit dialogue :

Madame Jourdain : Camon [sic], j'auois beau me plaindre, beau me plaindre j'auois [qui rappelle : *Ouy vrayment, nous avons fort envie de rire, fort envie de rire nous avons.* On peut donc se demander si le *Ouy vrayment* de l'édition imprimée n'a pas remplacé la vieille et savoureuse interjection *çamon* ou *sphaimon*, peut-être employée à la représentation].

Molière : Madame Jourdain est un peu en courroux.
Madame Jourdain : Oüy, Jean Ridoux.

1. Éd. de 1682 par La Grange et Vivot, vol. VIII, p. 265.

On constate que même mort, Molière demeure avant tout celui qui a mis sur le Théâtre *les façons de parler particulières*, tant dans le choix des termes que dans la manière de les prononcer. Et l'on comprend mieux pourquoi, selon le mot de Perrault rapporté au début, les comédiens de Molière *sembloient moins des acteurs de comédie que les vraies personnes qu'ils representoient.*

*
* *

Dans ses *Quelques réflexions sur Lekain et l'Art théâtral*, Talma écrira en 1825² :

Déclamer, c'est parler avec emphase ; donc l'art de la déclamation est de parler comme on ne parle pas.

Dans un contexte certes très différent de celui qui nous occupe, il compare l'admirable naturel de la Dumesnil à la déclamation traditionnelle des autres comédiens.

Bacilly, dans son exorde si souvent cité (p. 248), dit au fond la même chose, mais sans intention péjorative. Il distingue la prononciation simple d'une

autre plus forte & plus énergique, qui consiste à donner le poids aux Paroles que l'on recite, & qui a un grand rapport avec celle qui se fait sur le Theatre & lors qu'il est question de parler en Public, que l'on nomme d'ordinaire *Declamation*.

Molière, quant à lui, refuse et attaque la déclamation de ses rivaux. Dans les *Précieuses ridicules*, Mascarille admire plaisamment

les Comediens de l'Hostel de Bourgogne ; il n'y a qu'eux qui soient capables de faire valoir les choses ; les autres sont des ignorans, qui recitent comme l'on parle.

Voilà qui ouvre des portes à la méditation : car *reciter* signifie-t-il *prononcer* ? Peut-être que l'*actio* de la Troupe de Molière, sa *délicatesse* et ce fameux *naturel* qui a fait couler tant d'encre, c'est tout simplement, à peine amplifié dans l'articulation pour les nécessités de la scène du XVII^e siècle, *l'art de parler comme on parle.*

Pourtant, si l'on croit les nombreux témoignages¹ qui évoquent l'extraordinaire précision des

2. Publiées en préface aux *Mémoires de Lekain*, Paris, E. Ledoux, réimpr., Genève, Slatkine, 1968, p. vi, note 1.

gestes, des pas, des œillades de chaque comédien de la troupe, on comprend qu'elle est le fruit d'un travail et d'une conscience techniques exceptionnels à cette époque. Transposant ce travail gestuel au soin vocal de rendre toutes *les façons de parler particulières*, on en conclut que la déclamation de la troupe de Molière, c'est l'art théâtral de *donner l'illusion* que l'on parle comme on parle.

Remerciements : à Olivier Bettens et Jean-Noël Laurenti qui ont eu la bonté de relire cet article. Je leur dis ma vive gratitude pour leurs précieux conseils.

Lausanne, le 25 septembre 2006

1. Du *Sieur de la Neufvillennaise* (Georges MONGREDIEN, *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à Molière*, Éd. du CNRS, 1973, t. I, p. 130), de *Donneau de Visé* (*id.*, p. 198), de La Grange et Vivot dans la Préface de 1682 (« Pléiade », t. I, p. 1001).

Note récapitulative sur le programme de reconstitution de la diction haute du français vers 1700

Philippe CARON
Professeur de langue française
Université de Poitiers
& Michel MOREL
Ingénieur de recherche
Université de Caen

Résumé :

Dans le cadre d'une collaboration entre le CRISCO et le FORELL d'une part, les deux Maisons de Sciences de l'Homme de Caen et Poitiers d'autre part, un programme de reconstitution de la prononciation haute du français classique vers 1700 (diction oratoire et récitatif) est en phase d'expertise. La partie d'enquête diachronique est à la charge de Philippe Caron (FORELL), l'interprétation des données partagée, et l'ingénierie informatique en synthèse de parole à la charge du CRISCO. Michel Morel, ingénieur responsable du logiciel KALI, est responsable de la programmation de la future base. La présente note résume les attendus de cette recherche

0. Préhistoire du projet :

Philippe Caron : « Ma spécialité en français classique m'a amené ces derniers temps à intervenir comme expert auprès d'étudiants en formation de chef de chœur et de deux chœurs pour élucider la prononciation de leur répertoire vocal. C'est à cette occasion que j'ai pu constater l'utilité d'une collaboration entre linguistes-philologues et musiciens spécialisés en musique vocale. L'expertise du linguiste peut porter aussi bien sur des problèmes de transcription délicats, de compréhension profonde du texte et enfin de prononciation. À la faveur de ces expériences répétées m'est venue l'idée de collationner les témoignages linguistiques épars dans des sources documentaires parfois obscures, de procéder à un balayage intégral des problèmes de prononciation de telle façon que puisse sortir de terre un outil

plausible d'aide à la prononciation destiné aux acteurs, aux chanteurs, aux chefs de chœur et à l'honnête homme soucieux de se faire une idée de ce que pouvait être l'image sonore d'une œuvre oratoire lorsqu'elle était prononcée. »

1. Reconstituer, qu'est-ce à dire ?

Une précaution liminaire s'impose au seuil de cet exposé : que pouvons-nous réellement atteindre d'un habitus de prononciation qui date de l'époque classique ?

En l'absence d'un locuteur natif, témoin de celui-ci, en l'absence aussi d'une tradition fiable, transmise de maître à disciple dans des lieux respectables comme le Théâtre français ou l'Opéra, il faut se résoudre à n'atteindre qu'une reconstitution au mieux plausible, laquelle ne

saurait épouser jusque dans le réalisme le plus charnu les habitudes articulatoires d'un organe phonatoire du XVIII^e siècle. On n'atteindra de cette prononciation que le squelette, on pourrait dire figurativement l'épure, à l'exclusion bien sûr des particularités individuelles mais aussi des spécificités de prononciation communes qu'aucun informateur du temps, si soigneux soit-il, n'aurait l'idée de transmettre en termes exploitables aujourd'hui.

À quoi il convient d'ajouter que ce résultat idéalisé ne peut provenir que d'une collation raisonnée et critique de témoignages divers, témoignages dont le véhicule (la langue française) ne peut à l'évidence dénoter précisément ce dont elle parle. Tout au plus peut-elle suggérer la zone articulatoire approximative avec laquelle se réalise tel phonème ainsi que des propriétés, par exemple de liaison ou d'apocope qui concernent les mots en discours.

2. Zone visée :

Notre projet n'entend pas couvrir la diversité des habitus articulatoires du français. Chacun sait par exemple que les français régionaux n'émergent de la profondeur du passé qu'indirectement, à l'occasion de remarques correctives qui ne visent jamais la description d'un système phonologique dans son entier. Les reconstituer est une gageure.

Notre projet ne vise pas même l'honnête conversation. Il ne vise qu'un dialecte phonétique du français, dialecte si artificiel au demeurant qu'on peut le nommer plus facilement norme : la version idéale de la diction haute, celle de la lecture publique, de la grande parole oratoire et du récitatif.

Cette décision a pour conséquence que le chercheur doit constamment circonscrire la zone de validité de ce qu'il croit comprendre des données recueillies, ce qui vaut pour l'honnête conversation ne valant pas forcément pour la diction haute. Or il est difficile de bien cerner ce qui est commun à la conversation soutenue et à la diction haute pour la raison assez simple qu'en dehors des cas manifestes de divergence, les commentateurs n'affichent pas toujours la zone de validité de ce qu'ils disent. On comprendra que cette difficulté nous conduit à multiplier les investigations pour croiser le maximum de témoignages, directs ou indirects.

3. Objectifs du projet :

— **dans son extension maximale, c'est-à-dire conduit à son terme**, il vise à générer la base phonético-prosodique de la diction haute d'un texte, avec l'aide d'un synthétiseur de parole ;

— **dans son extension restreinte**, il vise à croiser et critiquer le maximum de sources

- Données textuelles
- Données métatextuelles : grammaires, dictionnaires généraux et spécialisés, remarques
- Données musicales : voir plus bas l'hypothèse de rétroconvertir les propriétés de hauteur et de valeur des notes vers les propriétés prosodiques et intonatoires de la phrase en diction soutenue.

... de façon à faire apparaître, zone d'articulation par zone d'articulation, les informations convergentes, les secteurs de variation... et les zones aveugles, celles que personne ou presque ne croit bon de gloser.

4. Périodisation :

Là encore, notre projet affiche une prudence résolue : compte tenu des possibilités et des sources, une période de validité très drastiquement limitée est retenue : une soixantaine d'années, en gros le seul règne personnel de Louis XIV. Période faste car le climat normatif y est fort, c'est-à-dire à la fois la conscience claire d'une fixation en cours et une relative abondance de documents susceptibles d'être recoupés. D'autre part des témoignages, notamment ceux qu'apporte l'abbé Féraud dans ses dictionnaires (*Dictionnaire grammatical* de 1761 et *Dictionnaire <sic> critique de la langue française* de 1787) nous conduisent à penser qu'une évolution dans le champ crucial des longueurs et des timbres vocaliques est en cours peu après cette période. Il faut donc être prudent et s'en tenir à ce moment privilégié où un monarque féru de musique et soucieux de normalisation dans tous les domaines, a certainement joué un rôle de ferment normatif.

5. De quelques critères de fiabilité pour cette époque précise :

Le travail du linguiste spécialiste d'états de langue dans lesquels les locuteurs sont tous morts, s'apparente toujours, en l'absence d'enregis-

tremements, à un travail de détective ou encore au travail des jurés d'Assises lorsque, confrontés à un acte à jamais hors de leur portée, ils doivent se faire de l'événement une représentation sur la base d'une pluralité d'actes de langage (procès-verbaux, acte d'accusation, expertise médicales et psychiatriques, témoignages oraux, plaidoiries, réquisitoires). C'est dire s'il est laborieux et s'il repose souvent sur des conjectures.

Cela dit, la période que nous circonscrivons présente, par rapport aux précédentes, quelques avantages non négligeables :

- le discours y devient plus saturé, c'est-à-dire qu'il s'essaye, parfois maladroitement mais avec un réel souci de complétude, à l'information maximale. Il postule moins qu'avant une compétence naturelle de l'idiome qui constituerait, pour nous, des prérequis dangereux. On verra en annexe 1 le cas du traitement des nasales par l'abbé de Dangeau.

- des recoupements sont possibles, ce qui permet de satisfaire davantage à l'exigence historique de la pluralité des témoins : « *testis unus, testis nullus.* »

- les ouvrages s'essayaient, avec un bonheur inégal, à l'exhaustivité.

On ne saurait toutefois pavoiser car beaucoup d'informations nous parviennent néanmoins de façon elliptique et plus figurée que précise. Voir en annexe 2 un passage de Régnier-Desmarais pour sa description figurée du timbre nasal. La place du linguiste dans l'interprétation (et le risque d'erreur) est cruciale.

6. Deux exemples de recoupements heureux :

Pour les voyelles nasales, notamment les nasales antérieures :

Dangeau 1694 est recoupé par Régnier-Desmarais 1704 et authentifié par Vaudelin 1715 (qui toutefois ne vise que la prononciation de l'honnête conversation).

Pour les longueurs vocaliques :

Hindret 1687, peu saturé, mais néanmoins assez précis sur les pénultièmes est précisé par sa réédition de 1696 et puis par d'Olivet dans son *Traité de la Prosodie française* de 1736 que l'on peut comparer.

Évidemment on peut toujours se demander dans quelle mesure les convergences ne procèdent pas d'une influence exercée par le prédécesseur

sur les successeurs. Cela dit, le sérieux de certains témoins peut aussi nous permettre d'inférer qu'un désaccord aurait été mentionné et qu'un accord explicite est le signe que deux expériences différentes aboutissent néanmoins au même diagnostic.

7. Ligne intonatoire, règles de syllabation et quantité positionnelle des voyelles :

Ici réside peut-être l'intuition la plus féconde et la plus délicate à manier de l'ensemble du programme de recherche.

On vient de voir combien l'interprétation de données parfois confuses, voire contradictoires, pose problème pour la localisation plausible d'une articulation. Le problème est encore plus aigu s'agissant des propriétés intonatoires et des quantités positionnelles d'un énoncé. Ces attributs, pourtant si nécessaires pour parvenir à une certaine vraisemblance du flux de la diction, nous sont longtemps apparus hors de notre portée, à jamais perdus. Jusqu'au jour où Philippe Caron s'est avisé du fait que l'esthétique du récitatif à la française pendant cette période semblait de nature à nous servir dans notre audacieuse entreprise. En effet ce que disent les théoriciens du temps, c'est que la ligne mélodique et les valeurs du récitatif doivent naturellement suivre le déploiement intonatoire de la voix. Pas n'importe quelle voix, bien entendu, mais la voix oratoire. D'où l'hypothèse de travail, à notre avis féconde, selon laquelle il est possible, à force de patience et de réflexion, de rétroconvertir, ou pour le dire mieux peut-être, de réfléchir certaines propriétés de hauteur et de valeur musicales vers la ligne intonatoire de l'énoncé sous-jacent.

C'est à cet endroit de notre réflexion que le partenariat devra s'enrichir d'un musicologue spécialisé dans le récitatif français de Lully à Rameau.

8. La synthèse de parole comme outil de simulation :

Une fois définies les règles de prononciation et de prosodie, avec une part intuitive inévitable que l'on tentera de réduire par la suite en approfondissant la recherche, il est possible à un locuteur averti et entraîné de simuler la lecture de textes de l'époque choisie. L'intérêt de cette simulation, de cette reconstitution de corpus oral, est double :

(1) proposer une diction plausible pour le chant et le théâtre, à destination des amateurs et des professionnels ;

(2) présenter un objet concret, à la portée du public, illustrant l'élocution à cette époque.

Mais comme les textes disponibles représentent une quantité de corpus importante (virtuellement plusieurs milliers d'heures de lecture), il est exclu d'enregistrer la lecture humaine d'une part significative de ceux-ci. La synthèse vocale est un moyen d'étendre cette simulation à l'ensemble des textes par la création d'un modèle à partir de morceaux choisis (50000 mots) et de seulement 30 mn de lecture d'un corpus fabriqué pour la circonstance. Moins naturel que la lecture réelle, le résultat doit cependant être suffisamment performant pour fournir une prononciation correcte de tous les mots et reproduire pour l'essentiel l'intonation du locuteur.

9. Architecture de la synthèse vocale Kali :

Le texte à prononcer traverse successivement les modules suivants :

Analyse syntactico-prosodique et pragmatique :

L'analyse syntactico-prosodique fournit un découpage du texte en groupes prosodiques ainsi que leurs relations de dépendance (Vergne 1999). Cette opération, complétée par une analyse pragmatique du texte (organisation informationnelle et expressivité), est à la base de la génération automatique de prosodie.

Transcription graphème-phonème :

Pour prononcer correctement un texte, il faut appliquer de nombreuses règles de prononciation. Pour s'en faire une idée, il suffit de comparer les prononciations des mots : *chocolat* vs. *chorégraphie*, *les options* vs. *nous options*, *aliment* vs. *animent*, *écarter* vs. *carter*, etc. Le module de transcription est chargé de fournir un texte phonémique à partir du texte alphabétique. Le français actuel comporte environ mille règles, l'anglais plusieurs milliers.

Base de diphtongues :

À partir de la voix d'un locuteur, on extrait une base de diphtongues, c'est-à-dire 1000 à 2000 segments de signal qui seront ensuite concaténés pour former le signal acoustique de parole. Chaque segment va de la moitié d'un phonème à la moitié

du suivant. L'interface entre les segments est le phonème, ce qui limite le nombre de segments nécessaires à la fabrication de n'importe quel énoncé.

Les diphtongues étant prélevés dans des contextes différents, il est nécessaire de les modifier pour que leur raccordement ne présente pas de discontinuités. Des traitements complexes à base de fenêtres de Hanning et de transformées de Fourier entrent en jeu.

Prosodie :

Le rôle de la prosodie est de donner à la lecture un rythme et une intonation naturels, agréables, expressifs, et de faciliter l'accès au sens en découpant l'énoncé en groupes de mots fortement liés entre eux et plus ou moins mis en relief. Pour l'heure, la prosodie de Kali a été schématisée en traits principaux : déclinaison, pauses, allongements, accents de mot. Un modèle utilisant un dictionnaire de contours prosodiques naturels est en cours de réalisation. En partant du principe que la forme de chaque patron prosodique émerge de la projection de contraintes multiniveaux (rythmiques, syntaxiques, pragmatiques), la méthode utilisée consiste à associer une clé à chaque patron entré dans le dictionnaire, c'est-à-dire une représentation mathématique de ces contraintes. Le principe général consiste à coder des domaines (de taille et de nature linguistique variable du groupe accentuel au texte), des distributions (initiale, médiane, finale du domaine) et des fonctions (modale, stylistique) associées à ces domaines. Il suffit qu'un des paramètres change pour qu'une autre clé soit produite. La phase de génération quant à elle consiste à calculer, sur la base de l'analyse automatique du texte (cf. *supra*), la clé associée à chaque groupe accentuel, puis à la comparer aux clés en mémoire grâce à une fonction de coût (distance entre les deux clés). Cette méthode permettra ainsi de sélectionner dans le dictionnaire la forme prosodique la plus pertinente et de l'appliquer à l'unité en cours de traitement.

Générateur de parole :

Le module générateur de parole convertit la chaîne phonémique en un signal de parole par concaténation des diphtongues de la base. Les variations prosodiques calculées sont appliquées en temps réel, là encore à l'aide de fenêtres de Hanning. Le signal de parole est envoyé en continu vers les haut-parleurs à fréquence d'échantillonnage constante.

10. Ressources de base et ressources modélisées :

Pour modéliser une langue parlée — actuelle ou ancienne, nous devons d'abord restreindre son champ d'action à un corpus représentatif, puis modéliser ce corpus. En pratique, nous devons disposer des ressources suivantes :

- un corpus écrit d'environ 50000 mots, constitué d'extraits représentatifs des productions écrites de l'époque concernée,
- un dictionnaire grammatical de la plupart des mots du corpus écrit,
- un dictionnaire de prononciation des mêmes mots,
- un corpus oral d'environ 30 mn, enregistré par un locuteur simulant la diction de l'époque.

Ces ressources de base sont à fabriquer à partir des corpus dont nous disposons, de nos connaissances et de nos hypothèses. C'est plus un travail de recherche qu'un travail de développement.

Le synthétiseur de parole est un programme — un moteur en quelque sorte — dont le fonctionnement ne dépend pas de la langue à synthétiser. Il utilise pour chaque langue des ressources linguistiques et phonétiques spécifiques sous une forme qu'il est capable d'interpréter et de généraliser. Le travail de développement consiste à fabriquer ces ressources modélisées à partir des ressources de base, soit :

- un dictionnaire des catégories grammaticales,
- un dictionnaire des racines verbales,
- un dictionnaire des flexions verbales,
- un jeu de règles de désambiguïsation des catégories grammaticales,
- un jeu de règles de groupement et de mise en relation des groupes prosodiques,
- un jeu de règles de transcription graphème-phonème,
- un dictionnaire de contours prosodiques,
- une base de diphtongues.

Une fois ces ressources modélisées intégrées au logiciel Kali, celui-ci est capable de prononcer toute phrase du corpus complet. La lecture du corpus écrit par la synthèse permet de cerner les erreurs, les omissions, les défauts et de les corriger

en amont. La synthèse de la parole permet aussi, par sa souplesse, de faire avancer la recherche en permettant une démarche expérimentale riche (essais, comparaisons, possibilité d'options, etc.)

11. Montage du projet :

11.0. Le projet s'insère depuis 2005 dans une collaboration entre deux Maisons des Sciences de l'Homme, celle de Poitiers et celle de Caen. Dans le cadre du XII^e CPER, la somme de 2600 € a été débloquée à Poitiers pour lancer les premiers travaux.

Il s'insère également dans le sous-programme « Environnement documentaire interactif » du même CPER.

11.1. Partie linguistique :

Philippe Caron (FORELL Poitiers et METADIF Cergy).

Expertise scientifique : Yves Charles Morin, (département de linguistique et de traduction, Université de Montréal).

Collaboration : Pierrette Marchaudon, ingénieur d'étude METADIF (à partir de la fin 2006).

À chercher : un étudiant en doctorat avec allocation.

11.2. Partie informatique :

Michel Morel (CRISCO Caen) ingénieur et son logiciel KALI.

Anne Lacheret-Beaujour (CRISCO-Caen, pour l'aide à l'interprétation des données, notamment intonatoires).

Collaborations à trouver pour implémenter la base.

12. Échéancier :

Sous leurs formes provisoires, les enquêtes scientifiques et les prototypes, même imparfaits, se succéderont. Une première version publique est probable à échéance de cinq ans.

Annexe I

Extrait des *Essais de grammaire* par l'abbé de Dangeau « Premier discours qui traite des voyelles » Paris, Brunet, 1754, pp. 15-25

[Nous citons cet extrait sur les voyelles nasales pour montrer que les observations du temps tendent à une saturation informationnelle heureuse.]

[...] Après ces cinq voyelles, que je nomme voyelles Françaises, en voici cinq d'une autre espèce.

Je prétends que le son qui s'exprime par *an* dans la première syllabe des mots *danser*, *danger*, est une voyelle simple, & toute différente de l'*a*, tel qu'il se fait entendre dans la première syllabe de *paroître*.

Que le son qui est exprimé par *en* dans les dernières syllabes d'*entretien* & de *soutien*, est aussi un son simple, tout différent des *e* que nous avons vûs jusqu'ici.

Que le son qui est exprimé par *in* dans les premières syllabes des mots *ingrat*, *infidèle*, est un son simple, tout différent du son de l'*i*, tel qu'il se fait entendre dans la première syllabe du mot *ire*, & dans la dernière du mot *mépris*.

Que le son qui est exprimé par *on* dans la première syllabe du mot *monde*, & dans la dernière du mot *raison*, est un son simple, & tout différent du son exprimé par *o* dans la première syllabe du mot *colère*.

Que le son exprimé par *un* dans la première syllabe de *lundi*, & dans la dernière du mot *aucun*, est un son simple, & tout différent de celui qui est exprimé par *u* dans la première syllabe du mot *lunaire*, & dans la dernière du mot *vertu*.

Et ainsi voilà cinq nouvelles voyelles qui s'écrivent en François avec des *n*, & qui font comme une classe à part. Je les nommerai voyelles *sourdes*. Je pourrois les appeler voyelles *Esclavones*, puisque les peuples qui se servent de cette langue, ont des caractères particuliers pour les exprimer. On pourroit aussi les nommer voyelles *nasales*, puisque le nez a quelque part à leur prononciation : & si vous voulez l'examiner soigneusement, vous verrez que quand vous les

prononcez, il se fait quelque petit mouvement dans votre nez.

Ces cinq voyelles sourdes s'expriment en François avec des *n* ; mais il est clair que l'*n* n'a nulle part à leur prononciation, & que le son qui se fait dans ma bouche, quand je prononce la première syllabe du mot *négoce*, la seconde du mot *miner*, ou la dernière du mot *badiner*, ne se fait point du tout quand je prononce mes voyelles sourdes, comme dans les mots *danser*, *bien*, *ingrat*, *monde*, *aucun*.

Voici une preuve qui me paroît sans réplique, pour faire voir que toutes mes voyelles, qui peuvent passer pour nouvelles, tant les cinq sourdes ou *Esclavones*, que les cinq Françaises, sont de véritables sons simples : c'est qu'il est impossible de fredonner ou de faire un port de voix sur aucune consonne, ni sur les deux voyelles d'une diphtongue ; & que je puis fredonner ou faire un port de voix, tant sur mes voyelles sourdes que sur mes autres voyelles, que j'ai nommées des voyelles Françaises.

Je dis qu'il est impossible de fredonner sur les deux voyelles d'une diphtongue. Si vous voulez fredonner sur le mot *depuis*, tout votre port de voix se fera sur l'*i*, & point du tout sur l'*u* : si vous voulez fredonner sur le mot *entier*, tout votre port de voix se fera sur l'*e*, & point du tout sur l'*i* : mais si vous fredonnez sur *courroux*, sur *heureux*, le port de voix se fera tout entier sur *ou* ou sur *eu*, & point du tout sur le son de *u*, qui ne paroît pas seulement dans ces mots-là. D'où je conclus que les sons de *ou* & de *eu* sont des sons simples, puisqu'ils supportent des ports de voix.

J'ai dit qu'on ne pouvoit pas fredonner & faire de port de voix sur une consonne. Quand on fredonne sur les mots de *hazards*, *légers*, *soupirs*,

jamais le port de voix n'appuiera que sur l'*a*, sur l'*e*, ou sur l'*i* ; & on n'y entendra l'*r*, que quand le son de la voyelle commencera à disparaître. Je dis la même chose des autres consonnes : si on prononce *immortels*, *périls*, *griefs*, le port de voix ne se fera que sur l'*e* ou sur l'*i*, & jamais sur l'*l* ni sur l'*f* : mais si vous prononcez des mots qui finissent par mes voyelles sourdes, le port de voix se fera tout entier sur le son de *an*, *en*, *on*, *un*. Quand vous voudrez fredonner sur *tyrans*, *biens*, *profonds*, *communs*, tout votre port de voix se fera sur *an*, *en*, *on*, *un*. Si le son de *an* étoit composé de la voyelle *a*, & de la consonne *n*, votre port de voix se feroit sur l'*a*, & vous commenceriez à prononcer l'*n*, quand votre port de voix sur l'*a* viendrait à finir : c'est ce qui n'arrive pas quand vous fredonnez sur *tyrans*, & votre port de voix est tout sur le son de *an* ; preuve certaine que ce son n'est pas composé. Je dis la même chose des autres sons que j'ai nommés voyelles sourdes, comme *en*, *on*, *un*.

Mais, me diront les Poètes, cette nouveauté, que vous voulez introduire dans la Grammaire, en peut produire une autre dans la Poésie : & si ces sons de *an*, *en*, *in*, *on*, *un*, sont des sons simples, & de véritables voyelles, ils feront des bâillemens quand ils se trouveront dans des vers devant d'autres voyelles, & nous trouverons de ces bâillemens dans les ouvrages de nos meilleurs Poètes. Il y en aura dans ce vers de Despréaux :

Et souvent de nos maux la raison est le pire.

Dans celui-ci de Racine, dans son *Mithridate* :

Mais il faut bien enfin, malgré ses dures loix.

Dans celui-ci de Corneille, dans *Cinna* :

Chacun en liberté peut disposer du sien.

Dans celui-ci du *Misanthrope* de Molière :

Choisissez, s'il vous plaît, de garder l'un ou l'autre.

Dans celui-ci de Quinault :

Ah! j'attendrai long-temps ; la nuit est loin encore.

Si une fois l'on tombe d'accord que ces sons sont de véritables voyelles, & que leur rencontre avec d'autres voyelles fasse d'autres bâillemens, j'aurai rendu notre Poésie plus difficile. A cela je réponds, que ce n'est pas ma faute si l'oreille est blessée par ces rencontres de voyelles ; mais on en avoit déjà senti le désagrément avant que j'en fisse connoître la cause.

Pour preuve de ce que je vous dis, remarquez, je vous prie, ce qui arrive à ceux qui récitent sur le théâtre, ou à ceux qui veulent chanter. Quand un Musicien voudra chanter ce vers,

Ah! j'attendrai long-temps ; la nuit est loin encore,

il fera tout ce qu'il pourra pour éviter le bâillement. Ou il prendra une prononciation Normande, & dira, *la nuit est loin n'encore* : ou il mettra un petit *g* après *loin*, & dira, *la nuit est loing encore* : ou il fera une petite pause entre *loin* & *encore*. La même chose arrive aux Comédiens dans des rencontres semblables. Mais quelque expédient que prennent le Musicien ou le Comédien, ils tomberont dans de nouveaux inconvéniens, en voulant éviter celui du bâillement. Et les tempéramens qu'ils cherchent montrent seulement que mon système est vrai ; la nature toute seule leur en fait sentir la vérité, sans qu'ils aient étudié comme nous la nature des sons.

Mais si la nature sans étude a appris aux Comédiens & aux Musiciens à éviter ces bâillemens, comment n'a-t-elle point appris aux Poètes à ne les pas faire? A cela je réponds, que le Poète compose ordinairement la plume à la main, & que dans le moment qu'il écrit une *n*, qui jusqu'ici a passé pour une consonne, il ne s'imagine pas qu'il puisse faire un bâillement : mais comme tous les Poètes ne composent pas de la même manière, ils ne tomberont pas tous également dans l'inconvénient dont nous parlons. Quoiqu'ils composent la plume à la main, il leur arrive souvent de prononcer leurs vers avant que de les écrire ; & selon qu'ils auront l'oreille plus ou moins sensible à ces prononciations vicieuses, ils feront plus ou moins de ces fautes-là.

Voilà, Messieurs, comme j'avois raisonné l'autre jour devant vous. En sortant de l'Académie je pensai en moi-même, que si ce que je vous avois dit étoit vrai, un Poète Normand s'apercevrait moins qu'un autre de ces sortes de bâillemens. Et pour voir si j'avois bien rencontré, je lûs le *Cinna* de Corneille, & le *Mithridate* de Racine : je marquai soigneusement tous les endroits, où le choc de mes voyelles sourdes avec d'autres voyelles faisoit des bâillemens : j'en trouvai vingt-six dans *Cinna*, & je n'en trouvai qu'onze dans *Mithridate* ; & même la plupart de ceux de *Mithridate* sont dans des occasions, où la prononciation sépare de nécessité le mot qui finit par une voyelle sourde d'avec celui qui commence par une autre voyelle. Je fus assez content de voir mon raisonnement confirmé par l'expérience, & je voulus pousser plus loin. Je jugeai qu'en prenant

une pièce d'un homme qui fût en même temps Acteur & Auteur, j'y trouverois encore moins de ces bâillemens. Je lûs le Misanthrope de Molière, & je n'y en trouvai que huit. Continuant toujours à raisonner de la même manière, je crus que je trouverois encore moins de ces rencontres de voyelles, si je lisois des pièces faites pour être chantées, & faites par un homme qui connût ce qui est propre à être chanté. Dans cette vûe, je lûs un volume des Opera de Quinaut, qui contenoit quatre

pièces ; & de ces quatre pièces il y en avoit une toute entière où je ne trouvai pas un seul de ces bâillemens : il y en avoit fort peu dans les trois autres pièces ; encore étoient-ils presque tous dans des endroits, où le chant suspend de nécessité la prononciation, & sépare si fort les voyelles sourdes d'avec les autres, que leur rencontre ne peut faire aucune peine à l'oreille.

Voici une nouvelle preuve pour mes voyelles sourdes (...).

Annexe II

Extrait du *Traité de la grammaire françoise* de l'abbé Régnier-Desmarais sur les voyelles nasales (Paris, Coignard, 1706, pp. 6-7)

[Nous citons cet extrait pour montrer la difficulté qu'il y a à interpréter correctement les champs comparatifs employés dans la description phonétique du temps.]

Outre les neuf sons differents qui viennent d'estre marquez, quelques-uns mettent pareillement au nombre des voyelles des sons qui resultent de chacune des cinq voyelles *a. e. i. o. u.* lors qu'y adjoustant une *n*, on les prononce comme dans les mots *an, lien, fin, lion, un*. Et il paroist mesme que les Latins les ont considerez de la sorte dans tous les mots terminez en *m*.

Car autant qu'on le peut conjecturer, il ne prononçoient pas l'*m*, finale, comme nous avons

accoustumé de la prononcer en Latin, mais comme nous la prononçons d'ordinaire en François dans certains mots pris du Latin, sans nul changement, comme *quidam, Te Deum, totum* & quelques autres. Et de là vient apparemment, que comme ce son obtus et *écrasé* a quelque sorte de rapport avec le son qu'on entend dans le mugissement des bœufs, Quintilien appelle l'*m finale*, une lettre mugissante.

Une prononciation expressive chez Lully : le *e* muet non élidé devant une voyelle

Bertrand POROT
Maître de conférences
Université de Reims Champagne Ardenne

Introduction

Au sein des règles qui régissent la déclamation tragique au XVII^e siècle, celle de l'élision du *e* muet devant une voyelle à l'intérieur du vers semble aller de soi et ne pas souffrir d'exception. Si l'on se fonde, en effet, sur la métrique telle qu'elle est pratiquée par le poète, ce type de finales féminines ne compte pas dans le nombre de syllabes et s'élide lors de l'interprétation sur scène, comme dans le vers suivant pour le mot « Armide » :

Trop malheureuse Armide ! Hélas ! !

C'est ce qu'indique Claude Lancelot au XVII^e siècle :

La seconde chose qu'il faut remarquer, est, que la dernière syllabe des mots qui finissent par un *e* muet ou Feminin, sans consonne qui le suive, se mange lors qu'il suit un mot qui commence par une voyelle. Et ainsi quoy que les plus longs de nos vers n'ayent que douze ou treize syllabes, neanmoins conter les syllabes de chaque mot en particulier, ils en peuvent avoir jusqu'à dix-huit & dix-neuf, comme on peut voir par ce vers, *Dieu mesme entre en l'ame humble, & l'ame entre en Dieu mesme*².

1. LULLY (Jean-Baptiste), *Armide*, éd. Lois Rosow, Association Lully, Hildesheim, Georg Olms, 2004, V, 5, p. 302.

2. « Breve instruction sur les regles de la poésie française », *Quatre Traitez de poésie latine, française, italienne et espagnole*, Paris, Pierre Le Petit, 1663, p. 52. Des auteurs du XX^e siècle comme Jean-Claude

Mais le vers au XVII^e siècle s'envisage aussi comme une « fiction graphique³ » qui connaît des écarts entre sa version sur le papier et sa restitution sonore : une syllabe non comptée dans la versification peut se prononcer sur scène. Yves Charles Morin s'interroge ainsi sur la pratique des récitants à prononcer ou non le *e* muet devant une voyelle alors qu'il est compté comme élidé par le poète. Il indique que « les témoignages manquent, jusqu'à présent, qui permettent d'être plus précis⁴ ». Nous nous proposons donc, grâce à l'analyse du récitatif chez Lully, d'apporter un élément de réponse à cette interrogation.

Il est évident que la déclamation notée par le Surintendant prend déjà en charge une partie de l'interprétation : en cela elle diffère de celle de la tragédie parlée qui demande un travail complémentaire plus important de la part du comédien. Le récitatif lullyste, en effet, donne certains guides en ce qui concerne les quantités, les hauteurs, les rythmes et bien sûr les voyelles à élider ou non. Pour autant peut-on avancer qu'il témoigne d'une

Milner et François Regnault n'ont pas remis cette règle en question (*Dire le vers*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 41).

3. CORNULIER (Benoît de), *Art Poétique : notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995, p. 203.

4. MORIN (Yves Charles), « Liaison et enchaînement dans le vers aux XVI^e et XVII^e siècles », *De la langue au style*, Jean-Michel Gouvard (dir.), Presses universitaires de Lyon, 2005, p. 307. Nous remercions Jean-Noël Laurenti de nous avoir fait connaître cet article fondamental et également Olivier Bettens pour tous ses conseils précieux.

prononciation pratiquée par tous, comédiens et chanteurs ? À notre sens, il semble peu probable que Lully ait prescrit une solution radicalement différente de celle qui était habituellement admise chez les acteurs, notamment ceux de Racine. La question ne se posait sans doute pas à l'époque : acteurs et chanteurs — du moins ceux qui œuvraient au sein de la scène tragique — partageaient probablement le même type de prononciation. Bacilly note d'ailleurs que le « chant a grand rapport » avec la déclamation soutenue et qu'il se distingue en cela du « langage familier¹ ».

Il faut bien entendu rester prudent devant ce type d'interactions qui ferait considérer Lully comme un « enregistreur² » de l'art racinien : l'anecdote de Lecerf, selon laquelle Lully se serait inspiré de l'art de La Champmeslé et en aurait même copié ses inflexions mélodiques — ses « tons » —, est maintenant remise en question pour des raisons de chronologie et de vraisemblance³. Cependant, elle révèle sans doute l'esprit dans lequel travaillait Lully : son souci d'une déclamation digne de la scène française. Il paraîtrait donc saugrenu de penser que le musicien ait forgé une écriture opposée aux habitudes de l'époque. Sans forcément décalquer terme à terme celles des acteurs raciniens — comme le prétend Lecerf —, Lully a sans doute noté des tournures répandues sur scène et qu'il a tenu à conserver dans ses propres opéras⁴.

On peut se demander ainsi s'il n'en respecte pas peu ou prou certains effets dans la prononciation. Lully s'inscrit, en effet, dans des habitudes

de l'époque : bien de ses tournures se retrouvent chez d'autres. Nous verrons que Robert Cambert, par exemple, pratique le même type de non-élision du *e* muet et elle est aussi probable chez les acteurs⁵. Nous avançons donc comme hypothèse que Lully œuvre au sein d'un large contexte et que son témoignage peut être précieux pour la restitution de la déclamation de la tragédie. Dans cette dernière, en effet, une notation assez précise, comme celle du récitatif, n'existe pratiquement pas.

Nous nous proposons donc d'examiner comment Lully, dans ses récitatifs, traite les cas d'*e* muets devant voyelle. Nous nous demanderons si la pratique du compositeur est conditionnée par les affects que véhicule le texte littéraire, notamment dans le récitatif, style expressif par excellence.

Nous nous sommes appuyé sur deux opéras formant comme des bornes chronologiques : *Cadmus et Hermione* (1673) et *Armide* (1686) qui sont respectivement la première et la dernière des tragédies en musique de Lully, toutes deux sur des livrets de Quinault⁶. Il est bien évident qu'un tel type de travail devrait tenir compte de l'ensemble des tragédies de Lully pour fournir des résultats vraiment convaincants, mais il dépasserait alors le cadre de cet article. Il est très difficile toutefois de ne pas convoquer d'autres œuvres, soit celles de Lully lui-même, en particulier ses œuvres précédant *Cadmus et Hermione*, soit celles de ses contemporains, comme Cambert. Ces comparaisons permettent, en effet, de mieux cerner la pratique du *e* muet non élidé devant voyelle.

1. Règles d'élision du *e* muet :

Avant d'aborder son traitement, il est nécessaire de rappeler quelques règles de métrique et de prononciation. Lors de l'écriture du poème,

1. À propos de la prononciation du *e* muet, *L'Art de bien chanter...*, Paris, L'auteur, 1679, fac-sim. Genève, Minkoff, 1971, p. 265.

2. Selon le mot si juste de Manuel Couvreur, « Le récitatif lullyste et le modèle de la Comédie-Française », *Entre théâtre et musique : récitatifs en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Actes du colloque de Tours, Tours, Imprimerie de l'Université, 1999, p. 44.

3. À l'époque Racine et Lully étaient brouillés ; de plus le témoignage de Lecerf est tardif et ne semble pas rendre compte véritablement de l'art de la grande tragédienne. Voir les travaux suivants : Manuel COUVREUR, « Le récitatif lullyste et le modèle de la Comédie-Française », *op. cit.*, Jérôme de LA GORCE, *Jean-Baptiste Lully*, Fayard, 2002, p. 583-584.

4. Selon M. Couvreur, c'est d'ailleurs la position de Bacilly : ce dernier « n'établit de comparaison entre les deux types de déclamation [celles de l'opéra et de la tragédie parlée] qu'au niveau articulatoire, jamais au niveau de la prosodie ni à celui des questions de hauteur. » (« Le récitatif lullyste et le modèle de la Comédie-Française », *op. cit.*, p. 36).

5. Cf. Yves Charles MORIN, « Liaison et enchaînement dans le vers... », *op. cit.*, p. 306-308.

6. Les sources utilisées sont les suivantes : pour les livrets, le *Recueil général des opéras*, Paris, C. Ballard, 1703, fac-sim. Genève, Slatkine, 1971, vol. I. Pour les partitions : *Cadmus et Hermione*, Paris, J. B. C. Ballard, 1719 que nous avons complétées par les manuscrits du département musique de la Bibliothèque Nationale : F-Pn musique, Rés. F 1702 (manuscrit Philidor 1703, parties) et Vm² 6 (manuscrit, avec une page imprimée chez Foucault, s. d.) ainsi qu'un manuscrit de Versailles (F-V, ms musical 92, copie Philidor 1708) consultable sur le site : <http://www.bibliotheques.versailles.fr>. Pour *Armide* : édition critique de Lois Rosow, Association Lully, Hildesheim, Georg Olms, 2004.

au XVII^e siècle, les terminaisons féminines devant une voyelle — comme « belle Armide » — ne comptent pas comme syllabes et sont éliminés de la métrique du vers en raison des règles d'élision¹. C'est le cas dans l'alexandrin suivant, provenant d'*Armide* où le *e* muet devant le monosyllabe « à » ne compte pas :

Le charme du sommeil le livr(e) à ma vengeance,

et que Lully écrit de la manière suivante :

Le charme du sommeil le livr' à ma vengeance².

En revanche, le *e* muet du dernier mot « vengeance », s'il n'est pas dénombré, est toujours chanté. En effet, sur la scène de l'opéra, l'interprète doit faire entendre la syllabe féminine en fin de vers : elle se prononce et est donc soigneusement notée par le compositeur³, ce dont témoigne Lully dans sa réalisation (le *e* muet chanté est souligné) :

Le charme du sommeil le livr' à ma vengeance.

La règle s'applique bien sûr aux autres types de vers, que ce soient les décasyllabes ou les petits vers puisque le texte poétique d'un livret est hétérométrique. Notons toutefois que, dans l'alexandrin et le décasyllabe, la césure⁴ fait l'objet d'un traitement particulier : le *e* muet ne peut y apparaître que s'il est élidé⁵ comme dans le vers suivant, toujours d'*Armide*, où se trouve une finale féminine à l'hémistiche :

Vous aimer, belle Armide, est mon premier devoir,

1. Voir les travaux d'Yves Charles Morin, « Liaison et enchaînement dans le vers... », *op. cit.* et le site d'Olivier Bettens, <http://virga.org>, « Chantez vous français ? »

2. *Op. cit.*, II, 5, p. 178. Nous avons rajouté l'apostrophe pour symboliser l'écriture de Lully.

3. En l'état actuel des recherches, nous n'avons jamais rencontré de *e* muet en fin de vers qui serait élidé par Lully. En revanche, il pratique parfois une tournure qui s'en approche : la finale féminine se place sur une valeur très brève (une double croche par exemple) et le vers s'enchaîne rapidement au suivant, effaçant quelque peu la disposition versifiée.

4. La césure correspond à l'hémistiche dans l'alexandrin (sixième syllabe) et à la quatrième ou sixième syllabe dans le décasyllabe.

5. La présence d'un *e* muet qui ne s'élide pas à la césure des grands vers est totalement proscrite : il s'agit de la « césure lyrique » pratiquée avant le XVII^e siècle (cf. Olivier BETTENS, « Chantez vous français ? », site cité, « E », p. 7).

que Lully note ainsi :

Vous aimer, bell' Armid', est mon premier devoir⁶.

Mais on peut supposer que la règle de l'élision n'était pas toujours observée, que ce soit dans la langue soutenue ou au théâtre. En effet, Yves Charles Morin note que

si les [...] lettrés faisaient une pause consciente (à la césure ou ailleurs) après un mot dans un contexte où le *e* féminin doit être élidé dans le vers, les schèmes de la récitation à voix haute les amenaient à prononcer un *chva* que la pause exigeait normalement dans ce style⁷.

Il y a donc une forte probabilité pour que les « lettrés » au XVII^e siècle, lorsqu'ils pratiquaient une pause dans le discours, n'aient pas fait l'élision du *e* muet final. De même, nous avons observé, dans les partitions, que la métrique du poète n'est pas toujours respectée par le musicien : on relève des cas de non-élision du *e* muet volontairement spécifiée par le compositeur.

2. La mise en musique du *e* muet :

De tels écarts existent déjà dans la comédie ballet, qui a sans doute aidé Lully à se plier aux exigences de la langue française mais aussi à se forger un style personnel. Nous trouvons ainsi dans *Les Amants magnifiques* (1670), deux vers où le *e* muet n'est pas élidé :

TIRSI.

Ô ciel ! Bergers ! Caliste ! Ah je suis hors de moi !

et

UN SATYRE.

Quoi ? Tu me fuis, ingrate, et je te vois ici⁸...

6. *Armide*, *op. cit.*, V, 1, p. 269. Lorsque nous citons les opéras sans indications, il s'agit de la partition.

7. « Liaison et enchaînement dans le vers... », *op. cit.*, p. 307. Yves Charles Morin rapporte en particulier l'interdiction faite par Lanoue (1596) de pratiquer la « cacophonie » suivante : « Tout l'or que la Damoiselle a [...] qui s'explique probablement par l'absence d'élision dans la langue de Lanoue devant les monosyllabes accentués » (*ibid.*).

8. *Les Jeux pithiens* [ou *Les Amants magnifiques*], ms Philidor, F-Pn musique Rés F 601, pp. 44-45. Nous avons repris la ponctuation du livret : *Le Divertissement royal*, Paris, Ballard, 1670, p. 18.

Lully indique clairement les *e* muets à chanter (ici soulignés) alors que, selon les règles métriques et déclamatoires du XVII^e siècle, ils devraient être élidés — *e* muet à l'hémistiche devant voyelle. Remarquons tout de suite, en anticipant quelque peu sur l'analyse qui va suivre, que ces deux exemples s'inscrivent dans un contexte hautement affectif : le premier décrit la joie de Tirsis qui apprend que sa bergère lui donne enfin son cœur et le second exprime le dépit d'un satyre. Chacun de plus est suivi d'une ponctuation, signe graphique d'une pause : un point d'exclamation pour Tirsis et une virgule pour le satyre. Enfin la nature de cette pause est importante : il s'agit de la césure¹.

On trouve aussi ce type de non élision non plus chez le Surintendant, mais cette fois chez son rival Cambert, dans *Les Peines et les plaisirs de l'Amour*² représentés un an avant le premier opéra de Lully (exemple 1³). On constate dans l'alexandrin

L'Aurore aime Céphale, et Flore ayme Zéphir,

l'absence d'élision de la finale féminine de « Céphale », pourtant obligatoire à l'hémistiche : comme chez Lully, elle semble due à la ponctuation ou du moins à une coupure syntaxique importante⁴. De plus elle est suivie d'un court silence, ce qui confirme l'effet de « pause » dans la déclamation, effet que l'on pratique aussi dans le discours soutenu selon Yves Charles Morin⁵. Malheureusement la comparaison — qui aurait été riche d'enseignement pour comprendre l'élaboration du récitatif d'opéra — entre les pastorales de Cambert et les premières œuvres scéniques de Lully, est difficile à mener. Ballard, en effet, n'a donné que des fragments des opéras de Cambert. Sans doute en raison des divers procès entre les protagonistes ainsi que du départ de Cambert en Angleterre, la maison d'édition a dû juger peu intéressant commercialement de faire paraître ses œuvres au complet⁶.

Notons toutefois qu'un point commun réunit tous les exemples présentés ici : la pause décidée

par les musiciens correspond toujours à une unité linguistique, celle du « sens parfait » selon le mot de Charles Masson⁷. C'est pourquoi un *e* muet non élidé dans un vers comme

Le charme du sommeil le livre à ma vengeance,

a peu de chance de survenir sous la plume de Lully et de ses contemporains : ils ne peuvent envisager de couper le verbe de son complément.

3. La pratique dans les opéras de Lully :

C'est donc dans ce contexte déclamatoire que Lully œuvre pour son premier opéra, *Cadmus et Hermione* : il pratique, comme ses contemporains, les non élisions du *e* muet devant voyelle, qu'il n'abandonne pas dans *Armide*, composée treize ans plus tard. Nous en trouvons cinq occurrences dans la première œuvre et onze dans la seconde⁸ et, sauf pour un chœur de *Cadmus*, elles concernent toutes des rôles solistes⁹. Sans s'imposer majoritairement, elles témoignent d'une pratique réelle chez Lully. Ainsi sur les 830 vers que compte *Armide*¹⁰, 173 portent une ou des finales féminines précédant une voyelle — environ 20,8 % — et sur ce nombre de vers, 9 seulement présentent des *e* muets non élidés (environ 5,2 %¹¹).

La différence d'occurrences entre le premier et le dernier opéra du Surintendant — plus du simple au double — ne doit pas mener à des conclusions hâtives : il est difficile d'y voir une évolution de l'écriture déclamatoire chez Lully ou une plus grande influence du théâtre parlé. En effet, comme nous l'avons déjà souligné, il nous manque des points de comparaison valides donnés par l'examen de toutes ses tragédies en musique. Une

7. *Nouveau traité des règles pour la composition de la musique*, Amsterdam, Estienne Roger, [1708], p. 29. L'auteur note que le « repos » correspond chez Lully à « quelque sorte de sens à la fin des paroles ».

8. Nous avons compté toutes les finales féminines même si elles apparaissent dans le même vers, comme dans celui-ci : « Que dis-je ? Où suis-je ? Hélas infortunée Armide ! » (*Armide*, *op. cit.*, V, 5, p. 308.) En revanche nous n'avons pas compté les répétitions dues à Lully lui-même.

9. Voir en annexe, la liste des occurrences.

10. Selon le comptage de l'édition Lully, Georg Olms, *op. cit.*

11. Nous n'avons pas compté les répétitions dans la partition. D'autre part, deux vers portent chacun deux *e* muets non élidés, ce qui explique la différence entre le nombre de vers (9) et le nombre de finales non élidées (11).

1. Cf. Yves Charles MORIN, « Liaison et enchaînement dans le vers... », *op. cit.*, p. 310.

2. Paris, C. Ballard, 1672, I, 2, p. 18.

3. Voir la fiche d'exemples en annexe.

4. En revanche l'enchaînement « L'Aurore aime » est réalisé selon les règles métriques.

5. « Liaison et enchaînement dans le vers... », *op. cit.*, p. 307 et citation *supra*.

6. Voir à ce sujet, *Pomone*, pastorale..., Paris, Ballard, 1671, fac-sim Genève, Minkoff, 1980, « Introduction », s. p.

deuxième raison tient au texte de la dernière scène d'*Armide* : dans le monologue tragique de l'héroïne éponyme, apparaissent de nombreuses finales féminines avec pauses dont le choix revient plutôt au poète qu'au compositeur. Nous pensons donc que l'augmentation manifeste des finales féminines non élidées entre les deux opéras repose plus sur la matière littéraire même que sur un changement significatif.

Pause et ponctuation

En revanche, tous les *e* muets du corpus visent au même objectif : mettre en valeur la ponctuation¹. Si celle-ci marque une unité de sens linguistique — que le musicien peut décider de respecter —, elle joue aussi certainement un rôle dans l'interprétation. Cette dernière peut être considérée à deux niveaux : dans la réalisation d'une pause et dans l'indication d'une didascalie interne. Pour la première, Lully relaie une pratique déjà entrevue dans *Les Peines et les plaisirs de l'amour* de Cambert et que l'on peut supposer chez les lettrés et chez les acteurs : la pause s'accompagne de la prononciation de la finale féminine. Ce repos, chez les deux compositeurs, est souvent matérialisé par un silence, comme le montre l'exemple 2 tiré d'*Armide*.

Cette configuration — *e* muet non élidé + ponctuation + silence — est majoritaire dans les deux œuvres analysées ici : comme le montre le tableau 1, on la trouve dans treize cas sur seize soit environ 81 % (voir les tableaux en fin d'article).

Il s'agit d'un geste presque coutumier chez le compositeur puisqu'il apparaît quatre fois dans *Cadmus* (83%) et neuf fois dans *Armide* (82%). Cette écriture déclamatoire confirme l'hypothèse d'Yves Charles Morin pour qui la « réalisation archétypique [de la pause] pourrait [...] être celle où apparaît un silence² », effet réalisé aussi sans doute dans le théâtre littéraire.

La mise en scène constitue le second niveau d'interprétation que nous suggère la ponctuation : celle-ci chez Lully semble parfois jouer un rôle de didascalie interne qui vient compléter celles qui sont explicitement indiquées. Dans certains cas, on peut imaginer que la déclamation s'accompagne d'une gestuelle particulière, comme dans le vers

1. Nous avons relevé la ponctuation à la fois dans les livrets et dans les partitions. Elle est parfois omise dans ces dernières, deux fois dans *Cadmus* et une fois dans *Armide*. Nous avons considéré que le texte du livret primait : c'est sur lui, selon Lecerf, que Lully se fondait pour mettre en musique ses récitatifs.

2. « Liaison et enchaînement dans le vers... », *op. cit.*, p. 305.

d'*Armide* cité plus haut (exemple 2), au moment où l'héroïne voit partir Renaud. Elle y exprime la violence de sa douleur et semble désigner du geste son amant qui s'éloigne³. Cette idée est à rapprocher d'un vers de *Rodogune* de Corneille (1645) qui implique de toute évidence un jeu de scène, à l'acte V. Rodogune demande à Cléopâtre de faire essayer une coupe de poison par un domestique, ce à quoi lui répond la reine :

CLEOPATRE.

Je le ferai moi-même. Eh bien, redoutez-vous
Quelque sinistre effet encor de mon courroux⁴ [?]

Une pause à l'hémistiche est indiquée par le point⁵ : il permet à la reine de boire sa coupe et de reprendre son discours. En s'inspirant des diverses notations de Lully, tout en restant conscient du fait qu'entre *Rodogune* et *Cadmus* il y a trente d'ans d'écart, il est tout à fait envisageable ici de prononcer le *e* muet de « moi-même », associé à un arrêt et à un jeu de scène.

Si la ponctuation joue un rôle certain dans l'interprétation, il faut aussi s'interroger sur l'incidence des types mêmes de ponctuation (virgule, point, etc.). On trouve, dans les deux œuvres étudiées, à peu près toutes les formules, présentées dans le tableau n° 2.

Il est difficile pour l'instant de tirer des conclusions sur ces différentes figures de ponctuation : on peut simplement avancer que la virgule étant la plus couramment employée, c'est elle qui est la plus couramment traitée. Mais il manque des points de comparaison : comme nous l'avons indiqué plus haut, l'étude est encore à poursuivre. De plus, il est probable que c'est le musicien qui décide de l'importance d'une pause et qu'il le fait en fonction d'objectifs expressifs et non typographiques, même s'il est amené à en mettre en valeur l'existence : une virgule pour Lully aurait autant d'importance qu'un point-virgule, du moins dans ce contexte. Le type même de ponctuation, dans cette hypothèse, ne signifierait pas grand-chose.

De même son rôle n'est pas vraiment déterminant dans la durée des silences. Dans *Cadmus*

3. *Armide*, livret, *Recueil...*, *op. cit.*, V, 5, p. 296 :

ARMIDE seule.

Il m'échappe, il s'éloigne, il va quitter ces bords ;

Il brave l'Enfer et ma rage ;

Il est déjà près du rivage,

Je fais pour m'y traîner d'inutiles efforts.

4. V, 4, vers 1793-1794.

5. Selon la ponctuation des deux éditions de 1647, que nous avons respectée (Paris, Toussaint Quinet et Augustin Courbé, p. 112).

règne toutefois une sorte de rapport logique : à une ponctuation courte correspondent des silences brefs (virgule => demi soupir) et à une ponctuation plus importante des valeurs longues (point d'exclamation => soupir, par exemple¹). En revanche dans *Armide*, les silences ont tous tendance à être assez brefs que ce soit après une virgule ou une ponctuation plus forte².

Il ne faut pas croire toutefois que Lully, à chaque fois qu'une ponctuation se présente après un *e* muet, le veuille non élidé : comme nous l'avons remarqué, il n'existe que seize cas de ce type et l'on pourrait citer bon nombre de passages où la ponctuation ne joue aucun rôle dans la non-élision, comme dans cet exemple tiré d'*Armide* (exemple 3). Dans ce cas, c'est l'écriture musicale qui conditionne la prononciation : l'exemple cité fait partie d'une section mesurée du récitatif – en ternaire – dont le débit, imposé par le compositeur, empêche toute pause que ce soit.

C'est d'ailleurs ce que recommande Bénigne de Bacilly pour qui faire un arrêt après un *e* muet à élider, constitue une faute « grossière ». En voici un exemple qu'il commente :

Vostre cœur s'en offence, injuste comme il est.

Lors que l'on manque à joindre le mot de *offence*, avec celui de *injuste*, et que l'on dit seulement d'une haleine, *Vostre cœur s'en offenc'*, et le reste du vers d'une autre haleine, qui est un faute aussi grossière, que si l'on se reposait au milieu d'un mot de plusieurs syllabes, puis que comme je viens de dire *l'élision* fait que deux mots ne sont qu'un mesme mot³.

Son exemple (*Vostre cœur s'en offence, injuste comme il est*) est assez proche de certains vers de

1. Sauf dans le chœur de *Cadmus* où n'existe aucun silence après le mot « Hermione ! » (*op. cit.*, IV, 7, p. 144).

2. En tenant compte bien entendu des équivalences de mesures : la noire d'une mesure à C vaut la blanche d'une mesure à 2. Même si ces rapports proportionnels ne sont pas toujours aussi exacts, un même silence n'aura pas la même valeur dans une mesure ou dans une autre. Sur cet aspect particulier voir : Étienne LOULIE, *Supplément des principes ou élémens de musique*, ca 1696, F-Pn ms, naf 6355, fol. 138 v° ; Denise LAUNAY, « Les rapports de tempo entre mesures binaires et mesures ternaires dans la musique française (1660-1650) », *Fontes artis musicae*, 1965, XIII, pp. 166-194 ; Lois ROSOW, « The Metrical Notation of Lully's Recitative », *Jean-Baptiste Lully : colloque, Heidelberg, 1987, actes*, Jérôme de LA GORCE et Herbert SCHNEIDER (éd.), Laaber, Laaber-Verlag, 1990, pp. 405-406.

3. *L'Art de bien chanter...*, *op. cit.*, p. 325.

Quinault et Lully pourtant traités de manière opposée. C'est le cas de ce vers extrait d'*Armide* : « Il est dans l'âge aimable, où sans effort on aime » où la finale d'« aimable » n'est pas élidée et demande donc une articulation, contrairement aux préceptes de Bacilly. Cet auteur toutefois s'adresse aux exécutants et à leurs défauts : il tente de corriger une respiration mal placée car, pour lui, l'élision constitue un tout au niveau articulaire. Il ne dit rien en revanche des effets rhétoriques volontairement pratiqués cette fois par les compositeurs : le fait de briser ce qui ne forme « qu'un mesme mot », correspond sûrement à un effet expressif. La contradiction n'est en fait qu'apparente : si la non-élision est expressément indiquée dans la partition, il faut bien sûr obéir au compositeur sans toutefois la marquer par une respiration — déconseillée par Bacilly — mais plutôt par une suspension du son⁴. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de ne pas faire de coupure intempestive. En ce qui concerne l'interprétation de la déclamation parlée et chantée, c'est donc par la confrontation entre les écrits théoriques et les œuvres que l'on peut apprécier la portée de telles recommandations.

Les répliques

Il existe également un cas particulier de versification qui semble imposer la prononciation de la finale féminine : c'est la technique des répliques en vers brisés. En voici le seul exemple du corpus, provenant de *Cadmus* :

HERMIONE.
Ah ! Cadmus !
CADMUS.
Hermione !
(Bis.)
ENSEMBLE.
Adieu !⁵ »

Lully a choisi ici de faire répéter les premières répliques, l'octosyllabe original étant : « Ah ! Cadmus ! Hermione ! Adieu⁶ ». À cet effet rhétorique, il ajoute la prononciation de deux *e* muets : l'un est dû à la répétition de « Ah !

4. C'est ce que Birgit Grenat, chanteuse, a démontré lors de l'atelier de pratique mené pendant la séance du GRIMAS (Groupe de Recherches Interdisciplinaire sur la Musique et les Arts du spectacle) consacrée à ce sujet (16 décembre 2006).

5. *Op. cit.*, II, 4, p. 112.

6. Pour dénombrer correctement cet octosyllabe, il faut compter la diérèse dans « Hermione » et élider son *e* muet, ce qui donne donc : « Ah-Cad-mus-Her-mion(e)-A-dieu ».

Cadmus ! Hermione ! » et l'autre à la pause avant « adieu » — « Hermione ! Adieu ».

L'écart avec la prosodie ainsi créé par Lully, confirme une des hypothèses avancées par Yves Charles Morin pour qui les acteurs prononçaient « certainement » le *e* muet dans ce type de répliques. Il cite à l'appui ce passage de *L'illusion comique* de Corneille que l'on comparera au texte de *Cadmus* :

PAGE.
Monsieur.
MATAMORE.
Que veux-tu page ?
PAGE.
Un courrier vous demande¹. »

À la lumière de l'écriture lullyste, on peut donc proposer comme interprétation pour ce passage, la prononciation du *e* muet dans « page ». Cette option est d'autant plus souhaitable qu'elle est confirmée par un passage comparable dans *La Pastorale comique* de Lully et Molière créée en 1667. Dans un dialogue de la scène 13, Filène, un rôle chanté, dialogue avec Lycas, un rôle parlé tenu par Molière lui-même². Le compositeur a indiqué précisément les *e* muets à prononcer dans le rôle chanté, alors que le rôle parlé ne comporte pas d'indications de ce type (exemple 4). Cet exemple est assez intéressant car il se présente comme une sorte de transcription de la prononciation du *e* muet qui devait être courante à l'époque dans ces répliques. De même, ce passage témoigne de l'existence de la non élision dans différents registres, comiques ou sérieux : l'extrait cité de *La Pastorale comique* constitue une satire des formules dramatiques et musicales des scènes de pastorale.

Toutefois qu'elle soit comique ou plus purement dramatique, la décision du compositeur est presque toujours justifiée par des impératifs expressifs : si l'élision est la règle, elle ne s'applique pas systématiquement de façon routinière et la non-élision apparaît comme un élément rhétorique. Il faut donc s'interroger sur les choix du musicien qui le portent à élider ou non un *e* muet : ils ne sont pas laissés au hasard et ont sûrement trait à l'aspect expressif de la déclamation.

1. « Liaison et enchaînement dans le vers... », *op. cit.*, p. 307.

2. *Le Ballet des Muses*, manuscrit copié par Philidor, ca 1690, F-Pn musique Rés. F 521, scène 13, p. 39.

4. Élision et expression :

Chez Lully, la plupart de ces choix mettent en valeur des atmosphères dramatiques, comme le montre le tableau n° 3.

Parmi ces contextes tendus, celui de la plainte est le plus représenté : neuf occurrences dans les deux opéras. Citons en exemple le récitatif de Cadmus où, dans un refrain, il se désole d'avoir perdu Hermione enlevée par Junon (exemple 5). Tout concourt à évoquer la douleur du héros : la tonalité — *mi* mineur —, la basse chromatique, l'intervalle de demi-ton sur le deuxième « hélas » enfin bien sûr le silence qui suit les mots « Belle Hermione » dont la finale féminine n'est pas élidée³. Celle-ci prend donc toute sa place dans l'expression affligée du prince tyrien et vise à en souligner la passion principale.

La deuxième catégorie d'affect est constituée par l'injonction, c'est-à-dire les ordres donnés par une divinité (Pallas dans *Cadmus*), par une allégorie (l'Envie dans le prologue de *Cadmus*, la Haine dans *Armide*) ou par un personnage (le héros éponyme de *Cadmus*).

Enfin la dernière scène d'*Armide* nous en offre deux autres types : l'interpellation et la révolte. La première concerne Renaud lorsque il s'adresse à celle qu'il quitte au cinquième acte :

Armide, il est temps que j'évite
Le péril trop charmant que je trouve à vous voir.

Dans le monologue final de l'héroïne, c'est la révolte qui est mise en valeur et qui se mêle à la douleur :

Traître, attends... je le tiens... je tiens son cœur
[perfidie.]

L'intensité expressive de ce monologue est d'ailleurs soulignée par un emploi quasi systématique des finales féminines non élidées : comme nous l'avons noté, il en concentre six sur les onze de l'opéra, ce qui prouve que cet effet a toute sa place dans les *climax* passionnels.

Il reste deux cas où le contexte n'est toutefois pas dramatique, tous deux dans la première scène d'*Armide*. Ils constituent des sortes d'exceptions à la pratique lullyste que nous venons d'exposer et sont, dans ce sens, intéressants à détailler. En effet,

3. Le *h* de hélas, en effet, est un *h* muet et la finale féminine qui le précède doit en principe s'élider. Quinault a ainsi construit son vers, un alexandrin : « Bell(e) Hermion(e), hélas ! Puis-j(e) être heureux sans vous ? »

excepté la présence d'une ponctuation, tout les oppose aux exemples cités plus haut.

Le premier est extrait d'un petit air de Phénice, la suivante d'Armide, à la première scène du premier acte (exemple 6). Dans cet alexandrin, le *e* muet à l'hémistiche — « triomphe » — aurait dû être élidé selon les règles de la métrique, même en présence d'une ponctuation. Il s'agit certainement d'un effet musical : la volonté d'affirmer, par un rythme régulier et marqué, une rythmique de danse en étroite relation avec la basse mais aussi avec le prélude précédent qui donne le début du motif. Deuxième raison, celle-ci d'ordre rhétorique : la mise en valeur du mot « triomphe » grâce à la prononciation de sa dernière syllabe muette. Ce mot d'ailleurs jouit d'un *climax* mélodique : ascension sur le *fa* aigu suivi d'un saut de sixte mineur. Il est encore mis en valeur par une « pause » - une suspension du son - signifiée par la virgule¹ et par la mise en musique du *e* muet. La facture rhétorico-musicale a sûrement pris le pas sur les règles courantes de la prononciation : Lully crée ici un effet de martèlement guerrier.

Toutefois cet exemple ne laisse pas de poser problème : pourquoi est-il le seul de ce type ? Alors que dans un contexte plus tendu, les pauses et les effets déclamatoires se justifient, pourquoi mettre l'accent sur une phrase au contenu finalement assez peu dramatique, même si elle ouvre la tragédie et qu'elle permet de faire contraster le triomphe d'Armide avec sa tristesse de ne pas avoir vaincu Renaud ?

En revanche, le deuxième exemple dans un contexte léger est plus évident et peut même se rattacher à la catégorie des exemples dramatiques : il s'agit d'un récitatif d'Armide (*Armide* I, 1), au caractère déclamatoire et à la rythmique plus libre. Elle y confie à ses suivantes son « dépit » de ne pas avoir capturé Renaud. Toutefois, ses sentiments sont partagés et déjà ce qu'elle ressent pour le chevalier chrétien n'est plus tout à fait de la haine, ce qu'exprime Lully par la mise en musique du vers (exemple 7).

La chute de la courbe mélodique dans le grave de la voix de l'héroïne dévoile, sous forme d'un aveu presque involontaire, son attirance pour Renaud, alors que l'ornement sur le « a » de « aimable » et la profération de la finale muette donnent tout son sens au terme qui qualifie le

chevalier : celui qui est digne d'être aimé. La déclamation musicale précise ainsi les intentions de Lully : révéler dès la première scène les tourments qui hantent le personnage de l'enchanteresse. Dans ce contexte, même s'il n'existe pas de silence, la prononciation du *e* muet apporte une dimension expressive de premier plan : la configuration ornement + *e* muet chanté donne à la chanteuse une indication d'interprétation, mettre en valeur le mot « aimable ».

5. Élision et écriture dramatique :

Il n'est pas surprenant d'ailleurs que cet effet intervienne dans un récitatif : dans la tragédie en musique, il constitue le lieu privilégié de l'expression des passions². La déclamation y tient une place de premier plan que ce soit dans le choix des éléments musicaux — fondés sur une écriture souple et ductile — que dans celui de la prononciation. Dans ce dernier cas, la non élision du *e* muet y joue tout son rôle : c'est pourquoi nous la trouvons principalement concentrée dans ces sections hautement rhétoriques et théâtrales.

Le récitatif cependant ne se comporte pas comme une section unie qui userait toujours des mêmes éléments : il peut adopter des formulations changeantes qui jouent à la fois sur l'accompagnement — basse continue ou orchestre — ou sur une écriture plus ou moins mesurée. Le récitatif lullyste se définit, en effet, par son extrême fluidité : on passe insensiblement d'un petit air à une partie d'allure plus libre ou d'un récitatif simple à un récitatif accompagné. La non élision du *e* muet apparaît toutefois dans les sections les plus déclamatoires, comme le montre le tableau n° 4.

C'est dans le récitatif, qu'il soit simple ou accompagné, que l'on note la présence plus que majoritaire des *e* muets non élidés : sept occurrences pour chacun des deux, soit quatorze sur un total de dix-sept.

Le récitatif simple représente l'écriture sans doute la plus libre grâce à la présence de la seule basse continue : celle-ci met en valeur une interprétation chantée extrêmement souple qui accepte une certaine liberté rythmique³. Le récitatif

1. Cet exemple est en contradiction avec les recommandations de Bacilly telles que nous les avons exposées plus haut, ce qui prouve encore une fois que traités et œuvres musicales doivent être constamment confrontés pour une meilleure approche de l'interprétation.

2. Cf. sur ce point Catherine KINTZLER, « Essai de définition du récitatif, le chaînon manquant », *Recherches sur la musique française classique*, 1986, XXIV, pp. 128-141.

3. Cf. MASSON (Charles) : « Dans le récitatif d'un Motet, on bat la mesure, mais dans celui de l'Opéra on la néglige, parce que celui qui bat la Mesure est obligé

accompagné, lui, est d'une autre dimension : la mélodie se détache sur un fonds orchestral qui lui donne un poids expressif de premier plan. Même s'il possède toujours un caractère déclamé, il ne peut pas être aussi libre que le récitatif simple en raison de la présence de l'orchestre. Toutefois Lully y emploie des procédés rhétoriques comparables. C'est le cas dans le magnifique monologue d'Armide au dernier acte de l'opéra (V, 5) : entièrement soutenu par les cordes, il concentre à lui seul six exemples de *e* muets non élidés.

La lecture du tableau 4 montre d'ailleurs l'évolution de Lully : dans son premier opéra, les récitatifs accompagnés n'existent pas — ce qui explique l'absence de *e* muet non élidé dans cette colonne — alors qu'ils sont dans *Armide* d'un usage plus courant et jouent un rôle non négligeable dans l'ensemble de l'œuvre¹. On note toutefois dans le dernier opéra de Lully la permanence de l'écriture déclamatoire forgée dès *Cadmus* : les *e* muets non élidés sont encore présents dans le récitatif simple. C'est à cet esprit qu'il faut rattacher le duo de *Cadmus* cité plus haut, qui comporte les répliques en vers brisés : il est plus déclamé que véritablement chanté même si les interprètes doivent observer la mesure afin de ne pas se décaler.

En revanche, en ce qui concerne le petit air d'*Armide* (exemple 6), il s'agit d'une section à la mesure ternaire fixe, à la mélodie plus organisée et à la basse élaborée. Lully y glisse un *e* muet non élidé, seul exemple de ce type dans notre corpus. Nous avons exposé plus haut les raisons qui pourraient expliquer sa présence surprenante dans cette forme d'écriture. Enfin, seul exemple du corpus, le chœur qui intervient dans un récitatif de *Cadmus* observe la formulation suivante dans un alexandrin :

HERMIONE.
O ciel !
Tous.
O ciel ! O ciel ! Hermione ! Hermione² !

Son écriture est donc la même que pour celle d'un soliste dans un récitatif : un *e* muet non élidé

devant une ponctuation qui indique certainement une pause. Même si Lully n'y adjoint pas de silence, cette non-élision constitue une figure rhétorique expressive — Hermione vient d'être enlevée sur les ordres de Junon — : la mesure à C est lente et permet sans doute ce type d'effet. De plus la construction inhabituelle de cet alexandrin, composé de deux exclamations répétées sans un seul verbe, justifie un traitement musical particulier.

Conclusion

Malgré une exception, le *e* muet non élidé est donc caractéristique d'une déclamation tragique — au sens expressif du terme — qui apparaît dans des contextes tendus — plainte, injonction. Le fait qu'il se place principalement dans le récitatif laisse à penser qu'il est le témoignage d'une prononciation pratiquée aussi dans le théâtre parlé. Même si nous avons mentionné son existence avant *Cadmus* — notamment dans les comédies-ballets —, son absence quasi totale dans les genres non déclamatoires — comme l'air sérieux ou le ballet de cour³ — prouve sans doute qu'il s'agit d'un effet venu de la scène littéraire : son emploi plus courant dans la section de l'opéra qui est la plus proche de la déclamation parlée — le récitatif — le confirme. Ce procédé d'ailleurs n'est pas particulier à Lully : on le retrouve dans les mêmes conditions chez Cambert dans sa pastorale *Les Peines et les plaisirs de l'Amour* dont la forme et l'esthétique sont celles de l'opéra.

Ce qui ressort également de l'étude, c'est l'association permanente entre la non élision du *e* muet et l'existence d'un signe de ponctuation : on peut même avancer qu'il s'agit d'une condition *sine qua non*. Dans la plupart des cas, Lully y associe un silence, matérialisant ainsi la pause que semble réclamer la ponctuation. Cette conjonction — finale muette non élidée + ponctuation + silence — se constitue dès lors comme un des procédés rhétoriques du Surintendant. L'hypothèse d'Yves Charles Morin — pour qui il est envisageable de prononcer une finale féminine à la pause — est donc justifiée par la pratique de Lully. Peut-

de suivre la voix afin de ne pas la gêner. » (*Nouveau traité des règles pour la composition*, Amsterdam, Estienne Roger, *op. cit.*, p. 7.)

1. C'est à partir de *Bellérophon* (1679) que Lully adopte systématiquement les récitatifs accompagnés : voir Jérôme de LA GORCE, *Jean-Baptiste Lully, op. cit.*, pp. 654 sqq.

2. *Cadmus et Hermione, op. cit.*, IV, 7, p. 144.

3. Là aussi, une étude plus fouillée s'impose : nous avons consulté les principaux ballets de Lully, les airs de Bacilly (*III Livre de chansons pour danser et pour boire*, Paris, R. Ballard, 1665, fac-sim. Fuzeau, 2005) ainsi que ceux de Lambert (*Les Airs de Monsieur Lambert...*, Paris, 1666, fac-sim. Minkoff, 1983, *Airs à une, II, III et IV parties*, Paris, Ballard, 1689 et le manuscrit F-Pn Rés. 584).

on la proposer à un comédien qui, lorsqu'il désire faire un silence expressif, pourrait ne pas éluder la finale féminine, comme dans le cas du vers de *Rodogune* cité plus haut ? Tout le problème est de savoir jusqu'où l'on peut extrapoler : Lully n'aurait-il pas figé dans son récitatif un tour de prononciation déjà archaïque à son époque¹ ? La décision ne peut être prise qu'en comparant les sources disponibles et en les contextualisant.

Dans le domaine plus strictement musical, la pratique de la non-élision perdure après Lully : de multiples témoignages le confirment aussi bien dans l'opéra que dans la cantate, nouveau genre qui apparaît en France au début du XVIII^e siècle et qui, malgré une influence italienne prononcée, reprend chez certains compositeurs les principaux schèmes de la déclamation lullyste. On pourrait même avancer qu'il se crée pour des cas précis — comme les plaintes, les reproches ou les exhortations — une écriture topique héritée de Lully, de ses contemporains ou d'une pratique théâtrale expressive. Toutefois il ne faut pas penser qu'elle se comporte comme un carcan, privant par là compositeurs et interprètes de leur liberté et bloquant toute influence ou toute évolution. Le cas d'une formule devenue sûrement

célèbre le montre bien : il s'agit de l'hémistiche du *Cid* de Pierre Corneille : « Ô rage, ô désespoir ». On le retrouve, en effet, dans *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour*, noté de la manière suivante : « Ô rag', ô désespoir² », alors qu'un compositeur comme Destouches (*Omphale* en 1701) le donne d'une manière plus « lullyste », si l'on peut dire, en mettant la finale féminine en musique : « Ô rage, ô désespoir³ ». Il s'agit donc, comme nous l'avons souligné, d'un procédé expressif plus encore que d'une habitude routinière, procédé lié à la diction et à l'interprétation

Mais ce qu'a montré cette recherche — et nous insistons encore sur son caractère fragmentaire — c'est l'intérêt d'analyser au plus près les procédés d'écriture issus des partitions d'opéra : ils donnent de précieuses indications qui peuvent servir à l'interprétation du vers sur la scène parlée. Nous pouvons désormais envisager une étude plus large qui porterait aussi sur le débit, les liaisons, la prononciation des voyelles et consonnes, leur durée, etc., étude qui se situe à la croisée de deux domaines en interaction aux XVII^e et au XVIII^e siècles : la déclamation du comédien et celle du chanteur.

1. Claude Lancelot rapporte qu'à son époque, le *e* féminin final à la pause ne se prononçait « presque point » (*Règles...*, *op. cit.*, pp. 51-52) : c'est probablement à grand peine qu'on le maintenait dans la diction des vers.

2 *Op. cit.*, I, 1, p. 12.

3 *Omphale*, Paris, Ballard, 1701, II, 5, p. 123.

Annexe I

Tableaux

<i>E</i> muet non éli­dé	<i>Cadmus</i>	<i>Armide</i>	Total
Sans silence	1	2	3
Suivi d'un silence	4	9	13

Tableau 1 : *E* muets non éli­dés suivis d'un silence

Type de ponctuation	<i>Cadmus</i>	<i>Armide</i>	Total
Virgule	2	8	10
Point-virgule	1	0	1
Point d'exclamation	2	1	3
Point d'interrogation	0	2	2

Tableau 2 : Types de ponctuations observés par Lully

Type de contexte		<i>Cadmus</i>	<i>Armide</i>	Total
1-Dramatique	Douleur, plainte	3	6	9
	Injonction	2	1	3
	Révolte	0	1	1
	Interpellation	0	1	1
2-Léger		0	2	2

Tableau 3 : Contextes affectifs où apparaissent les *e* muets non éli­dés

Type de sections	<i>Cadmus</i>	<i>Armide</i>	Total
Récitatif simple	3	3	6
Récitatif accompagné	0	7	7
Petit air avec b. c.	0	1	1
Duo	1	0	1
Chœur (dans un récitatif)	1	0	1

Tableau 4 : Formes musicales employées pour le *e* muet non éli­dé

Annexe II

Exemples musicaux

Apollon

L'Auro - te ay me Cepha - le, et Flore ay - me Zephi - re,

6 #6 #

Exemple 1 : Cambert, *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour*, I, 2, p. 18

Armide

Il m'eschape, il s'es-loigne, il va quitter ces bords,

6 7 b6 7 6 4

Exemple 2 : Lully, *Armide*, V, 5, p. 305

Renaud

Vous ai - mer, bel - le Ar - mide, est mon premier de-voir

6 6 6 # #

Exemple 3 : Lully, *Armide*, V, 1, p. 269

Filene Ha! Cru - el - le Ti - gres - se

Lycas Cœur dur Inexorable

Exemple 4 : Lully, *Pastorale comique*, sc.13, p. 39

Cadmus

Belle hermi-on - e, hé-las! Hélas! Puis je être heureux sans vous?

7 6 5 6 5 6 4 #

Exemple 5 : Lully, *Cadmus et Hermione*, V, 1, p. 146

Phénice

Dans un jour de tri - omphe, au mi-lieu des plai - sirs

Exemple 6 : Lully, *Armide*, I, 1, p. 87

Armide

Il est dans l'age aimable, où sans effort on aime...

Exemple 7 : Lully, *Armide*, I, 1, p. 90

Annexe III

Corpus des e muets non élidés dans *Cadmus et Hermione* et *Armide* de Quinault et Lully¹

Cadmus et Hermione

Référence	Personnage(s)	Vers concerné
Prologue, 3, p. 25	L'Envie	Et vous, monstre, Et vous monstre, armez vous pour nuire
II, 4, p. 97	Duo Cadmus et Hermione	HERMIONE. Ah ! Cadmus ! CADMUS. Hermione ! (Bis) ENSEMBLE. Adieu !
IV, 1, p. 133	Cadmus	Qu'elle vive ; il suffit de plaindre un malheureux
IV, 7, p. 144	Hermione et Chœur	HERMIONE. O ciel ! CHOEUR. O ciel ! O ciel ! Hermione ! Hermione !
V, 1, p. 146	Cadmus	Belle Hermione, hélas ! Puis-je être sans vous ?

Armide

I, 1, p. 87	Phénice	Dans un jour de triomphe, au milieu des plaisirs
I, 1, p. 90	Armide	Il est dans l'âge aimable, ou sans effort on aime...
III, 4, p. 218	La Haine	Sors, sors du sein d'Armide, amour brise ta chaîne
IV, 4, p. 300	Renaud	Armide, il est temps que j'évite
V, 5, p. 261	Armide	Il me laisse mourante, il veut que je périsse
V, 5, p. 302	Renaud	Trop malheureuse Armide ! Hélas !
V, 5, p. 305	Armide	Il m'échappe, il s'éloigne, il va quitter ces bords
V, 5, p. 307	Armide	Traître, attends... Je le tiens... Je tiens son cœur perfide.
V, 5, p. 308	Armide	Que dis-je ? Où suis-je ? Hélas infortunée Armide !

1. Pour les sources, voir article note 6, p. 26. Les numéros de page renvoient à la partition. L'orthographe a été modernisée. On a tenu compte des répétitions dues à Lully : c'est la mise en musique qui prime ici et non l'état du livret.

Consonnes finales à la pause et devant voyelle : même combat ? États de langue, traditions, artifices et déclamation du français

Olivier BETTENS
(Cossonay)

La liaison est le résultat d'un état de langue ancienne où toutes les consonnes étaient prononcées. Vers le XI^e ou le XII^e siècle, les consonnes finales ont commencé à ne plus se prononcer. Ce n'est que dans la mesure où elles se trouvaient enchaînées à la voyelle suivante, à l'intérieur d'un groupe rythmique, qu'on les a conservées.¹

Cet extrait² d'une introduction à la phonétique du français contemporain due à Pierre Léon donne à penser que le phénomène de la « liaison » est étroitement lié à la question générale de la prononciation des consonnes finales dans la langue et à celle, particulière, de leur prononciation à la pause. Il suppose un état de langue « originel » dans lequel, indépendamment de leur voisinage, toutes les consonnes finales se prononçaient d'une manière parfaitement spontanée. D'un tel « âge d'or », les pratiques du XVII^e siècle en matière de

déclamation, et en particulier de diction du vers, pourraient-elles être le souvenir ? Cette idée, si elle séduit par un charme tout romantique, n'en nécessite pas moins un examen critique.

Liaison-enchaînement :

Je parlerai ici indistinctement de *liaison* dans tous les cas où la consonne finale d'un mot se joint à la voyelle initiale du mot suivant pour former une syllabe avec elle. La distinction classique entre l'*enchaînement*, qui s'applique aux consonnes qu'on prononce de toute façon et la *liaison*, qui s'applique à des consonnes latentes ne se prononçant que devant voyelle initiale, présuppose en effet qu'on sache avec une certitude absolue si une consonne finale donnée est ou non latente : cela n'est que rarement le cas pour les périodes considérées. Ce qui fait l'objet de mon étude n'est pas la *liaison* en tant que phénomène linguistique³, mais la *liaison* « poétique », en tant que procédé de déclamation : dans quelles

1. Léon, pp. 151 et sq.

2. Les éléments de cet exposé seront repris de manière plus détaillée au chapitre « Consonnes finales » de Bettens, *Chantez-vous français*, à paraître prochainement. Un chaleureux merci à Sabine Chaouche, Pierre-Alain Clerc et Yves Charles Morin pour leur précieux conseils, remarques et corrections. La version définitive de ce texte doit beaucoup à leur relecture critique. J'endosse bien sûr seul les faiblesses et les erreurs.

3. Dans « Liaisons et enchaînements... », 2005, Morin a envisagé ces questions du point de vue du linguiste. Un étrange concours de circonstances a fait que je n'ai pu m'appuyer, pour le présent travail, sur une version préliminaire de cet important article.

conditions un orateur récitant des vers peut-il être amené à pratiquer des liaisons (ou des enchaînements) dont il se serait abstenu dans une situation de conversation ordinaire ? De même, je m'interroge sur la possibilité qu'a l'orateur, dans un contexte comme la rime, où la liaison n'entre pas en ligne de compte, de faire entendre des consonnes finales qui ne s'entendraient pas à la pause dans son parler spontané¹.

Les origines :

La liaison, telle que l'envisage Léon, ne s'opère qu'à « l'intérieur d'un groupe rythmique », c'est-à-dire au sein d'une unité prosodique composée d'un mot principal et d'un ou plusieurs *clitiques*, et marquée par un accent et un seul, sur sa dernière syllabe non féminine. Partant donc du latin classique :

illos hómines

dont les deux mots portent chacun son accent propre, on aboutit, en français médiéval, à :

les omes / lesomes

où le déterminant clitique se joint au substantif accentué pour ne former avec lui qu'une unité prosodique. On admet sans peine que, dans ce cas de figure, si le déterminant a perdu son accent avant que son *s* final n'ait eu tendance à s'amuir, cet *s* ait subi exactement la même évolution que n'importe quel *s* intervocalique. Dans un autre cas :

cantáre hábeo > chanter ai / chanterai

le degré de fusion entre l'infinif, qui perd son accent, et l'auxiliaire est tel que les deux mots finissent par n'en former plus qu'un seul dans la graphie usuelle.

S'agissant de la diction des vers, la liaison prend une extension beaucoup plus vaste. En effet,

1. Les données historiques étant par trop lacunaires en la matière, je n'aborde pas la question de phénomènes atypiques comme la « liaison sans enchaînement » où la consonne de liaison est articulée à la fin d'un mot, suivie d'un coup de glotte qui annule l'enchaînement (cf. Léon, p. 158). Aucun élément historique n'indique que de tels phénomènes aient pu constituer un modèle pour les orateurs, mais on ne peut bien sûr pas exclure qu'ils se soient produits dans le feu de l'action, comme c'est le cas dans le discours de certains politiciens actuels.

ce n'est plus seulement au sein d'une unité prosodique que l'orateur va la réaliser mais bien d'une unité à l'autre, et même entre deux mots que sépare une coupure syntaxique ou métrique majeure. En 1824, c'est-à-dire à l'aboutissement d'une tradition de plusieurs siècles, Dubroca écrit, translittérant Boileau :

Cê-t'en vain qu'au Parna-ss'éun témérai-r'ateur
Pense de lâr dê vèr-z'atteindre la hauteur².

Sa notation phonétisante indique bien qu'il conçoit chacun de ces alexandrins comme une seule unité de cosyllabation, et ce indépendamment de tout découpage prosodique ou syntaxique. De la même manière qu'il élide l'*e* de *Parnasse* à la césure, il enchaîne la dernière consonne de *vers* avec le début du second hémistiche³, la césure étant, dans un cas comme dans l'autre, « colmatée » par l'orateur : toutes les syllabes du vers se succèdent alors sans la moindre interruption. Peut-on vraiment considérer l'accumulation de liaisons « poétiques », c'est-à-dire de liaisons d'une unité prosodique à l'autre, qui ne se feraient pas dans la conversation courante ni même dans la lecture de la prose, comme l'héritage d'un état de langue qui coïnciderait avec la source de ladite tradition ?

*Bons fu li secles al tens anciëneur
Quer feit i ert e justise ed amur*

Les deux vers initiaux de la *Vie d'Alexis*, qui est un des plus anciens poèmes en langue française, illustrent en tout cas un fait aussi important que bien connu : les premiers décasyllabes en langue vulgaire se composent, dans l'ordre, de deux sous-vers de quatre et six syllabes chacun qui sont suffisamment dissociés pour qu'une syllabe féminine surnuméraire (ici, la dernière de *secles*) puisse se glisser entre eux, de la même manière qu'une syllabe féminine qui ne compte pour rien peut se glisser, à la rime, entre un vers et le suivant. On parlera alors de césure « épique ». On voit donc bien que, dans ce vers « originel », la césure représente, d'un point de vue métrique, un fossé si important qu'il est fort improbable que le colmatage phonétique représenté par la liaison (ici, celle de l'*s* final de *secles* avec l'*a* initial de *al* ou du *t* final de *ert* avec l'*e* subséquent) ait pu être, à ce stade, favorisé. Les notions dont on dispose par ailleurs sur le français

2. Dubroca, p. 172.

3. Dubroca ne pratique pas systématiquement la liaison par dessus la césure. Dans certains cas, il y note une barre verticale pour montrer qu'il coupe.

du XI^e siècle indiquent qu'il fonctionnait non comme une langue *tendue*, ce qui est le cas du français standard, mais bien comme une langue *relâchée* : les modes phonétiques dits « relâché » et « décroissant » prédominaient¹. Il en résulte que, selon toute probabilité, les consonnes finales s'y prononçaient, mais qu'elles restaient dans tous les cas implosives : il devait exister, entre deux unités prosodiques contiguës, la petite interruption de la chaîne phonique qui est caractéristique des principales langues germaniques et qui prévient, justement, tout enchaînement d'une unité à l'autre. La liaison, au sens où je l'entends ici, ne pouvait pas avoir lieu.

Peu d'années séparent la *Vie d'Alexis* de la *Chanson de Roland*. La langue de *Roland* n'apparaît, au premier abord, guère moins relâchée que celle d'*Alexis*. La fréquence des césures épiques, toutefois, y est moindre, ce qui pourrait indiquer une tendance à resserrer le lien entre les sous-vers. On observe un autre phénomène, qui n'était pas présent dans la *Vie d'Alexis*. Le cas où, comme dans :

Set anz tuz pleins-ad estet en Espagne

un premier sous-vers à consonne finale (*pleins*) précède un second sous-vers à voyelle initiale (*ad*) y est très nettement plus fréquent qu'il ne le serait si on laissait jouer le hasard. Ce phénomène, que j'ai appelé *pont Turol*², pourrait indiquer que, déjà dans la *Chanson de Roland*, l'orateur ou le chanteur était porté à pratiquer des liaisons « par dessus » la césure, soit d'un sous-vers à l'autre. Survenant dans une langue encore largement conditionnée par les modes relâché et décroissant, et donc dans un contexte peu favorable aux enchaînements spontanés, cette pratique serait donc, dès son origine, non pas un fait de langue mais plutôt une marque spécifique de déclamation fonctionnant comme un contrepoids au mode de composition dissocié du vers.

Si l'on admet — c'est la position que j'adopte à ce stade de ma réflexion — que la liaison « poétique » est, dès son apparition, un effet artificiel qui s'écarte de la prononciation spontanée, on se demande ensuite s'il en va de même de la prononciation des consonnes finales à la pause, c'est-à-dire à la rime. Les données sur la langue indiquent que, au XI^e siècle, les consonnes implosives, et donc les consonnes finales, devaient encore être spontanément prononcées. De plus, les poèmes rimés les plus archaïques montrent avec

quelle précision la rime tenait compte de la consonne finale :

*Salüet tei mil e mil feiz
Li apostoiles danz Benedeiz
Que comandas ço ad enpris
Secund sun sens e entremis,
En letre mis e en romanz,
Eisi cum fud li teons cumanz
De saint Brendan le bon abéth.
Mais tul defent ne seit gabéth
Quant dit que set e fait que peot :
Itel servant blasmer n'esteot.³*

Dans ces quelques vers consécutifs tirés du début du *Voyage de Saint Brandan*, il existe encore une distinction entre la rime *-iz* ([its]⁴) et la rime *-is* ([is]), entre *-t* ([t]) et le *-th* (probablement [θ]) résultant d'un *t* intervocalique latin. Il se trouve aussi, dans ce texte, des rimes du type *servant* : *cumant*, *querant* : *grant*, dont le *t* du second terme est, étymologiquement parlant, un *d* qui a subi un dévoisement. La rime française semble donc bien se calquer précisément sur un état de langue où toutes les consonnes finales se prononcent spontanément, mais sont déjà dévoisées. Il s'agit, sous une forme quasiment définitive, de l'ensemble de conventions qui subsistera intact jusqu'au XIX^e siècle, où l'on peut à bon droit le qualifier de « fiction graphique⁵ » car il n'est alors depuis bien longtemps plus en prise directe sur la langue.

Dès leur origine, la liaison « poétique » et la prononciation des consonnes finales à la rime apparaissent en somme comme deux phénomènes fondamentalement différents : le premier — pour autant qu'on admette qu'il a pu faire précocement partie de l'arsenal de l'orateur — comme un artifice spécifique à la déclamation et le second comme la conséquence immédiate d'un état de langue.

Le Moyen Âge :

L'évolution phonétique du français entre le XI^e siècle et la fin du Moyen Âge est marquée par un affaiblissement des consonnes implosives qui va, dans bien des cas, jusqu'à l'amuisement, et qui précède et accompagne l'installation des modes phonétiques « croissant » et « tendu ». Cet affai-

1. Matte, p. 69.

2. Bettens, « Du pont Turol... »

3. *Le Voyage de Saint Brandan* (en ligne à l'adresse <http://mypage.bluewin.ch/brandan/>).

4. Les indications phonétiques entre crochets utilisent l'Alphabet Phonétique International.

5. Cornulier, pp. 204 et sq.

blissement n'épargne pas les consonnes finales, aussi bien devant consonne qu'à la pause. Des indices tirés de l'observation des rimes confirment cette tendance, particulièrement nombreux dans les genres « popularisants¹ » comme le motet ou la pastourelle, beaucoup plus rares dans le grand chant courtois. Des rimes du type *esté : chanter, repentir : jolis, avril : tenir, tans : chant, mamelete : amouretes*, qui foisonnent par exemple dans les motets du manuscrit de Montpellier, donnent à penser que, dans le discours spontané des personnes qui, au XIII^e siècle, disposaient d'une culture suffisante pour goûter voire pour écrire de tels poèmes, les consonnes finales ne comptaient plus pour grand-chose². De telles irrégularités s'immiscent même dans le grand chant courtois où elles demeurent néanmoins exceptionnelles. On trouve par exemple *amis : di* chez Thibaut de Champagne et *lit : mi* chez Gace Brûlé. La finale *-th*, encore largement présente dans *Saint Brandan* disparaît totalement au XII^e siècle et, peu à peu, la distinction entre *-s* et *-z* s'efface à la rime. Il n'en demeure pas moins que, dans l'ensemble, le système de rime qui fonctionnait au siècle précédent, et qui impliquait, au voisement près, une identité des consonnes finales, reste en place. Un décalage s'installe donc entre la langue, qui évolue, et le système de rime qui, en tout cas dans le style le plus élevé et le plus littéraire, se fige.

Quelles vont-êtré les répercussions de ce décalage sur la diction des vers ? Il est raisonnable d'admettre que les genres « popularisants » appellent une diction « légère » ou « naturelle », proche du discours spontané, où certaines consonnes finales disparaissent de la pause. Quid alors d'une diction « soutenue » ou « emphatique », plus artificielle, réservée aux genres les plus « aristocratisants », et dans laquelle les consonnes finales se feraient entendre de manière plus fréquente à la rime ? On peut en postuler l'apparition mais, à ce stade et faute de témoignages, il est difficile d'être affirmatif. Si l'on posait en effet que la « rime stricte » exige par principe une articulation systématique des

consonnes finales, on devrait en déduire que, par exemple, Victor Hugo, qui rime de manière aussi stricte que n'importe quel trouvère du XIII^e siècle, prononçait toutes les siennes. On sait bien, parce qu'il existe, pour le XIX^e siècle, des témoins beaucoup plus précis, que cela n'était pas le cas : Dubroca, pour n'en citer qu'un, ne prononce à la fin des vers aucune des consonnes finales qu'on ne prononcerait pas en français standard.

Il n'est pas possible d'affirmer grand-chose sur la pratique de la liaison « poétique » durant la même période. Entre deux unités prosodiques disjointes, là où la liaison n'avait pas de raison d'apparaître dans le discours spontané, on imagine que les consonnes finales se sont amuïées devant voyelle comme elles ont pu le faire à la pause. Si, par contre, comme j'en ai émis l'hypothèse, la liaison « poétique » s'était auparavant installée comme une pratique artificielle propre à la diction des vers, on admet mieux qu'elle ait pu, sur le mode d'une tradition, survivre intacte aux amuïsements qui affectent la langue, ou en tout cas sa variété la plus « centrale³ », dès le XII^e siècle.

La Renaissance :

Avec l'apparition de témoignages directs sur la langue et les usages, il devient possible de réduire quelque peu le flou qui affecte notre vision du Moyen Âge. En 1529, Tory décrit très simplement mais avec précision la prononciation des « Dames de Paris » :

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 Iardin / & y auons menge des Prunes blanches et noires, des Amendes douces & ameres, des Fignes molles, des Pomes, des Piores & des Gruselles. Elles disent & prononcent. Nous auon disne en vng Iardin : & y auon menge des prune blanche & noire, des amende douce & amere, des figue molle, des pome, des poyre, & des gruselle. Ce vice leur seroit excusable, se nestoit quil vient de femme a homme,

1. *Popularisant* ne signifie pas *populaire* : il est vraisemblable que les pastourelles du Moyen Age sont aussi peu populaires que les *Bucoliques* de Virgile ou les *Bergeries* du XVII^e siècle.

2. D'autres hypothèses sont possibles. Dans l'introduction qu'il donne à son édition de ces textes, Raynaud considère ces irrégularités comme des assonances isolées survenant « par hasard », ce qui a pour effet d'évacuer, un peu légèrement à mon sens, la question de la prononciation des consonnes finales.

3. Comme l'a montré Morin (1986), il n'y a pas de raison de penser que la chute des consonnes finales ait touché de manière homogène la totalité des dialectes d'oïl. Entre guillemets, « central » ne désigne pas une aire géographique précisément déterminée mais plutôt l'ensemble des facteurs géographiques et socio-culturels difficilement pondérables qui font qu'à un moment donné une variété de français est plus ou moins unanimement considérée comme la langue de référence.

& quil se y treuve entier abus de parfaitement prononcer en parlant¹.

Il s'agit d'un usage apparemment spontané qui est probablement celui de la petite bourgeoisie parisienne. Aucun *s* final n'y est prononcé à la pause et il ne connaît probablement, en fait de liaisons, que celles qui se font au sein d'unités prosodiques minimales (*nous-avon*, *des-amende*). Tory, manifestement, ne l'approuve pas, lui préférant une prononciation plus « lettrée » qui, on peut l'imaginer, s'approche de celle que, quelques décennies plus tard, défendront les grammairiens au nombre desquels Peletier :

Comme quand nous disons, *Les François sont g'ans bien hardiz* : la ou si vous prononcèz l'orgson continue/ : chacun sèt que/ les dernière/s letre/s de/ tous les moz ne/ sonne/t point, fors ce/le/ du dernier².

On en déduit que, dans la phrase citée en exemple, Peletier n'aurait prononcé aucune consonne finale hormis le *z* final de *hardiz*, consonne que les « Dames de Paris » auraient, elles, laissé naturellement tomber. Les grammairiens du XVI^e siècle sont assez unanimes à reconnaître (ou à prescrire) la prononciation, à la pause, des *s* du pluriel. Mais, en même temps, ils nuancent presque toujours leur propos en décrivant un allongement de la voyelle précédente qui pourrait, en partie au moins, tenir lieu d'articulation de l'*s*, comme ici Peletier qui enchaîne :

Mêmes a la fin d'aucuns moz, qui se/ prononce/t a part, la letre/ *s*, ne sonne/ point, que/ par une maniere/ d'allonge/mant e production de/ voes : nommément après la letre *r* : Comme/ an *keurs*, *durs*, *obscur*s.

Le même Peletier, quelques pages plus haut, avait fort joliment stigmatisé l'incapacité de la graphie à rendre fidèlement les sons :

1. Tory, f^olvii r^o. Devant consonne, les dames de Paris ne prononçaient probablement pas plus les *s* de *des* que ceux de *pome* ou de *mole*. J'admets que Tory les a conservés pour des raisons graphiques : s'il les avait supprimés, on n'aurait pas reconnu la forme plurielle de l'article. Philippe Caron, que je remercie au passage, me signale que, à cette époque, "Dames de Paris" se rapporterait, au sens premier, à des femmes de l'aristocratie à moins qu'on ne considère que Tory, ironiquement, désigne ainsi les prostituées.

2. Peletier, p. 58. Je transcris par *e/* l'*e* barré par lequel Peletier note *e* féminin et par *e* l'*e* « cédille » par lequel il note *e* ouvert. Les *e* non marqués sont des *e* fermés. L'accent aigu (*é*) marque chez Peletier la longueur, l'accent grave (*è*) la brièveté.

Combien de/ *termingsons* auons nous qui ne/ se/ sauroét exprimer par letre/ ni figure/, sinon par proximate e re/ssamblance/ ? si bien que/ pour les randre/, nous empruntons l'office/ d'une/ letre/ : non pour nous de/montrer le/ naturel de la voes, mes l'ombre/ seule/mant³.

Cet allongement de la voyelle précédente, suivi d'une discrète exhalation, le tout figuré à la manière d'une ombre par l'*s* graphique, c'est exactement ce qu'on trouvait déjà chez Érasme qui, disposant de points de comparaison entre les diverses prononciations nationales du latin, reproche aux Français de dire « *dominus* » en triplant la durée de l'*u* et en escamotant l'*s* final⁴.

On voit ici se dessiner deux niveaux de discours : l'un, le plus spontané, est celui des « Dames de Paris ». À la pause, on n'y prononce vraisemblablement pas les consonnes finales qu'on ne prononcerait pas devant consonne initiale, et l'on n'y lie qu'au strict minimum. L'autre, plus sophistiqué, est celui des grammairiens et des lettrés qui font entendre d'une manière ou d'une autre tout ou partie des *s* finaux à la pause. Ce dernier niveau, vraisemblablement, requiert plus de liaisons que le premier. Il n'y a toutefois guère lieu de les imaginer comme deux registres étanches opposés par un phénomène de « tout ou rien », mais plutôt comme deux points sur un continuum. Il est vraisemblable que tant le parler des femmes de Paris que celui des grammairiens aient reposé sur des usages variables : la femme qui ne prononcerait jamais aucune consonne finale et le grammairien pointilleux qui les prononcerait absolument toutes relèvent sûrement plus de la caricature que de la réalité. Quoi qu'il en soit, ne retrouve-t-on pas ici peu ou prou la distinction, déjà postulée pour le Moyen Âge, entre cette diction « légère » et « popularisante » qui tend à négliger les consonnes finales et cette diction « soutenue » et plus « aristocratisante » qui leur accorde plus de place ?

Les *s* sont emblématiques de ces consonnes finales qu'on peut appeler *grammaticales* ou

3. Peletier, p. 48.

4. Érasme, *De recta latini graecique sermonis pronuntiatione dialogus*. En ligne à l'adresse <http://big.chez.com/asklepios/erasmus/pronuntiatione.htm>.

« *Quid mihi narras Ennios, 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.* »

désinentielles. Les consonnes finales *lexicales*, celles qui participent de la racine même des mots, posent évidemment d'autres problèmes : chaque mot ayant son histoire et ses usages propres, il est beaucoup plus difficile de dégager des règles générales quant à la prononciation de sa consonne finale. De nos jours encore, il existe de nombreux mots pour lesquels l'usage, même parisien et même châtié, hésite : *but*, *distinct*, *distillat*, *fait* (substantif), *aspic*, *ananas*, *persil*, *mas*, *yahourt*, *cassis*, *legs*¹ et bien d'autres. En tenant compte des différentes variétés de français régional, on augmenterait passablement le flou. La situation qui prévaut à la Renaissance flote davantage encore : les deux dictionnaires de rimes dus à Tabourot et à La Noue permettent de se faire une idée de la situation délicate à laquelle pouvaient être confrontés les poètes du temps. Alors qu'ils ne remettent pas fondamentalement en cause le principe traditionnel d'une rime qui, graphiquement tout au moins, englobe la consonne finale, ces deux auteurs admettent, pour un certain nombre de rubriques peu fournies, des licences qu'ils justifient par le fait que telle ou telle consonne finale graphique ne se fait pas, ou pas toujours, entendre dans la prononciation. Comme il se doit, ils sont souvent en désaccord et La Noue, qui rédige son ouvrage avec celui de Tabourot sous les yeux, y critique parfois son prédécesseur. Quoiqu'on puisse admettre que Tabourot, Bourguignon, est en général plus laxiste que La Noue, originaire de l'Ouest², ce dernier n'est pas complètement en reste pour cautionner des rimes qui négligent les consonnes finales. Tabourot admet, contre La Noue, *trot* : *galop*, *sang* : *puissant*, mais La Noue ne trouve rien à redire à des rimes comme *piéd* : *pitié*, *plomb* : *sablon*, *respect* : *bec*, *clerc* : *l'air*³.

Trouve-t-on de telles rimes « laxistes » dans la poésie du XVI^e siècle ? Si elles foisonnent dans les chansons ou les noëls⁴, elles sont par contre beaucoup plus rares dans la poésie littéraire ou « sérieuse ». Comment interpréter cette différence de pratique ? N'écrivant pas pour un auditoire connu à l'avance mais prétendant au contraire à une certaine universalité, les poètes littéraires se trouvent dans une réelle situation d'insécurité : incapables de prévoir l'effet que fera une rime donnée sur un lecteur donné, ils se réfugient dans la tradition et ne produisent, en général, que des

rimes « strictes » en ce qui concerne les consonnes finales. À cette contrainte qu'ils s'imposent répond, il faut le souligner, une liberté plus grande pour le lecteur ou l'orateur : une rime « laxiste », en effet, comme *trot* : *galop*, impose à l'orateur de ne pas prononcer les consonnes finales ; au contraire, une rime « stricte » comme *trop* : *galop* lui laisse la liberté de prononcer ou non les deux consonnes finales. Reste à savoir si, à la Renaissance, la prononciation des consonnes finales était totalement arbitraire, c'est-à-dire dépendante des seuls choix de l'orateur, ou s'il existait au contraire des régularités ou des conventions dans la manière dont, en fonction du lieu, du style, de la circonstance, les orateurs pouvaient être amenés à mettre plus ou moins en évidence certaines d'entre elles.

L'existence d'au moins deux registres de prononciation clairement identifiables, celui des « Dames de Paris » et celui des grammairiens ou, avant la lettre, du « bon usage », ainsi que la surabondance relative des licences dans les genres « popularisants » incitent à nuancer fortement l'hypothèse d'un orateur tout-puissant ne suivant que son goût ou son envie dans le choix des consonnes finales à prononcer. Reste que, au vu de la documentation disponible, il ne sera probablement jamais possible de décrire très précisément les conventions qui, en déclamation, pouvaient prévaloir à la Renaissance. Par la force des choses, l'orateur du XXI^e siècle qui défriche la poésie renaissante dispose donc d'une marge de manoeuvre assez large.

Le XVII^e siècle :

Cette période voit se multiplier les témoignages sur la langue et les usages. Sur leur base, il devient possible d'individualiser au moins trois niveaux de discours :

— le *discours populaire*, ou *mauvais usage*, qu'on rapproche de celui des « Dames de Paris »,

— le *discours familier*, ordinaire ou *bon usage*, qui correspond au parler soigné mais non affecté des personnes instruites, tel qu'enseigné et défendu par les grammairiens,

— et le *discours public*, soutenu, ou *bel usage*, réservé notamment au barreau, à la prédication, à la poésie, à la scène et au chant.

En lisant un auteur comme Grimarest⁵, on comprend bien aussi qu'une distance importante

1. Voir Martinet et Walther.

2. Morin (1993).

3. La question mériterait bien sûr d'être examinée beaucoup plus en détail.

4. Voir par exemple *La Grand Bible des Noëls*.

5. *Traité du récitatif*. Voir aussi, « Les niveaux du discours », in Bettens, *Chantez-vous français*.

sépare la simple lecture publique de l'action théâtrale : ce qu'on entend par « discours public » est en fait une gradation qui commence avec la très légère emphase caractérisant la lecture à haute voix pour aller se perdre dans les éclats de la tragédie lyrique.

Dans le cadre de cet exposé, je me limiterai à présenter deux témoignages de la fin du XVII^e siècle : celui de Mourgues et celui de Hindret qui, s'agissant de la prononciation des consonnes finales à la pause et devant voyelle, sont remarquablement concordants et particulièrement éclairants.

Mourgues :

Jésuite né en Auvergne, le père Mourgues a enseigné à Toulouse où il a publié divers ouvrages. Son *Traité de la Poésie Française*, imprimé pour la première fois en 1685¹, a manifestement connu un grand succès car il a fait l'objet de plusieurs rééditions jusqu'au milieu du siècle suivant. Avant tout consacré à la versification, cet ouvrage, qui a pu faire autorité, contient quelques remarques qui touchent directement la diction des vers :

La prononciation aisée & familière supprime quelques syllabes, qu'il faut respecter, quand on recite des Vers, de peur qu'ils ne paroissent tronquez & défectueux. On ne penseroit pas que ç'en fût un, si quelqu'un prononçoit.

Les foibl' & les forts meur' également

au lieu de dire,

*Les foibles & les forts meurent également.*²

Rien de nouveau ni même d'original ici : toutes les syllabes comptant dans le vers doivent être entendues, ce qui implique que des liaisons qu'on ne ferait pas dans le discours ordinaire doivent y être réalisées. Mourgues lie aussi lorsque la liaison, ou plutôt son absence, n'a pas d'incidence sur le nombre des syllabes :

Le *t* ne se faisant jamais sentir dans la conjonction &, elle demeure sujette à l'*hiatus*, comme s'il n'y avoit que *é* seulement. Ainsi ce ne

1. Je n'ai pour l'instant pu consulter que l'édition de 1724 qui, probablement, diffère quelque peu de l'édition originale. Si l'on en croit l'avertissement, les éditions successives n'auraient toutefois pas apporté de modifications majeures au corps du traité.

2. Mourgues, p. 124.

seroient plus des Vers aujourd'hui que ceux de Ronsard, parlant du serpent qui muë.

... & en cent noeuds retords
Accourcit, & allonge, & anlace son corps.

Pour cette raison si l'on vouloit employer ces expressions *pié à pié*, *pié à terre*, il faudroit écrire, & lire, pied à pied, pied à terre.

L'Enfant met pied à terre, & puis le vieillard monte

La Fontaine.

Il faut aussi faire sentir le *d*, en prononçant, dans ces Vers de Sarasin.

*Pour subsister mange son bled en verd*³.

On voit donc que, partout où son absence causerait un hiatus, Mourgues fait la liaison à l'intérieur du vers. Il n'est pas possible de savoir, cependant, si et dans quelle mesure, comme Dubroca, il lie à la césure. On ne sait pas non plus comment il traiterait un cas comme :

C'est un Dogue affamé qui toujours mord ou ronge⁴,

où l'on pourrait fort bien enchaîner, de manière laxiste, *mo-rou ronge*, en « mangeant » le *d*, sans pour autant provoquer un hiatus. Si l'on en juge par la pratique de La Fontaine (Mourgues cite en exemple les rimes *deser* : *Jupiter, ouvrir* : *fer*, *il accour* : *tour*⁵), on peut imaginer que, pour ce qui est en tout cas de la poésie de salon, il n'aurait pas trop sévèrement réprouvé *mo-rou ronge*.

Les indications que donne Mourgues sur les consonnes finales à la rime sont, au premier abord, plus floues. Il écrit bien :

Le *c* & le *g* ont même son à la fin des mots [...] Il en est de même du *d* et du *t* [...] Il en est de même de l'*m* et de l'*n* [...] Il en est de même de l'*s* et de l'*x*⁶,

en prenant pour exemple des cas où ces consonnes apparaissent à la rime (*sang* : *flanc*, *art* : *poignard*, *Neron* : *nom*, *préfix* : *Fils*). On pourrait conclure, un peu rapidement, que Mourgues, systématiquement, fait entendre ces consonnes à la rime. On

3. Mourgues, p. 164. On remarque que, dans le vers de Ronsard, Mourgues lie incontestablement le *t* du mot *Accourcit*. Dans le cas contraire, il y aurait un hiatus et le mot serait typographiquement mis en évidence.

4. Mourgues, p. 33.

5. Mourgues, p. 70.

6. Mourgues, pp. 53-54.

en cherche cependant la confirmation explicite, car un léger doute subsiste : plus que d'une identité phonétique, Mourgues ne voudrait-il pas parler d'une équivalence métrique ? En tout cas, il n'affirme pas, comme il le fait à propos de la liaison, que ces consonnes finales doivent systématiquement se faire entendre, ni qu'il soit fautif de ne pas les prononcer. Au lieu d'une confirmation, on trouve la remarque suivante, qui augmente encore le doute :

On forme quelquefois des Rimes par le retranchement d'une lettre muette, qui n'est retenuë dans l'orthographe que pour marquer l'étimologie du mot¹.

Il justifie donc certaines licences par le fait que les consonnes finales qu'elles négligent ne s'entendent pas, et en tout cas pas dans l'usage courant. Les rimes « laxistes » suivantes, qu'on pourra confronter aux rimes « strictes » mentionnées *supra* s'expliquent justement par ce caractère conventionnel, sinon fictif, de certaines consonnes finales françaises : *pié(d) : estropié, blé(d) : troublé, répon(d) : bon, doigt : moi, Jean : blanc*. De plus, il assimile des rimes du type *forcez : charmez, connus : conceus, combats : bras, goût : tout, fils : commis, net : fouët, feux : précieux* aux rimes « à une seule lettre »² : même dans son raisonnement métrique, il néglige donc leur consonne finale. Mais Mourgues va plus loin encore :

Quatrièmement, Que la licence ne doit jamais aller jusqu'à faire rimer le Singulier avec le Plurier, sous prétexte que l's ou le z qui distingue les deux Nombres ne se fait point entendre dans la prononciation, quant les mots terminent par ces deux lettres coupent ou finissent un sens ; comme font tous ceux qui sont placez à la fin du Vers, où celui qui lit ou qui récite est obligé de faire une pause. Ainsi il n'est point d'exemple de ces Rimes.

*larme : charmes, bonté : beautez, desir : plaisirs, desert : concerts*³.

Le tableau se précise. Au moment où Mourgues écrit, il ne se trouve certes plus aucun grammairien pour prescrire, dans le discours ordinaire et dans la prose, la prononciation d's finaux désinentiels à la pause : après les hésitations de la Renaissance, le

XVII^e siècle, au plus tard vers 1630, a tranché⁴. Mais Mourgues va plus loin : il lève le doute qui aurait pu subsister quant à l'articulation de ces s à la rime. En admettant que l'interdit qui empêche de rimer singulier et pluriel n'est pas dicté par la prononciation, il étend à la diction des vers la prononciation usuelle. On comprend bien en effet que l'oreille de Mourgues ne trouverait pas plus à redire à *bonté : beautez*, où une opposition de quantité pourrait pourtant nuire à l'harmonie de la rime, qu'à *larme : charmes* où seul l's final est susceptible de faire la différence. Pour lui, c'est la convention et non l'oreille qui s'oppose à ces licences.

Mourgues formule ensuite une remarque dont l'importance est majeure :

La Rime peut fixer la prononciation de certains mots, ou justifier la liberté de les prononcer de plus d'une manière différente⁵.

Ainsi donc, la rime peut-elle gouverner, voire contraindre la prononciation de certains mots dans des cas particuliers. L'idée est formulée ici avec un maximum de clarté, mais on la trouve déjà dans les remarques que font, au XVI^e siècle, tant Tabourot que La Noue et leurs dictionnaires de rimes. Faute de l'avoir reconnue, les critiques se sont bien souvent retrouvés dans l'impasse : ils ont jadis parlé de rimes « pour l'oeil » lorsqu'ils rencontraient, chez les poètes du passé, des rimes qui, dans leur usage standard, semblaient défectueuses. Puis certains d'entre eux ont pu affirmer, de manière péremptoire, que toutes les rimes étaient nécessairement faites « pour l'oreille », c'est-à-dire qu'elles correspondaient obligatoirement à un usage réel et spontané. Ils auraient mieux fait de dire qu'elles sont faites « pour la bouche », celle de l'orateur à qui il revient, lorsque besoin est, de faire passer, c'est-à-dire de rendre exactes, certaines rimes qui, s'il n'y prenait pas garde, pourraient paraître défectueuses. Une rime comme *pouvois : voix*⁶ est typiquement

4. Cela ne signifie bien sûr pas que la prononciation de ces s ait disparu partout et en toute circonstance. Morin me signale que les Protestants auvergnats les prononçaient encore au XVII^e siècle dans leur lecture de la Bible, pratique qui était susceptible de les trahir. On sait aussi que, jusqu'en plein XVIII^e siècle les « Gascons » (dans la géographie imaginaire d'un Parisien, le terme peut prendre une extension extrêmement large), lorsqu'ils s'exprimaient en français, prononçaient, contre le bon usage, un grand nombre de consonnes, et en particulier des s finaux.

5. Mourgues, p. 74.

6. Mourgues, p. 49.

1. Mourgues, p. 68.

2. Mourgues, pp. 83, 87.

3. Mourgues, p. 72.

une rime « pour la bouche ». Alors que, dans l'usage commun, les imparfaits se prononcent déjà, du temps de Mourgues, comme en français standard ([ε]), celui-ci relève que leur usage à la rime impose la prononciation ancienne ([wε]). Qu'on n'en conclue pas pour autant que les imparfaits et les conditionnels gardent systématiquement leur prononciation archaïque, où qu'ils se trouvent dans les vers :

Car ce n'est que par nécessité qu'on donne aux Verbes cette autre prononciation qui est vieillie ; je veux dire, lorsqu'ils se trouvent joints avec des Noms, comme *j'avois* avec *voix*, *sentoit* avec *toict*, qui sont rimes désagréables qu'on ne doit employer que sobrement, malgré les exemples que nous en avons rapportez¹.

En dehors de quelques rimes particulières, il n'y a, si l'on suit Mourgues, aucune raison de restaurer la prononciation archaïque. On imagine donc sans peine que, dans :

J'ai quelqu'affaire ailleurs, & si je n'en avois
Je m'acquitterois mieux de ce que je vous dois².

la rime force la prononciation archaïque pour *avois* alors que, pour *acquitterois*, qui suit immédiatement, il n'existe pas de raison de s'écarter de la prononciation usuelle. Les rimes « normandes » comme *hyver : trouver*³ sont d'autres exemples de rimes « pour la bouche ». Selon Mourgues, un *e* suivi d'*r* s'ouvre à la rime « si cette *r* se fait entendre ». Il ajoute :

Je dis *si cette r se fait entendre* : car elle est plus communément *muette* dans les deux terminaisons *ger* & *cher*, par exemple dans *berger*, *danger*, *messenger* &c. & dans *bucher*, *rocher*, *nocher*, &c. que l'on prononce à la fin du Vers, comme si l'on écrivoit *buché*, *roché*, *noché*, *bergé*, *dangé*, *messagé* : & alors cet *e* est *fermé*. Mais toutes les fois qu'on donne à cette *r* un son sensible, l'*e* qui la précède dans la même syllabe devient *ouvert* même dans les infinitifs en *er*. Ainsi les Rimes suivantes [*les rimes « normandes »*] sont employées par nos meilleurs Poètes anciens & modernes, quoique l'oreille condamne ces Rimes dans la bouche de ceux qui ne sont point accoutumés à lire des Vers, parce qu'ils ne font point sentir l'*r* à la fin des

1. Mourgues, p. 50.

2. Mourgues, p. 48.

3. Mourgues, p. 38. Le qualificatif « normand » est aussi rétrospectif qu'inadéquat. Pour une discussion détaillée à propos de cette rime intrinsèquement licencieuse, on se reportera à Morin, « La Naissance... »

infinitifs, comme en effet elle y est *muette* suivant la prononciation ordinaire⁴.

Pour lui, donc, c'est la rime « normande » qui force l'ouverture de l'*e* et l'articulation de l'*r* dans la bouche des bons orateurs, alors même que cette prononciation non usuelle n'a pas à se faire entendre systématiquement en fin de vers, lorsqu'elle n'est pas forcée par la rime, par exemple, on peut l'imaginer, si deux infinitifs en *-er* riment ensemble ou si un infinitif rime avec *berger* ou *danger*. À propos de la rime, Mourgues écrit même :

Cinquièmement, Que quelque muette que soit l'*r* des infinitifs en *er* placez au bout des 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*⁵,

affirmant donc, comme il le fait pour l'*s* du pluriel, le caractère conventionnel de cette interdiction. En appliquant la même analyse aux rimes du type *Pyrrhus : confus*⁶, on comprendra que, dans les cas particuliers où un nom propre latin, dont l'*s* se prononce usuellement à la fin du XVII^e siècle, se trouve à la rime, il peut forcer la prononciation d'un *s* ordinairement muet. Cela ne signifie pas pour autant que tout *s* final doive se prononcer systématiquement à la rime⁷.

Hindret :

Peut-être breton d'origine, Jean Hindret est sans doute, pour le XVII^e siècle, l'auteur le plus disert à propos des consonnes finales. Après un premier traité paru en 1687⁸, il en publie en 1696 une version remaniée et considérablement

4. Mourgues, p. 40.

5. Mourgues, p. 72.

6. Racine, *Andromaque*, Acte I, sc. I.

7. Si l'on passe à côté de la notion de rime « pour la bouche », on doit conclure, avec Straka (p. 137), qu'aucune de toutes ces consonnes finales ne se prononce jamais à la rime, ou alors, avec Forestier (p. LXV), qu'elles s'y prononcent toutes et toujours. Ces deux positions extrêmes sont aussi peu soutenables l'une que l'autre. Chaouche, quant à elle, a bien saisi l'idée de « rime pour la bouche », mais elle ne semble pas prête à l'appliquer aux *s* finaux des noms propres latins (pp. 290-291).

8. *L'Art de bien prononcer et de bien parler la langue française*, désigné ci-après sous la dénomination « Hindret I ».

enrichie¹ qui, malheureusement, est bien moins accessible et moins souvent citée que la première. Non sans avoir rappelé la « règle générale » souvent donnée par les grammairiens, à savoir que la liaison ne se fait que lorsque le mot précédent régit, ou gouverne le mot suivant², il précise à quel point la diction des vers s'écarte du discours ordinaire :

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 commencez par des voyelles, soit que ces mots soient régis par les précédents, ou qu'ils ne le soient pas, comme vous pouvez remarquer par les consonnes finales que je marque d'un caractère différent qui se doivent prononcer dans les mots de ces Vers suivants.

*Les Nymphes d'alentour tremblantes éperduës³,
Vont porter leur frayeur aux rives inconnuës,
Abandonnant ces lieux tristes & desolez, &c.
Son bras a foudroyez [sic !] 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 soeur d'Appollon,
Qui chassoit à l'écart dans le sacré vallon, &c.
Et tantost à Versailles [sic !] & tantost à Marly,
[&c.
Viendront à tes genoux [sic⁴ !] adorer le
[vainqueur*

1. *L'Art de prononcer parfaitement la langue françoise*, ci-après sous la dénomination « Hindret II ».

2. C'est ainsi que les grammairiens du XVII^e siècle expliquent le fait que, dans le discours ordinaire, on lie par exemple *bon* dans *un bon ami* mais pas dans *un ami bon à rencontrer*.

3. Aucune liaison n'est indiquée dans ce vers : la seule possible (et obligatoire) est entre *tremblantes* et *éperduës*.

4. L'*x* de *genoux* n'est pas mis en évidence, ce qui semble indiquer que Hindret n'aurait pas lié.

Vous voyez par la prononciation des consonnes finales qui se trouvent dans ces Vers qu'on n'a aucun égard à nos règles des mots regissans, qui sont pourtant si anciennes, si générales, & 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 régis : 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 règle de mots regissans & régis pour corriger les abus de ceux qui se donnent une prononciation ridicule en parlant dans la conversation ordinaire comme s'ils étoient sur un Theatre à declamer des Vers⁵.

Cette dernière remarque laisse dans l'ombre le cas où, sur la scène d'un théâtre, on dirait de la prose. Si, toutefois, Hindret juge nécessaire de restreindre explicitement sa portée au cas des vers, c'est probablement qu'il entend que, dans une pièce en prose, le comédien resterait plus proche du discours ordinaire. Même dans la diction des vers, Hindret admet quelques aménagements à la règle absolue de la liaison :

Et que par des ressorts aussi nouveaux que grands

On pourroit pourtant bien se passer de prononcer l'*s* finale du mot de *ressorts* en la situation où il est dans ce Vers, où le mot de *ressorts* fait la fin de l'hémistiche, qui faisant le repos du Vers, ne devoit point joindre la syllabe avec la première du mot qui la suit.

Dam. La première syllabe du mot *aussi* ne se joint pas pour cela à la dernière du celui de *ressorts*.

Phil. J'en demeure d'accord ; mais prenez vous garde à l'*s* finale du mot de *ressorts*, qui semble se détacher de son mot, pour s'aller joindre avec la première syllabe du mot *aussi* ; et qu'en prononçant,

Et que par des ressorts aussi nouveaux que grands.

Il semble qu'on dise,

Et que par des ressorts aussi nouveaux que grands.

Cependant l'un est aussi bon que l'autre : mais si le mot de *ressorts* étoit dans le milieu de l'hémistiche, suivi d'un mot commencé par une voyelle, l'union de son *s* finale avec la voyelle suivante, seroit plus régulière ; comme,

Dè ressortzinconû, &c.

5. Hindret II, pp. 708-711.

Pour dire,

*Des ressorts inconnus, &c.*¹

Considérant comme optionnelle la liaison à la césure, Hindret rejoint en cela le témoignage de Dubroca², qui est plus récent d'un bon siècle : la tradition apparaît, dans l'ensemble, comme remarquablement stable dans le temps. La manière dont il transcrit le cas où la liaison se fait, marquant d'un circonflexe l'allongement de la sixième syllabe et rattachant le *z* lié au second hémistiche met bien en évidence le caractère artificiel de cette prononciation. Hindret confirme aussi que, par rapport au vers épique de la *Chanson de Roland*, essentiellement disjoint, l'alexandrin classique n'est, d'un point de vue structurel, plus menacé d'éclatement : il n'a plus besoin de s'appuyer sur des enchaînements à la césure pour affirmer son unité. Enfin, on peut déjà noter, à ce stade, qu'il n'envisage pas le cas, pourtant documenté ailleurs³, où l'*s* final d'un hémistiche, considéré comme implosif, serait prononcé de manière sourde avant une interruption marquant la césure.

Hors de la césure, Hindret propose d'autres aménagements à la règle générale qui veut qu'on lie par la dernière consonne écrite :

Exceptez pourtant les mots terminés en *fs*, dont on ne prononce point l'*s* en poésie, mais dont on allonge la syllabe finale ; comme

*Il y voit dans la foule Ambassadeurs & Roys
Attachés à ses yeux, attentifs à sa voix*

1. Hindret II, pp. 776- 777. Hindret ne semble pas non plus lier, à l'exemple précédent, l'*x* de *genoux* à la césure.

2. Dubroca a lu Hindret II, qu'il juge (p. 102) « singulièrement recommandable par les vues profondes et par les recherches savantes qu'il renferme sur l'analogie des langues ». Il doute « qu'il ait été fait, depuis qu'il a été publié, un meilleur ouvrage sur le sujet qu'il traite ».

3. Chez Bacilly, pp. 314 et sq. Cet auteur prescrit expressément de prononcer un certain nombre de *s* à la pause, et en particulier à la césure (*Que viure en d'autres lieux le plus content du monde*). Il précise par ailleurs que, dans *je pers aussi la vie*, l'*s* se prononce « à peu près comme vn *z*, à cause de la Voyelle qui la suit ». Même si la formulation de Bacilly n'est pas totalement dénuée d'ambiguïté, je comprends que ce voisement « de cause à effet » ne s'exerce que s'il y enchaînement d'un *s* final à une voyelle initiale, mais qu'il n'a pas lieu dans les autres cas : si l'on coupe, si l'on reprend haleine ou si suit une consonne.

Prononcés *atantîfa sa voî* & non pas *attentîfza sa voîx* ; car cette dernière prononciation est rude & difficile⁴.

Sur ce point, il s'écarte probablement de la tradition héritée de la Renaissance qui voulait plutôt qu'on lie l'*s* sans prononcer l'*f* ; il ne sera pas non plus rejoint par Dubroca, qui demande qu'on fasse sonner l'*f* « comme un *v* faible » en liant l'*s*⁵.

Hindret est prêt aussi à tolérer, voire à encourager d'autres aménagements à la règle générale de la liaison 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*⁶.

La situation est claire : un acteur, c'est un fait, a cru bon de lier *campainemi*, mais cette prononciation a été critiquée et certains lui ont préféré *cam ainemi*, dont on peut admettre qu'il évite au moins autant l'hiatus que, par exemple, *loin encore*. Hindret précise que les faits se sont produits dans une comédie — la même liaison aurait-elle été critiquée dans une tragédie ? et que la liaison y a été jugée « trop affectée » — et non bien sûr carrément fautive. Quel doigté ne fallait-il pas en ces temps pour trouver, dans chaque genre et chaque situation, le juste dosage des effets oratoires ? Tout comme Mourgues, Hindret se préoccupe des mots *rang* et *sang*. Alors qu'en règle générale, il ne prononce pas *g* final, il indique pour ces deux mots une prononciation « arbitraire » et il précise :

Exceptez le *g* final de ces deux mots *rang* & *sang* qu'on prononce devant les voyelles en lisant des vers & en parlant en public, & qu'on fait sonner comme un *c*. Prononcez donc, *son ranké sa naissance* pour dire *son rang & sa naissance*.

Chef du peuple, & jaloux du rang où je me vois.

4. Hindret II, p. 774. Il est possible qu'Hindret II corrige sur ce point Hindret I, p. 236 qui, sans donner d'exemple précis, prescrit dans ce cas de faire entendre les deux consonnes « dans le discours soutenu, ou en lisant des vers ».

5. Dubroca, p. 117.

6. Hindret II, pp. 765 - 766.

Dites, *Du rancou je me voi. D'un sang èmeu,* prononcez, *d'un sankému.* Mais dans le discours familier il faut éviter cette prononciation autant qu'on peut, parce qu'elle est rude. J'aimerois mieux dire *d'un noguste ran,* pour dire, *d'un auguste rang ;* & en cas qu'on ne pût pas changer la phrase de ces mots, *son rang et sa naissance,* je dirois plutôt, *son ran è sa naissance* que *son ranké sa naissance.* Je dirois aussi, *d'un san aimu,* plutôt que d'un *sankaimu* : il me semble qu'on devroit éviter cette rudesse de prononciation en parlant en public, aussi bien que dans le discours familier¹.

Ici, Hindret voudrait bien alléger quelque peu la prononciation traditionnelle mais, sentant qu'il ne fera pas le poids, il préférerait qu'on puisse changer le texte, adoptant une conduite d'évitement assez typique : la liaison généralisée dans la diction des vers a encore de belles années devant elle... Quoi qu'il en soit Hindret est particulièrement réticent à prononcer certains *r* finaux :

Dites donc, *un Bergé indolent, un Huissié à cheval, le Boulangé est dans sa boutique, un panié a deux anses, du papié à l'ècu, un mouchoi à dentelle, un miroi à bordure dorée ;* pour dire, *un Berger indolent, un Huissier à cheval ; le Boulanger est dans sa boutique, un panier à deux anses, du papier a l'ècu, un mouchoir à dentelle, un miroir à bordure dorée.* En recitant des vers ou en chantant on prononce quelquefois l'*r* de ces mots devant voyelles².

Ces divers assouplissements timidement suggérés par Hindret sont peut-être le signe que la tradition de la liaison systématique subissait, à la fin du XVII^e siècle, un certain fléchissement. Probablement sensible dans la diction des styles les moins élevés (comédie, poésie de salon), il était, on peut le penser, plus marqué encore dans la prose où n'existaient pas les contraintes métriques ayant trait à la numération des syllabes et à l'évitement de l'hiatus.

Complètement muet sur les consonnes finales à la pause dans l'ouvrage de 1687³, Hindret l'aborde en revanche de manière assez détaillée

1. Hindret II, pp. 748 - 749.

2. Hindret II, pp. 766 - 767.

3. On a tout bonnement l'impression qu'il manque un chapitre sur les consonnes finales à la pause dans Hindret I, lacune que viendra largement combler Hindret II. S'appuyant sur sa lecture du seul Hindret I, Green (1990), pp. 288 et sq., relève avec raison qu'il laisse, sur ce point, son lecteur dans le doute le plus total.

dans celui de 1696. Il pose même, d'une manière on ne peut plus claire, la règle générale :

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 aita le premié ; Araité vou ; Doné man dè plû bô ; Tout ce kila de plû maichan ;* pour dire, *il étoit le premier ; Arrêtez vous ; Donnez m'en des plus beaux ; Tout ce qu'il a de plus mèchant*⁴.

Dans le cas des consonnes finales devant voyelle, Hindret énonçait, pour le discours public et surtout la diction des vers, une règle générale qui s'opposait à celle prévalant dans le discours ordinaire. Ici, dans le cas des consonnes finales à la pause, il affirme au contraire que la même « premiere Regle » prévaut pour toutes les formes de discours. Les exemples ci-dessus sont en prose mais, chaque fois qu'il recourt à des transcriptions phonétisantes, il applique cette règle de non prononciation des consonnes finales latentes aux alexandrins les plus sévères. Hindret n'est pas pour autant un grammairien obtus qui, à l'instar de Vaugelas⁵, prétendrait refuser au discours public tout écart phonétique au bon usage. Au contraire, il mentionne et admet un certain nombre d'exceptions au principe énoncé dans la « premiere Regle » :

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, & tou d'un cou,* ou *tout à coup [sic !].* On prononce aussi quelquefois le *t* finale à la fin d'une phrase, comme, *un bô bonnet,* pour dire, *un beau bonnet,* au lieu de dire, *un bô bonnaî : 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 nuî, ipleu, aîssetou, je ne sé pâsekila fai, un gran*

4. Hindret II, p. 743.

5. « ... comme si les paroles prononcées en public demandoient vne autre prononciation, que celle qu'elles ont en particulier, & dans le commerce du monde » fulmine Vaugelas, p. 438. La position de Hindret ne constitue en aucun cas une « généralisation » de celle de Vaugelas (Chaouche, p. 296). Son affirmation selon laquelle « on ne doit point prononcer autrement en lisant ou en chantant, qu'en parlant dans le discours familier » (Hindret II, p. 426) n'est en fait qu'un écho atténué de la remarque de Vaugelas, dont la portée reste limitée à l'ouverture des *e* des infinitifs en *-er*. Hindret II ne cesse, au contraire, d'énumérer des cas pour lesquels le discours public se distingue du discours ordinaire.

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 phrase¹.

Dans ce premier groupe d'exceptions, on reste en deçà du discours soutenu. Le fait de prononcer, au quotidien, ces consonnes finales n'est ni affecté ni vulgaire, ni parisien ni provincial, ni théâtral ni rude ; il n'est pas connoté, il est tout simplement « arbitraire » : Hindret témoigne, sans jugement de valeur, de la variété des usages. Même si, de son point de vue, la prononciation la plus ancestrale et normale est celle où ces consonnes, généralement muettes devant consonne initiale, ne se prononcent pas non plus à la pause, il accepte sans broncher le fait que d'autres que lui puissent prononcer différemment. Le spectre de ces mots à finale « arbitraire » s'inscrit entre celui des mots dont les consonnes finales « se prononcent toujours² » et celui des mots dont les consonnes finales, liaison exceptée, « ne se prononcent pas³ ». Rien n'indique chez Hindret que, pour cet ensemble de cas, un orateur donné aurait systématiquement été amené à modifier son usage quotidien lorsqu'il parlait en public.

D'autres exceptions sont, au contraire, clairement liées au fait de parler en public. Relevant que l'*l* final du pronom *il* ne se prononce pas ordinairement devant consonne ou à la pause⁴, Hindret pose une règle différente pour le discours public :

On prononce la consone finale du pronom *il*, quoy que le mot qui le suive commence par une consone, l'ors qu'on lit des vers ou qu'on parle en public, & particulièrement quand cet *il*, est procedé [*sic !*] de la conjunction que, come, *il ne pût s'empescher*, &c. *quelque avantage* qu'il *pust tirer*, &c, *Et toutefois*, qu'il *ne laisseroit pas de l'avertir* &c.⁵

Les *r* finaux des infinitifs en *-er* sont un autre cas, particulièrement bien documenté, dans lequel le discours public peut s'écarter du discours ordinaire. Alors que, contrairement à ceux des

mots comme *hiver*, *enfer*, les *r* finaux des infinitifs, originellement « faibles⁶ », s'étaient amuïs à partir du Moyen Âge, on note, dès la Renaissance, une tendance à les rétablir de manière artificielle, en particulier dans la déclamation des vers. Cette habitude, bien implantée au XVII^e siècle, subit les foudres de Vaugelas, qui s'insurge autant contre l'ouverture de l'*e* qui l'accompagne que contre la prononciation de l'*r* en elle-même. Hindret témoigne quelques décennies plus tard que, au moins pour ce qui concerne l'aperture de l'*e*, les orateurs avaient dans l'ensemble fini par se corriger. Il n'est en revanche pas aussi sévère que Vaugelas pour ce qui concerne l'articulation de l'*r* final, à condition que l'*e* précédent demeure fermé :

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 fermer⁷ la paupiere
... Et vient à vos genoux
Par de profonds respects flechir votre courroux.*

J'ai oui faire sonner toutes les *r* que vous voyez marquées en des caracteres differens de celui dont ces mots sont composés, par des personnes qui parlent tres-bien, & je vous assure que cette prononciation ne laissoit pas d'avoir son agrément.

Dam. Quoi qu'elle soit contre les regles 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 voudrais qu'on ne s'en s'ervist pas toujours, & que ce fût avec beaucoup de moderation.

Phil. Je suis fort de votre goût, & je voudrais que celui qui prononce ces sortes d'*r* devant des consonnes, pour donner plus de fermeté à sa prononciation, ne fit qu'efleurer l'articulation de ces *r*, comme fait celui à qui je les ai entendu prononcer en recitant des Vers⁸.

Comme il le fait savoir par les deux protagonistes de son dialogue, il est prêt à trouver du charme à cette prononciation anormale, mais il souhaite qu'on en use avec discernement. Il y a sûrement un monde entre ce que condamne Vaugelas, à

1. Hindret II, pp. 744 -745.

2. Hindret I, p. 220. En général et sauf exceptions, « les noms ou les adverbes qui sont terminés en *b, c, ch, f, l, r* ».

3. Hindret I, p. 225. En général et sauf exceptions, « les noms substantifs & les adverbes terminez en *d, g, m, n, p, oir* ». ainsi qu'un bon nombre de mots en *s*.

4. Hindret I, p. 199. Hindret II, p. 744.

5. Hindret I, p. 200.

6. Sur cette notion de *r* « forts » et « faibles », cf. Morin, « La Naissance... » ou Bettens, *Chantez-vous français ?*, chapitre « Les consonnes prises isolément ».

7. Cet *r* n'est pas mis en évidence par Hindret.

8. Hindret II, pp. 730 - 731.

savoir une articulation systématique et manifestement maladroite des *r* finaux avec ouverture mécanique des *e* précédents, et ce qu'apprécie Hindret : l'ajout, en des endroits bien choisis, d'*r* finaux artificiels effleurés avec grâce. C'est ce monde qui, probablement, distingue du tout venant l'excellent orateur.

Tant pour le pronom *il* que pour les *r* des infinitifs, Hindret admet la prononciation de leurs consonnes finales aussi bien devant consonne initiale qu'à la pause. Par ailleurs, comme on l'a vu, l'articulation à la pause de consonnes finales « arbitraires » qui ne se prononceraient pas devant consonne n'est pas pour lui une marque spécifique de discours public. Il n'y a donc chez lui aucun cas de consonne finale dont la prononciation, à la fois, n'a lieu qu'à la pause (et devant voyelle) et se limite au discours public.

Même dans le plus soutenu des discours, Hindret ne prononce jamais les *s* finaux latents à la pause (et donc à la rime). Sur ce point, son témoignage et celui de Mourgues, qui relève le caractère purement conventionnel et graphique de l'*s* « muet » du pluriel, apparaissent concordants. Face à ces deux témoins « généralistes » dont la crédibilité est bonne, Bacilly, beaucoup plus ciblé sur le chant, apparaît isolé¹. Sûrement professe-t-il, sur ce point, en marge du courant dominant. Il faut en tout cas relever que, même si, dans ses exemples, il articule à la pause un nombre plus important de consonnes finales que ses contemporains, il ne va jamais jusqu'à en faire une règle générale qui s'opposerait à la « première Règle » de Hindret.

Voici résumée en quelques points, sur la base des deux témoins privilégiés que sont Mourgues et

Hindret, la situation qui pouvait prévaloir à la fin du XVII^e siècle en matière de prononciation des consonnes finales dans le discours public.

Consonnes finales devant voyelle :

- Prononciation généralisée et systématique dans la diction des vers.
- Prononciation facultative à l'hémistiche.
- Quelques assouplissements possibles dans les styles les moins élevés (comédie, poésie de salon).
- Situation beaucoup plus incertaine dans la prose où les contraintes métriques font défaut et où la pratique pouvait se rapprocher de celle du discours ordinaire.

Consonnes finales à la pause :

- Prononciation « arbitraire », non réservée au discours public, de certaines consonnes ordinairement muettes (galop, drap, bonnet, nuit...).
- Articulation en public, aussi bien à la pause que devant consonne, de certaines consonnes finales ne se prononçant pas ordinairement (-er, il).
- *S* désinentiels généralement muets, même dans le discours public.
- Rimes « pour la bouche » : la prononciation de certains mots, et en particulier l'articulation de certaines consonnes finales, peut ponctuellement s'écarter de l'usage commun si la rime l'exige.

Après le combat...

On l'aura compris, la réponse à la question posée en titre, ne peut être que résolument négative : selon qu'on les trouve devant voyelle ou à la pause, les mêmes consonnes finales reçoivent, en déclamation, des traitements fondamentalement différents dont l'histoire est à retracer séparément, en évitant tout amalgame.

La liaison « poétique », c'est-à-dire l'enchaînement qui se produit d'une unité prosodique à l'autre, pourrait avoir fait son apparition vers la fin du XI^e siècle comme moyen de « rassembler » deux hémistiches disjoints. Marque de déclamation dès l'origine, elle a donné naissance à une tradition qui, abstraite de la langue et non soumise à ses avatars, a pu se maintenir de manière fort stable jusqu'au XIX^e siècle, tout au moins dans la diction des vers. Touchant de manière homogène toutes les consonnes devant voyelle initiale, elle obéit à des règles stéréotypées qu'on trouve,

1. Bénigne de Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien Chanter. Et particulièrement pour ce qui Regarde le Chant François*, Paris, 1668. Réimpression de l'édition de 1679, Genève, Minkoff, 1974, pp. 312 sqq. Bacilly caractérise son ouvrage de « tres-utile, non seulement pour le Chant, mais même pour la Declamation ». Cet argument de vente n'implique pas forcément que tout ce qu'il contient s'applique en détail à la déclamation non chantée. Bacilly limite en tout cas ses exemples au chant et, même, à cette forme très particulière de chant qu'est l'air de cour. Si l'on voulait soutenir que la prononciation à la pause des *s* finaux latents a fait l'objet, au XVII^e siècle, d'une tradition universellement répandue en déclamation, il faudrait d'abord expliquer pourquoi ni Vaugelas ni Hindret (pour ne citer qu'eux) ne l'ont remarqué ! Morin me suggère qu'il y aurait pu y avoir une sorte de « conspiration du silence » des grammairiens autour de cette question. À mon sens, pour qu'il y ait conspiration, il faut un mobile. Quel serait-il ici ?

formulées de manière claire et consensuelle, chez un nombre important de théoriciens. Il s'agit donc bien d'un phénomène systématique qui ne laisse pas de marge de manoeuvre à l'orateur. Un léger fléchissement de cette tradition est perceptible à la fin du XVII^e siècle, mais il ne touche vraisemblablement pas les styles les plus élevés. Souvent rendue indispensable par des contraintes métriques (numération des syllabes, puis, au XVII^e siècle, interdiction de l'hiatus), ce qui explique aussi sa permanence dans la diction poétique, elle pourrait bien ne pas avoir touché de manière aussi systématique la déclamation de la prose.

Tout à l'opposé, la prononciation, sous leur forme dévoisée, des consonnes finales à la pause correspond à un état de langue qui, probablement, prévalait au XI^e siècle. À partir du XII^e siècle, l'affaiblissement, puis la chute des consonnes implosives, ont vraisemblablement amené l'amuïssement d'un nombre important de consonnes finales, aussi bien devant consonne qu'à la pause. De ce fait, c'est la rime, et non l'articulation des consonnes finales, qui a rapidement acquis le statut d'une tradition fondée, en tout cas en partie, sur des conventions, voire des fictions de nature graphique. Il n'est pas possible de savoir précisément à quel degré la prononciation des consonnes finales à la rime a pu survivre, durant le Moyen Âge, là où elles s'étaient amuïées dans le discours ordinaire ; il est toutefois probable que leur persistance dans la diction des vers n'ait été que partielle. Les données disponibles sur la Renaissance montrent la coexistence, au moins à Paris, d'un registre « petit-bourgeois » dans lequel bon nombre de consonnes finales ne se faisaient plus entendre, avec un usage plus soigné défendu par les grammairiens et qui s'efforçait de

maintenir, quoique de manière affaiblie, un certain nombre de consonnes finales à la pause. À partir des années 1630 au plus tard, il ne se trouve plus de grammairien pour défendre, par exemple, la prononciation des *s* désinentiels. Par contre, les orateurs se sont mis à articuler de manière artificielle certaines consonnes finales par ailleurs muettes, comme l'*r* des infinitifs ou l'*l* du pronom *il*. Cette pratique a lieu aussi bien à la pause que devant consonne initiale. En dehors de ces usages particuliers, bien attestés mais souvent aussi contestés, il est probable que les consonnes finales ordinairement muettes à la pause le soient restées dans le discours public et même la diction des vers. Ni les élaborations théoriques du XVII^e siècle ayant trait à la rime, ni les témoignages directs sur les pratiques oratoires de cette période ne permettent d'accréditer, d'un point de vue historique, la thèse d'une articulation généralisée et systématique des consonnes finales à la pause ou à la rime dans la déclamation¹. L'ajout sélectif de consonnes finales ordinairement latentes devait avoir, au contraire, le caractère d'un ornement qui, habilement contrôlé, pouvait donner du poids aux paroles mais, en cas de surcharge, risquait d'apparaître ridiculement insupportable aux auditeurs ou spectateurs du temps. L'orateur disposait donc, concernant l'articulation des consonnes finales à la pause, d'une marge d'action bien plus importante qu'on a pu le penser. Probablement devait-il, très généralement, apprendre à sobrement doser ses effets, à adapter son action au style, au lieu, aux circonstances et, dans les limites ineffables du bon goût, à utiliser une palette suffisamment large pour atteindre ce qui, de toute éternité, constitue le but ultime de la rhétorique : convaincre.

1. Cette thèse a été avancée par Green (1990 et 2001) et reprise par Forestier (1999) et Gros de Gasquet (2006).

La prononciation des consonnes finales d'après le *Dictionnaire des rimes* de La Noue : relevé analytique

Jean-Noël LAURENTI
(Université de Pau et des Pays de l'Adour)

Pour les chercheurs et les artistes qui travaillent à la restitution de la déclamation française aux XVII^e et XVIII^e siècles, un grand sujet d'interrogation porte sur la prononciation des consonnes finales avant une pause, en particulier en fin de vers. Dans quelle mesure ces consonnes étaient-elles prononcées ? dans quels cas ? de quelle façon ? peut-on parler de norme, ou simplement de pratiques clairement attestées, ou bien reconstituables par la conjecture ? et bien sûr quelles évolutions entre le XVI^e siècle et la fin du XVIII^e ? Sur ces questions un recensement systématique des témoignages s'impose, auquel le présent relevé entend apporter une contribution.

Le *Grand Dictionnaire des rimes françaises* de La Noue constitue un document de première importance. Publié pour la première fois en 1596¹, il apporte des lumières précises et essentielles sur la prononciation de la poésie française à la fin du XVI^e siècle. En même temps, l'ouvrage continuera de faire autorité dans le courant du XVII^e siècle, comme l'attestent ses rééditions en 1623 et 1624, ainsi que les hommages que lui rendent des théoriciens tels que Claude Lancelot, qui le déclare « le plus exact² » en rimes, c'est-à-dire soucieux de précision et de rigueur.

Les conceptions d'ensemble qui sous-tendent l'œuvre de La Noue ont fait l'objet d'un article d'Yves Charles Morin, « La rime d'après le

Dictionnaire des rimes de Lanoue (1596)³ », qui le remet en perspective dans l'évolution du vers français. Charles Thurot⁴ s'y réfère également au fil de sa vaste synthèse, laquelle s'appuie sur les diverses sources disponibles pour les trois siècles, et en se préoccupant au moins autant de la prononciation dans le discours familier que dans celle qui avait cours dans la déclamation. Notre contribution ici consiste à remonter en amont de ces études et à consigner une partie du dépouillement sur lequel elles s'appuient, les indications et commentaires concernant la question des consonnes finales à la rime. Nous y ajoutons quelques conclusions à ce sujet, dont certaines sous forme interrogatives.

Nous avons pris pour base la réédition parue chez Mathieu Berjon à Genève en 1624 (réimpr. Genève, Slatkine, 1972⁵). Ce choix, de préférence à la première édition, se justifie par le fait que c'est actuellement la seule disponible en librairie et la plus répandue. Toutefois, postérieure à la

3. *Langue française*, n° 99, 1993, pp. 107-123.

4. *De la prononciation française depuis le commencement du XVI^e siècle*, Imprimerie Nationale, 1881-1884. Il existe une réimpression : Genève, Slatkine, 1966, d'après l'édition Hachette, 1881-1884.

5. L'édition Slatkine se donne pour réimpression de 1623, mais la page de garde originale reproduite en facsimilé est celle de l'édition de 1624. Au demeurant, ces deux éditions de 1623 et 1624 nous ont paru identiques, tout au moins sur les points où nous les avons confrontées.

1. Genève, Les héritiers d'Eustache Vignon, 1596.

2. « Breve instruction sur les regles de la poésie françoise », *Quatre Traitez de poésie latine, françoise, italienne et espagnole*, Pierre Le Petit, 1663, réimpr. Brighton, Sussex Reprints, 1969, p. 65.

mort de l'auteur, en 1618, elle est le résultat d'une révision qui fait souvent problème : en particulier, certaines additions produisent des incohérences, témoignant de différences entre la prononciation du réviseur et celle de La Noue ; en outre, on constatera que dans les références des renvois d'une rubrique à l'autre les inexactitudes sont plus fréquentes que dans l'édition de 1596. Cette dernière permet également de corriger certaines coquilles dans les terminaisons. Aussi en cas de doute est-il nécessaire de s'y référer.

Notre recensement fait souvent état de la différence entre les terminaisons « à l'accent bref » et les terminaisons « à l'accent long », différence qui tient une grande place dans les critères de La Noue. Bien que cet aspect concerne le vocalisme et la prosodie, nous ne pouvions pas l'ignorer, à la fois par souci de clarté et parce que

les problèmes de prononciation de l's final sont liés à la longueur de la syllabe.

Les références présentent le numéro de la page, suivi du numéro de la colonne dans l'édition de 1624. La mention « cf. » renvoie à d'autres indications connexes de La Noue, qui se trouvent recensées par ailleurs dans notre relevé. Quand La Noue, à propos d'une rime, renvoie à d'autres listes de mots, il indique la page et le numéro de colonne correspondant au début de la liste en question : nous n'avons pas reproduit ces références, mais quand nous avons constaté qu'elles étaient inexactes, nous le signalons.

Nous ajoutons en annexe un dépouillement des indications contenues dans le traité *De l'Orthographe françoise*, publié à la suite du *Dictionnaire* (désigné par « OF » dans nos renvois).

Préface

10^e page (non paginée) :

Temps et *champz* ont la même prononciation et devraient s'écrire à la rime *tans* et *chans* (cf. OF, p. 85).

BA

1, 3 / 2, 1 :

Ba, *aba*, etc. deuxième personne du singulier de l'impératif de *battre* et ses composés. Écrit ordinairement avec *s*, qui ne se prononce pas. L's devrait être supprimé « pour la rime », mais « personne ne s'est encore avancé de l'entreprendre ».

B

9, 1-2 :

Terminaisons bibliques en *-ab*, *-eb*, *-ib*, *-ob* : ce serait « s'émanciper beaucoup » que de vouloir les faire rimer avec les mots en *-a*, *-e*, *-i*, *-o*, *-at*, *-et*, *-it*, *-ot* et *-op*. Cependant, « selon le quartier de France où on se tient », l'habitude peut le faire accepter.

OMB

9, 2 :

Plomb, *coulomb* : Le *b* ne se prononce pas. On peut rimer avec *sablou* et *nom* (cf. 218, 3).

AC

9, 2-3 :

Bac, *lac*, *tillac*, *estomac*, etc.

EC

9, 3 :

Bec, *rebec*, « respect pour respect » (sur les deux prononciations de respect, voir 418, 2).

IC

9, 3 / 10, 1 :

Alembic, *trafic*, *bazilic*, etc., *espic* « de blé », *porc-espic* (pour *espic*, cf. toutefois 209, 1).

OC

10, 2 :

Paletoc. La forme *paletot* n'est pas recensée (415, 3).

<UC>

10, 2 :

« *Luc* pour *Luth* » (*luth* recensé parmi les mots en *-ut*, 417, 1).

ANC

10, 3 :

Rime « fort bien » avec *-ang*. « Car ces deux lettres, C et G, ont fort grande affinité en leur prononciation, spécialement à la fin des mots. » (Cf. 206, 1 ; la référence indiquée, 305, 3, est inexacte ; la référence de l'édition de 1596, 152, 1, est exacte.) Mais rimer avec *-ant* c'est « se licencié[r] trop ».

ONC

10, 3 :

Rime avec *-ong* (cf. 206, 1), mais non avec *-ond* ni *-ont*.

ERC

11, 1 :

Clerc rime si possible en *-erc*, « car il est tel, quand on veut » ; mais il peut rimer aussi avec les terminaisons en *-air* et « toutes celles qui y riment ».

ORC

11, 1 :

Porc : « bien faire sonner le C final. » Ne peut rimer ni en *-or*, ni en *-ord*, ni en *-ort*.

OUC

11, 1-2 :

Bouc, « *jouc* pour *juc* » (i.e. perchoir pour les volailles). Rime « fort bien » avec *-oug*.

D

11, 2 :

La terminaison en *d* « prend la prononciation de celle en T et partant y rime fort bien » (cf. *OF*, p. 45).

IED

11, 2 :

Pied peut rimer en *-ied*, mais mieux encore en *-ié*, car « ordinairement ce D. final se prononce fort peu » (cf. 16, 3).

ID

11, 2-3 :

Le substantif *nid*, ainsi que *rid*, *sid*, *assid*, *rassid* (passés simples de *rire*, *seoir* et ses composés) riment avec les terminaisons en *-it* (pour *nid*, cf. 407, 1, mais aussi 356, 3). Ils sont écrits « plus volontiers avec un T, comme aussi ils en ont la prononciation » (*rid* est recensé parmi les rimes en *-it* « à l'accent brief », en 408, 3 ; *sit* et *assid* parmi les rimes en *-it* « à l'accent long », en 414, 2).

UD

11, 3 :

Conclud (il conclut), *conclud* (participe), *reconclud*, *nud*, *crud*. « Quoy qu'en l'écriture la plus part adjoustent un *d*... En parlant toutesfois on ne le prononce point, partant on pourra recourir à la terminaizon en U... » (452, 1 : la référence indiquée, 472, 1, est inexacte ; la référence de l'édition de 1596, 320, 3, est exacte). *Nu* et *crud* figurent parmi les rimes en *-u* (455, 3 et 457, 1),

mais non *conclu*. La Noue ne mentionne pas non plus de forme *conclut* parmi les rimes en *-lut* (416, 3 / 417, 2).

AID

11, 3 :

« Peut bien » rimer avec *-ait* (cf. 420, 1) et toutes les rimes « qui s'y appariaient ».

OID

11, 3 :

Froid, *void* et ses composés (de *voir*). Peut rimer avec *-oit* (cf. 420, 3 et 421, 1).

CEND, FEND, GANT, CHAND, IAND

12, 1 :

Riment respectivement avec *-çant* / *-cent* (cf. 424,1) et *-sant* / *-sent*, *-fant* (cf. 437, 3), *-gant* et *-guant* (cf. 425, 1), *-chant* (cf. 425, 3), *-iant* et *-ient* (cf. 426, 1).

LAND

12, 2 :

Gland rime avec *galand* (adj. et subst.), mais aussi en *-an* « où il convient mieux pource qu'on n'en prononce gueres le D ».

-land rime aussi avec *-lant* et *-lent* (cf. 426, 2).

MAND, PAND et PEND, QUAND, RAND et REND, TEND, VEND, UAND

12, 2 / 13, 1 :

Riment respectivement avec *-mant* et *-ment* (cf. 437, 1), *-pant* et *-pent* (cf. 437, 3), *-quant* et *-quent* (cf. 437, 3), *-rant* et *-rent* (cf. 438, 1-2), *-tant* et *-tent* (cf. 439, 2), *-vant* et *-vent* (cf. 440, 1), *-uant* et *-uent* (cf. 440, 1).

Brand (i.e. coutelas, signalé en 438, 2), écrit aussi *branc* (non répertorié en 10, 2-3).

EIND et AIND

13, 1 :

-eind et *-aind* sont plus souvent écrits *-eint* et *-aint* (verbes et participes), « puis qu'ils en ont la prononciation ».

OND

13, 3 :

Rime avec *-ont* (cf. 444, 1).

OIND

13, 3 :

-oind, indicatif des verbes en *-oindre*, est écrit *-oint* « comme on [le] prononce, asçavoir avec un T ». Rime avec *-oint* (recensés en 444, 2-3).

ARD

13, 3 :

Terminaison « jointe à celle en ART » (cf. 445, 2).

14, 2 :

Même observation.

ERD

14, 3 :

Rime avec *-ert* (cf. 446, 1 ; mots recensés en 445, 2 : la référence indiquée, 319, 1, est inexacte ; la référence de l'édition de 1596, 315, 1, est exacte).

ORD, OURD

14, 3 :

Riment respectivement avec *ort* (cf. 446, 2) et *ourt* (cf. 447, 1).

AUD

15, 1 :

Rime avec *-aut* (cf. 451, 2 ; la référence indiquée, 471, 2, est inexacte ; la référence de l'édition de 1596, 319, 3, est exacte) et *-ost* (cf. 449, 3 ; la référence indiquée, 469, 3, est inexacte).

OUD

15, 1 :

Troisième personne du singulier de l'indicatif des verbes en *-oudre* (*coudre*, *absoudre*...). « Mais puis que la coutume nous favorise en cela, il sera meilleur de les transporter à la terminaison en OUST », conformément à leur prononciation. (*Aoust*, *goust*, etc., mots recensés en 450, 3 et non 470, 2 : référence inexacte ; la référence de l'édition de 1596, 319, 3, est exacte. — Sur l's des composés de *soudre*, cf. 450, 3 / 451, 1 et *OF*, pp. 82 et 88.)

BLÉ

16, 1 :

« *Blé* On l'écrit Bled mais le D. ne se prononce point. » (Cf. 346, 1 ; *bled* n'est pas recensé parmi les mots en *-d*, 11, 2.)

CHÉ

16, 2 :

« *Couvreché* pour *couvrechef* », « *Meché* pour *Mechef*... ». (Mais *couvrechef* et *meschef* sont aussi recensés parmi les mots en *-ef*, 203, 2.)

IÉ

16, 3 :

Pié (« pour pied ») et ses composés (cf. 11, 2).

RÉ

18, 1 :

« *RÉ* Ou rets » (cf. 403, 3).

EF

203, 1-2 :

Chef, *meschef*, *couvrechef* (cf. 16, 2), *clef*, *bref*, etc.

ANG

205, 3 / 206, 1 :

Rang, *sang* : « on prononce le *g* ». On ne le prononce pas « ordinairement » dans *estang*, *harang* (recensés sans *g* à AN, 219, 3). Si on veut rimer les uns et les autres, « il faut qu'ils s'accoutument à leur prononciation ». Mais « ils s'accordent mal ».

-anc et *-ang* riment ensemble « pource que le « *g* final se prononce entierement comme si c'estoit un *c* ».

ING

206, 1 :

Maling, *bening*, *seing*, *chagring* et quelques autres : le *g* ne se prononce pas et « doit estre rejeuté comme superflu » (mots recensés sans *g* à IN, pp. 223-224).

ONG

206, 1 :

Long a « du tout » la prononciation des mots en *-onc* (*onc*, *donc*, *adonc*, *jonc*, *tronc*). (Cf. 10, 3.)

OING

206, 1-2 :

Le *g* ne se prononce pas et n'est « que de parade » ; il « doit estre retranché comme inutile ». Rime en *-oin* (cf. 243, 2-3).

OUG

206, 2 :

Joug « Item en *ouc* (cf. 11, 2).

BI

206, 3 :

Avec *rabi* (rabin) riment *brebis* et *rubis* au singulier, « qui nonobstant l'orthographe convient ici » (Le singulier « convient » est accordé par voisinage : la remarque vaut pour les deux mots ; voir 355, 1).

CI

207, 1 :

Sourci (cf. 216, 3).

LI

208, 2 :

Surpeli ou *surpli* « pour surplis » (cf. 208, 3 et 356, 2-3).

ILLI

208, 3 :

« *Bailli* pour *Baillif* » (recensé aussi parmi les mots en *-if*, 204, 1).

PLI

208, 3 :

« *Surpli* de *Prestre* » (cf. 208, 2 et 356, 3).

PI

209, 1 :

Tapi (à mettre sur la table) ; *Espi*, écrit « *Espic*, mais on le prononce *Espi* » (recensé pourtant dans les rimes en *-ic*, 10, 1).

DRI

210, 1 :

Perdri (au singulier ? cf. 357, 3, où il figure « au pluriel » dans les terminaisons en *-is* ; il ne figure pas parmi les terminaisons en *-ix*, 462, 2).

TI

210, 3 :

Aprenti « pour *aprentif* », *mesti* « ou *mestif* » (espèce de chien) ; mais ces deux mots figurent aussi parmi les mots en *-if*, 205, 2). *Apenti* « ou *apentis* » (figure aussi parmi les mots en *-tis*, 363, 2). *Couti* « pour *coutil* » (figure aussi parmi les mots en *-il* [-iλ], 216, 3).

211, 2-3 :

À propos de tous les verbes en *-ir* : La terminaison en *-i* peut être seconde personne de l'impératif présent et participe passé. Elle peut aussi être première personne du présent de l'indicatif et du passé simple. Mais comme « l'un » se prononce bref et « l'autre » long, il vaudrait bon « d'ajouter une *s*, à l'un, non pour la prononcer, mais pour allonger un peu l'accent de la syllabe (or est-il qu'on le fait, mais c'est sans y penser, car on la baille aussi aux autres) ». Ainsi *je di* est un présent (« accent bref »), mais *je dis* ou *je di* avec « accent long » est un passé simple (cf. 355, 2).

IL [il]

214, 2-3 :

Édition de 1596 : *L* se prononce dans *fil*, *mil* (i.e. *mille*), *viril*, *subtil*, *vil*, *civil*, *exil*. L'édition de 1623-1624 ajoute *fusil* et *dousil*, ce qui introduit une incohérence : en 216, 3 ([iλ]) on trouve aussi *fuzil* (« ou *Fuzi* ») et *douzil* (« ou *Douzi* »).

214, 3 / 215, 2 :

Il faut distinguer les rimes en *-il* et les rimes en *-il* avec *l* mouillé [iλ] (cf. les rimes en *-al* / *-ail* et *-el* / *-eil*). (Cf. *OF*, p. 50.)

IL [iλ]

216, 2-3 :

Renvoi à la notation précédente.

Babil, *persil*, *gentil*, *grezi*, etc. Parmi ces mots, l'*l* de certains peut ne pas se prononcer : *sourcil* (recensé dans les rimes en *-ci*, 207, 1), *conil*, *fenil*, *chenil* (non recensés dans les rimes en *-ni*, 209, 1), *coutil* (recensé dans les rimes en *-ti*, 210, 3), *outil*, *courtil* (non recensés dans les rimes en *-ti*, 210, 3), *fuzil*, *douzil* (non recensés dans les rimes en *-zi*, 211, 1-2).

EUIL

217, 2-3 :

Chevreuil se prononce « ordinairement » *chevreu*, mais on peut le prononcer *-euil*.

OUIL

217, 3 :

Genouil ou *genou* (recensé parmi les rimes en *-ou*, 461, 3).*Verrouil* (non recensé parmi les rimes en *-ou*, 461, 3 / 462, 1).

M

217, 3 :

Sauf *item* et *hem* (recensés en 218, 1) on prononce l'*m* comme *n* (*pain* / *faim*). (Cf. *OF*, pp. 51-52 et 64.)

AM

217, 3 / 218, 1 :

Dam : prononcer l'*m* si on rime avec *Adam*, *Abraham*, où on le prononce. Sinon *dam* rime en *-an* (cf. *OF*, p. 51-52 et 65).

OM

218, 3 :

« *Plom* ou *plomb* » (cf. 9, 2) et à *plomb*.Rime aussi avec la terminaison en *-on* (cf. 237, 2 et cf. *OF*, p. 51-52), « dont ceste cy a la prononciation ».

UM

218, 3 :

Rime aussi avec la terminaison en *-un* (cf. 240, 2 ; la référence indiquée, 242, 2, est inexacte ; la référence de l'édition de 1596, 180, 3, est exacte ; cf. cf. *OF*, p. 51-52).

AN

219, 1-3 :

Gan (pas de prononciation alternative *gant* : il n'est pas recensé parmi les mots en *-ant*, 425, 1). « *Chalan* ou *chaland* » (cf. 12, 2 et 426, 2). « Ainsi pouvons-nous dire *Marchan* pour *Marchand*, *Allan* pour *Allant*. » (*Allant* est pris ici comme substantif.) « *Berlan*, ou *Berland*, ou *Brelan* ». « *Glan* ou *gland* ». *Trucheman* (pas de prononciation alternative *truchemant* ; il n'est pas recensé dans les mots en *-chement / -chemant*, 428, 2-3). *Respan* et autres composés du verbe *espanre* (La Noue ne précise pas que ce sont des impératifs, cf. 220, 1-2). *Haran* (pas de prononciation alternative ; cf. 206, 1). *Tisseran* (pas de prononciation alternative). « *Estan* pour *Estang* » (cf. 206, 1).

EN équivalent à AN

220, 1-2 :

Deuxième personne de l'impératif des verbes en *-endre* : *descen*, *fen*, *pen*, *pren*, *ten* et leurs composés, etc., écrits sans *s* car cette finale est brève. Dans la première personne du présent de l'indicatif de ces verbes : 1. On écrit l'*s*, mais on prononce plutôt « je *pren* » que « je *prends* ». 2. L'*s* est une marque de longueur, qui distingue cette terminaison de celle de l'impératif. « Hors la rime, ils ont l'accent long, et prennent l'*S* devant une voyelle. »

VIN

224, 2-3 :

Vin, *devin*, *eschevin*, etc. Ces mots ne peuvent rimer avec *je vins* : « On n'y prononce point d'*S*, aussi ne le (ce mot) prononce-on pas comme cette terminaison brièvement, mais avec un accent long (que ceste *S* denote). »

Mais on peut faire rimer *les Echevins* avec *je vins*, « car ils ont tous deux la dernière longue, où toutefois on n'exprime point l'*S*, pource qu'ils font le bout du vers, mais s'ils précédoient une voyelle en quelque autre endroit, il la faudroit prononcer... : *Les Echevins avoyent fait*... »

« Ce qui (= cela) a été déduit un peu au long, pour monstrier que on ne doit tousjours retrancher l'*S* de semblables mots pource que quelque fois il semble qu'elle ne s'exprime pas, veu qu'elle sert à

discerner la prononciation longue de ceux qui l'ont breve. »

FON

225, 3 / 226, 1 :

Boufon, *grison*... *fon* et ses composés (de *fondre*) : « On peut uzer de ces verbes en ceste terminaizon à la seconde personne singuliere de l'impératif, en autre, non, encore semble il qu'il y ait un peu de contrainte. Hors la rime, il leur faut adjoûter l'*S*, et l'accent long, qu'icy on leur baille bref. » (Cf. indication contradictoire, 372, 1.)

NON

237, 2 :

Rime aussi avec la terminaison en *-om* « laquelle se prononce comme celle cy quand elle y rime » (cf. 218, 3).

UN

240, 2 :

Rime aussi avec la terminaison en *-um* « à laquelle il faut bailler la prononciation de ceste cy ».

SAIN / SEIN

242, 3 :

Tocsain, écrit parfois *tocsaint*, mais le *t* est superflu car il ne se prononce pas.

OIN

243, 2 / 244, 1 :

Le *g* qu'on ajoute habituellement ne se prononce pas : *coin* (« fruit »), *poin* (« pour poing, *pugnum* ») (cf. 206, 1-2).

Impératifs des verbes en *-oindre* et leurs composés (*poin*, *oin*, *join*, à distinguer des troisièmes personnes de l'indicatif et des participes passés qui s'écrivent avec un *t* : cf. 444, 2-3).

Toutefois, le réviseur de 1623 ajoute ici certains participes et leurs dérivés : *poin* (« part. et ses composés ») *poin* (« pour poinct, *punctum* subst. »), *pourpoin* (« adverbe négatif »), *un Oin* (« de suif et ses composés »), *du vieux Oin*. Or ces mots sont aussi recensés dans les rimes en *-oint*, 444, 2 (*un Oin* et *du vieux Oin* sont introduits en intrus dans la liste d'impératifs des verbes en *-oindre* annoncée en 243, 3).

P

244, 2 :

« Quelques uns sont d'avis que les mots terminent en *P*, puissent rimer avec ceux qui définent en la voyelle qui le précède, comme feroit *Laissa* avec *Du Drap Meslé*, *un Iulep*.

« Item avec la terminaizon en *t*, comme *Drap* et *Chat*, *Juillet* et *Julep*, *Trot* et *Galop*. A la verité, il semble que ce soit aller le trot et le galop ensemble, car ces mots (hormis ceux en *amp*) ne peuvent laisser la pronontiation du *p*, à laquelle les autres ne s'accordent nullement. Et vaut mieux n'en uzer point du tout, que de les contraindre si fort, si l'usage n'adoucit ceste contrainte. »

(*Chat* est recensé en AT, 400, 2, et non en A, 3, 1 ; *juillet* en ILLET, 402, 3, et non en ILLÉ, 17, 2, ni ILLAY, 464, 1) ; *trot* en ROT, 415, 3, et non en O, 244, 1-2).

AMP

244, 3 / 245, 1 :

Camp, *champ* « Ceux-cy seulement entre la terminaizon en *p* peuvent se passer d'exprimer ledit *p*, et partant peuvent rimer avec ceux en *an...*, mieux encor qu'avec ceux en *-ant*, pource que à peine se passent ils de faire sonner ce *t...* »

OUP

245, 1 :

Coup et ses dérivés. « *Loup* Il se prononce aussy sans *p*. » (Cf. 399, 1 et 461, 3.)

Q

245, 1-2 :

Dans tous les mots terminés par *-q*, on fait précéder cette lettre par un *c* ; par conséquent le *q* est superflu et tous ces mots riment en *-c*. Il en va de même pour *coq* que certains écrivent « sans raizon » avec un *q* simple (*coc* est recensé en 10, 2).

AR

245, 2 :

Char et ses dérivés, etc. ; *calemar*, *coquemar*, *braquemar* et dérivés : « aux trois precedentz » certains ajoutent un *d* ou un *t*, mais « ils riment bien icy comme aussi ils sont aux dites terminaizons de D et T » (non recensés en ARD, 13, 3 / 14, 1-2, ni en ART, 445, 1-2).

On ne peut ajouter *je pars* ses composés, car la syllabe est longue (« quoy cependant qu'on n'en exprime point l'*S* »). Il en est de même l'impératif des mêmes verbes. (*Pars* et ses composés sont recensés sans autre commentaire parmi les rimes en *-ars*, 377, 2)

ER « par é masculin » [e]

245, 3 :

Infinitifs de la première conjugaison. « On peut rimer par licence » avec la terminaizon en *-er* avec *e* ouvert (cf. 323, 1).

SIER

263, 3 :

Dossier se prononce « ordinairement ainsi », mais devrait s'écrire *dossiel*.

ER ayant le son *ai* [ɛ]

323, 1 :

« Cette terminaizon... ne se devoit point aparier à celles en *er* par *e* masculin » (infinitifs avec [e], 245, 3 sqq.). Mais le « long usage » le tolère, à condition de répéter la consonne d'appui.

323, 2-3 :

Fer, *enfer*, *hier* (« dissyllabe »), *mer*, *amer*, *hiver*, etc. riment respectivement avec *-fer*, *-ier* (« dissyllabe »), *-mer*, *-ver* « par *e* masculin ».

OR

334, 2 :

On ne peut admettre *je sor*, *je dor* pour *je sors*, *je dors* (sur l'impératif, La Noue ne se prononce pas : cf. *pars*, 245, 2 ; en 378, 3 / 379, 1, parmi les rimes en *-ors*, *dors* est recensé comme indicatif et impératif, et « Item, *sors* du verbe *Sortir* », sans autre précision).

AIR

334, 3 / 335, 1 :

Cf. remarque sur *-er*, 323, 1 : « mesme privilege » pour rimer : *chair* / *mascher*.

AS

341, 1 :

Cette rime comprend les pluriels des mots et *-ac* (mais avec « accent long ») et en *-at*, ainsi que *tu bas* (i.e. *tu bats*) (avec « accent brief »).

341, 2 :

Las « ou *laqz* (comme ordinairement on l'escrit,) mais improprement » (cf. 377, 1).

341, 3 / 342, 1 :

Haras, *materas* (« à se coucher »), *materas* (« ou garrots d'arbaleste »), *bras*, *rebras* : dans ces mots l'*s* ne se prononce pas au singulier, et « il semble qu'on la leur deust oster. »

342, 1 :

Avec *-as* riment « fort bien » les terminaisons en *-ats* (cf. 380, 1) et *-asts*. (cf. 383, 3). À propos des verbes *tu batz, tu debatz*, « ores qu'ils different d'orthographe avec ceux-cy, ils n'en sont pourtant point differens de pronontiation » si ce n'est qu'ils sont brefs (cf. 341, 1).

Certains mots en *-acs* peuvent rimer en *-as*, à condition de leur ôter le *c* « afin de les conformer tant plus à ceux cy » : *almanacs, estomacs, bissacs* (cf. 341, 1 et 366, 1).

ES « par é masculin » [e]

342, 1-2 :

Terminaison ordinairement écrite *-ez* pour faire reconnaître le son é masculin. « ... toutefois... le *z* n'y est point prononcé, mais l'*s* en son vray son. »

IÉS « monosyllabe »

343, 1 :

On peut y ajouter les pluriels des mots en *-iers* « monosyllabe ». On peut prononcer l'*r*, mais « plus coustumierement » on ne le prononce pas : *héritiers / amitiés*. « Il est vray qu'il faudroit écrire *heritiés*. »

Cette rime possible est signalée ensuite pour *-biés* (343, 2), *-ciés* (343, 3), *-liés* (344, 1), *-miés* (344, 2), *-niés* (*ibid.*), *-piés* (*ibid.*), *-quiés* (*ibid.*), *-riés* (344, 3), *-siés* (345, 1), *-tiés* (345, 2), *-viés* (*ibid.*), *-ziés* (345, 3).

Mais à IERS « monosyllabe » (377, 3), la variante sans *r* n'est pas signalée.

LIÉS « monosyllabe »

344, 1 :

Vous alliés, etc. « auxquels on rimera » les pluriels des noms en *-lier, escalier, chandelier*, etc. (cf. 343, 1)

BLÉS « par é masculin » [e]

346, 1 :

« *Blés* plur. de *Blé*, ou *Bled*. » (Cf. 17, 1.)

CLÉS

346, 2 :

Clefs ou *clés* « peut rimer icy, car on n'y prononce point l'*f*, mais pource qu'il a l'accent long il faudra que ceux-cy s'y accommodent » (cf. 368, 2).

ILLÉS

346, 2 :

« *Oeillés* pour . » (*Eillet* est recensé au singulier en 402, 3 ; cf. 380, 1-2.)

ES (*e* muet [ə])

349, 2 :

À propos des noms en *-es* (*graces, delices, indulgences, forces, ides, calendes*, etc.) : ces noms « qui ne sont que pluriers... ne se peuvent prononcer sans *s* ».

ES (*e* ouvert)

354, 2 :

Rime « fort bien » avec *-ais* (« accent long », 384, 3 sqq.) et *-ests* (383, 3).

IS « à l'accent brief »

354, 3 :

Rime « fort bien » avec *-its* (380, 2 / 381, 2) « qui a mesme accent et pronontiation que ceste cy » : *rubis / habitz*.

BIS « à l'accent brief »

355, 1 :

Brebis, rubis : au singulier, *s* ne se prononce pas, et ils riment en *-bi* (cf. 206, 3).

-bis rime aussi avec *-bits* (cf. 380, 1).

CIS « à l'accent brief »

355, 1 :

Sourcis (cf. 370, 1).

-cis rime aussi avec *-cits* (cf. 380, 2).

DIS « à l'accent brief »

355, 1 :

Dis : « On l'escrit *Dix*, mais improprement, car l'*x* ne se prononce point. » (Cf. 462, 1.)

355, 2 :

Dis, interdis et autres composés de *dire* : secondes personnes du singulier du présent de l'indicatif, « et non premieres, qui se doivent prononcer sans *S* ». Quant aux mêmes formes au passé simple, elles ont l'« accent long ». (les formes *di, interdi*, etc. sont recensées aussi, sans autre précision, parmi les rimes en *-di*, 207, 1-2 ; *je di* au présent est mentionné en 211, 3).

355, 3 :

-dis rime aussi avec *-dits* (cf. 380, 3).

FIS « à l'accent brief »

356, 1 :

Safis, « on escrit *Saphirs* ou *Safirs*, mais on ne prononce point l'*R*... »

-fis rime aussi avec *-fits* (cf. 380, 3).

LIS « à l'accent bref »

356, 2 :

Surpelis (i.e. *surplis*) « au pluriel »
-*lis* rime aussi avec -*lits* (cf. 380, 3).

PLIS « à l'accent bref »

356, 3 :

Surplis, « au pluriel, car au singulier on le doit prononcer sans *S*... » Cf. 356, 2 et, pour le singulier, 208, 2-3.

NIS « à l'accent bref »

356, 3 :

Nis (« d'oyseau »). « On écrit *Nid*, avec un *d*, toutesfois on ne le prononce point. » L'édition de 1596 porte « *Nids* » et non « *Nid* ». *Nid* au singulier n'est pas recensé à NI (209, 1), alors qu'il est recensé à ID (11, 2).

357, 1 :

« *Zenits* pluriel de *Zenit*. »

PIS « à l'accent bref »

357, 1 :

Tapis « de Turquie » (mais aussi sans *s* : voir 209, 1). *Espics* : « On écrit *Espics* avec un *c*, mais on ne le prononce point. » (Cf. 366, 2.)
-*pis* rime aussi avec -*pits* (cf. 381, 1).

QUIS

356, 1-2 :

« *Acquis* pour *acquits*. » Inclure « le pluriel d'*Acquit* qui fait *Acquits* » (cf. 381, 1).

RIS « à l'accent bref »

357, 2 :

Ris et *sousris* « sont secondes personnes sing. du prez. ind. des verbes *Rire* et *Sourire*, lesquels on écrit ainsi aussi en la première pers. mais puis qu'on n'y prononce point l'*S*, ils doivent estre rapportez à la terminaizon en *ri* pag. 209, col. 2 » (où ils sont effectivement recensés). (Cette réserve sur l'*s* non prononcé concerne selon toute vraisemblance la première personne, non la seconde, qui a toujours comporté un *s*.)

CRIS

357, 3 :

Rime aussi avec -*crits* (cf. 381, 2).

DRIS « à l'accent bref »

357, 3 :

Perdris « au pluriel » (cf. 210, 1).

FRIS

358, 1 :

Rime aussi avec *frits*, pluriel du participe (cf. 381, 2).

TIS « à l'accent bref »

358, 3 :

« *Coutis* pour *Coutils* » (cf. 210, 3, 216, 2-3 et 370, 1).

Appetits, pluriel de *appetit* (cf. 381, 2).

BIS « à l'accent long »

359, 3 :

On peut ajouter le pluriel d'*alembic*, qui se prononce « quand on veut *Alembis* au lieu de *Alembics* ».

DIS « à l'accent long »

360, 1 :

On peut ajouter les pluriels des mots en -*dif* (*tardif*, *maladif*), qu'on « peut bien » prononcer *tardifs*, *maladifs* ou *tardis*, *maladis*. « C'est à la nécessité. »

FIS « à l'accent long »

360, 1 :

« *Crucifis* On l'écrit *Crucifix*... mais... il se prononce comme une *s* ». *Fis* (i.e. *filis*) : « l'*l* ne s'y exprime point. »

360, 2 :

« On y peut adjoindre le pluriel de *fil*, & dire *fis* au lieu de *filis*. » (Cf. 369, 2.)

LIS « à l'accent long »

361, 1 :

Lis, *coulis*, etc. *Bazilis* « pour *Bazilics* » (cf. 366, 2).

ILLIS « à l'accent long »

361, 2 :

« Et le pluriel de *baillif*, qu'on peut prononcer *baillis*, pour *baillifs*. » (Cf. 368, 2 et, pour le singulier, 204, 1 et 208, 3).

NIS « à l'accent long »

361, 3 :

On peut ajouter « les pluriels de *conil*, *fenil* et *chenil*, qui se peuvent prononcer *conis*, *Fenis* et *chenis* » (cf. 216, 3 et 370, 1).

PIS « à l'accent long »

361, 3 / 362, 1 :

Pis, etc. « et *aspis*, pour *aspics* » (cf. 366, 2).

QUIS « à l'accent long »

362, 1 :

« On y peut adjouster le pl. de *Esquif, Esquis* au lieu d'*esquifs*. » (cf. 368, 2.)

RIS « à l'accent long »

362, 2 :

« ... on peut adjouster les pluriers de *peril*, et *baril*, qui se prononcent bien *peris* et *baris*. » (Cf. 370, 1. Au singulier, La Noue ne dit pas que l'l puisse ne pas se prononcer : voir 216, 3.)

PRIS « à l'accent long »

362, 3 :

Pris, écrit *prix* : « avec un *x*, mais improprement, car on le prononce avec une *s*. »

SIS « à l'accent long »

363, 1 :

Sis : « On escrit *six*, avec un *x* (mais improprement)... on y prononce une *s*. » (Cf. 462, 1.)

363, 2 :

« A la nécessité », on peut faire rimer en *-is* quelques pluriels des mots en *-fi* (coquille : en fait *-if*) : dire *excessis* pour *excessifs*, « mais il en faut user bien sobrement ».

TIS « à l'accent long »

363, 2 :

« *Petis* pour pl. de *Petits*. » (Cf. 381, 3.)

363, 3 :

On peut ajouter *outis* et *gentis* « qui se prononcent bien sans *l* ». (Cf. 370, 1. Mais au singulier, *gentil* garde son *l* mouillé, voir 216, 3. Pour *outis*, cf. *OF*, p. 83.)

On peut ajouter le pluriel de certains mots en *-tif*, « comme *Aprentis, Substantis, Craintis, Restis, Mestis* » (ces mots figurent sur la liste des mots en *-tif*, 205, 2 ; *aprenti* et *mesti* dans la liste des mots en *-ti*, 210, 3 ; pour *aprentis*, cf. *OF*, p. 83). Mais il faut choisir « ceux qui sont plus receus en ceste terminaison qui leur est baillee de plusieurs ».

OS

364, 1 :

Rimé souvent avec *-ots*. Mais *-os* a l'accent long, *-ots* a l'accent bref (cf. 381, 3). En revanche, *-os* rime avec *-aus, -auds, -auts, -ots* (lire sans doute *-osts* et non *-ots* ; l'édition de 1596 porte *-ots* ; cf. 364, 2-3 et 383, 3).

364, 2 :

Parmi les rimes en *-os* : *repos, propos*, etc. *campos* (« *habent campos* », expression latine par laquelle les « escoliers » signifient qu'ils ont « congé de jouërs ». « Ainsi ce mot tout chaussé et vestu a esté fait François sans autre deguisement. »).

364, 2-3 :

-os rime « fort bien » avec *-osts*, « car ce *ts* de la fin ne s'exprime point ne servant qu'à faire foy de quels singuliers ils viennent ». De même, *-os* rime aussi avec *-aus, -auds, -auts* (*d* et *t* ne modifient pas la prononciation) et *-ots* (lire en fait *-osts*, à quoi renvoie la référence indiquée, 383, tout comme la référence de l'édition de 1596, 271, 3).

US « à l'accent long »

365, 1 :

Bahus (également mentionné parmi les rimes en *-us* « à l'accent bref », 365, 2) et *lahus* (« sorte de navires » méridionaux) sont des additions dues au réviseur de 1623-1624.

365, 2 :

flus et *reflus* (i.e. *flux* et *reflux*)

US « à l'accent bref »

365, 2-3 :

Inclure les pluriels en *-uts*, « lesquels se prononcent comme si le *t* n'y estoit » (cf. 381, 3).

ABS

365, 3 :

Habs (« railleries ») rime en *-aps* (renvoi inexact à 576, pour 376, 2, où le mot n'est pas signalé ; d'ailleurs, cette rubrique ABS est une addition de l'édition de 1623-1624). La remarque se semble pas valoir pour le mot suivant, *trabs*.

OMBS

365, 3 :

Coulombs, plombs. Mais *b* ne se prononçant pas, ils riment en *-oms* et en *-ons* (cf. 9, 2, 218, 2-3 et 373, 1-2).

CS

365, 1-2 :

« Si nous escrivions comme nous parlons », il faudrait écrire ces terminaisons avec un *x*. « Mais puis qu'il n'est pas receu, il faut faire comme les autres. C'est petit mal. »

ACS

366, 1 :

Pluriels des mots en *-ac*. Mais certains peuvent être prononcés sans le *c* : *frimas* / *estomas* (cf. 342, 1). Il faut considérer l'usage.

-acs peut rimer avec *-acts*, (cf. 382, 1 ; la référence indiquée, 382, 2, est inexacte ; la référence de l'édition de 1596, 233, 1, est exacte).

ECS

366, 1-2 :

Becs, etc. Mais le pluriel de *sec* peut aussi se prononcer sans le *c*, comme *sès*. De même, *échecs*, « quand on veut ».

-ecs peut rimer avec *-ects*, 418, 2 (cf. en fait 382, 1 : 418, 2 recense les mots en question au singulier, « où le *c* s'exprime » : *infect*, *aspect*, *direct*, etc.).

ICS

366, 2 :

Pluriel des mots en *-ic*. Peut rimer avec *-ix* (cf. 462, 2 ; la référence indiquée, 463, 1, est inexacte ; la référence de l'édition de 1596, 329, 2, est exacte).

Mais *alembics*, *bazilics*, *aspics* « s'accommodent à laisser leur *c* » et peuvent rimer en *-is* « à l'accent long » (pour ces trois mots, cf. respectivement 359, 3, 361, 1 et 362, 1). *Espics* et *porc espics* « laisse[nt] » aussi leur *c* (pour *espics*, cf. 10, 1, 209, 1 et 357, 1 ; *espics*, seul dans son cas, rime en *pis* « à l'accent brief »). Les autres mots en *-ics*, « si l'usage ne les adoucit s'y peuvent malaisément contraindre. »

OCS, UCS

366, 2 :

Ne peuvent rimer en *-os* et en *-us* qu'en cas de grande nécessité.

ANCS, ONCS

366, 3 :

Bancs, etc., *joncs*, *longs* et *troncs* : Ils peuvent se prononcer avec le *c*, mais comme « ordinairement » le *c* ne se prononce pas, ils peuvent rimer en *-ans* et *-ons* (*plongeurs* / *joncs* ; cf. 372, 2).

ARCS

366, 3 :

Ils sont « ordinairement » préférés sans *c* et peuvent rimer en *-ars* : *espars* / *pars* (i.e. *parcs*).

ERCS

366, 3 / 367, 1 :

Clercs se prononce comme s'il était écrit *clers*, et rime avec *esclairs* (cf. son singulier, 11, 1).

ORCS

367, 1 :

Seul *porcs*. Mais, « s'accommodant bien à laisser ce *c* », il peut rimer en *-ors*, (cf. 379, 1), « quoi qu'il soit un peu rude toutesfois ». La rime *pors* / *ors*, pour *porcs* / *ords* (i.e. *sales*) est admissible et l'on peut même conserver la seconde graphie, qui est usuelle, « pourveu que cela ne fasse point commettre abus en la prononciation ».

ISCS

367, 1 :

Fiscs, mais il est « rude » et « n'a point de second ».

USCS

367, 1 :

De même pour *buscs* et *bruscs*, auquel il faut préférer *busques* et *brusques*.

OUCS

367, 1 :

Boucs, *joucs* (singulier, voir 11, 2), ainsi que *jougs* (singulier, voir 206, 2). Mais « au besoin » ils peuvent rimer en *-ous*, « leur faisant laisser le *c* ».

DS

367, 2 :

« Toute cette terminaison se prononce comme s'il n'y avoit point de *d*. » (Réaffirmé en 368, 1. Cf. *OF*, pp. 82-83.)

IEDS

367, 2 :

D n'est pas prononcé (*pieds*, *sieds*) : rime en *-iés*.

IDS

367, 2 :

« Il n'y a que le pluriel de *nid*, qui se trouvera en la term. en *nis*, à l'accent brief. pag. 356, col. 3. ou il convient. »

UDS

367, 2 :

« Qu'on recoure » aux mots en *-us*. »

AIDS

367, 2 :

Peut rimer avec *-ets*, *-aits*, *-ais* « à l'accent brief » (cf. 384, 3).

OIDS

367, 3 :

« Qu'on recoure » aux mots en *-ois* « à l'accent brief » (cf. 385, 3).

ONDS

367, 3 :

Vagabonds, etc. ; rime en *-ons* « dont ils prennent entièrement la prononciation » (cf. 371, 1 ; 372, 2-3 ; 373, 1 ; 374, 2) et avec *-onts* (cf. 382, 3).

ARDS

367, 3 :

Rime aussi avec *-ars* (cf. 377, 2).

ERDS

367, 3 :

Pluriel de *verds*, qui figure dans les mots en *-ers* (avec [ɛ] ; cf. 378, 1 ; la référence indiquée, 377, 2, correspond à la terminaison avec [e] : le relevé pour la terminaison avec [ɛ] en est présenté comme une sous-catégorie et commence en 377, 3 ; même approximation dans la référence de l'édition de 1596).

ORDS

367, 3 :

Rime aussi avec *-ors* (cf. 379, 1).

OURDS

368, 1 :

Rime aussi avec *-ours* (écrit ici *ourds*, ce qui est une coquille ; cf. 380, 1 ; l'édition de 1596 porte *ours*).

AUDS

368, 1 :

Rime avec *-aus* (cf. 389, 3).

Toutes terminaisons en *-ds* : le *d* ne se prononce pas (cf. 367, 2 et *OF*, pp. 82-83.).

FS

368, 1-2 :

En principe il faut prononcer l'*f*, mais il y a quelques mots où on peut la « laisser » (voir ci-dessous).

EFS

368, 2 :

Chefs et ses composés « peuvent se prononcer sans l'*f* », *clefs* et *fiefs* de même (pour *clefs* / *clés*, cf. 346, 2 ; *fiefs* / *fiés* n'est pas recensé en IÉS, 342, 3 ; pour leurs singuliers, cf. 203, 1-2). Ils riment alors en *-és*. Comme ils ont l'accent long, il faudra au besoin le « bailler » aux autres.

IFS

368, 2 :

Certains mots « s'accommodent à laisser leur *f* » (rime en *-is* « à l'accent long », cf. 360, 1 / 363, 3).

ERFS

368, 2-3 :

« L'*f* ne s'y exprime point. » Ils riment en *-ers* (avec [ɛ]).

EUFs

368, 3 :

Pluriel des mots en *-euf*, se prononce sans l'*f*, excepté *veufs* (pour *æufs* / *æus* et *bæufs* / *bæus*, cf. 390, 2 ; *neufs* / *neus*, cf. 392, 2 ; *esteufs* / *esteus* n'est pas recensé parmi les mots en *teus*, 395, 1 sqq.).

Mais si on rime avec *veufs*, « il faudra accommoder ses compagnons à la prononciation ».

GS

368, 3 :

Dans cette terminaison, *g* ne se prononce pas (une exception, en fait, signalée en 369, 1 : *jougs*).

ANGS

368, 3 :

Rangs, *harangs*, *estangs* riment en *-ans* (pour le singulier, cf. 206,1).

INGS

368, 3 :

Malings, *bénings* : *g* ne se prononce pas (pour le singulier, cf. 206,1).

ONGS

368, 3 / 369, 1 :

Longs rime en *-ons* (renvoie par erreur à 260, 1 ; en fait 371, 2 ou 373, 1).

OINGS

369, 1 :

Temoings, *soings* riment en *-oins*.

OUGS

369, 1 :

Seul *jougs* prononce son *g*. « On le rimera à *boucs* et *joucs*... et non à ceux en *ous*. »

OURGS

369, 1 :

Bourgs, *faubourgs* riment en *-ours*.

ILS

369, 2 :

Fils pluriel de *fil* peut se prononcer sans *l* (cf. cf. 360, 2).

OLS

369, 2-3 :

Col, *licol*, *mol* & *sol* « font aussi leurs pluriels en *ous* à l'accent bref » (répertoriés en 398, 2-3 ; la référence donnée, 399, 1, est inexacte ; la référence de l'édition de 1596, 281, 1, est exacte) ; *fous*, pluriel de *fol*, a « l'accent long » (répertorié en 399, 1 ; la référence donnée, 281, 3, est inexacte ; la référence de l'édition de 1596, 281, 3, est exacte).

EULS

369, 3 :

« *Linceul*, *glayeul*, *ayeul* et ses composés peuvent se prononcer sans *l*, comme s'il y avait *linceus*, *ayeus*, etc. » (Pour *linceus*, cf. 390, 3 ; *ayeus* est recensé parmi les mots en *-yeus*, 396, 2 ; *glayeus* n'y figure pas. Au singulier, seul *linceul* est répertorié, 461, 2-3).

ILS (avec [λ])

370, 1 :

Pluriel des mots en [iλ] (216, 2-3). Sauf *babel*, *mil*, *il* et *brezil*, ils peuvent « laisser leur *l* au pluriel » : « *genti* » pour *gentils* (« *genti* » est une coquille : l'édition de 1596 porte « *gentis* », 258, 3). Ils riment alors en *-is* « à l'accent long » (cf. 361, 3 / 363, 3), sauf *sourcis*, qui a « l'accent bref » (cf. 355, 1 ; La Noue ne mentionne pas *coutis*, répertorié dans la même catégorie en 358, 3).

EUILS

370, 1-2 :

« *Chevreuils* peut aussi faire *Chevreus*. » (Cf. au singulier, 217, 2-3.)

OUILS

370, 2 :

Les pluriels de « *genouil* et *verrouil* ne s'uzent plus qu'en *ous*, *Genous* et *verrous*. » (*Genous* et

verrous sont recensés en 398, 2-3.) *Garbouil*, *fenouil* et *gazouil* ont leur pluriel « régulier », « à quoy il faudra que s'accommodent ces deux autres » [quand on les fera rimer avec eux].

MS

370, 2 :

L'*m* se prononce comme *n*. Rime en *-ns*.

EMS, IMS, OMS, UMS

370, 2-3 :

Riment respectivement en *-ens* (avec [ε] ; cf. 371, 1), *-ins*, *-ons* (cf. 373, 2-3), *-uns* (coquille : *um* est écrit pour *uns* ; cf. 376, 1).

ANS et ENS « qui se prononce comme l'a)

370, 3 :

On peut rimer avec les terminaisons verbales en *-en* (220, 1, où sont répertoriés par exemple *descen*, *fen*, *pen* et autres formes de verbes en *-endre*), « y adjoustant une *s*, comme *Descen descens*, qui sont premières et secondes personnes sing. du pres. indicatif, et secondes imperatives (quand il y suit une voyelle) car on dit, *Descens icy*, mais suivant une consonne on ne met point d'*s*, et dit-on, *Descen d'icy* ». (Cf. 371, 1 et 372, 1. Cf. aussi 220, 1.)

371, 1 :

-ans et *-ens* riment « fort bien » avec *ancs* (cf. 366, 3), *-ands*, *-angs* (cf. 368, 3), *-amps* (376, 3), *-ants* et *-ents* (cf. 382, 3 ; la référence indiquée, 382, 2, est inexacte ; la référence de l'édition de 1596, 270, 2, est exacte).

ENS (avec [ε])

371, 1 :

Inclure *items* (cf. 370, 2).

IENS (avec [je])

371, 1 :

On peut rimer avec les formes verbales de la même terminaison « comme *Vien* (même forme *Vien* sans *s* dans l'édition de 1596), *Je viens*, *Tu viens*, qui sont prem. et secondes pers. de l'indic. present, comme aussi secondes de l'imperatif quand une voyelle suit. On dit *Viens y*, et quand une consonne suit, *Vien là* sans *s* à la fin. » (Cf. 370, 3 et 372, 2. Les formes de ces verbes sans *s* sont recensées en 221-222, sans toutefois qu'il soit précisé que ce sont des impératifs.)

INS

371, 2 :

Aux pluriels des mots en *-in*, ajouter les première et deuxième personnes du passé simple : *je vins, tu vins*. (Mais l'*s* se prononce-t-il ? cf. 224, 2-3.)

-ins rime aussi avec *-aints / -eins* (cf. 383, 1).

BONS

371, 3 :

« On y pourra rimer *Bonds* et *Vagabonds*... esquels on n'exprime point le *d* » (cf. 367, 3).

CONS

371, 3 :

Inclure *faconds, feconds, infeconds* et *seconds* (cf. 367, 3).

FONS

372, 1 :

Inclure, « par l'adjonction d'une *s* », les formes verbales en *-fon* (verbe *fondre* et ses composés), « qui seront prem. et 2. pers. singul. du pres. indic. et secondes de l'inperat. si il suit une voyelle, comme *Refons un peu cela* : car s'il suit une consonne on dit, *Refon cela* sans *s*. » (Cf. 370, 3 et 371, 1. Cf. aussi l'indication contradictoire en 225, 3 / 226, 1.)

Inclure les pluriels de *profond* et *tirefond* (cf. 367, 3).

GONS et GUONS

372, 2 :

Inclure *gonds* « où le *d* n'est point exprimé » (cf. 367, 3).

GEONS :

372, 2 :

Inclure *joncs*, « qui a la même prononciation » (cf. 366, 3).

LONS

373, 1 :

Inclure *coulombs* (cf. 365, 3).

BLONS

373, 1 :

Inclure *blonds* (cf. 367, 3).

PLONS

373, 2 :

Inclure *ploms* (i.e. *plombs* ; cf. 370, 2 et 365, 3).

MONS

373, 3 :

Inclure les première et deuxième personnes de l'indicatif présent et la deuxième personne de l'impératif du verbe *semondre*. La Noue n'ajoute pas « si il suit une voyelle » (cf. 370, 3 ; 371, 1 ; 372, 1 ; l'impératif *semon* sans *s* est recensé en 237, 1).

Inclure *monts* (cf. 382, 3).

NONS

373, 3 :

Peut rimer avec *-oms* (cf. 370, 2).

PONS

374, 3 :

Inclure les première et deuxième personnes de l'indicatif présent et la deuxième personne de l'impératif des verbes en *-pondre*. La Noue n'ajoute pas « si il suit une voyelle » (cf. 370, 3 ; 371, 1 ; 372, 1 ; les impératifs *pon, respon* et ses composés sans *s* sont recensés en 237, 3).

Inclure *ponts* (cf. 382, 3).

RONS

374, 2 :

Peut rimer avec *ronds* (cf. 367, 3) et *-omps* (cf. 376, 3) : même prononciation.

FRONS

374, 3 :

Inclure *fronts* et *affronts* (cf. 382, 3)

PRONS

374, 3 :

Inclure « *pronts* ou *prompts* » (cf. 382, 3).

TONS

375, 2 :

Inclure les première et deuxième personnes de l'indicatif présent et la deuxième personne de l'impératif du verbe *tondre*. La Noue n'ajoute pas « si il suit une voyelle » (cf. 370, 3 ; 371, 1 ; 372, 1 ; l'impératif *ton* sans *s* et ses composés sont recensés en 239, 1).

UNS

376, 1 :

Peut rimer avec *-ums* (cf. 370, 2-3).

AINS et EINS

376, 1 :

Rime aussi avec *-aints* et *-eints* (cf. 383, 1).

OINS

376, 2 :

Inclure les première et deuxième personnes de l'indicatif présent et la deuxième personne de l'impératif du verbe *joindre* et ses composés. La Noue n'ajoute pas « si il suit une voyelle » (cf. 370, 3 ; 371, 1 ; 372, 1). L'impératif *join* sans *s* et ses composés sont recensés en 244, 1.

APS

376, 2 :

Laps, draps, hanaps, relaps « sing. et plur. ». Mais *draps* peut « laisser son *p* » et rimer en *-as* (il n'est pas recensé parmi les mots en *-as*, 340, 2 sqq.).

EPS

376, 2 :

Pluriels des mots en *-ep*. Mais « le *p* ne s'y exprime point » : rime en *-ès* : *succes / ceps* (mais on prononce le *p* quand on rime avec *concepts* : voir 383, 1-2).

OPS

376, 3 :

Sirops, « mais on n'y exprime point le *p* » : rime avec les mots en *-ots*, qui on « l'accent brief » (*sirops* n'est pas signalé comme rime adjointe à ces mots, 381, 3).

AMPS et EMPS

376, 3 :

Camps, champs, temps et leurs composés, ainsi que *suspens* (déjà recensé parmi les rimes en *-ens*, 371, 1). « Le *p* ne s'y prononçant point », riment en *-ans* (cf. 371, 1 et *OF*, pp. 83 et 85) et à « toutes celles qui s'y appariant ».

OMPS

376, 3 :

Je romps, tu romps, romps impératif. « Comme ce *p* n'y est point exprimé », ils riment en *-ons* « dont ils tirent leur prononciation » (cf. 374, 2).

OUPS

377, 1 :

Coups et *loups* peuvent rimer avec les mots en *-ous* « à l'accent long... d'autant que le *p* n'y est point exprimé, et se dit *Cous* au lieu de *Coups* » (cf. 399, 1).

QS

377, 1 :

Laqcs (i.e. *lacs*) peut rimer en *-acs* « quand on le prononcera comme il est écrit, mais en le prononçant sans le *c* et le *q*, comme il fait ordinairement, » il rime en *-as* (cf. 341, 2 et *OF*, p. 85).

ARS

377, 1-2 :

Un Mars, espars, epinars, etc. Je (tu) pars, pars impératif et leurs composés (sur ces formes, cf. 245, 2).

-ars rime « fort bien » avec les terminaisons en *-ards* (cf. 367, 3) et en *-arts* (cf. 383, 2), « qui se prononcent entièrement comme ceste-cy, sans exprimer ni le *d*, ni le *t* », et en *-arcs* (cf. 366, 3) « où le *c* ne se prononce point aussi ».

ERS (avec [ɛ])

378, 1 :

Pers (i.e. *perds*) ; *vers*, pluriel de *verd* (i.e. *vert* ; cf. 367, 3).

378, 2 :

-ers rime aussi avec la terminaison en *-erts* (cf. 383, 2), « laquelle se prononce sans l'expression du *t* », et avec *clercs*, « qui se lit aussi comme s'il estoit écrit *Clers* ou *Clairs*, au lieu de *Clercs* » (cf. 366, 3 / 367, 1).

ORS

378, 2 :

Corps : « le *p* ne s'y prononce point. » (Cf. *OF*, p. 85. Il n'y a pas de rubrique ORPS pour le recenser à part, 376-377.)

379, 1 :

-ors rime aussi avec *-ords* (cf. 367, 3) et *-orts* (cf. 383, 2 ; la référence indiquée, 377, 2, est inexacte), « où le *d* et le *t* ne se prononce point ».

Porcs « s'y peut aussi apparier n'en exprimant point le *c* » (cf. 367, 1).

EURS

379, 2 :

Ailleurs, plusieurs, etc. « et *heurts* pluriels (*sic*) de *heurt* » (cf. 383, 2).

OURS

380, 1 :

Rime aussi avec *-ourds* (cf. 368, 1) et avec *-ourts* (cf. 383, 2).

TS

380, 1 :

T ne se prononce pas. La coutume le maintient « en l'orthographe, avec peu de raison ».

ATS

380, 1 :

Pluriels qui « se doivent rimer » avec les mots en *-as* ayant « l'accent bref » (cf. 342, 1 et *OF*, pp. 82-83.)).

ETS (avec [ɛ])

380, 1-2 :

Rime « fort bien » avec *-aits* (cf. 382, 2), *-aicts* et *-ects* « où le *c* ne se prononce point » (cf. 382, 2), *-ais* (cf. 384, 2-3), *-ais* « à l'accent bref » (cf. 384, 2), mais non avec *-es* (terminaison avec [ɛ], *-ais*, *-ests*, qui ont « l'accent long ».

ITS « à l'accent bref »

380, 2 / 381, 2 :

Habits, dits, profits, etc.

Riment aussi avec *-is* « à l'accent bref » (cf. 354, 3) : La Noue le note pour chaque terminaison *-bits*, *-cits*, *-dits*, etc. (cf. 355-358)

ITS « à l'accent long »

381, 3 :

Seul mot, *petits* ; il rime avec *-is* « à l'accent long » (cf. 363, 2).

OTS

381, 3 :

Éviter de rimer avec *-os*, car il est bref et *-os* est long.

UTS

381, 3 / 382, 1 :

Peut rimer avec les terminaisons en *-us* qui ont aussi « l'accent bref » (cf. 365, 2-3). *Buts*, *debuts*, *saluts*, etc., « *luts* ou *Luths* », *uts* (note de musique au pluriel).

ACTS

382, 1 :

Pacts, exacts. *T* ne se prononce pas : an pourra rimer avec les mots en *-acs* (cf. 366, 1 ; pour le singulier de ces mots, cf. 418, 1, 2), bien que ceux-ci aient « l'accent bref » : il faudra « un peu... l'allonger ».

ECTS « où on exprime le *c* »

382, 1 :

Pluriels de 418, 2 (et non 418, 3 : référence inexacte) : *corrects*. « Le *t* n'y est point

exprimé » : rime avec *-ecs* (cf. 366, 2) « au besoin », bien qu'il soit bref et que *-ecs* soit long. Inclure *Perplex*.

ECTS et AICTS « où le *c* ne s'exprime point »

382, 2 :

Pluriels de 418, 3 : *effects*. Peut rimer avec *-aits* (même prononciation ; cf. *infra*) *-ets* (cf. 380, 1-2).

AITS

382, 2 :

Rime aussi avec *-ects* / *-aicts* (cf. *supra*) et *-ets* (cf. 380, 1-2).

OITS

382, 2 :

Rime aussi « fort bien » avec la terminaison *-ois* « à l'accent bref » (cf. 386, 2), « dont elle tire entièrement sa prononciation ».

UITS

382, 2 :

Rime aussi avec *-uis* « à l'accent bref » (cf. 387, 3 ; la référence indiquée, 378, 2 est une coquille pour 387, 2 ; la référence de l'édition de 1596, 274, 2, est exacte).

ANTS et ENTS

382, 3 :

Riment avec *-ans* et *-ens* « et toutes celles qui s'y appartiennent » (cf. 371, 1).

IENTS

382, 3 :

Seul mot, *fients* ; il rime en *-iens* (avec diphtongue [jɛ]).

ONTS

382, 3 :

Pronts, « qu'on écrit *Prompts*, mais on ne l'y prononce point » (cf. 374, 3).

-onts rime aussi avec les terminaisons en *-ons* (cf. 373, 3 ; 374, 1 ; 374, 3) et *-onds* (cf. 367, 3).

UNTS

383, 1 :

Rime aussi avec les terminaisons en *-uns* « dont celle *cy* a la prononciation » (376, 1 la référence indiquée, 368, 2, est inexacte ; de même dans l'édition de 1596 : 364, 1 pour 264, 3), et *-ums*.

AINTS et EINTS

383, 1 :

Peut rimer avec *-ains / -eins* (cf. 376, 1) et *-ins* (cf. 371, 2).

APTS

383, 1 :

Raps : « le *t* ne s'exprime point » ; « on peut [lui] apparier *hanaps* ».

EPTS

383, 1-2 :

Seul mot, *concepts* : à faire rimer avec les mots en *-eps* « et y faire sonner le *p* les accommodant à sa prononciation, et en change luy faire prendre leur accent long » (cela n'est pas précisé en 376, 2, où sont recensés les mots en *-eps*).

ARTS, ERTS, ORTS, EURTS, OURTS

383, 2 :

Riment respectivement avec *-ars* (cf. 377, 2), *-ers* (cf. 378, 2), *-ors* (cf. 379, 1), *-eurs* (cf. 379, 2), *-ours* (cf. 380, 1) et aux rimes qui « s'y appariant ».

383, 2-3 :

ASTS, *ESTS*, *OSTS* : Riment respectivement avec *-as* « à l'accent long » (cf. 342, 1), *-es* (avec [ɛ], cf. 354, 2) et *-ais* (cf. 354, 1-2), *-os* (cf. 364, 1 et 3) et aux rimes qui « s'y appariant ».

USTS

383, 3 :

St « n'y est point prononcé » ; rime avec *-us* « à l'accent long ».

OISTS

383, 3 :

Même prononciation que *-ois* « à l'accent long ».

OUSTS

384, 1 :

Rime avec *-ous* « à l'accent long ».

AUTS

384, 1 :

Rime avec *-aus*, « dont ceux cy tirent leur prononciation » (cf. 389, 3).

OUTS

384, 1 :

Rime avec *-ous* « à l'accent brief » (cf. 398, 3 ; la référence indiquée, 399, 1, est inexacte ; la référence de l'édition de 1596, 281, 1, est exacte).

AIS « à l'accent brief »

384, 2-3 :

Rime aussi avec *-ets*, (cf. 380, 2), *-aits*, *-aicts* et *-ects* « où le *c* ne s'exprime point », *-aids* (cf. 367, 2) et *-ays*.

AIS « à l'accent long » :

384, 3 :

Fais, écrit *faix*, mais « improprement » (cf. 462, 1).

385, 1 :

Pais, écrit *paix*, mais « improprement, car on ne le prononce pas ainsy » (cf. 462, 1).

385, 2 :

Jais « à faire cotouères » : se prononce ainsi quoique écrit par d'autres *jaiet* (cf. 401, 3).

-ais rime « fort bien » avec *-es*, « qui se prononce comme ceste cy » (cf. 354, 2), et *-ests* (383, 3 et non 373, 3 : référence inexacte).

OIS « à l'accent brief »

385, 3 :

« *Dois* pour *doibs*, de *Devoir* ou *devoir*. »

Vois ordinairement écrit *voids*, mais le *d* est superflu, « aussi bien que le *b* à *Doibs* ».

386, 1 :

Nois (i.e. *noix*) et *crois* (i.e. *croix*) au singulier, « selon la prononciation qu'on leur baille », riment plutôt en *-oy*.

386, 2 :

-ois (« à l'accent brief ») rime aussi avec *-oits* (cf. 382, 2), la « prononciation de ceste cy, n'exprimant point son *t* ».

OIS « à l'accent long »

386, 3 :

Pois, écrit aussi *poids* : *d* ne se prononce pas. *Pois* écrit *poix*, « mais l'*x* ne se prononce point pourtant ».

387, 1 :

Vois, écrit *voix*, « mais l'*x* n'est point exprimé » (cf. 462, 1).

UIS « à l'accent brief »

387, 2 :

Puis (i.e. *puits*, selon toute probabilité) : « au plur. On ne prononce l'*S* au sing. quoy qu'on l'escrive. » (Mais cf. 388, 2.)

387, 3 :

-uis rime aussi avec *-uits* (cf. 382, 2).

UIS « à l'accent long »

388, 2 :

« *Puis* pour Puits, *Puteus*. » (Si, comme l'indique la traduction latine, il faut entendre le nom au singulier, cela est contradictoire avec 387, 2. Mais *puis* est ici une addition du réviseur de 1623-1624.)

AUS

389, 1 :

On écrit *-aux* « avec un *x*... Mais improprement, car il ne se prononce pas. » (Cf. 462, 1.)

389, 2 :

Chaus, écrit *chaulx*, « mais on n'y prononce ni l'*l*, ni l'*x* ».

De même pour *faus* (écrit *faulx*).

389, 3 :

-aus rime « fort bien » avec *-auds* (cf. 368, 1), *-auts* (cf. 384, 1), *-osts* : « mesme prononciation » ; et, pratiquement, avec *-os* (cf. 364, 3).

EAUS

390, 1 :

« Cette terminaison s'écrit ordinairement avec un *x*... mais c'est improprement, car on ne le prononce pas. » (Cf. 462, 1.)

EUS

390, 2 :

Ce relevé contient les mots ordinairement écrits en *-eux* (*eus*, 390, 2 ; *deus* 390, 3, sans commentaire ; adjectifs en *eus*, etc. ; cf. 462, 1).

Oeus et *bæus*, écrits *œufs* et *bœufs*, mais on les prononce sans *f*.

390, 3 :

Linceus, « plur. de *Linceu* » (cf. 369, 3, 215, 3 et 461, 2).

392, 2 :

Neus, écrit *neufs*, « mais l'*f* n'y est point prononcée » (cf. 368, 3).

396, 3 :

Les « verbaux en *-eur* » peuvent se prononcer *-eus* (*un Menteur* ou *un Menteux*), mais il faut user de cette rime avec précaution : « elle est plus estrange en l'écriture qu'au parler. »

OUS « à l'accent brief »

398, 2-3 :

Hybous, *cous*, *remous*, etc. « *Soûs* pluriel de *Saoul*. » (Cf. le singulier, 462, 1.)

-ous rime aussi avec *-outs* (cf. 384, 1) : « *Bouts* et *Esgouts*... lesquels ont la mesme prononciation de ceux cy, veu que le *t* ne s'y prononce point. »

OUS « à l'accent long »

399, 1 :

Rebous, réservé aux chevaux, est peut-être une forme de *rebours* (recensé parmi les mots en *-ours*, 279, 2).

Cous, « on l'écrit *coups* » (cf. 377, 1)

Lous, « plur. de *Lou*, ou *Loup* » (cf. 245, 1 ; 377, 1 ; 461, 3).

Velous (i.e. *velours*, non recensé parmi les mots en *-ours*, 279, 2 sqq.).

399, 1-2 :

Tous (*tussis*), écrit *toux*, « improprement ».

T :

399, 2 :

« La terminaison en *D*, prend la prononciation du *T*... »

<CHAT>

400, 2 :

« *Achat* on l'écrit *achapt* » (cf. 444, 3).

RAT

400, 3 :

« *Contrat* Il s'écrit *Contract*. » (Cf. 418, 2.)

ET

401, 1 :

Rime « assistée des terminaisons » en *-aid* (cf. 11, 3), *-ect* et *-aict* (prononcées sans *c*), *-ait* (cf. 420, 1) : même prononciation.

IET

401, 3 :

Jaïet, se prononce *jais* et rime en *-ais* (cf. 385, 2).

NET

403, 1-2 :

Net, *genet* (i.e. *genêt*), *chenet*, *lansquenet*, *coussinet*, etc.

RET

403, 3 :

Ret (*filet*), « ou *ré* » (cf. 18, 1).

<SET>

404, 1 :

Set, écrit « *sept*, mais on ne prononce point le *p* » (cf. 445, 1).

<TET>

404, 2 :

« *Tet* ou *tect*, à pourceaux. »

DIT « à l'accent bref »

405, 1 :

« *Dit* On l'escrit *Dict* ».

NIT « à l'accent bref »

407, 1 :

Zenit (i.e. *zénith*). Ajouter *nid* (cf. 11, 2).

IT « à l'accent long »

411, 3

Rime avec les troisièmes personnes du subjonctif imparfait en *-ist* : même prononciation (cf. 448, 1).

OT

414, 3 :

« Cette terminaison a le son si plein » que la répétition de la consonne d'appui n'est pas indispensable.

416,1 :

« Quelques uns se dispensent (i.e. se permettent) d'apparier icy les terminaisons en *aud...* & celles en *aut...* et en *ost...* Mais c'est trop de licence : car elles ont l'accent long auquel ceste ci qui l'a brief ne se peut en aucune façon accommoder. » (Pour les rimes en *-aut*, cf. 451, 2 ; pour les rimes en *-ost*, cf. 449, 3.)

UT et EUT

416, 1 sqq. :

Ut, *but*, *debut*, *eut* « de Avoir », *salut*, les troisièmes personnes des passés simples en *-ut* / *-eut*, etc.

ACT « où le *c* s'exprime »

418, 2 :

Pact, *exact*, et leurs composés, *contract*. « Plus coustumièrement » *contract* (et non les autres) se prononce sans *c* et peut rimer en *-at* (cf. 400, 3, et non 399, 3 : référence inexacte).

ECT « où le *c* s'exprime »

418, 2 :

Infect, *abject*, *aspect*, *respect*, etc., *direct*, *correct*, et leurs composés.

Infect et *abject* peuvent se prononcer sans *c* et rimer en *-et* (non recensés parmi les mots en *-et*, 401, 1 sqq.).

Respect sans le *t* peut s'apparier avec les mots en *-ec*, 9, 3 (où il est recensé).

INCT « où le *c* s'exprime »

418, 3 :

Instinct, *distinct* et ses composés.

UNCT « où le *c* s'exprime »

418, 3 :

Defunct. « Il se prononce bien sans le *c* » et peut rimer avec *emprunt*.

ECT et AICT « où le *c* ne s'exprime point »

418, 3 / 419, 1 :

Dans la graphie de ces formes, le *c* est superflu.

Effect, *ject*, *sujet*, etc.

419, 1 :

« On ne doit apparier cette terminaison à celle en *ect* où le *c* s'exprime », mais à la terminaison suivante en *-ait* « et à celles qui y riment ».

AIT

419, 3 :

Prefect « des estudes ».

420, 1 :

Dans les mots en *-ait*, écrire un *c* devant le *t* est « superflu ».

-ait rime avec *-aid* (cf. 11, 3) et *-et* (cf. 401, 1).

OIT

420, 2 :

Doit « pour *doigt* ou *doy* » (cf. 466, 3).

420, 3 :

Froit « ou *froid* » (recensé aussi parmi les rimes en *-oid*, 11, 2).

421, 1 :

« *Toit* pour *Toict*. »

« *Voit* ou *Void* » (recensé aussi parmi les rimes en *-oid*, 11, 2).

CANT (i.e. ÇANT) et CENT

424, 1 :

Rime « fort bien » avec *-cend* (cf. 12, 1).

FANT

425, 1 :

Rime aussi avec *-fend* (cf. 12, 1).

GANT et GUANT et GUENT

425, 1 :

Brigant : « On l'écrit, Brigand ». (Cf. 12, 1.)

CHANT

425, 3 :

Marchant : « On l'écrit Marchand. » (Cf. 12, 1.)

IANT et IENT

426, 1 :

Friant : « Il <s'>écrit *friand*. » (Cf. 12, 1.)

LANT et LENT

426, 2 :

Chalant pour *chaland*, ou *chalan*. » (Cf. 12, 2 et 219, 1.)

ORMANT <et OURMANT>

437, 1 :

Gourmant pour *gourmand*. » (Cf. 12, 2.)

PANT et PENT

437, 2 :

Rime aussi avec *-pand* et *-pend* (cf. 12, 2).

QUANT et QUENT

437, 3 :

Quant pour *Quand* adverbe. » (Cf. 12, 3.)

RANT et RENT

438, 1 :

Inclure le verbe *rend* (Cf. 12, 3.)

BRANT

438, 2 :

Inclure *brand*, (i.e. coutelas ; cf. 12, 3).

CRANT, GRANT

438, 2 :

Ajouter *grand* (cf. 12, 3).

PRANT

438, 2 :

Rime aussi avec *-rand* et *-rend* (cf. 12, 3).

TANT et TENT

439, 2 :

Peut rimer avec *-tend* (cf. 13, 1).

VANT et VENT

440, 1 :

Inclure les verbes *vend* et *revend* (cf. 13, 1).

UANT

440, 1 :

« *Truant* pour *truand*. » (Cf. 13, 1.)ENT « par *e* correspondant à la diphtongue *ai* » (sans doute en fait *e* muet amuï)

441, 1-2 :

À propos des terminaisons d'imparfaits et conditionnels en *-oyent* : *e* ne se prononçant plus, la terminaison est masculine. *Mangeoyent* équivaut à *mangeoist*, *mangeroyent* à *mangeroist*. *Donnoyent* se prononce comme *connoist*. Mais la grande différence d'orthographe « fait perdre cœur de les apparier, s'il y avoit pourtant quelqu'un assez hardi de commencer, peut estre que cela ne seroit long temps trouvé estrange : car la rime en est fort bonne et se pourroit assembler sans licence. Que si on ne veut escrire comme on parle, qu'on ne trouve mauvais l'assemblage de mots de mesme prononciation, quoy qu'ilz soyent differemment escrits : veu que la bonne ou mauvaize rime se discerne de l'oreille estant proferée, et non de l'œil... » (Cf. *OF*, pp. 83-84.)

ONT

443, 1 :

Ront, de *rompre*. « On l'écrit *Rompt*. » « *Pront* pour *Prompt*. »

444, 1 :

-ont rime « fort bien » avec *-ond* (cf. 13, 3).

UNT

444, 1 :

« *Defunt* on l'écrit *Defunct*. »

OINT

444, 2-3 :

Troisièmes personnes de l'indicatif présent et passé simple des verbes en *-oindre*, et participes passés (à distinguer des impératif : cf. 243, 3).Écrire cette terminaison « avec un *ct...* n'est point nécessaire ne se prononçant point » (cette remarque vaut sans doute pour le *c* : cf. 418, 3).*Oint*, *joint* et leurs composés, *point* (« particule négative » ; verbe *poindre* ; *point* substantif), *contrepoint*, etc. (cf. cependant 243, 3, les mots où le *t* peut être supprimé).

APT

444, 3 :

Rapt. On peut écrire *achapt*, mais son *p* ne se prononce pas et il « n'y peut rimer » (cf. 400, 2).

EPT

445, 1 :

Sept : « ... le *p* ne s'y exprimant point il n'y peut rimer. » (Cf. 404, 1).

ART

445, 2 :

Rime aussi avec *-ard* (cf. 13, 3 ; la référence indiquée, 3, 3, est inexacte).

ERT (avec [ɛ])

446, 1 :

Rime avec *-erd* (cf. 14, 3).

ORT

446, 2 :

Rime aussi avec *-ord* (cf. 14, 3).

OURT

446, 3 / 447, 1 :

Court (du roi, d'une maison, parlement) : convient mieux qu'à la terminaison en *-our* (mots recensés à OUR, 340, 1, parmi lesquels *cour*) « veu qu'en [le] prononçant on [lui] baille le *t* qui est à la fin ».

447, 1 :

*-our*t rime avec *-ourd* (cf. 14, 3).

AST

447, 1 :

« En ceste terminaison », l'*s* ne se prononce pas (*bast, degast, apast, etc.*).

EST et AIST

447, 2-3 :

Est, Ouest, est (de *être*), *plaist, naist, paist, prest, etc.*

447, 3 :

« On ne fait point de difficulté d'apier plusieurs de cette terminaison à celle en *ait* et autres qui s'y adjoignent. » (*desplaist / fait*). Mais il y a une différence de longueur.

IST

448, 1 :

Équivaut à *-it* avec l'accent long (cf. 411, 3).

OST

449, 2 :

Ost (« armée »).

449, 3 :

ost rime « fort bien » avec *-aud* (cf. 15, 1), *-aut* (cf. 451, 2), « mais non avec... *ot...* qui a l'accent brief » (cf. 416, 1).

OUST

450, 3 / 451, 1 :

Les composés de *soudre* (*resoust, absoust, etc.*) s'écrivent « ordinairement » avec un accent à la place de l'*s*. Si on les fait rimer avec les autres (*aoust, coust, etc.*), il faut les « conformer » à ceux-ci en les écrivant avec un *s* ou en mettant un accent aux autres. (Sur l'usage de l'accent, cf. *OF*, p. 82 et 88.)

AUT

451, 1-2 :

« *Ribaut* ou *Ribaud* » (recensé parmi les rimes en *-aud*, 15, 1), *lourdaut, eschafaut, nigaut, rustaut* (non recensés parmi les rimes en *-aud*).

451, 2 :

-aut rime avec *-aud* (cf. 15, 1), *-ost* (cf. 449, 3), mais non avec... *-ot*, « pour la différence de l'accent » (cf. 416, 1).

OUT « à l'accent long »

452, 1 :

Équivalent à *-oust* (cf. remarque précédente).

HU

454, 1 :

Bahu (n'est pas recensé parmi les mots en *-ut*, 416, 1 sqq.).

NU

455, 3 :

« *Nu*, pour *Nud*. » (Cf. 11, 3.)

PU et PEU

456, 2 :

Precipu (n'est pas recensé parmi les mots en *-ut*, 416, 1 sqq.).

EU

461, 2 :

« *Linceu* on écrit *Linceul* » (cf. 369, 3 et 390, 3 ; mais *linceul* figure aussi parmi les mots en *-eul*, 215, 3).

OU :

461, 3 :

« *Cou* pour *Col* », « *Licou* pour *Licol* », « *Fou* pour *Fol* » (recensés parmi les rimes en *-ol*, 215, 2).

« *Lou* pour *Loup*. » (Cf. 245, 1.)
Genou (sans commentaire : cf. 217, 3).

462, 1 :
 « *Sou monnoye* » (recensés parmi les rimes en *-ol*, 215, 2).
 « *Sou* pour *Saoul* ou *Saoulé*. »

X
 462, 1 :
 X est abusivement mis pour *s* à la fin des mots en *-aus*, *-eus*, *-ous*, *-ais*, *-ois*. « On écrit *Maux*, *Heureux*, *Courroux*, *Faix*, *Voix*, *Dix*, *Six*, et cependant on les prononce *Maus*, *Heureux*, *Courrous*, *Fais*, *Vois*, *Dis* et *Sis*. » (Cf. 389, 1 ; 390, 1 sqq. ; 384, 3 ; 387, 1 ; 355, 3 ; 363, 1 ; *courrous* est recensé en 399, 1 ; cf. Cf. *OF*, pp. 43 et 55)

AX, EX, IX
 462, 2 :
 Riment respectivement avec *-acs*, *-ecs*, *-ics* (cf. 366, 2).

AY
 465, 3 / 466, 2 :
Fay (2^e personne de l'impératif de *faire*) et ses composés, *play* et ses composés, *nay* et ses composés, *tay*, etc.
 Un certain nombre de formes de verbes en *-raire* (*bray*, *tray*, et leurs composés, peut-être *ray*,

tay et leurs composés) peuvent aussi être premières personnes du présent de l'indicatif car leur syllabe est brève. Aux autres (*je fais*, *je plais*) on ajoute un *s* qui les allonge.

466, 2 :
Vay (du verbe *aller* ; La Noue écrit « *avoir* ») « qui se prononce ainsy sans *S*. quoy qu'en l'escrivant on luy baille » (écrit « plus coustumierement » *je vois*).

OY
 466, 3 :
 « *Doy* On l'escrit *doigt*, ou *doit*, c'est icy toutesfois sa naïfve prononciation. » (Cf. 420, 2.)

UY
 468, 1 :
Muy (i.e. *muid* ; pas de recensement de mots en *-uid*, 11, 2 ; il n'est pas dit qu'il puisse rimer avec les mots en *-uit*, 421 sqq.).

Z
 468, 3 :
 Aucun mot français ne prend la prononciation du *z* à la fin. « La coustume au gagné » qu'on écrive *-ez* pour *-és*. « Tous ceux à qui on le baille sont à la terminaison en *s*, page 340, col.2. » (Cette référence renvoie à tous les mots terminés par *s*). (Cf. *OF*, p. 43 et 56.)

Annexe

Observations sur les consonnes finales dans le traité *De L'Orthographe française*

P. 36 :
 La Noue entend répondre à ceux qui lui reprochent d'« écrire autrement que la coustume n'a reçu ».

Pp. 38-39 :
 Tableau d'exemple d'occurrences de chaque lettre de l'alphabet dans sa « prononciation... peculiere et naïve », en trois colonnes : au début, au milieu et à la fin des mots. Dans la troisième colonne, on relève entre autres : *Jacob* (cf. 9, 1 et *OF*, pp. 39-40), *soc*, *brocard* (cf. 11, 2 sqq. et *OF*,

pp. 39-40), *fief*, *sang* (cf. 206, 1 et *OF*, pp. 39-40 et 42), *item* (cf. 217, 3 / 218, 1 et *OF*, pp. 51-52 et 64), *drap* (cf. 244, 3), *cocq* (cf. 245, 1-2), *courir*, *sassas* (?), *autant*, *prefix* (recensé en IX, 462, 2).

Pp. 39-40 :
 Dans un autre tableau, représentant les diverses prononciations d'une même lettre, mais disposé de même, on relève : *Sennacherib* (cf. 9, 1 et *OF*, pp. 38-39), *sec*, *sourd* (cf. 11, 2 sqq. et *OF*, pp. 38-39), *entendement*, *nef*, *rang* (cf. 206, 1 et *OF*, pp. 38-39 et 42), *renom* (pour cet exemple

d'm final, cf. 217, 3, 218, 3, 237, 2 et *OF*, p. 51-52), *coup*, *bloq*, *perir*, *assés*, *tout*, *phœnix* (première prononciation de l'x, cf. 462, 2), *heureux* (troisième prononciation de l'x, cf. 390, 2), *autelz* (seconde prononciation du z, cf. 468, 3).

P. 42 :

Le g « doit retenir la prononciation qui a en ces mots, *gaste*, *goulu*, *legume* (...), *sang* » (cf. 206, 1, pp. 38-39 et 39-40).

P. 43 :

On se sert de l'x « pour une s à la fin des mots... *Maux*, *heureux*, *loix*, qui toutesfois se prononcent autrement qu'ils ne sont escritz » (cf. 462, 1 et les renvois afférents ; cf. *OF*, p. 55).

Z est employé pour s à la fin des mots : *mortelz*, *tempz*, *appasts*, *prez*... » (cf. 468, 3 et p. 56).

P. 45 :

D « retient tousjours par tout une mesme prononciation, hormis à la fin des mots où on le prononce comme un t » (cf. 11, 2).

P. 50 :

La graphie *-il* est équivoque : elle peut correspondre soit à [il] (*viril*, *subtil*) soit à [iλ] (*peril*). (Cf. 214, 3 / 215, 2.)

Pp. 51-52 :

M final : « bien souvent on ne l'exprime que comme une n (*faim*, *parfum*). Il garde le son [m] à la fin des mots étrangers (*Adam*). (Cf. 217, 3 / 218 et *OF*, pp. 64-65

P. 55 :

X a sa « vraie prononciation » dans *perplex* et *taxer*. On écrit *dix*, *six* et *deux* « improprement » ; de même « *Maux* pour *Maus*, *Heureux* pour *Heureus* » (cf. 462, 1 et les renvois afférents, et p. 43).

P. 56 :

Z à la fin des mots « au lieu d'une s... n'[est] pas petit abus ». Il sert à donner le son [e] à l'e qui précède (*prez*, *donnez*). (Cf. 468, 3 et p. 43).

Pp. 64-65 :

En un très petit nombre de mots m et n finaux gardent leur son pur : *hem*, *item*, *amen*, *examen*, *hymen* (cf. 217, 3 / 218 et *OF*, pp. 51-52 ; *amen*, *examen*, *hymen* sont recensés sans autre précision en EN avec [ε], 221, 1).

De même les mots étrangers : *Adam*, *Man* (en flamand). « Si toutesfois on les veut exprimer selon notre langue, il en faut retrancher cette rudesse... » (Cf. 217, 3 / 218, 1.)

P. 82 :

S entre voyelle et consonne, marquant l'« accent long », devrait être remplacé par un accent : *mast* / *mât* (cf. . 450, 3 / 451, 1).

Pp. 82-83 :

Dans le pluriel des mots terminés par une consonne, celle-ci devrait être retranchée : « On escrit *Brigands*, *Profonds*, *Hagards*, *Enfants*, *Efforts*, *Appasts*. Cependant on les prononce *Brigans*, *Profons*, *Hagars*, *Enfans*, *Efforts* (lire *Effors*, conformément à l'édition de 1596), *Appas*. » De même pour *je (tu) fends*, *je (tu) mets* (pour les dentales, cf. 367, 2 ; 368, 1 ; 380, 1).

De même on écrit *aprentifs* pour *aprentis* (cf. 363, 3), *outils* pour *outis* (cf. *ibid.*), *champs* pour *chams* (cf. 376 et *OF*, p. 85), « mais en ces derniers il avient en peu de mots » : l'oreille est juge de ce qui est « acoustumé »

Pp. 83-84 :

Troisièmes personnes du pluriel en *-ent* : on devrait écrire t sans n : dans *prennent*, les phonèmes sont n, e, t [nət]. Mais on n'écrit pas ces terminaisons en *-et* parce que dans cette graphie e serait lu [ε]. (Cf. 441, 1-2.)

P. 85 :

Lettres superflues d'origine latine : *lacqs* pour *lacs* (cf. 377, 1), *corps* pour *cors* (cf. 378, 2), *temps* pour *tens* (ou *tans*, mieux que *tems*), *champs* pour *chans* (mieux que *chams*). (Cf. Préface, 10^e page ; 376, 3 et *OF*, p. 83.)

P. 88 :

Parmi les propositions de modification du système orthographique : instituer un signe « pour un accent long » (cf. *OF*, p. 88).

Commentaire

Nous nous proposons d'esquisser ici brièvement quelques conclusions, en insistant sur les procédures logiques par lesquelles les indications de La Noue peuvent être exploitées et les difficultés qui se présentent. Nous n'entrerons pas dans le détail, que l'on trouvera dans notre relevé, et nous ne ferons que signaler des perspectives plus larges qui sont développées dans l'article d'Yves Charles Morin.

I. Principes généraux :

A. Rime et graphie :

1. Le principe de La Noue est que la rime « se discerne de l'oreille étant proferée, et non de l'œil » (441, 2) : c'est ce qu'il affirme à l'occasion d'une rime qu'il estime phoniquement bonne (elle « se pourroit assembler sans licence ») et qui est pourtant orthographiquement très différente, *donnoyent / connoist*¹. Aussi fait-il rimer *storax* (prononcé avec un véritable *x* final) avec les mots en *-acs* (462, 2). Inversement, le mot *achat*, écrit *achapt* (400, 2), ne peut rimer avec *rapt* où le *p* se prononce (444, 3). Sur le principe, La Noue ignore donc ce que Benoît de Cornulier a appelé la

1. Curieusement, La Noue classe les terminaisons en *-oyent* sous la rubrique ENT « par *e* correspondant à la diphtongue *ai* », alors que l'*e* concerné est en fait un *e* non seulement muet, mais même complètement amui. L'édition de 1623-1624 est sur ce point conforme à celle de 1596. La Noue considère-t-il que l'*e* de *-oyent*, dont il est clair d'après ses indications qu'il ne se prononce pas, est fondu dans la seconde partie de la diphtongue *oy* [we:] des imparfaits et conditionnels concernés ? où s'agit-il simplement d'une inadvertance, qui ferait succéder aux rubriques bien connues, ENT « par *e* masculin » (440, 3), ENT « par *E* féminin » (c'est-à-dire *e* muet), une troisième rubrique qui est un cas unique, ENT par *e* ne se prononçant pas, pour laquelle La Noue recourrait improprement à la définition de la troisième catégorie d'*e* connue, « *e* correspondant à la diphtongue *ai* » ?

« fiction graphique² », et encore plus ce que le XIX^e siècle a appelé « rime pour l'œil ».

2. En conséquence de cette priorité accordée à la prononciation La Noue critique les graphies en usage, et ce qui l'amène à décrire la prononciation réelle du mot concerné. Ainsi pour *six* : « On escrit *six*, avec un *x* (mais improprement)... on y prononce une *s*. » (363, 1.)

Il en vient à proposer des modifications orthographiques : écrire *ba*, impératif de *battre*, au lieu de *bas* (2, 1) ; retrancher le *g* des terminaisons en *-oing* (206, 2) ; écrire *héritiés* au lieu d'*héritiers* (343, 1) ; il écrit *-aus* au lieu de *-aux* (389, 1) ; il propose d'adopter un signe pour marquer l'« accent long » (*OF*, pp. 82 et 88) et (conséquence implicite) d'écrire non pas *resout* ou *absout*, mais *resoust*, *absoust*, ou *resoût*, *absoût*, pour marquer la conformité de la finale avec celle de mots tels que *aoust*, *goust*, que l'on pourra écrire aussi *août* ou *goût* (450, 3 / 451, 1).

Toutefois, La Noue reconnaît souvent que l'usage établi y résiste. C'est le cas lorsqu'il propose de substituer l'écriture *-x* aux terminaisons en *-cs* (365, 1-2). De même (441, 1-2), il reconnaît que la différence de graphie entre *donnoyent* et *connoist* « fait perdre cœur de les apparier » ; tout en affirmant que *oient* est l'équivalent de *-oist*, il recule devant l'idée de remplacer la première graphie par la seconde³.

3. Pour La Noue, l'écriture devrait donc être le guide de la prononciation. C'est pourquoi, dans le cas où un même mot est susceptible de deux prononciations, il propose les deux graphies correspondantes : ainsi *estomas* (342, 1 et 366, 1) ou *estomacs*.

Si l'écriture doit, selon son terme, s'« accommoder » à la prononciation, inversement

2. Y. C. MORIN, art. cité, pp. 117 sqq. Sur la notion de « fiction graphique », voir Benoît de CORNULIER, *Art poétique – Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon, 1995, pp. 200 sqq.

3. Néanmoins il laisse le champ ouvert à « quelqu'un assez hardi » pour tenter de mettre cette rime en usage.

dans le cas de rimes un peu exceptionnelles on peut « accommoder » la prononciation d'un mot à celle avec lequel on le fait rimer : parce que dans *veufs* l'*f* se prononce, on le prononcera aussi dans *neufs*, contrairement à l'usage, si on fait rimer *veufs* avec lui (368, 3).

4. De même, La Noue se méfie des graphies déroutantes, même quand la rime est phoniquement acceptable : *Porcs* peut rimer avec les mots en *-ords*, « pourvu que cela ne fasse point commettre abus en la prononciation » (367, 1).

Il en arrive à une remarque où l'on se demande s'il ne faut pas voir une amorce de la « fiction graphique ». À propos d'une rime telle que *resoust* / *aoust* (450, 3 / 451, 1), il dit qu'on écrit « ordinairement » *resoût*, mais que si on le fait rimer avec *aoust*, il faut « conformer » l'un à l'autre et écrire soit *resoust* / *aoust* soit *resoût* / *août*, et cela alors que phoniquement il ne met pas en doute l'identité des deux terminaisons, quelle que soit leur forme. Ce peut être la conséquence du souci de guider le lecteur en soulignant la conformité phonique par la conformité graphique ; mais elle est alors poussée à l'extrême puisque phoniquement les deux graphies *-oust* / *-oût* sont équivalentes.

B. Prononciations optionnelles :

1. Comme on vient de le voir, il est fréquent que pour un même mot La Noue recense deux prononciations possibles. Il distingue divers degrés de possibilité :

a. « Ordinairement » ou « coustumièrement », (*piéd* prononcé comme *pié*, 11, 2 ; *contract* prononcé sans *c*, 418, 2), avec son corrélatif, une possibilité moins fréquente (*chevreuil* prononcé *-euil* au lieu de l'usage ordinaire, qui est *chevreu*, 217, 2-3).

b. Deux possibilités à peu près indifférentes : *alembis* ou *alembics* (359, 3), *tardifs* ou *tardis* « à la nécessité » (360, 1).

c. Des prononciations rares ou « malaisément » admissibles : *publics* ou *trafics*, par exemple, prononcés sans le *c* à l'instar d'*alembis*, alors que celui-ci entre dans un petit nombre de cas particuliers (366, 2).

2. Néanmoins, La Noue s'élève contre des rimes qu'il estime trop « licencieuses » (9, 2), par exemple les terminaisons bibliques en *-ob* avec *-o*, *-ot* et *-op* (9, 1-2), ou *drap* avec *laissa* ou *chat*, tout en admettant avec condescendance que « selon le quartier de France où on se tient », l'usage peut faire accepter de telles rimes. Ce faisant, il vise le *Dictionnaire* des Dijonnais

Lefèvre et Tabourot¹. Il prend ainsi acte de différences de prononciation régionales². On pourrait s'attendre à ce qu'il leur oppose un usage servant de norme tel que celui de la cour, comme le faisaient déjà les théoriciens du XVI^e siècle avant leurs successeurs des siècles suivants. Il est vrai que dans les années 1590 la cour des Valois n'est qu'un souvenir (que le protestant La Noue ne devait guère porter dans son cœur) et qu'Henri IV en est à faire la conquête de son royaume. Au demeurant, on sait que les théoriciens du XVI^e siècle divergeaient quand il s'agissait de déterminer précisément l'usage de la cour³. La Noue décrit donc essentiellement son propre usage, qu'il considère comme la norme.

II. Prononciation des consonnes finales : phénomènes généraux :

La Noue emploie les verbes « prononcer », « exprimer », « proférer », « faire sonner », apparemment dans un sens équivalent. Il indique rarement si telle ou telle consonne doit être articulée avec plus ou moins de force ou de netteté (à propos de *porc* : « bien faire sonner le C final », 11, 1).

A. En général, la dernière consonne finale est prononcée :

1. Nous relevons ci-dessous, à titre d'exemples, quelques commentaires de La Noue allant dans ce sens. On notera que, pour une consonne donnée, quand elle n'est pas prononcée ou peut ne pas l'être, La Noue le signale, ce qui suppose qu'en principe elle devrait être prononcée.

a. *T* et *d* (qui lui est équivalent ; voir ci-dessous) :

— À propos des mots en *-ant* : « à peine se passent ils de faire sonner ce *t...* » (245, 1).

1. *Dictionnaire des rimes françoises, premierement composé par Jean le Fevre Dijonnois... Et depuis augmenté, corrigé et mis en bon ordre, par le Seigneur des Accords* [Étienne Tabourot], Paris, Jean Richer, 1587. Quand La Noue écrit, à propos de la rime *trot* / *galop*, « A la verité, il semble que ce soit aller le trot et le galop ensemble », il fait allusion aux vers cités en exemple par Lefèvre/Tabourot : « Il alloit tantost le trot, / Tantoste alloit le galop. » (Rubrique OUP, fol. 117, v°.)

2. Y. C. MORIN, art. cité, pp. 118-119.

3. Voir Y. C. MORIN, « Peletier du Mans et les normes de prononciation de la durée vocalique au XVI^e siècle, » *Les normes du dire au XVI^e siècle*, Champion, 2004, pp. 421-434.

— « La terminaison en *D*, prend la prononciation du *T*... » (399, 2, répétant 11, 2) : on peut penser que si *t* ne se prononçait pas, La Noue dirait que le *d* ne se prononce pas plus que le *t*.

— Pour le nom *cour* (du roi, d'une maison, de justice), La Noue préconise la graphie *court*, « veu qu'en [le] prononçant on [lui] baille le *t* qui est à la fin » (446, 3 / 447, 1), illustration de son principe selon lequel la graphie doit se rapprocher le plus possible de la prononciation. À côté de cela, il recense la forme *cour* parmi les mots en *-our* (340, 1).

— À propos de la prononciation des terminaisons de verbes en *-nt* : La Noue, comme on l'a vu, estime phoniquement bonne la rime *donnoient* / *connoist*, et souhaiterait qu'on écrive *donnoist* pour *donnoient*, ce qui équivaut à une prononciation [-wɛ:t] (441, 2).

b. *G* (prononcé *c* ; voir ci-dessous¹) :

— *Rang, sang* : « on prononce le *g*... entièrement comme si c'estoit un *c* » (205, 3 / 206, 1).

— *Long* se prononce comme *donc, jonc, tronc* (206, 1).

Néanmoins, La Noue signale que le *g* ne se prononce pas « ordinairement » dans *estang* et *harang* (206, 1). Il en est de même du *g* des mots en *-ing* et *-oing* (206, 1-2), qu'il propose de supprimer. Aussi recense-t-il les mots correspondants sans le *g* *final* parmi les rimes en *-an, -in* et *-oin*.

c. *P* :

— *Julep, drap, galop* « ne peuvent laisser la prononciation du *p* » (244, 2).

— À propos de *champ* et de *camp*, La Noue écrit : « Ceux-cy seulement entre les terminaisons en *p* peuvent se passer d'exprimer ledit *p* » (244, 3), ce qui implique qu'il est prononcé dans les autres cas.

— De même, dans les rimes en *-oup*, le fait que *loup* « se prononce aussy sans *p* », apparaît comme une exception à la règle (245, 1).

d. *R* :

— Terminaisons des infinitifs en *-er* et en *-ir* : La Noue ne propose de leur apparier aucun mot en *-é* ni en *-i*, et ne les traite pas différemment des infinitifs en *-oir*, ce qui semble impliquer que l'*r* se prononce partout.

— À propos de la rime du type *mer / aimer* (ce qu'on appellera plus tard « rime normande ») : Quand La Noue accepte cette rime, « par licence » (245, 3) et en invoquant le « long usage » (323, 1),

1. Toutefois, La Noue ne précise pas si c'est le cas pour *bourg* et ses composés (206, 2).

la « différence [de] prononciation » qu'il reconnaît semble être d'abord une différence d'aperture du *e* (245, 3) ; il ne met pas en cause la prononciation ou non de l'*r* (même si en fait la différence d'aperture pouvait aller de pair avec une différence dans la prononciation de l'*r*, battu dans *aimer* et vibrant dans *mer*²).

e. *S* et ses équivalents, *z* et *x* :

— En finale de rime masculine :

α. À propos des finales en *-ez* : « ... le *z* n'y est point prononcé, mais l'*s* en son vray son. » (342, 2.)

β. *Surplis* ne rime en *-is* qu'« au pluriel, car au singulier on le doit prononcer sans *S*... » (356, 3), ce qui sous-entend que dans la rime en *-is* en principe l'*s* est prononcé.

γ. Dans le recensement des rimes en *-is* « à l'accent bref » (354, 2 sqq.) La Noue n'admet les formes verbales *dis, contredis, interdis*, etc. (de *dire* et ses composés) que comme secondes personnes du présent de l'indicatif (les mêmes au passé simple ayant l'« accent long ») et non comme premières personnes, « qui se doivent prononcer sans *S* » (355, 2). Il en est de même pour les premières personnes du présent de l'indicatif de *rire* et *sourire*, que La Noue préfère « rapporte[r] à la terminaison en *ri* », même si on les écrit *je ris, je souris* (357, 2). Cela suppose que dans les autres mots recensés (*hardis, lundis, maris, paris, favoris*, etc.) l'*s* se prononce : par définition, comme il s'agit d'une rime « à l'accent bref », dans ces mots *s* ne peut pas être une marque de longueur (sur cette signification de *s*, voir ci-dessous).

— En finale de rime féminine : À propos de *graces, delices*, etc.) : ces noms « qui ne sont que pluriels... ne se peuvent prononcer sans *s*. » (349, 2.)

2. Doutes :

Quelques commentaires font toutefois problème :

a. Coquilles :

En certains commentaires, on peut soupçonner des fautes d'impression qui défigurent le propos.

2. Voir Y. C. MORIN, « La naissance de la rime normande », *Poétique de la rime* (Michel Murat et Jacqueline Dangel éd.), Champion, 2005, pp. 218-252. L'analyse de La Noue préfigure la définition de la rime normande qui aura cours aux XVII^e et XVIII^e siècles (appariement de terminaisons en [er] / [er]). En regard de cette définition, l'explication souvent reproduite par les manuels, selon laquelle la prononciation normande de *mer* était [me], ce qui permettait de rimer avec *aimer*, est une légende.

Ainsi en 370, 1, à propos du pluriel de *gentil*, il note comme possible *genti* pour *gentils*. Mais l'édition de 1596 présente « *gentis* pour *gentils* » (258, 3).

À propos de *nis* (d'oiseau, au pluriel), notre édition de 1624 porte (356, 3) : « On escrit *Nid*, avec un *d*, toutefois on ne le prononce point. » Mais l'édition de 1596 porte : « On escrit *Nids*... » Ce qui est en cause n'est donc pas la prononciation du *d* final au singulier, d'autant plus que la rubrique dans laquelle s'insère cette remarque est consacrée aux finales en *-is* au pluriel¹.

b. Prononciation de *c* : La Noue² recense *epic* parmi les rimes en *-ic* (10, 1), mais aussi dans les rimes en *-pi*, en précisant : « On escrit *Epic*, mais on le prononce *Espi* » (209, 1). Il ne dit pas que la prononciation avec *c* puisse coexister avec la prononciation sans *c*. Il peut s'agir d'une inadvertance.

c. Prononciation de *s* :

— En diverses occasions, La Noue précise que l'*s* ne se prononce pas, mais sert uniquement à marquer la longueur de la syllabe. C'est le cas dans *je pars* (245, 2³) ; *je di* au présent se distingue ainsi de *je dis* au passé simple (211, 3) ; de même, l'indicatif *je prens* se distingue de l'impératif *pren* (220, 1-2). On peut se demander jusqu'où s'étend ce phénomène, car La Noue, excluant *je pars* (ainsi que ses composés) des rimes en *-ar*, qui sont brèves, le range parmi les rimes en *-ars* (377, 2). Faut-il donc conclure que l'*s* ne se prononce pas dans les rimes en *-ars* ? ou, plus vraisemblablement, que quand on fait rimer *je pars* avec un autre mot en *-ars* (sans quoi il ne pourrait rimer avec rien, puisque La Noue ne présente pas d'autres rimes en *-ars* à voyelle longue) on doit

prononcer l'*s* (cf. ci-dessous le cas des impératifs *descens*, *refons* et *viens*) ?

(Il faut noter que pourtant l'*s* ne marque pas forcément la longueur, puisque La Noue distingue, par exemple, des terminaisons en *-is* « à l'accent bref » (354, 2) et d'autres « à l'accent long » (359, 3), *-us* « à l'accent long » (364, 3) et *-us* à « l'accent bref » (365, 2).)

— Or, à propos de la rime *je vins* / *Echevins*, il écrit : « ... ils ont tous deux la dernière longue, où toutefois on n'exprime point l'*S*, pource qu'ils font le bout du vers. » (224, 3.) Et il oppose cela à la nécessité de prononcer l'*s* d'*Echevins* par liaison devant voyelle à l'intérieur du vers.

Cette notation semble contradictoire avec tant d'autres qui vont dans le sens d'une prononciation de l'*s* final. Mais elle indique peut-être une prononciation optionnelle. Ce serait le cas s'il fallait comprendre « pource qu'ils font le bout du vers » au sens de : « ce n'est pas parce que ces mots font le bout du vers qu'on exprime nécessairement l'*s* ». C'est le sens dans lequel La Noue emploie « pource que » quelques lignes plus bas : « ... on ne doit tousjours retrancher l'*S* de semblables mots pource que quelque fois il semble qu'elle ne s'exprime pas. » Toutefois, si le remplacement de l'*s* final par une marque de longueur était un phénomène optionnel dans le cas de la rime *je vins* / *Echevins*, il semble que La Noue eût dû le préciser.

Peut-être aussi faudrait-il envisager l'hypothèse que l'*s* de flexion ait pu s'amuir après certaines voyelles nasales, comme dans *Echevins*, tout en perdurant dans d'autres terminaisons⁴.

— Un cas particulier est constitué par les deuxièmes personnes de l'impératif que La Noue admet parmi les rimes en *-ans* et *-ens* (avec [ā]), *-iéns* (avec [jê]) et *-ons* (avec [ō]), en les pourvoyant d'un *s*⁵ : *descens* pour *descen* (370, 3),

1. Signalons en outre la formulation adoptée par La Noue en 364, 3, au moment où il commente le fait que les mots en *-os* riment avec les mots en *-osts* : « Ce *ts* de la fin ne s'exprime point ne servant qu'à faire foy de quels singuliers ils viennent. » On pourrait s'étonner de ne pas voir écrit « Ce *st* de la fin... » (là-dessus, il n'y a pas de divergence entre les éditions) car on a affaire ici à une remarque fréquente chez lui à propos des pluriels, dans laquelle les lettres qu'il désigne sont celles de la forme au singulier et non l'*s* du pluriel (par exemple en 379, 1, à propos des terminaisons en *-ords* et en *-orts*, dont il est dit : « où le *d* et le *t* ne se prononce point »). Il est vrai que le résultat est graphiquement équivalent : que l'on enlève *st* ou *ts* de *imposts*, on obtient toujours *impos*.

2. Là-dessus, il n'y a pas de divergence entre les éditions.

3. De même, il refuse d'admettre *je sor* ou *je dor* pour *je sors* ou *je dors* (334, 2), mais sans en préciser la raison ni fournir d'indication sur la prononciation de l'*s*.

4. Voir Y. C. MORIN, « The phonological status of nasal vowels in sixteenth-century French », *Interpreting the History of French. A Festschrift for Peter Rickard on the occasion of his eightieth birthday*, éd. par Rodney Sampson et Wendy Ayre-Bennett, Amsterdam / New York, Rodopi, 2002, p. 108.

5. Plus exactement, dans sa rédaction, La Noue les mentionne à la suite des première et deuxième personnes de l'indicatif présent (*je descens*, *tu viens*, etc.). Mais son propos ne vaut pas pour ces formes-là. Il parle d'« ajoust[er] une *s* » aux formes *descen*, *vien*, *fon* recensées en leur lieu. Mais il emploie souvent le verbe « ajouster » non pour obtenir une forme équivalente à une autre, mais pour en obtenir une nouvelle grammaticalement différente, par exemple les pluriels à partir des singuliers. Par ailleurs, il a déjà dit (220, 1-2) que *je*

viens pour *vien* (371, 1), *refons* pour *refon* (372, 1). Pour expliquer l'adjonction de cet *s*, La Noue ajoute :

« (quand il y suit une voyelle) car on dit *Descens icy*, mais suyvnt une consonne on ne met point d'*s*, et dit-on, *Descen d'icy* » (370, 3.)

« ... quand une voyelle suit. On dit *Viens icy*, et quand une consonne suit, *Vien là* sans *s* à la fin. » (371, 1.)

« ... si il suit une voyelle, comme *Refons un peu cela* : car s'il suit une consonne on dit, *Refon cela* sans *s*¹. » (372, 1.)

La Noue se fonde sur le fait que l'*s* analogique de ces formes verbales apparaît en cas de liaison. À partir de là, faut-il comprendre qu'on peut les employer si le vers suivant commence par une voyelle ? Cela supposerait une liaison de vers à vers (peut-être alors une « liaison sans enchaînement² », avec un coup de glotte qui permettrait de les distinguer et d'éviter la sonorisation de l'*s* final, qui défigurerait la rime ?), dont on n'a pas de témoignage par ailleurs. ; en outre, il n'apparaît nullement que dans la pratique les poètes de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècles s'astreignent, après *prends*, *viens* ou *réponds*, à commencer le vers suivant par une voyelle.

Peut-être alors faut-il comprendre que dans le texte de La Noue les temporelles sont construites de façon proleptique :

prends, étant long, ne peut pas s'écrire sans *s* ; de même pour *je (tu) fons* (226, 1). (Il ne se prononce pas sur *je viens*). Pour ces deux personnes de l'indicatif présent l'*s* n'est donc pas optionnel. La condition que nous examinons ci-dessous ne vaut donc que pour l'impératif, et d'ailleurs les exemples cités par La Noue ne présentent que des formes impératives.

1. Pourtant, en 226, 1, La Noue a écrit que la forme *fon* et ses composés ne peuvent s'employer que comme seconde personne de l'impératif, et « encore semble il qu'il y ait un peu de contrainte. Hors la rime, il leur faut adjoindre l'*S*, et l'accent long, qu'icy on leur baille bref. » Il faudrait alors comprendre qu'en 372, 1 il n'utilise la graphie *refon* qu'occasionnellement, pour signaler que l'*s* n'est pas prononcé, et en faisant abstraction de la quantité de la syllabe, qui est longue.

2. Voir Y. C. MORIN, « Liaison et enchaînement dans le vers aux XVI^e et XVII^e siècles », *De la langue au style*, (dir. Jean-Michel Gouvard), Presses Universitaires de Lyon, 2005, pp. 299-318, qui renvoie (p. 202) à l'article de Pierre ENCREVE, « La liaison sans enchaînement », *Actes de la recherche en science sociales*, n° 46, 1983, pp. 39-66, lequel étudie la « liaison sans enchaînement » dans la bouche des hommes politiques contemporains (par exemple : « que je jugeais / essentiel », p. 43).

« (quand il y suit une voyelle) car on dit *Descens icy...* »

au sens de

« car on dit (quand il y suit une voyelle) *Descens icy...* »

ou

« ... si il suit une voyelle, comme *Refons un peu cela...* »

au sens de

« ... comme *Refons un peu cela*, si il suit une voyelle³... »

En d'autres termes, puisque la forme en *s* existe devant voyelle, on pourrait s'en prévaloir pour l'utiliser à la rime, quel que soit le phonème qui commence le vers suivant. On aurait alors un exemple de ces formes autorisées en poésie et inhabituelles dans le langage courant (cf. le cas de *veufs / neufs* cité plus haut).

d. Prononciation de *t* :

— Après avoir recensé *rid*, *sid*, *assid*, *rassid*, *vid* (passés simples de *rire*, *seoir* et ses composés, et *voir*, 11, 2-3) parmi les mots en *-id* qui, comme on vient de le voir, « ont la prononciation » du *t*, La Noue dit à propos de *conclud* (i.e. *il conclut*), *conclud* (participe), *reconclud*, *nud*, *crud*. « Quoy qu'en l'écriture la plus part ajoutent un *d* aux mots icy specifiez. En parlant toutesfois on ne le prononce point, partant on pourra recourir à la terminaizon en U... » (11, 3). Ce commentaire est manifestement valable pour les quatre derniers mots de la liste ; mais vaut-il aussi pour *conclud* passé simple ou présent de l'indicatif, qui se prononcerait alors sans la dentale finale, à l'opposé des passés simples en *-id*, ou bien faut-il admettre une inadvertance de La Noue ? Pourtant quand il s'agit de distinguer parmi les divers mots d'une liste, ses formules sont en général assez soigneusement pesées. Par ailleurs, si La Noue recense *nu* et *cru* parmi les rimes en *-u*, il ne mentionne pas *conclu*. Il ne mentionne pas non plus *conclut* parmi les rimes en *-lut* (416, 3 / 417, 2), alors que les finales en *-id* sont aussi recensées parmi les rimes en *-it*. *Conclud* indicatif est donc un cas mystérieux.

3. Il faut reconnaître qu'en 371, 1 la ponctuation s'y oppose.

3. Exceptions :

S'il l'on admet qu'en général la dernière consonne finale est prononcée, ce principe connaît néanmoins diverses exceptions. Ainsi *b* ne se prononce pas dans *plomb* ni *coulomb* (9, 2), ni *t* dans *gant* (219, 1). La « naïve prononciation » de *doigt* est *doy* (466,3). De façon subtile, *s* ne se prononce pas au singulier de *bras*, de *materas* (*matelas* ; 342, 1) de *brebis* (355, 1) ou de *surplis* (356, 3), ce qui implique qu'il se prononce au pluriel. À cela s'ajoutent les prononciations optionnelles omettant la consonne finale : c'est le cas pour *loup*, *camp* et *champ* relevés ci-dessus. *Clerc* peut se prononcer avec ou sans *c* (11, 1) ; on relève *couvrechef* ou *couvreché* (16, 2), *genouil* ou *genou* (217, 3), etc.

Comme on a eu l'occasion de le voir, quand dans une liste de mot La Noue signale des exceptions où la consonne finale ne se prononce pas ou peut ne pas se prononcer, on est fondé à conclure qu'en règle générale elle se prononce.

B. Équivalences des consonnes et groupes de consonnes :

1. Dévoisement des obstruantes :

D prend le son de *t* (11, 2 et *passim* ; nous avons pris de parti de relever toutes les remarques de détail à ce sujet, tout en sachant que ce recensement devait s'en trouver alourdi). *G* prend le son de *C* (206, 1 et *passim* ; pour *-ourg* ce n'est pas dit¹).

Mais dans l'opinion de La Noue il ne semble pas que *b* prenne celui de *p* : contre Tabourot, il nie que la terminaison *-op* rime convenablement avec les noms bibliques en *-ob* (9, 1²). Pourtant, il est courant que les poètes contemporains de La Noue ou antérieurs fassent rimer *Jacob* avec *galop* ou *trop*. On peut se demander si le revoisement du *b* chez La Noue ne relèverait pas d'une tentative de restauration humaniste.

1. Toutefois, dans *OF*, 38-40, des exemples de mots sont présentés comportant les consonnes *d* et *g*, sans que La Noue précise qu'il y ait une différence de prononciation entre la consonne au début ou à l'intérieur du mot et la consonne dévoisée en fin de mot. De même, pour la consonne *m*, le premier tableau présente *item*, dont l'*m* final est censé se prononcer comme tel (217, 3 / 218, 1) et le second présente *renom*, dont l'*m* final est censé être équivalent de *n* (237, 2).

2. Curieusement, il distingue *-ob* et *-op*, mais ne se prononce pas sur *-ab* / *-ap* ni *-eb* / *-ep*. Il est vrai qu'il vise la rubrique OB de Tabourot (f° 10, r°), qui par ailleurs ne dit pas (f° 9, v°) que *-ab* rime avec *-ap* ni *-eb* avec *-ep*.

2. X et z équivalents à s :

La Noue relève de nombreux cas de ces équivalences, qu'il considère comme abusives. Il ne relève qu'un petit nombre de mots dans lesquels *x* est prononcé *cs*.

3. Groupes de consonnes :

Une constante : dans le groupe *ds* ou *ts*, la dentale ne se prononce pas (367, 2, 380, 1 et *passim* ; sur ce point encore, les remarques de La Noue sont multiples et répétitives, mais nous avons préféré les relever).

De même, dans le groupe voyelle nasale + *ps* ou *bs*, la labiale se ne prononce pas (376, 3).

En général, quand *r* se trouve dans le groupe final, il se prononce. Mais La Noue relève des exceptions, y compris dans l'usage le plus fréquent : *héritiés* pour *heritiers*, 343, 1.

Pour les autres groupes, les règles sont plus complexes et souvent des prononciations différentes sont également possibles, telles que *genouils* ou *genous* (370, 2), *draps* avec ou sans *p* (376, 2), *respect* avec ou sans *t* (418, 2), outre *alembis* ou *alembics*, *tardifs* ou *tardis* que nous avons déjà cités.

Conclusion :

Les commentaires de La Noue sont riches d'enseignements, mais ils témoignent aussi de la fréquente coexistence de possibilités différentes, alors même que l'auteur tient à fixer des limites à la tolérance³. Il recense souvent des usages plus que des normes, lesquelles encadreront la rime d'une façon de plus en plus limitative à mesure que s'établira la « fiction graphique⁴ ». Or ce recensement de l'usage ne semble guère postuler (tout au moins en matière de consonnes finales à la rime, sujet de notre propos) une différence importante entre d'une part la prononciation de la poésie et de la déclamation et d'autre part celle du discours familier : quand La Noue autorise une rime, c'est sur le fait que telle consonne est ou non prononcée « en parlant⁵ ». Toutefois, le fait qu'il admette la coexistence de prononciations optionnelles, dont certaines rares et autorisées par la « nécessité », l'idée qu'il faille « accommoder » prononciation et orthographe, supposent un

3. À l'encontre de l'attitude de Tabourot dans son *Dictionnaire des rimes françoises*, Richer, 1587 (voir Y. C. MORIN, « La rime d'après le *Dictionnaire des rimes* de Lanoue (1596) », p. 119).

4. Y. C. MORIN, « La rime d'après... », p. 121.

5. 11, 3, à propos des terminaisons en *-ud*.

système de conventions, avec ses règles et ses licences, propre à la poésie. De même, il réprovoque la suppression de l'*r* dans les pluriels des « verbaux en *-eur* » (*menteux* pour *menteurs*), en précisant qu'« elle est plus estrange en l'écriture qu'au parler » : ici commence à se formuler une distinction entre deux types de prononciation, l'une familière et l'autre plus conservatrice.

Cette distinction ira croissant au XVII^e et au XVIII^e siècles à mesure que dans la prononciation courante se poursuivra l'amuissement des consonnes finales : dans le même temps, le modèle défini par La Noue, et conservé comme référence, continuera d'impliquer en principe, dans la pratique, une déclamation qui le reflète : Lancelot, affirmant que la rime « n'[est] que pour l'oreille, et non pas pour les yeux », et qu'« on n'y regarde que le son, et non l'écriture¹ », ne fera que répéter La Noue. Que la prononciation des consonnes finales perdure en effet plus ou moins dans les vers, c'est ce que montrent maints témoignages, y compris ceux qui la relèvent pour la critiquer. Il semble même que chez certains elle soit devenue encore plus systématique au XVIII^e siècle, précisément parce qu'elle était perçue comme une spécificité du discours public². À côté de cela, toutefois, si l'on considère les rimes en usage dans la poésie familière, par exemple chez La Fontaine une rime telle que *mort / trésor*³, on est amené à soupçonner que certaines consonnes finales pouvaient ne pas être prononcées, cela dans certains genres et dans certaines conditions qui resteraient à élucider. Plus important encore, un

courant opposé à ce décalage entre les deux prononciations semble se faire jour durant le XVII^e siècle. En témoigne la célèbre critique adressée par Vaugelas à ceux qui prononcent l'*r* final des infinitifs en *-er*⁴. Sur un ton onctueusement polémique, Lancelot lui répond que « cela ne se doit entendre que dans la prose, et lors que le mot qui suit commence par une consonne⁵ », et il ajoute nettement, à propos des rimes normandes, qu'il n'est pas question de prononcer *cherché* pour *chercher* en fin de vers, pas plus que de prononcer *ché* au lieu de *cher*⁶. L'auteur anonyme de la *Grammaire française* publiée en 1657 à Lyon réplique plus vertement encore que ne pas prononcer les *r* finaux « paroît insupportable en la prononciation de la plus part des Vers... ou semblables infinitifs riment avec un nom terminé en *er*⁷. » Entre les deux courants, il est bien possible que les théoriciens n'aient pas voulu prendre parti trop nettement, pour des raisons qui resteraient à élucider⁸. Au travers du dit et du non-dit dans les dictionnaires de rimes, dans les traités de prononciation, de déclamation et les grammaires, il serait intéressant de suivre les flux et reflux de la prononciation des consonnes finales, et surtout ce débat sourd entre les partisans d'une prononciation modelée sur l'usage courant et les tenants de ce que le XX^e siècle a redécouvert sous le nom d'« écart », entre langue littéraire et langue courante : débat qui, derrière son aspect technique, comporte évidemment un enjeu esthétique, sinon philosophique.

1. Formule reprise par Richelet, dans son *Dictionnaire de rimes* (1692), « Abrégé de la versification », chap. II, art. 1, non paginé.

2. Voir le témoignage de Harduin (*Remarques diverses sur la prononciation et sur l'orthographe*, Prault, 1757, p. 88, cité par Thurot, t. II, p. 6). Harduin ajoute en note des exemples d'articulation d'*r* et d'*s* à l'intérieur du vers et devant consonne, produisant des séquences de deux, trois ou quatre consonnes : *aimer la vie, l'Univers périra, desirs frivoles*.

3. Dans « Le Laboureur et ses Enfants » (*Fables*, V, 9).

4. *Remarques sur la langue française*, A. Courbet / Vve Camusat, 1647, rééd. Éd. Champ libre, 1981, art. « De la lettre *r* finale des infinitifs. Dans la prononciation des infinitifs en *-er*, Vaugelas critique non seulement le fait de prononcer [ɛ] pour [e], mais aussi le fait de prononcer l'*r*. Et surtout il élargit le propos en écrivant : « De même, la plupart de ceux qui parlent en public, soit dans la chaire ou dans le barreau, quoiqu'ils aient accoutumé de le bien prononcer en leur langage ordinaire, font encore sonner ce *r* et cet *e*, comme si les paroles prononcées en public demandaient une autre prononciation que celles qu'elles ont en particulier et dans le commerce du monde. » Cette prise de position vaut en même temps témoignage sur la réalité d'une pratique réelle.

5. « Breve instruction... », p. 57.

6. *Op. cit.*, p. 58.

7. *Grammaire française, avec quelques remarques sur cette langue, selon l'usage de ce temps*, Lyon, Michel Duhan, 1657, p. 17 (cité par Thurot, t. II, p. 152).

8. Hypothèse de la « conspiration du silence » proposée par Y. C. Morin et citée par Olivier Bettens dans sa communication publiée dans le présent volume.

Bibliographie

Pour une bibliographie plus fournie, on consultera le site <http://prononciation.org>.

I. Sources :

A. Œuvres :

- CAMBERT (Robert), *Les Peines et les plaisirs de l'Amour*, Paris, C. Ballard, 1672.
- La Chanson de Roland*, éditée par Joseph Bédier, Paris, L'Édition d'art H. Piazza, 1947. En ligne aux Bibliophiles universels (<http://abu.cnam.fr/cgi-bin/go?roland2>) ou à la Bibliotheca Augustana (http://www.fh-augsburg.de/~harsch/gallica/Chronologie/11siecle/Roland/rol_intr.html).
- GACE BRÛLÉ, *The Lyrics and Melodies*, edited and translated by Samuel N. Rosenberg and Samuel Danon, New York, Garland, 1985.
- La Grand Bible des Noels, tant vieux que nouveaux*, Lyon, Benoît Rigaud, XVI^e siècle.
- LULLY (Jean-Baptiste), *Armide*, éd. Lois Rosow, Association Lully, Hildesheim, Olms, 2004.
- , *Le Ballet des Muses*, copie Philidor, ca 1690, F-Pn musique Rés. F 521.
- , *Cadmus et Hermione*, Paris, J. B. C. Ballard, 1719 ; F-Pn musique, Rés. F 1702 et Vm² 6 ; Bibliothèque de Versailles, F-V, ms musical 92 (en ligne : <http://www.bibliotheques.versailles.fr>).
- MOLIERE, *Œuvres*, éd. La Grange et Vivot, 1682, Paris, Thierry, Barbin, Trabouillet, 1682. Réimpr., Genève, Minkoff, 1973.
- , *Œuvres complètes*, éd. par Georges Couton, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1971.
- RAYNAUD (Gaston), *Recueil de motets français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, 1881-1883, Réimpression, Hildesheim, Olms, 1972.
- Recueil général des Opéras représentés à l'Académie Royale de Musique depuis son établissement*, Paris, C. Ballard, 1703. Réimpr., Genève, Slatkine, 1971, t. I.
- THIBAUT de Champagne, *The Lyrics*, edited and translated by Kathleen J. Brahney, New York, Garland, 1989.
- La Vie de saint Alexis*, éditée par Christopher Storey, Genève, Droz, 1968.
- BENEDEIT, *Le Voyage de Saint Brandan*, 10/18, Paris. Aussi disponible en ligne (Dominique Tixhon, <http://mypage.bluewin.ch/brandan/>)

B. Ouvrages théoriques :

- BACILLY (Bénigne de), *Remarques curieuses sur l'art de bien Chanter. Et particulièrement pour ce qui Regarde le Chant François*, Paris, 1668. Réimpression de l'édition de 1679, Genève, Minkoff, 1974.
- DANGEAU (Louis de), *Essais de grammaire contenus en trois lettres*, Paris, Coignard, 1694. Disponible en ligne : http://www.up.univ-mrs.fr/delic/perso/rey/Abbe_de_Dangeau.pdf.

- DUBROCA (Louis), *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 suivans*, Paris, Delaunay-Johanneau, 1824.
- ÉRASME (Didier), *De recta latini graecique sermonis pronuntiatione*, Paris, Robert Estienne, 1547. L'édition originale (Bâle, 1528) est en ligne dans la « Bibliothèque d'Asklepios » (<http://big.chez.com/asklepios/erasmus/pronuntiatione.htm>).
- FERAUD (Jean-François), *Dictionnaire grammatical de la langue française*, Paris, Vincent, 1768 (2^e édition).
—, *Dictionnaire (sic) critique de la langue française*, Marseille, Mossy, 1787-1788. Rééd., Niemeyer, 1994, 3 vol. Fol. En ligne : <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/dicos/FERAUD/>
- Grammaire française, avec quelques remarques sur cette langue, selon l'usage de ce temps*, Lyon, Michel Duhan, 1657.
- GRIMAREST (Jean Léonor Le Gallois de), *La Vie de M. de Molière*, 1705, *Adition à la Vie de Monsieur de Molière contenant une Reponse à la Critique que l'on en a faite*, 1706, éd. par Georges Mongrédien, réimpr. Genève, Slatkine, 1973.
—, *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. Éd. par Sabine Chaouche dans *Sept traités sur le jeu du comédie et autres textes, De l'action oratoire à l'art dramatique*, Champion, 2001.
- HARDUIN, (Alexandre-Xavier), *Remarques diverses sur la prononciation et sur l'orthographe*, Paris, Prault, 1757.
- HINDRET (Jean), *L'Art de bien prononcer et de bien parler la langue française*, Paris, Laurent d'Houry, 1687. Réimpression, Slatkine, Genève, 1973.
—, *L'Art de prononcer parfaitement la langue française*, Paris, Laurent d'Houry, 1696.
- LA NOUE (Odet de), *Le Grand Dictionnaire des Rimes Françaises*, Paris, 1596. Réimpression de l'édition de 1623-1624, Genève, Slatkine, 1972.
- LA TOUCHE (Pierre de), *L'Art de bien parler*, Amsterdam, Desbordes, 1696.
- LANCELOT (Claude), « Breve instruction sur les regles de la poësie française », *Quatre Traitez de poësie latine, française, italienne et espagnole*, Paris, Pierre Le Petit, 1663. Réimpression, Brighton, Sussex Reprints, 1969.
- LE FEVRE (Jean), *Dictionnaire des Rimes françaises, premierement composé par Jean le Fevre Dijonnois... Et depuis augmenté, corrigé et mis en bon ordre, par le Seigneur des Accords* [Étienne Tabourot], Paris, Jean Richer, 1587. Réimpression de l'édition de 1588, Genève, Slatkine, 1973.
- LOULIE (Étienne), *Supplément des principes ou élémens de musique*, ca 1696, F-Pn ms, naf 6355.
- MASSON (Charles), *Nouveau traité des règles pour la composition*, Amsterdam, Estienne Roger, 1708.
- MOURGUES (Michel), *Traité de la poësie française*, Paris, Jacques Vincent, 1724 (éd. posthume ; première éd. 1685). Réimpression, Genève, Slatkine, 1968.
- PELETIER DU MANS (Jacques), *Dialogue de l'Orthographe e Prononciacion Française*, Paris, Jean de Tournes, 1550. Réimpression de l'édition de 1555, Genève, Droz, 1966.
- PERRAULT (Charles), *Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle, Œuvres*, éd. Marc Soriano, Paris, Le Club français du livre, 1958.
- REGNIER-DESMARAIS (François Séraphin), *Traité de la grammaire française*. Paris, J.-B. Coignard, 1706. Réimpr. Genève, Slatkine, 1973.
- RICHELET, *Dictionnaire de rimes*, nouvelle éd., Paris, Florentin et P. Delaulne, 1692.
- TALMA, *Quelques réflexions sur Lekain et l'Art théâtral*, dans *Mémoires de Lekain*, Paris, E. Ledoux. Réimpr. Genève, Slatkine, 1968. Éd. par Pierre Frantz, Paris, Éditions Desjonquères, 2002.
- TORY (Geoffroy), *Champ Fleury, ou l'Art et Science de la Proportion des Lettres*, Paris, 1529. Réimpression, Genève, Slatkine, 1973.
- VAUDELIN (Giles), *Nouvelle maniere d'écrire comme on parle en France*, Paris, Vve Jean Cot et J.-B. Lamesle, 1713.
—, *Instructions cretiennes mises en orthographe naturelle, pour faciliter au peuple la lecture de la science du salut*, Paris, J.-B. Lamesle, 1715.
- VAUGELAS (Claude Favre de), *Remarques sur la langue française utiles a ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, Paris, A. Courbet, Vve Camusat, 1647. Réimpression Genève, Slatkine, 1970. Éd. Champ libre, 1981.

II. Études :

- BARNETT (Dene), « La vitesse de la déclamation au théâtre (XVII^e et XVIII^e siècles) », *XVII^e Siècle*, 1980, n° 128, pp. 319-326.
- BELLANGER (Léon), *Études historiques et philologiques sur la rime française*, Angers, Tandron et Daloux, 1876. Disponible en ligne : Réseau des Bibliothèques Universitaires de Toulouse, <http://www.biu-toulouse.fr/num150/PPN020265271.pdf>.
- BETTENS (Olivier), *Chantez-vous français ?* en ligne : <http://virga.org/cvf/>.
—, « Du pont Turoid au mur Thibaut : jonction et disjonction à la césure dans le décasyllabe médiéval français », *Chantez-vous français ?* (<http://virga.org/cvf/pontturo.php>).
- BOURQUI (Claude), *Les sources de Molière : répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, SEDES, 1999.
—, *La Commedia dell'arte : introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI^e et le XVIII^e siècles*, Paris, SEDES, 1999.
- BOURQUI (Claude) et VINTI (Claudio), *Molière à l'école italienne, Le lazzo dans la création moliéresque*, Turin, L'Harmattan Italia, Paris, L'Harmattan, 2003 (P.).
- CHAUCHE (Sabine), *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique*, Paris, Champion, 2001.
- CORNULIER (Benoît de), *Art poétique – Notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1995.
- COUVREUR (Manuel), « Le récitatif lullyste et le modèle de la Comédie-Française », *Entre théâtre et musique : récitatifs en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Actes du colloque de Tours, Tours, Imprimerie de l'Université, 1999, pp. 33-45.
- ENCREVE (Pierre), « La liaison sans enchaînement », *Actes de la recherche en science sociales*, n° 46, 1983, pp. 39-66.
- FORESTIER (Georges), « Lire Racine », Racine, *Oeuvres complètes, I, Théâtre-Poésie*, Paris, Gallimard, 1999, pp. LIX-LXVIII.
- GREEN (Eugène), « Le "lieu" de la déclamation en France au XVII^e siècle », *La Voix au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 12, 1990, pp. 275-291.
—, *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.
- GROS DE GASQUET (Julia), *En disant l'alexandrin*, Paris, Champion, 2006.
- KINTZLER (Catherine), « Essai de définition du récitatif, le chaînon manquant », *Recherches sur la musique française classique*, 1986, XXIV, pp. 128-141.
- LACHERET-DUJOUR, (Anne) et BEAUGENDRE (F.), *La prosodie du français*, CNRS Éditions, 1999.
- LACHERET-DUJOUR, (Anne), *Modélisation prosodique du français parlé : analyse de la substance, représentation formelle, interprétation symbolique*, Dossier d'habilitation à diriger des recherches, Université de Paris X, Nanterre, juillet 2002.
- LA GORCE (Jérôme de), *Lully*, Paris, Fayard, 2002.
- LAUNAY (Denise), « Les rapports de tempo entre mesures binaires et mesures ternaires dans la musique française (1660-1650) », *Fontes artis musicae*, 1965, XIII, pp. 166-194.
- LEON (Pierre R.), *Phonétisme et prononciations du français*, Paris, Nathan, 1996 (première édition, 1992).
- LYONNET (Henry), *Dictionnaire des comédiens français : ceux d'hier*, réimpr., Genève, Slatkine, 1969, d'après Paris, 1902, Genève, 1908.
- MARTINET (André) et WALTER (Henriette), *Dictionnaire de la prononciation du français dans son usage réel*, Paris, France Expansion, 1973.
- MATTE (Édouard Joseph), *Histoire des modes phonétiques en français*, Genève, Droz, 1982.
- MONGREDIEN, *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à Molière*, Paris, Éd. du CNRS, 1973.
- MOREL (Michel), LACHERET-DUJOUR, (Anne), « Utilisation d'une structure arborescente pour une hiérarchisation fine des règles de transcription graphème-phonème », *Actes des XXII^{es} Journées d'Études sur la Parole*, 15-19 juin 1998, Martigny, Suisse, 1998, pp. 151-154.
—, « Le logiciel de synthèse vocale Kali : de la conception à la mise en œuvre », *Traitement Automatique des Langues*, Ch. D'Alessandro (éd.), Paris, *Hermès*, vol. 42, 2001, pp. 193-221.

- MORIN (Yves Charles), « On the morphologization of word-final consonant deletion in French », Henning Andersen (dir.), *Sandhi Phenomena in the language of Europe*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1986, pp. 167-210.
- , « La rime d'après le Dictionnaire des rimes de Lanoue », *Langue française*, 99-1993, pp. 107-123.
- , « The phonological status of nasal vowels in sixteenth-century French », *Interpreting the History of French. A Festschrift for Peter Rickard on the occasion of his eightieth birthday*, éd. par Rodney Sampson et Wendy Ayre-Bennett, Amsterdam, New York, Rodopi, 2002, pp. 95-129.
- , « Peletier du Mans et les normes de prononciation de la durée vocalique au XVI^e siècle », *Les normes du dire au XVI^e siècle*, Champion, 2004, pp. 421-434.
- , « La Naissance de la rime normande », Michel Murat (dir.), *Poétique de la rime*, Paris, Champion, 2005, pp. 219-252.
- , « Liaison et enchaînement dans le vers aux XVI^e et XVII^e siècles », Jean-Michel Gouvard (dir.), *De la langue au style*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005, pp. 299-318.
- ROSOW (Lois), « The Metrical Notation of Lully's Recitative », *Jean-Baptiste Lully : colloque, Heidelberg, 1987, actes*, Jérôme de LA GORCE et Herbert SCHNEIDER (éd.), Laaber, Laaber-Verlag, 1990, pp. 405-422.
- STRAKA (Georges), « Les Rimes classiques et la prononciation française de l'époque », *Travaux de linguistique et de littérature*, 23-1985, pp. 61-138.
- THUROT (Charles), *De la prononciation française depuis le commencement du XVI^e siècle*, Imprimerie Nationale, 1881-1884. Réimpression de l'édition Hachette, 1881-1884, Genève, Slatkine, 1966.
- VERGNE (J.), *Étude et modélisation de la syntaxe des langues à l'aide de l'ordinateur: analyse syntaxique automatique non combinatoire*, Diplôme d'habilitation à diriger des recherches, Université de Caen, 1999.