

Extrait de *Le vers français – histoire, théorie, esthétique*, éd.
par Michel Murat. 2000 : 193–227. Paris : Honoré Champion.

LA VARIATION DIALECTALE ET L'INTERDICTION DES SUITES *VOYELLE + E MUET* DANS LA POÉSIE CLASSIQUE

Enfin Malherbe vint... La genèse du vers français a longtemps été conçue comme une suite de réformes amenées par des poètes inspirés qui ont su découvrir parmi les hésitations de leurs prédécesseurs les formes « conformes au génie de la langue » et dont la révélation devait dès lors s'imposer à leurs contemporains et surtout à leurs successeurs¹. La langue et la poésie françaises — étherées et quasi intemporelles malgré le changement — évoluaient ainsi harmonieusement guidées par leurs « tendances perpétuelles »². L'examen des conditions matérielles dans lesquelles s'est façonnée la poésie française — en particulier l'immense variété dialectale des groupes culturellement dominants et les rapports de force entre les groupes dialectaux — importait peu, puisque de toutes façons le résultat final ne pouvait que refléter la structure immatérielle de la langue.

Dans ce travail, nous chercherons à montrer au contraire que les conditions matérielles peuvent être déterminantes et qu'il peut être illusoire de voir dans la structure de la langue (à défaut de son inaccessible génie) la source de toutes les conventions qui ont fini par régir le vers français. Certaines de ces conventions, bien qu'esthétiquement prégnantes, sont linguistiquement arbitraires. Nous examinerons en particulier comment s'est imposée dans la poésie classique la contrainte

¹ Cette recherche a été subventionnée en partie par le Conseil de Recherches en Sciences Humaines du Canada et par le Ministère de l'éducation du Québec (F.C.A.R.). J'aimerais aussi remercier chaleureusement MM. Dominique Billy et Jean Vignes grâce à qui ce texte est un peu plus lisible.

² Parlant de la *règle de l'hiatus*, Martinon s'exprime en ces termes : « nous avons montré ailleurs (*Revue des poètes*, juin, juillet, août 1907) combien cette évolution était conforme au génie de la langue » (1909:74n3) ou encore « l'idée ne pouvait manquer de faire son chemin, étant conforme aux tendances perpétuelles de la langue » (1909:78).

excluant des suites « Voyelle + e + Consonne »³ (ou, plus brièvement *l'interdiction des suites VəC*, cf. Cornulier 1995 : 226–7).

1. – LA NAISSANCE DE L'INTERDICTION DES SUITES V̇əC

Voici comment Martinon décrit la naissance de l'interdiction des suites VəC avec un chva post-tonique (dorénavant notée V̇əC) :

Examinons d'abord la question de l'*e* muet. [...] Après une voyelle [...] à la fin des mots, la question était bien plus délicate [qu'à l'intérieur des mots], et plus difficile à résoudre. Fallait-il par exemple dans *la vie des hommes* compter l'*e* muet pour une syllabe ou n'en pas tenir compte? [...] il ne fallait faire ni l'un ni l'autre, mais éliminer absolument les *e* muets qu'on ne pouvait pas élider.⁴ On fut longtemps à s'en apercevoir. [...] L'usage universel était alors de compter l'*e* muet pour une syllabe. [...] Pourtant il faut reconnaître que cette prosodie, extrêmement fréquente dans les *Odes* de Ronsard, est devenue très rare dans la *Franciade*, qui parut en 1572. Mais le premier qui y ait renoncé complètement, sauf la distinction que nous ferons dans un instant, c'est Desportes. [...] Lemaire avait éliminé de la césure tout *e* muet qui ne pouvait pas s'élider : Desportes élimina du corps du vers ce même *e* non élidable, quand il était précédé d'une voyelle. [...] Toutefois la réforme de Desportes n'était pas tout à fait complète [...] Pourtant il convenait que la réforme fût achevée. Et le poète qui l'acheva, ce fut Bertaut ! Toujours et partout, Desportes et Bertaut, inséparablement associés comme dans le vers fameux de Boileau. Martinon (1909 : 73–76)

Martinon ne nous explique pas vraiment pourquoi on ne pouvait pas contracter les suites V̇ə. Au contraire, il note lui-même que Ronsard

³ L'interdiction vaut aussi pour les suites « Voyelle + e » suivies d'un mot disjonctif à initiale vocalique comme *honte* ou *onze* (qui se comporte « comme si » il commençait par une consonne). La grande majorité des mots disjonctifs ayant maintenant une initiale vocalique se prononçaient avec une fricative glottale initiale [h] dans de nombreuses variétés du français au xvi^e siècle. Cette consonne s'entend encore relativement souvent dans les parlers modernes (cf. Greive 1970). Elle peut même parfois y avoir été généralisée à des mots où elle n'est pas étymologique, par exemple *un as* [ēhas] dans le français régional de Liège.

⁴ Plutôt que de parler d'« élision du *e* muet » comme le fait Martinon, nous préférons dire « contraction de la voyelle avec le chva suivant ». D'une part, avant la contraction, le chva n'était pas muet. D'autre part, il ne s'agit pas d'une élision, mais bien d'une contraction, dont le résultat, dans de nombreux dialectes, est une voyelle longue distincte de la voyelle brève correspondante, p. ex., *cest ami-là* [setamīla] s'oppose à *ceste amie-là* [setamīla].

préconise de telles contractions (sous le nom de « syncopes ») dans son *Art Poétique* (privilège de 1560) :

[...] fauf le iugement de noz Ariftarques, tu doibs ofter la derniere e fœminine, tant de vocables ſinguliers que pluriers, qui ſe finiſſent en *ee*, & en *eēs*, quand de fortune ilz ſe rencontrent au milieu de ton vers. Exemple du maſculin plurier. *Rollant auoit deux eſpées en main*. Ne ſens tu pas que ces deux eſpées en main, offençent la delicateſſe de l'oreille, & pource tu doibs mettre : *Rollât auoit deux eſpés'* (sic) *en la main*, ou autre choſe fêblable. Exemple de l'e fœminine ſinguliere, *Contre la troupe Ænée print ſa picque*. Ne ſens tu pas comme de rechef Ænée ſonne trefmal au milieu de ce vers? pource tu mettras : *Contre la troupe Æné' branla ſa picque*. Autant en eſt il des vocables terminez en *ouë*, & *uë*, cōme *rouë*, *iouë*, *nuë*, *venuë*, & mille autres qui doiuent receuoir ſyncope au milieu de tō vers. Si tu veux q̄ ton poëme ſoit enſemble doux et ſauoureux : pource tu mettras *rou'*, *iou'*, *nu'*, cōtre l'opiniō de tous noz maîtres qui n'ont de ſi pres aduifé à la perfection de ce meſtier Ronsard (1565 : 9r^o)

Peletier du Mans, avant Ronsard, avait fait la même proposition dans son *Art Poétique* (1555b : 87), soulignant qu'il avait déjà utilisé ces contractions dans son *Amour des amours* (1550b) : « I'è usè dē Gru's e Oe's [Oi's] : pour Gruēs e Oeēs [Oies], an mon Hyuer : dēmandant cē conge la, e an donnant dē mémé. » Lote (1991 : 194–5) rappelle que de telles contractions s'observaient déjà en poésie depuis plus d'un siècle et demi, et en particulier, dans la poésie de Marot et de « tous ses contemporains », où elles alternaient avec des formes non contractées (cf. Tobler 1885 : 45 pour des observations semblables). De toute évidence, l'on pouvait contracter les chvas avec une voyelle tonique précédente.

Le procédé certes n'a pas prévalu dans la poésie classique. Il semble que Ronsard n'ait pas fait grand usage de sa propre règle⁵ et dans l'édition du même *Art Poétique* que donne Guillaume Linocier l'année de la mort du poète (1585), la lettre *e* est rétablie dans l'exemple *Rollât auoit deux eſpées en la main* (pp. 39–40), contredisant ainsi les principes énoncés quelques lignes avant. Peletier n'a utilisé la contraction qu'avec parcimonie : deux fois seulement dans son *Amour des amours*, alors que les suites VəC non contractées y abondent ; il n'y a aucun

⁵ Dans la *Franciade*, par exemple, Ronsard utilise devant consonne *Dicé'* pour *Dicée*, *oubl'* (impér.) pour *oublie* ou *je te suppli'* pour *supplie* (communication de Jean-Michel Gouvard). Sauf pour l'impératif, il ne s'agit pas proprement d'apocope : *Dicé'* est un cas de francisation (comme on peut rendre *publicus* par *public*, *public'* ou *publique* au masculin ou même *labyrinthos/labyrinthus* par *labyrinth'*) alors que les formes verbales de première personne sans *-e* sont étymologiquement régulières.

exemple de formes contractées dans son dernier recueil *Euurés poetiques* (1581), qui contient toujours de nombreuses suites VəC non contractées.

Les contradictions entre la théorie et la pratique de nos poètes reflètent tout simplement leur impuissance à réformer dans leur sens un schème culturel qu'ils ne contrôlaient pas. Les anciennes suites Və offensaient leurs oreilles lorsqu'ils devaient les scander en deux syllabes⁶. La solution proposée — reconnaître dans la poésie les contractions qui s'étaient produites dans leur langue⁷ — ne sera pas entérinée⁸. Le seul compromis possible sera alors de les éviter le plus possible. On mesure mieux le poids des schèmes culturels en comparant dans l'œuvre de Baïf les divergences entre sa pratique dans sa poésie mesurée (en particulier dans ses *Étrénes de poézie fransogze an vers mesurés*) et dans sa poésie rimée. Dans la première — construite sur les modèles classiques grecs et latins — Baïf était libre de construire ses vers selon son usage linguistique propre et n'a pas hésité à contracter un grand nombre des anciennes suites Və, aussi bien devant consonne qu'en fin de vers⁹. Dans sa poésie rimée, cet usage est nettement moins important (cf. le tableau 1)¹⁰.

⁶ La situation rappelle celle qu'on observe de nos jours pour les chvas post-consonantiques dans la diction du vers classique. Certains traités de diction font observer à quel point, par exemple, une scansion de *Ariane* en quatre syllabes isochrones serait maintenant déplacée dans le groupe *Ariane ma sœur* et suggèrent un éventail des subterfuges, dont celui de ne pas prononcer le chva, tout en donnant l'impression de l'avoir fait (cf. Milner et Regnault 1987:40ss). Ces techniques, pour porter fruits, exigent des auditeurs à la fois érudits et complices (les transcriptions de Koschwitz (1893) montrent que les chvas implicites sont loin d'être toujours perçus). Les autres auditeurs ne restituent tout simplement pas les chvas suggérés et finissent par développer une nouvelle esthétique (ce qui pourrait expliquer en partie l'essor du vers libre).

⁷ Selon Tobler (1885:52), la contraction des suites Və chez Ronsard refléterait une influence de « la métrique italienne qui ne compte les terminaisons correspondantes *ía, ío, éa*, etc., que comme monosyllabes dans l'intérieur du vers ». Quoi qu'il en soit, cette contraction devait correspondre à un changement historique réel dans la langue de Ronsard. Tobler lui-même note des exemples anciens de ces contractions, qui ne doivent rien à l'influence de la métrique italienne.

⁸ Tobler (1885:52–53) ne note que quelques rares exemples dans les œuvres de La Fontaine et de Molière, par ex., *À la queue de nos chiens, moi seul avec Drécar* (Mol. *Fâch.*, 542). Grammont (1936:118) en relève aussi dans celles des romantiques, par ex., *Un vieux pirate grec l'avait trouvée gentille* (Musset, *Namouna*).

⁹ Contrairement à Peletier, Baïf évite le plus souvent d'utiliser des formes non contractées aussi bien dans sa poésie rimée que dans sa poésie mesurée, cf. la correction *vie presente* > *voie innocente* (Ps. 15) dans le manuscrit du *Psautier de 1587*. Pour les anciennes diphtongues *ai* et *oi* suivie de chva, cependant, son usage lui

Tableau 1 : Anciennes suites $\check{V}\text{ə}$ contractées dans l'œuvre de Baïf.

	<i>Étrénes</i> 1574		<i>Mimes, livre II, 1581</i> (1000 premiers vers)		<i>Psautier</i> 1587 (30 premiers psaumes)	
Ve#C	128	64‰	9	9‰	5	4‰
Ves#	22	11‰	1 (?)	1‰	0	0‰
Ve##	28	14‰	0	0‰	2	2‰
Total		89‰		10‰		5‰
Vers	1999		1000		1375	

Ve#C (chva en finale de mot et suivi de consonne) : A la *vê* de mes ennemis (8s) [Ps.23, v.19]

Ves# (chva post-tonique suivi d'un -s de flexion) : Vos *crieries* trop babillardes (8s) [Mi.2, v.967]

Ve## (chva en fin de vers) : Seigneur, montre moi ta *voï'* (7s) [Ps.27, v.64]

Le signe ‰ indique le nombre de formes contractées pour 1000 vers. Les vers des *Étrénes* sont en moyenne beaucoup plus longs que ceux des deux autres ouvrages ; la différence avec les deux autres ouvrages est cependant très significative.

2. – LES RÉDUCTIONS D'HIATUS, LES CHUTES DE CHVA ET LA MÉTRIQUE.

Entre le moyen-âge et le xv^e siècle, la versification française semble s'être accommodée à l'évolution phonétique de la langue et avoir conservé un fondement essentiellement phonique à sa métrique (mais les détails précis de cette évolution font cruellement défaut). Cette période connaît d'importants changements phonétiques qui ont modifié la configuration syllabique des mots. Ce sont la chute générale des chvas après consonne (syncope et apocope), p. ex. *encore* [ã'kɔrə] > [ã'kɔr], et les réductions des hiatus internes, dont on peut distinguer trois formes : (1) les contractions — source de voyelles longues —, p. ex. *age* [a'a(d)ʒə] > [ã(d)ʒə] 'âge', (2) les coalescences — source de diphthongues descendantes longues —, p. ex. *reine* [re'inə] > [rɛ̃inə], et enfin (3) les formations de glissantes, p. ex. *viol* [vi'ɔl] > [vĩɔl]¹¹.

permet deux prononciations, avec ou sans yod, p. ex., *gaie* [gajə/gejə] ou [gɛ̃], *voie* [vojə/vujə] ou [vɛ̃]. Dans ses commentaires, l'éditeur de Baïf (1963 :24) ne distingue pas les anciennes diphthongues des monophthongues, ce qui laisse croire que Baïf utilise librement des formes non contractées *ie, ée, oue, ue*, ce qui n'est vrai que de *aie* et *oie*.

¹⁰ Dans le manuscrit du *Psautier de 1587*, plusieurs formes contractées ont été « corrigées » pour respecter le modèle prosodique dominant de la poésie rimée, par ex., *en joï' seroient* > *joieux seroient* (Ps. 14).

¹¹ Ce qu'il est convenu d'appeler « élision » a une interprétation phonétique relativement complexe. Son évolution historique, cependant, n'a pas posé aux versifica-

2.1

Au début du ^{xiv}^e siècle, les hiatus tant internes qu'externes pouvaient être encore très nombreux (cf. Tobler 1885 : 39–56). Ainsi l'octosyllabe de Macé de la Charité *Lors l'ont vehuë et trovee* (*Bible*, v. 16638), contient quatre voyelles consécutives, avec *vehuë* 'vue' en trois syllabes devant un mot à initiale vocalique. Les textes présentent souvent des variations dans le compte syllabique du même mot, p. ex. *gaain* peut être scandé en une ou deux syllabes ; ce qui s'explique soit par l'intervention d'un copiste ayant modifié le texte original, soit par la variation que se permettait le poète — qu'elle existe ou non dans sa langue. Il est fort possible, en effet, que les changements phonétiques aient favorisé de nouvelles conventions métriques, dont le « redoublement » des voyelles longues de certains mots à la scansion. On voit les effets de ces conventions dans la graphie *chaasté* de l'ancien trisyllabe *chasteé* 'chasteté' : le poète, ou le copiste, sachant que ce mot, alors prononcé [(t)ʃātē] (ou même [(t)ʃāte] sur le modèle de *bonté*, *fierté*, etc.), était métriquement « trisyllabique », a redoublé la voyelle longue de la syllabe initiale pour indiquer la scansion (c'est par un processus analogue que se serait établie l'équivalence entre une syllabe lourde et une suite de deux syllabes légères dans le dactyle primitif – U U après que les contractions des voyelles en hiatus du grec archaïque aient provoqué le changement métrique U U > –). Ces conventions, cependant, ne se sont pas généralisées. Ainsi, le [ē] long de *feste* ['fētə] 'fête', dont l'allongement a été provoqué par l'amuïssement d'un s préconso-

teurs les mêmes problèmes que les réductions des hiatus internes et la chute des chvas. On admet souvent que le chva était, ou pouvait être, muet devant voyelle, comme dans *l'espoir*, ou *encore elle*. C'était certainement vrai dans les formes où l'élision est de nos jours marquée d'une apostrophe (elle était aussi souvent indiquée dans les premiers textes où *lespoir* par exemple était écrit en un seul mot — cependant, surtout en moyen français, la voyelle élidée pouvait aussi être restituée dans la graphie, d'où *le espoir*, comptant pour deux syllabes). Dans les autres cas, il se peut que « l'élision » métrique ait été une « coalescence » où les deux voyelles consécutives ne formaient qu'une syllabe comme on l'observe encore dans la poésie italienne et la poésie espagnole. Au ^{xvi}^e siècle encore, les transcriptions phonétiques de Palsgrave (1530) suggèrent que cela pouvait encore être le cas dans certains contextes syntaxiques. Les théoriciens de cette époque utilisent souvent le terme *synalephe*, qui pouvait correspondre aussi bien à des élisions qu'à des coalescences (synérèses, contractions ou crases). Après la contraction et l'apocope des chvas, « l'élision » a pu être réinterprétée comme un effacement. Il est fort probable, cependant, qu'il n'y a pas eu d'effacement après voyelle tonique, et que par exemple, la voyelle de *vie* ait été également longue dans *la vie éternelle* et dans *la vie sauve* (dans les dialectes qui connaissent l'allongement par contraction des suites Və).

nantique, semble n'avoir jamais été scandé comme une suite de deux voyelles. En l'absence d'une base phonique simple, la scansion double des voyelles longues aurait probablement pu se maintenir dans la poésie sur une base lexicale — en partie comme cela s'est produit dans la poésie néo-classique ; cela aurait cependant exigé un vaste modèle d'œuvres françaises « classiques » permettant leur apprentissage.

Au début du xvi^e siècle, la formation des glissantes ne semble pas très avancée et pourrait n'être obligatoire que dans un ensemble relativement réduit de mots : *diable*, *viande*, etc., dont l'inventaire varie beaucoup d'un poète à l'autre (probablement sur des bases régionales). Par contre, les contractions et les coalescences semblent générales dans les dialectes sur lesquels va se greffer la norme littéraire, à l'exception des contractions du chva avec une voyelle tonique précédente (suites $\acute{V}\text{ə}$), comme dans *une vie*. La contraction du chva semble avoir commencé relativement tôt après une voyelle atone, comme dans *assurément*, *maniement*, *jouera* ou *tuerie* (cf. Tobler 1885 : 53). Elle s'est ensuite étendue aux marques *-oient* des 3^p de l'imparfait et du conditionnel¹², puis aux formes verbales *aient*, *soient*¹³. Après une voyelle tonique, la contraction semble avoir été nettement plus tardive qu'en position pré-tonique ; elle a dû y commencer à l'intérieur d'un groupe d'intonation, comme dans *une vie nouvelle*, et s'étendre seulement plus tard à la tonique recevant l'accent de groupe¹⁴. Rousselot et Laclotte (1902 : 37 [1913 : 141]) notent encore à Paris au début du xx^e siècle un léger chva dans les terminaisons *-ue* et *-eue* telles que *tordue*, *joufflue*, *nue*, *bleue* (qui pourraient n'être phonologiquement qu'une manifestation de la durée vocalique) ; plus tard encore, Durand (1936, cartes 6 et

¹² Le Normand Fabri (1521 : 2e livre, f^o 10 v^o-r^o) défend encore une prononciation dissyllabique des terminaisons *-oient* avec chva post-tonique, qu'il sait être problématique dans le vers, mais il est probablement le dernier à le faire. Après ces contractions, les terminaisons *-oient* continuent à se distinguer par la durée des terminaisons *-oit*. Ainsi, le vers *Asne, Cheval, et Mule aux forests habitoit*, en rime à *contentoit* (La Fontaine, fable 4 : 13) pose plus de problèmes que n'en soulève Cornulier (1995 : 212), car *habitoit* n'était pas phonétiquement identique à la forme syntaxiquement attendue *habitoient*.

¹³ L'extension, dans la poésie, de ce monosyllabisme aux terminaisons des formes verbales telles que *paient*, *croient*, *voient*, etc., serait une licence relativement tardive, probablement du xix^e siècle, selon Tobler (1885 : 44).

¹⁴ Cette présentation est très schématique. On connaît mal les développements dialectaux des hiatus. Certains dialectes, plus que d'autres, ont brisé les hiatus par des glissantes de transition, ce qui a bloqué les réductions, cf. *sèyê* 'seau' (afr. *seel*) ou *royinne*, *royène* 'reine' en liégeois moderne. En particulier les anciennes diphthongues *ai* et *oi* ont longtemps conservé un yod devant chva, comme dans *gaiement*, *envoyera*.

7) note aussi un chva dans les parlers ruraux de la région parisienne dans les mots *cassée* et *crue*¹⁵ — dans les conditions d’observation où la tonique devait porter l’accent de groupe.

2.2.

On est également mal renseigné sur l’évolution et la progression des syncopes et des apocopes du chva dans le temps et dans l’espace. Il ne fait aucun doute qu’elles étaient très variables selon les dialectes, qu’elles dépendaient beaucoup de l’environnement phonique¹⁶, et qu’elles pouvaient — les syncopes en particulier — être en partie conditionnées par des facteurs morphologiques (les futurs-conditionnels des verbes réguliers par exemple s’alignant sur le modèle de verbes tels que *mettre* ou *perdre*). Les témoignages des grammairiens rassemblés par Thurot (1881 : 163ss) pourraient laisser croire que le chva post-tonique était généralement articulé dans les différentes variétés de français au début du XVI^e siècle. Les formes citées par Tory (1529) pour la Lorraine et les hypercorrections données par Bovellet (1533) pour le Vermandois, cependant, montrent qu’au moins dans ces régions, l’apocope du chva était déjà bien avancée dans la langue ordinaire. Il se pourrait que l’apocope générale de chvas ait commencé dans le nord et l’est du domaine d’oïl. Les premiers témoignages concernent des parlers lorrains et picards, puis un peu plus tard, bourguignons. Cette répartition géographique pourrait cependant être accidentelle, compte tenu du petit nombre de documents pertinents. Contrairement aux contractions des suites *V̄ā*, qui devaient être suffisamment générales dans les parlers de l’Ouest et du Centre pour que Peletier, Ronsard et Baïf s’en fassent les champions, l’apocope du chva y était moins avancée, et même dans sa poésie mesurée, où il n’était pas prisonnier de modèles antérieurs, Baïf ne s’en prévaut presque jamais.

La poésie dialectale s’ajustera à ces changements phonétiques et produira des vers où les chvas amuïs ne sont pas métriques ; ainsi par exemple :

¹⁵ Ces formes sont observées (1) à la frontière Est de la Seine-et-Marne avec la Marne, (2) à la frontière Nord des Yvelines avec le Val-d’Oise et l’Oise et (3) dans des points isolés à la frontière Sud des Yvelines avec l’Eure-et-Loir. Dans une enquête plus récente sur les parlers de l’Essonne et de ses environs, Fondet (1980) rapporte des diphtongues de type [eɪ] là où Durand notait encore [eə] dans la zone (3).

¹⁶ Le conditionnement phonique pouvait lui-même être variable selon les dialectes ; ainsi la carte ALF 949 (Gilliéron et Edmont 1902–1915) pour *orphelin* montre qu’à la fin du XIX^e siècle, la syncope du chva dans ce mot savant s’observait surtout dans la région picarde.

*Faura bétôt quæ djæ sondje a l'aute monde,
 Au djoû quæ m'n-âme hoûrs dæ m' couërps va parti,
 Pour yèle voler, t't-aussi râde qu'ane oronde,
 Au paradis, tout dwèt, èt n' pus sourti*

(L. Devroye, dans Feller 1928 : 325)

[râde = 'vite' — la lettre *e* est toujours muette, sinon elle est écrite *æ* dans cette graphie.]

*Pis, v'la nos deux gaillards qui vont s'assir à table.
 L'grand plat d'bistecck i funque un parfum qui sint bon.
 « Mi, j'ai gagné, j' prinds l' sauç' » dit Thiophi l' drôl' dé diable.
 « Prinds l'sauce et dépêch'-té », qué l' monsieur li répond.*

(Fleur d'en bas, 1897, dans Mousseron 1976 : 207)

La poésie classique, au contraire, a refusé d'entériner l'évolution phonétique. Après quelques timides essais, comme on trouve peut-être dans cet alexandrin de Le Gaygnard (1585 :7) *La Girouflée, arbuft', Pierre, & Eftoifle aucune*¹⁷, l'apocope du *chva* est définitivement interdite dans le vers. La syncope a eu plus de succès¹⁸, dans certains mots, le poète pouvait, ou non, choisir une variante syncopée et indiquait son choix dans sa graphie :

L'*e* qui devient *bas* & muet lorsqu'il se trouve placé entre deux consonnes dont l'une est muette & l'autre liquide¹⁹, comme dans ces mots, *peleton, peluche, peloufe, beloufe, éperon, chaperon, quarteron, jarretière, gallerie, hôtellerie, betterave, &c.* cet *e*, dis-je, est alors coulé fort imperceptiblement ; car on prononce à peu près *ploton; bloufe, éproun, betrave, & ainfi* des autres. On peut donc, ce semble, y supprimer une syllabe [...] Mais dans ce cas il faut que le mot soit écrit comme la

¹⁷ Dans ce vers, il n'est cependant pas sûr que l'on doive considérer *arbuft'* comme une forme apocopée ; pour l'auteur *arbuft'* pourrait représenter un choix de francisation du latin *arbustum*. L'apostrophe indique néanmoins que l'auteur sait que la francisation « normale » de ce mot est *arbuste*. La forme *bel'* dans *Mais l'autre diue & bel' discourt en ses escrits*, que critique Deimier (1610:171), serait plus exemplaire, si l'on pouvait être sûr que le vers, dont on n'identifie pas l'auteur, n'a pas été construit pour la critique. Un autre exemple est relevé par Martinon (1909 :64n1) qui parle alors de « véritables césures épiques » dans le vers *Qui près sa douce mère gardera la maison* (Baïf, éd. Marty-Laveaux, t. II, p.10). Cf. aussi la note 5.

¹⁸ Les syncopes utilisées par les auteurs de la Pléiade sont relativement fréquentes dans les formes du futur-conditionnel, et dans quelques formes lexicales où elles sont relativement anciennes, comme *el'* pour le pronom proclitique *elle*. (Certains d'entre eux, dont Peletier, utilisent aussi *el'* enclitique apocopé, peut-être sur le modèle du proclitique.)

¹⁹ L'auteur inclut dans ses exemples des mots comme *gallerie* où le *chva* se trouve entre deux liquides.

mesure du Vers demande qu'il soit prononcé [...] Au reste il semble qu'il est laissé à la liberté du Poëte d'abreger ou de ne pas abreger les mots dont il est parlé [...] Mourgues (1724 : 137–8)

Le choix était probablement beaucoup plus restreint que ne l'indique la règle de Mourgues et ne s'appliquait qu'à un petit ensemble de mots. Dès la fin du xvi^e siècle, les défenseurs de la tradition condamnent ou ridiculisent les ignorants qui composent ou récitent les vers avec des chvas syncopés conformément à l'usage linguistique :

Il me semble defia que i'en voy vn qui fait vn vers de treize & quatorze syllabes au lieu de douze, & le prononce fi bien à fa fantasia qu'il retienne la mesure parfaite, comme celuy qui me monstra vn Sonnet ou estoient ces vers,

*A ceste heure ma douce amie ie prens de vous congé,
Vous penserez s'il vous plaiſt au mal que pour vous ié.*

Et prononçoit,

*Aſteur' ma douce amy' ie prens de vous congé,
Vous penſrez s'il vous plaiſt au mal que pour vous ié.*

Tabourot (1587 [1588 : ð iv v^o])

Ce Vers de 8 syllabes de Garnier

Toute choſe n'aiſt pour mourir (Chœur 2. Cornel.),

Par le Wallon, reconnu pour cela en son galileisme, fera recité en 6 syllabes ainſi,

Tout choſ n'aiſt pour mourir,

Item de ce bon vers de du Bartas, de 13 syllabes

Tournoye vire uolte & plus roide s'enuole,

Quelque ſuffiſant penſant bien dire ne fera que 9 syllabes, en ceste maniere,

Tournoy viruolt' & plus roid s'enuole

[...] Le meſme trançant du grand Poëte recitera fi bien à son propos la ligne ſuiuante de 17 syllabes prononçables,

Mufes en voſtre Parnaſſe à ceste heure ie deſire naiſtre,

qu'il en fera vn bon vers (ſi on le veut croire) lequel il iugera eſtre de 13 syllabes ſeulement : en ceste forte,

Muf' en voſtre Parnaſ' aſteur ie deſir naiſtre,

Et encores fera t'il en doute ſ'il ne doibt pas dire en 10. (sic) ſyllabes,

Muf' en vot Parnaſ' aſteur ie deſir nait,

du Gardin (1620 : 42–3)

En quoy beaucoup de personnes ſe trompent n'obſervant point cette difference, & prononçant, par exemples, les Princes ont Dieu pour Iuge, comme ſi c'eſtoit la moitié d'un vers, & qu'il y euſt

Les princ' ont Dieu pour Iuge.
 comme il faut dire au fingulier [...] Cette mauvaife prononciation ne fe
 remarque pas tant dans la Profe, mais elle eft infupportable dans les
 vers, parce qu'elle les fait trop courts d'une fyllabe ».

Lancelot (1663 : 52–53)

Ces « manquements » sont cependant rares dans les vers des « bons poètes »²⁰. L'art du poète consiste, en effet, à rétablir dans ses vers les chvas absents de sa langue (il est question ici, bien sûr de l'infortuné poète dont la langue d'usage ne connaît plus tous les chvas requis par la tradition poétique). Il fait certainement appel à son souvenir des prononciations traditionnelles qu'il a eu l'occasion d'entendre ou d'observer dans les vers des « bons auteurs ». Il peut s'aider en cela par la graphie conventionnelle; c'est là une démarche à laquelle l'enseignement de la poésie latine l'a préparé et qui est une des sources de ce que Cornulier (1995 : 201ss) a appelé la « fiction graphique ». On doit aussi admettre qu'il se fait, au moins à partir du xvii^e siècle, une réanalyse des anciens chvas dans la poésie, la chanson et peut-être aussi la déclamation. Ceux-ci sont réinterprétés comme des « ornements » (nous parlerons de « chvas ornementaux ») caractérisant les modes d'expression qui s'écartent de la langue ordinaire, qui sont d'autant plus appropriées que la solennité du style augmente. Leur utilisation requiert un certain apprentissage et le mauvais poète ou le mauvais lecteur, qui ne sait pas toujours où il est licite de les utiliser, peut produire des chvas ornementaux non légitimes, comme dans la caricature que dresse du Gardin :

C'est que l'on trouue des galans qui ont l'aureille fi delicate, qu'ils ne
 peuuent ouir la concurrence de diuerfes confonnantes en mots diuers : Tel
 recitera le bon vers fuiuant, qui ne contient que 13. fyllabes,

L'eau qui ne court nous rend son odeur fort mal faine.

Et le fera ainsi fonner comme s'il auroit 19 fyllabes.

L'eaue qui ne courte nous rende son odeure forte male faine.

Il dira fignament *courte, odeure, & forte*, penfant acoucir à son pathois la
 rudeffe de *court, fuiui de nous, d'odeur, fuiuy de fort, & de fort, fuiuy de*
mal. Et dira pour le moins mal, en ceste maniere.

L'eau qui ne courte nous rende son odeure forte mal faine.

Et d'autant que le bon Vers luy femble trop long : il se perfuade l'auoir
 mieux fait, le fonnant comme s'il estoit ainfi escrit.

L'eau qui ne courte rend son odeure mal faine.

Ostant du bon Vers *nous & fort*, & fupposant le (e) feminin aprez *court &*
 aprez *odeur* du Gardin (1620 : 44–45)

²⁰ Grammont en relève cependant quelques exemples chez les romantiques, dont le surprenant *Quelque soit la main qui me serve* (Lamartine, *Recueils*).

La chanson populaire²¹ a conservé jusqu'à nos jours un usage relativement libre des chvas ornementaux post-toniques, qu'ils soient ou non légitimés par la graphie, comme nous le rappellent Morin (1978 : 109) et Cornulier (1989 : 116, 125n6, 125n7) dans leurs commentaires des exemples suivants :

Grand Dieu! Quel[ə] dommage!
Fille du Roi, donne-moi donc ton cœur[ə]
C'est la cloche du vieux manoir[ə]
L'étandar[ə] sanglant est levé

Auxquels on peut rajouter la variante suivante du vers de la *Marseillaise* :

Égorger nos fils[ə] nos compagnes.

Cet usage est acquis très jeune et peut même s'observer sans intention parodique après une voyelle, comme dans l'exemple suivant :

Dormez-vous-e [dɔr me vu ə], (Rachel Chiss, 3 ans, septembre 1996)

L'enfant ayant utilisé pour *Dormez-vous* la mélodie du premier vers (*Frère-Jacques*) a automatiquement ajouté un chva ornemental pour remplir la quatrième syllabe du mètre.

Le bon poète ou le bon interprète est donc celui qui sait insérer le chva ornemental au bon endroit, et c'est là qu'intervient sa connaissance de l'orthographe conventionnelle. La « fiction graphique » du chva est peut-être moins une « convention d'interprétation phonique des vers écrits » qu'une légitimation orthographique du chva ornemental. Rachel Chiss a produit un chva ornemental non légitime, non pas parce qu'elle pensait que *vous* s'écrivait avec un *e* final, mais parce qu'elle ne savait pas encore que les chvas ornementaux ne peuvent qu'accompagner des mots ayant un *e* graphique muet²².

²¹ Nous incluons sous la rubrique de *chanson populaire*, les réinterprétations populaires d'hymnes patriotiques comme la *Marseillaise*.

²² Selon un mythe qui a la vie tenace, le chva ornemental serait la manifestation audible d'une voyelle dans les représentations sonores des formes lexicales intériorisées par les sujets parlants. Ainsi, pour un locuteur du français moderne, les infinitifs *croire* [krwar] et *surseoir* [syrswar] auraient respectivement les représentations internes /krwarə/ et /syrswar/, la première seulement se terminant par une voyelle /ə/. Cette voyelle est systématiquement « effacée » dans la conversation ordinaire, mais non dans certains styles, comme dans la poésie ou la chanson populaire. Dell (1989 : 129) déclare ainsi que « Schane (1968) et Dell (1973) ont montré que la distinction entre terminaisons masculines et féminines continue d'exister dans la phonologie du français parlé d'aujourd'hui, même si cette distinction ne se manifeste plus comme autrefois par la présence d'une voyelle schwa prononcée ».

3. – L'APPROPRIATION DU FRANÇAIS PAR LES RÉGIONS

Comment doit-on expliquer que les contractions des suites $\acute{V}\text{ə}$, les apocopes et qu'un grand nombre des syncopes de *chva* n'aient pas été adoptées dans la poésie classique? Si la dynamique d'ajustement de la poésie aux changements de prononciation qui avait permis les autres contractions, les coalescences, et même un petit nombre de syncopes comme *vrai* < *verai*, *serment* < *sairement*, s'était maintenue, ces changements auraient fini par être intégrés, comme ils l'ont été dans la poésie dialectale.

Le facteur qui nous semble avoir été déterminant a été le changement socio-politique du statut du français. Langue du roi de France, le français concurrence progressivement le latin et devient la langue de culture des classes dirigeantes et cultivées aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du royaume²³. Ces classes ne se contentent pas d'adopter les modèles linguistiques et culturels de Paris et de la Cour, voire du Palais, mais se les approprient véritablement, créant ainsi les noyaux des français régionaux modernes. Il se développe ainsi des spécificités régionales du français qui en retour peuvent influencer les modèles directeurs. L'admission de la poésie française aux Jeux Floraux de Toulouse au *xvi*^e siècle — ils couronneront Ronsard — est certainement un signe de l'acculturation des élites méridionales, c'est aussi celui de l'appropriation de la poésie française par les régions.

Dorénavant, la poésie française ne sera plus régie seulement par des poètes des pays d'oïl, mais par tous ceux qui auront suffisamment

ce qui lui permet de rendre compte automatiquement des *chvas* ornementaux dans la chanson en postulant que les « règles d'effacement de schwa [...] dans la chanson [...] sont toutes facultatives » (1989:123). Il est clair que dans les variétés de français qui ont connu les contractions et les chutes de *chvas*, l'acquisition putative d'un /ə/ dans la représentation mentale de mots comme *croire* ne pourrait se produire qu'après que l'enfant ait été suffisamment exposé à la graphie conventionnelle du français, c'est-à-dire longtemps après la mise en place de son système phonologique. À ce moment, il a certainement intériorisé un système de représentation graphique pour sa langue qui est amplement suffisant pour rendre compte de sa compétence à manier les *chvas* ornementaux sans qu'il ait besoin de réviser ses images phonologiques mentales pour y rajouter des /ə/ de-ci de-là. Il est surprenant de constater que de nombreuses interprétations phonologiques de produits culturels comme la poésie ou la chanson font totalement abstraction de la compétence orthographique des locuteurs, comme si celle-ci n'existait pas.

²³ Le processus pouvait être plus ou moins rapide selon les régions. Ainsi, à l'aube du *xvii*^e siècle, le « Languedoc conservait encore une faveur scandaleuse aux poésies latines » (Dedieu 1909:28).

acquis sa maîtrise. Dans son *Art et Science de rhetoricque metrifftee*, un traité de poésie « francoyse »²⁴, publié en 1539 à Toulouse, le méridional Gratien du Pont s'oppose aux jugements de « meffieurs les compofeurs natifz des pays de naturelle langue frãcoyfe » (f° x, v°). Contre eux, il se fait le champion du maintien de la césure épique en « francoys » et, trouvant inutilement complexe la définition du *e* féminin (post-tonique) qu'en donne le Normand Fabri (1521), il en propose une fondée sur sa prononciation régionale : est un *e* féminin une voyelle qui s'écrit *e* et se prononce *o* (il décrit probablement la prononciation de la voyelle post-tonique méridionale issue du *a* latin qui est souvent devenue un [ɔ] ouvert dans les parlers occitans).

Or pour plus oultre paſſer, combiẽ que ledict Fabri aye faictes plufieurs regles et notables pour cõgnoifre les mafculins, & feminins, en affez grande prolixite. Aufquelz notables cõme nous femble, na encor bien fceu trouuer la moelle, & parfaict moyen pour yceux bien congnoifre. A petites parolles nous vous declarerons yceulx bien congnoifre facilement.

[...] Touthoys & quantes q̄ vng mot & terme eft eſcript par, E, en la fin dicelluy, & la reſonãce dudict terme termine en, O, [...] tel mot fe prent pour feminin. Gratien du Pont (1539 : f° xi, v°)

Les auteurs régionaux du xvi^e siècle n'ont aucun doute sur la prononciation du français : c'est la leur. C'est avec la même assurance que maints grammairiens français de cette époque utilisent leur prononciation du latin comme étalon — la prononciation du latin ne pouvant qu'être uniforme —, pour décrire les sons des langues vulgaires²⁵; ainsi Charles de Bovelles (1533) distingue deux sons pour la lettre *e* en latin²⁶:

Dans les mots : *sequere me* (suis moi), la lettre E a un son entier et parfait, mais dans le mot : *pertinet* (il est important) le son de la lettre E

²⁴ L'auteur a cependant des ambitions plus générales. Parlant de la rime, par exemple, il écrit « Premieremêt, nous formerõs noſtre dicte Rithme ſur le langaige vulgaire appellé francoys, foubz le quel & de meſme forte, ſe peuuent gouverner toutes aultres langues vulgaires, intelligibles à ladicte lãgue Francoyfe » (f° vii, v°).

²⁵ Ceci est la source de quiproquos fréquents dans les écrits des grammairiens, ceux-ci reprenant certains termes à leurs prédécesseurs pour les appliquer à leur usage personnel (souvent l'usage régional, comme on peut maintenant le reconstruire); ainsi, par exemple, selon les auteurs, le vocable de *e* masculin ou de *e* fermé pouvait s'appliquer aussi bien à des [e] fermés qu'à des [ɛ] ouverts.

²⁶ Charles de Bovelles observe que le latin ignore complètement le *e* féminin du français. Un siècle plus tard, Louis du Gardin (1610:21) — un autre érudit picard — sera de l'opinion contraire.

est entendu un peu plus faible parce qu'il ne résonne qu'à demi, presque absorbé par la puissance des consonnes R et T qui suivent.

(Traduction de Dumont-Demaizière 1972 : 94).

Ainsi donc, tout comme Charles de Bovelles trouve la valeur des sons du latin dans son propre usage, Gratien du Pont n'a qu'à s'écouter pour savoir qu'un chva post-tonique se prononce [ɔ] — ce qui assurément le distingue des autres voyelles qui s'écrivent *e*, une observation qu'il convient certes de faire remarquer à tous les autres utilisateurs du français pour les aider à mieux régler leurs vers. Son français connaît aussi un [e] épenthétique devant un *s* impur (*s* initial de mot devant consonne), comme dans le décasyllabe *De tel fil, pour à l'art fatiffaire* [sic *ff*] (f° xix, r°), où *fil* 'style' doit être prononcé [es'til]²⁷. Ce sont là des traits que les français méridionaux ont conservé parfois jusqu'à tout récemment²⁸.

Gratien du Pont n'est pas le seul à se prendre pour modèle. Le Lyonnais Meigret (1550a) décrit un français où tous les chvas se prononcent [e], y compris les chvas post-toniques. Selon le Dijonnais Tabourot (1587) le -é final (issu du *a* tonique latin en syllabe ouverte comme dans *pré*) se prononce [ɛ] ouvert, permettant la rime de *vous aimés* avec *tu mets* (f° 155, v°), un trait du français régional de Dijon jusqu'à tout récemment (cf. Taverdet 1989). Pour le Picard Louis du Gardin (1620 : 103) le français connaît le dévoisement des obstruantes en finale de mot, *aubade* rimant avec *esbate*, *remede* avec *hebe*, *accmode* avec *antidote*, *ingratitude* avec *dispute*, *greffe* et *Iosephe* avec *acheve*, *ouvre* avec *gouffre*, etc., comme on peut encore l'entendre dans maintes variétés du français régional de Picardie.

Les prononciations régionales du français ne sont pas simplement dérivées d'une hypothétique norme de prononciation soumise aux filtres phoniques des dialectes régionaux, comme c'est normalement le

²⁷ *Stil* pourrait être une coquille pour *stille* que l'auteur utilise ailleurs ; sa prononciation serait alors [es'tilɔ], puisque l'auteur exige la césure épique.

²⁸ Pour les témoignages anciens de la prononciation du chva post-tonique méridional et du chva prosthétique, cf. Thurot (1881 : 165, 216) et Moreux (1988, 1995 : 240–242) ; pour les témoignages modernes, cf. Séguy (1950 [1978 : 18 §11, 27 §30]), Brun (1931 : 31, 38). Hermans (1985 : 111–113) postule que le chva post-tonique du français régional de Rambaud était une voyelle centrale de type [ə]. Ce n'est pas sûr. Ce qui est certain, c'est que l'auteur distingue le timbre du chva post-tonique des autres chvas (s'il en a), et que sa remarque voulant qu'il est voisin de [a] pourrait bien signifier que c'était une voyelle réduite avec un timbre proche de [a], peut-être s'approchant déjà de [o], comme il a été observé plus tard dans le français régional de Marseille (Brun 1931 : 31).

cas dans les contacts linguistiques se faisant par la voie orale, et qui peuvent, par exemple, expliquer le dévoisement en finale de mot dans le français régional de Louis du Gardin : les obstruantes voisées finales étant inconnues des locuteurs de sa région, ceux-ci auront transformé en [p, t, k, f...] les [b, d, g, v...] en finale de mot, conformément à leurs habitudes auditives et articulatoires. Dans les contacts par la voie orale, des oppositions existant dans la langue source peuvent disparaître (ainsi les oppositions [b] ~ [p], [d] ~ [t], [g] ~ [k] en fin de mot chez Louis du Gardin), mais de nouvelles distinctions ne sauraient apparaître. Or on en observe. Ainsi le même Louis du Gardin (1620 : 104) fait une différence entre la voyelle [e] (issue du *a* tonique latin en syllabe ouverte) de *universelle, fraternelle, fidele, telle, alle* ‘aile’ et la voyelle [ɛ] de *elle, belle, pucelle, citadelle*, une distinction dont il reste des traces dans certains dialectes picards modernes (p. ex. à Gondecourt, cf. Cochet 1933 : 76–77), mais que les dialectes centraux avaient perdue depuis longtemps. Le français régional du Gascon Fænestre (Moreux 1995 : 240–242) distingue deux chvas post-toniques : [ɔ] essentiellement dans les noms ou adjectifs féminins, et [e] autrement, une distinction normale dans de nombreux parlers occitans. Le français régional de Marseille de Rambaud (1578) oppose, devant nasale, le [ɔ] ouvert dans les mots *bon, compte, contre, long, pont, son, etc.*, du [o/u] fermé de *façon, fondre, maison, monde, nom, nombre, poisson, trompent, etc.*, une distinction inconnue des dialectes gallo-romans septentrionaux et de nombreux parlers occitans, mais conservée par exemple en provençal (Ronjat 1930 : 185–187, § 106)²⁹.

L’influence de la graphie sur les prononciations régionales est aussi manifeste. Dans le français régional de Marseille, le mot *dommageable* a une diphtongue [ɛa] dans sa syllabe tonique et les *h* graphiques (muets) de *habitant, héritage, heures, honneur, homme, humide* ou *huit*

²⁹ Selon le témoignage de Rambaud, le français régional de Marseille aurait été relativement innovateur pour la formation des glissantes : p. ex. *estudier, chariot, mariage* (mais non *marié*), *miette, perpétuelle, science, viande*, ainsi que pour la terminaison nominale *-ion*, comme dans *aspiration, commission, correction, million, occasion, punition, signification, succession, termination*, que les autres grammairiens de son époque donnent pour dissyllabique et qui le restera dans la poésie classique. Si, l’on en croyait Watbled (1991 : 73), le français régional de Marseille aurait régressé sur ce point et ignorerait maintenant tout de la formation des glissantes : « il y a synérèse en français de Marseille seulement si la source de la séquence semi-voyelle+voyelle est une voyelle simple en latin ». La généralisation de Watbled — qui est contredite par 90% des exemples de suites semi-voyelle+voyelle qu’il donne lui-même dans les pages 73 et 74, p. ex., *oui* [wi], *pion* [pjɔ̃] ou (*nous*) *avons* [avjɔ̃] — est nettement abusive. Malheureusement, les sources classiques sur la prononciation du français de Marseille n’abordent pas ce problème.

sont articulés comme une fricative glottale [h] — on doit « aspirer [ces sons] comme soufflets, ou bien à la façon d’un chien qui a couru » précise Rambaud (1578 : 170). De la même manière, le Lyonnais Meigret — qui avait pourtant fréquenté la Cour (cf. Hausmann 1980 : 36–37) — insiste pour dire que le *h* de *homme* est aspiré : « cest vne moquerie de penfer qu’h, amolliſſe vne voix : Car au contraire elle luy donne vehemence, comme vous voyez en home, Hallebarde, Hallecret » (Meigret 1542 : f^o Fi, r^o) et note partout le *h* muet comme le *h* aspiré³⁰. La prononciation du français régional se façonne donc un peu à la manière de la prononciation du *latin régional*, c’est-à-dire à partir de généralisations graphiques, même s’il profite souvent de correspondances présumées entre le dialecte régional et le français et, bien sûr, de la voix vive des voyageurs acculturés et des visiteurs qui sans cesse contribuent à faire et à refaire ces généralisations.

Les différences de prononciations entre les diverses régions ont peu de conséquences pour l’appréciation de la poésie lorsqu’elles touchent le timbre des voyelles ou l’amuïssement des consonnes. À peine les remarque-t-on à la rime où elles passent facilement pour des licences poétiques³¹. La variation sur le nombre des syllabes est beaucoup plus grave, car elle détruit la perception du mètre. L’apocope du *chva* et la contraction des suites *Ŵā* opposaient des usages régionaux métriquement irréconciliables. Les provinces méridionales vont imposer le leur pour l’absence d’apocope, aucun d’entre eux ne prévaudra pour la contraction.

4. – LE MODÈLE DU LATIN ET LES RAPPORTS ENTRE LA GRAPHIE ET LA PRONONCIATION

Une telle influence des usages régionaux sur la poésie, surtout ceux de la France méridionale — alors que le discours officiel sur le bon usage

³⁰ Pour la possibilité d’articulation d’une fricative [h] dans de tels mots, y compris dans les régions méridionales, cf. Greive 1970 : 100–101. Contrairement à Meigret, qui le note partout, Rambaud supprime l’*h* aspiré après une consonne élidée : [‘hɔmɐ] ‘homme’ mais [‘lɔmɐ] ‘l’homme’.

³¹ En particulier, la variabilité de timbre que manifestaient les *chvas* post-toniques et pré-toniques n’a pratiquement aucune importance en poésie. Du *xiv*^e au début du *xx*^e siècle, celui-ci a occupé, selon les régions, toute la palette des timbres suivants : [œ], [ø], [e], [ɛ], [i], [y], [ɔ], [v], [ē] et peut-être d’autres encore (cf. Thurot 1881 : 165). L’effet de cette variation ne peut se faire sentir que pour des monosyllabes à la rime comme *ce* ou *je* ou lorsque le *chva* pénultième devient tonique comme dans *pense-je*.

n'a de place que pour la Cour ou Paris —, ne peut se comprendre que dans le contexte d'une culture poétique fondée sur les langues classiques, essentiellement le latin. Tous les amateurs (masculins) de poésie ont fait leurs armes d'abord en latin et ne viennent que plus tard à la versification française, à laquelle il serait inapproprié, voire dangereux, de s'initier trop tôt, comme le rappelle Lancelot :

[...] il est étrange, que plusieurs de ceux mesme qui apprennent avec beaucoup de soin les belles Lettres, & qui tiendroient à quelque deshonneur de passer pour ignorans dans la versification Latine, soient si éloignez de sçavoir les moindes regles des vers François, que non seulement ils ne sont pas capables d'en juger, mais qu'ils ont mesme de la peine à les bien prononcer en les lisant.

[...]

Ce que je me propose donc [...] n'est pas de porter les Enfans à faire des vers François, auxquels je croirois mesme cet exercice dangereux, jusqu'à ce qu'il eussent l'esprit & le jugement formé; la facilité & l'agrément qu'ils trouveroient apparemment en leur propre Langue les pouvant dégoûter de leurs autres occupations qui sont tout ensemble & plus necessaires & plus difficiles. Lancelot (1663 : 49)

Il est aussi significatif que parmi les dédicaces de son *Dictionnaire des rimes françaises*, Tabourot (1587) inclut les productions de plus de cinquante élèves du Collège des Jésuites de Dijon, composées sur ordre du premier Régent, *toutes en vers latins*.

La reconnaissance du français comme langue de culture impliquait l'universalité de la poésie française, c'est-à-dire, comme pour la poésie latine, son accessibilité à tous par la graphie sans nécessairement exiger une norme de prononciation unique. En effet, les fondements phoniques de la métrique classique pour les lecteurs et les poètes néo-classiques étaient bien éloignés de ceux des poètes grecs ou latins. La prononciation du latin à la Renaissance n'avait que peu de rapport avec celle du latin de l'Antiquité. Parmi les fautes de prononciation des Français, Érasme mentionne l'allongement de presque toutes les voyelles finales (*căpūt, audīt, dīcīt*), l'accent d'intensité qui frappe ces mêmes syllabes, la dégémination des consonnes doubles (*mama* pour *mamma*, *aduco* pour *adduco*, *valo* pour *vallo*, etc.) — des traits qui se conserveront très longtemps, malgré la réforme à laquelle ce dernier a donné son nom (cf. Hesseling et Pernot 1919 : 286–8); ainsi les mots latins *pāter*, *māter*, *cattus* pouvaient très bien alors avoir été prononcés [pătēr], [mătĕr], [kătÿs], tous avec une voyelle [ă] brève suivie d'un [t] non géminé, et néanmoins perçus comme ayant une syllabe initiale légère dans le premier et lourde dans les deux derniers. Bien que la plupart des

dialectes français d'oïl³² aient alors connu une opposition phonologique de durée vocalique, par exemple, *bateau* [bãtɛɔ] ~ *chasteau* [ʃãtɛɔ], la réforme érasmiennne n'a pas réussi à l'introduire — au moins à bon escient — dans la lecture du latin, probablement parce que sa représentation graphique en français n'avait pas de correspondants simples en latin. Composer des vers latins à la Renaissance, c'était donc avant tout respecter une somme de contraintes formelles, à partir de la connaissance d'un grand nombre d'œuvres plus ou moins classiques et d'un enseignement formel, où les images *visuelles écrites* jouent un rôle au moins aussi important que la prononciation — ce qui n'exclut pas un véritable plaisir esthétique, comme le rappelle Attridge (1974 : 75–77).

Cette conception esthétique s'étend tout naturellement au vers français. La dépendance de la versification vis-à-vis de la prononciation est au mieux indirecte, surtout lorsqu'on est convaincu que le vers français ne peut que s'améliorer en se pliant aux règles de la versification latine, quitte à modifier les prononciations reçues. Pour Peletier du Mans, de telles modifications élèvent le statut de la poésie française : « notre poësie François n'est point ancorés an sa grandeur : d'autant qu'elle est jusque ici trop voisine du langage vulgaire » (Peletier 1555 : 18); pour cela, on pratiquera des synérèses sur le modèle des Latins « quand ce ne seroit pour autre chose, que pour arracher notre poësie d'entre les mains, ou plus tôt d'entre les Langues du commun » (Peletier 1555 : 87).

Des transpositions des règles de la versification latine (souvent mal comprises), c'est l'interdiction d'hiatus entre deux mots qui aura certainement l'impact le plus important sur la poésie classique :

[Le] concours de voyelles fait vn certain bâillement appelé *hiatus* par les Latins, qui est si desagréable à l'oreille, que les Romains, pour l'éviter, faisoient au regard de toutes les voyelles ce que nous faisons dans le seul *e* Feminin, c'est à dire, mangeoit toujours, mesme en prose, la voyelle du mot précédent. Lancelot (1663 : 56)

Cornulier (1995 : 219n47, 222) montre comment cette interdiction peut se concevoir comme une extrapolation de l'obligation d'élision dans la poésie latine. C'est probablement dans le traité de Gratien du Pont (f° liii, v°–lviii, v°) que l'on observe les premières étapes de cette démarche. L'auteur reproche aux auteurs modernes de limiter la synalephe entre deux mots aux suites chva+voyelle, et voudrait qu'elle s'étende à toutes les suites de deux voyelles :

³² Dans le domaine d'oïl, les Picards semblaient ignorer cette opposition (cf. Morin et Dagenais 1988).

[...] toutes les foyz que deux syllabes se fuyvent en deux termes, C'est à dire, que lung terme fine par vne voyelle, & lon recōmence par vne aultre voyelle, il fault fynalepher la premiere, C'est à dire, mēger entre les dentz la prolations de ladicte première voyelle, tant que vne syllabe en foyt diminuee, & de deux motz en termes, n'en reffsembler estre que vng.

Gratien du Pont (1539 : f^o lv, r^o)

Les exemples qu'il donne montrent que la synalephe peut affecter une voyelle tonique devant une autre voyelle : *se coucha au lyct, donné estoit, Mon amy infaict, Cupido osa, pendu estoit* : La synalephe est nécessaire parce qu'elle est exigée des anciens, ce qui, pour Gratien du Pont, comprend non seulement les autorités de l'antiquité grecque et latine, mais aussi celles de la tradition occitane du *Gai Saber* et des Jeux Floraux. La sagesse des anciens est aussi confortée par l'usage ordinaire, précise-t-il, mais il ne peut offrir d'autres exemples de synalephe spontanée dans son français régional que celle de la voyelle finale du relatif et de l'interrogatif *qui* :

[Synalephe] est contre l'usage de dictz Modernes cōposeurs de peu de temps en ca, qui iamays ne font fynalepher ce terme *qui* contre quelque autre voyelle que ce foyt, totalement contredifans aulx communs vfaiges des Anciens, Et à la naturelle prolacion des Anciens & modernes. Car si quelcun heurte à vne porte, vous direz *quiela* [sic, probablement pour *quela*], Non *qui est la*, combien quil se scripue ainfy. Auffy voulant dire *qui est vng bel homme*, on dit communement, *quest vng bel homme*, au lieu de *qui est faige* direz *quest faige*, pour *qui enuoya*, direz *quenuoya*, *qui ouyt*, direz *quouyt*, & ainfy des autres semblables. Parquoy le commun vfaige vulgairement vous demonstre qu'on le doit fynalepher. Gratien du Pont (1539 : f^o lvii, r^o-lviii, v^o)

L'argument de Gratien du Pont est simple : puisque le latin exige l'élision, le français devrait s'y conformer. Le théoricien méridional sent bien qu'il aura du mal à imposer ses conceptions. Effectivement, « les composeurs natifz des pays de naturelle langue frācoyse » auraient certainement trouvé difficile d'appliquer une telle élision. Il propose donc une échappatoire pour éviter les suites censément honnies des anciens — qui sera effectivement suivie. On s'interdira tout simplement toutes les suites problématiques :

Qui ne les vouldra fynalepher q<ui> les fuye pour le meilleur, qui ne veult pecher, il fuyt les occasions. [...] Notez que tousiours ou il ya Regle, on la doit obseruer si totallemēt [...] Par quoy pour le meilleur, on doit fauorifer & obeyr à la Regle, non croire à foy mesmes, Ou bien telles fynalephes esuiter, comme auōs dict, tant que lon peult.

Gratien du Pont (1539 : f^o lviii, r^o)

Le modèle classique, par contre, n'interdit pas les suites de voyelles à l'intérieur des mots; ces suites seront donc permises dans la poésie française. (Sauf si une réduction d'hiatus rend sa prononciation variable; ainsi au xvii^e siècle, Lancelot (1663 : 58) pense devoir bannir le mot *poète* de la poésie, non parce que ce mot contiendrait une suite de deux voyelles, mais parce que sa scansion variable ([pʷet(ə)]³³ ou [poet(ə)]) de deux ou trois syllabes rendait alors son emploi dangereux — une interdiction que nous examinerons plus en détail dans la section suivante.

Selon Cornulier, la poésie classique aurait aussi interdit les mots qui contenaient les suites VəC dans les dérivés du type *dévouement*, *louera*, un résultat qu'il attribue aux « contraintes graphiques traditionnelles »:

[...] *dévouement*, *louera*, sont généralement exclus du vers, parce que l'*e* de *dévoue-* ou *loue-* y précède une graphie de consonne sans être la dernière voyelle du vers [...] Il y a eu quelques relâchement et tolérances à l'égard de ces contraintes, concernant essentiellement certaines désinences verbales (quel massacre, autrement!) ou l'intérieur de mots du type de *dévouement* ou *louera*, notamment au xix^e siècle; mais en général les poètes ont préféré truquer la graphie que paraître irréguliers [...]

Cornulier (1995 : 211)

Il n'est pas sûr que la graphie ait été assez fixe au xvii^e siècle pour avoir un tel effet sur la poésie classique naissante. La variation graphique aux xvi^e et xvii^e siècles ne peut pas encore être un « trucage »³⁴, comme elle pourra le devenir plus tard. Lorsque le français s'impose comme langue poétique du Royaume, la contraction des suites Və internes et des terminaisons verbales *-oient* est déjà très avancée et est adoptée par la plupart des poètes, qui peuvent néanmoins continuer à faire usage des anciens schèmes dissyllabiques. Au xvi^e siècle, le poète soucieux indiquera la scansion adéquate dans sa graphie. L'usage du Bourbonnais Vigenère (1588) est exemplaire; cet auteur fait un usage libéral de suites non contractées VəC, comme dans l'octosyllabe *de ton infinie bonté*. La graphie des anciennes suites Və, avec V non

³³ Deimier (1610) s'insurge contre la prononciation de *poète* en deux syllabes, qu'il imagine devoir être la forme fâcheuse [pɛt(ə)] avec élision du *o* (plutôt qu'avec formation de glissante).

³⁴ On ne peut pas non plus parler de barbarisme, comme le fait Martinon (1909 : 73–74) : « On sait avec quelle désinvolture Marot et la Pléiade, profitant de l'indécision de l'orthographe, retranchent et même ajoutent un *e* muet à l'intérieur des mots, entre deux consonnes, soit dans les substantifs, *houbelon* et *seurté*, *durté* et *souspeçon*, soit et surtout dans les verbes, *combatterons* et *demandra*, *tomb'ront* et *responderez* [...] Il est évident que Desportes ne commet pas de tels barbarismes. »

tonique, contient un *e* dans les parties en prose, p. ex. dans *dédiement*. Dans le vers, le *e* graphique note les prononciations non contractées, *se glorifieront*, *louëront*, *magnifieray* (elles sont relativement rares), sinon les formes apparaissent sans *e* : *chatiment*, *criray*, *demourront*, *glorifiras*, *glorifront*, *goullument*, *loüray*, *oblira*, *prira*, *psalmodiray*, *psalmodirons*, *publira*, etc.

L'usage graphique changera au xvii^e siècle. La prononciation contractée s'étant imposée, il n'est plus besoin de la distinguer de la prononciation archaïque et on rétablit le *e* graphique dans la poésie. C'est au moins, ce que laisse entendre l'analyse de Mourgues, qui donne un grand nombre d'exemples d'auteurs classiques (Malherbe, Corneille, Racine, Molière³⁵, etc.):

[...] dans la pénultième syllabe du futur & de l'imparfait de Subjonctif [...] Ji cet *e* y est pur encore, c'est-à-dire, précédé d'une voyelle ou d'une diphtongue, il ne peut plus alors soutenir une syllabe, & l'on n'y a plus aucun égard en mesurant les Vers. Ainfi *j'oublieray*, *je sacrifieray*, *j'envieray*, *je prieray*, *je contribueray*, *je loüeray*, *j'avouëray*, & semblables ont une syllabe de moins dans la prononciation que dans l'écriture; il en est de même de *j'oublierois*, *je sacrifierois*. [...] C'est sur le même fondement que l'*e muet* se supprime dans les mots, où il se trouve placé après une voyelle, comme *tuerie*, *payement*, *tournoyement*, *vrayement*, *remerciement*, *deuement*, *ingenuement*, *denuement*, & semblables. Mourgues (1724 : 134–136)

[...] les mots dont il a été parlé dans les articles précédens, *je loüerois*, *je loüerai*, *tuerie*, *tournoyement*, *payement* &c. retiennent leur *e muet* dans l'écriture, quoi qu'on le supprime en le lisant. Mourgues (1724 : 137)

L'interdiction et les trucages rapportés par Cornulier pourraient alors être un développement plus récent, peut-être de la fin du xviii^e siècle ou même seulement du xix^e siècle, alors que les poètes (non méridionaux³⁶) font de plus en plus appel à la graphie pour reproduire les

³⁵ Il fait remarquer que si Molière « observe cette Règle dans le *Misanthrope* & ailleurs », il a recours à une « prononciation purement Parisienne » dans le *Malade imaginaire* : *Si de quelque retour tu payeras ma peine* (où le *chva* était certainement précédé d'un *yod* et non d'une voyelle).

³⁶ Les parlers occitans ne connaissent en général pas de contraction équivalente à celle des suites *Və* dans les parlers d'oïl. Le respect de la contraction dans les poésies françaises composées par les méridionaux ne peut donc provenir que d'une imitation des parlers d'oïl. Il est significatif que dans ses premiers dictionnaires (1761, 1768), le Marseillais Féraud note la contraction des suites *Və* (rarement la durée vocalique résultante — il la précisera plus souvent en 1787) devant les terminaisons *-ment* (sauf dans *nouement*), mais qu'il conserve le *chva* dans la prononciation de

schèmes classiques que leurs propres prononciations ne permettaient plus de reconstruire (cf. cependant Tobler 1885 :45 qui semble dire que le *e* graphique non métrique dans ces formes est encore utilisé « dans la poésie moderne »).

5. – L'AUTOCENSURE

L'appropriation du français par les régions ne légitimait cependant pas la diversité des usages. Chacun des grammairiens ou presque n'a aucun doute qu'il maîtrise **la norme** du français, ou peu s'en faut. Rares sont ceux, qui comme Peletier, avouent avoir eu des traits régionaux dans leur parler :

Iè tè pri, Meigrèt, n'epousons point si afectueusémant la prolacion de notrè païs. Gardons nous, qu'an voulant euter la réproché que fit la vielhè a Teofrastè, nous n'ancourons celè que donna Polion a Titè livè. Sans point de fautè, j'osè dirè cèla de moè, que j'è tousjours pris peiné de parler e prononcer correctémant autant qu'un autrè. E combien que jè soè d'un païs, ou la prolacion, voèrè lè langagè sont assez vicieus (commè jè suis contrent de confèsser) toutèfoès jè pansè auoèr gagnè cè point au moyen de la reformacion que mè suis imposeè moè mèmè, qu'a bon droèt nè sè pourra dirè de moè, que mon parler santè son tèrroè. E par cè que j'è tousjours etè de l'opinion de ceus qui ont dit qu'an notrè Francè n'i à androèt ou l'on parlè pur François, fors la ou ét la Court, ou bien la ou sont ceus qui i ont etè nourriz : jè m'i suis voulontiers gètè toutè les foès qu'an è à l'ocasion : laquelè assez de foès j'è üè, principalémant du viuant du Tre cretien Roè François : duquel les g'ans de lètrès nè sauroèt parler assez honorablémant. An la Court duquel j'è à assez bonnès antreès, par lè moyen des connoèssancès que j'auoè pratiqueès du tans qu'il renoèt, m'aprochant des pèrsonnagès qui auoèt credit, faueur e manimant d'aferès : qui sont ceus, qui parlèt lè mieus .

Peletier (1550 : 112, 1555 : 23 — graphie de 1555 utilisée ici)

crierie, féerie, gruerie, tuerie (le suffixe *-rie* est beaucoup moins fréquent que le suffixe *-ment*). Ce n'est que dans la troisième édition (1787) que tous ces chvas seront supprimés (il ne précise cependant pas la prononciation de *féerie*, d'ailleurs souvent trisyllabique dans la langue moderne [fèeri]). Dans cette même édition, les indications de prononciation des formes verbales sont plus fréquentes et les suites *Və* sont normalement contractées dans celles du futur-conditionnel. Il semble cependant que le chva était encore prononcé après voyelle dans le français régional de Marseille à cette époque (comme dans celui de Rambaud au xvi^e siècle), mais qu'on savait qu'il fallait l'omettre dans la poésie. Ainsi, pour *confiera*, Féraud précise que le chva est (très faiblement) prononcé en prose, et qu'il est totalement muet dans le vers.

On peut imaginer la déception du pauvre Peletier quand dans l'*Abraham sacrifiant*, Théodore de Bèze (1550 [1967 :51]) — qu'il croyait être son ami — lui apprend que ses efforts ont été vains et lui conseille, ainsi qu'aux autres réformateurs de l'orthographe, d'« appren[dre] à prononcer devant que vouloir apprendre à écrire ». C'est une véritable autocensure que Peletier apporte à la deuxième édition de son *Dialogue de l'orthographe* en 1555, éliminant les précisions sur la durée vocalique dont il commence à percevoir la variabilité sociale. Ce sera une réforme systématique pour la durée des pluriels qu'il pratiquera dans ses *Euures Poëtiques* de 1581.

Chacun dans son for intérieur se flattait donc de bien parler et était d'autant plus prompt à réprover les usages d'autrui. La critique pouvait être féroce et fort humiliante. Dans la controverse qui oppose Meigret à Peletier, les accusations fusent : l'AUTRE n'a pas décrit l'authentique norme du français³⁷ : « en qel quartier de la court a' tu si bien aprins a dresser ta lâge [...] ? » répond Meigret (1550b :4). Mais même en l'absence de controverse, l'on n'hésite pas à reprendre les auteurs sur des points mineurs. Baïf se permet de railler Pasquier — qui ne le lui pardonnera jamais — pour avoir fait longue la première voyelle de *gracieux* dans ses vers mesurés³⁸ :

*Tu es mal gracieux Poète Pasquier
Quand du mot gracieux tu fais le gra long :
Va t'en va chicaneur ton s alonger,
Laisant là comme il est le pauvre François*
(d'après Augé-Chiquet 1909 : 419n3)

Le poète, même lorsqu'il est persuadé de la légitimité de son usage, n'est pas à l'abri des critiques des lecteurs qui ne partageraient pas cet usage. Il incombe au poète non seulement d'écrire des vers justes, mais de faire en sorte que son lecteur les trouve justes. Les premières formulations générales de ce principe que nous avons relevées ne datent que

³⁷ Plus ou moins marquées, les mêmes attitudes s'observeront dans les écrits des grammairiens, puis des linguistes, jusqu'à nos jours. Martinon (1913), un « Parisien de province » comme il aime à se décrire, trouve à redire dans toutes les descriptions de ses contemporains : Hatzfeld et Darmesteter (1890–1900), Michaelis et Passy (1897) ou Rousselot et Laclotte (1902). Plus récemment encore, Straka (1981 : 183, note 115) ignorera tout simplement le travail de Martinet et Walter (1973) : « vu la qualité des informateurs de l'enquête, [...] on ne peut se fier aux données de leur *Dictionnaire de la prononciation française dans son usage réel*. »

³⁸ Il faut comprendre que Pasquier était avocat et qu'on disait alors « que les avocats tirent l's pour amplifier les roolles de leurs escritures. »

du XVII^e siècle, dans une épigramme rapportée par Phérotée de la Croix :

Marc-Antoine Gerard de S. Amant, fils d'un Gentilhomme Verrier, natif "de Roüen & Academicien, aquit assez de reputation, quoiqu'il n'eut pas beaucoup d'étude. Il a vécu dans ses premieres annees fort librement, mais sa prauvreté le fit revenir à la sageſſe vers la fin de ses jours, Il mourut en 1660. ou 1661. Il recitoit bien les Vers, mais il y avoit beaucoup de defauts dans ceux qu'il faiſoit. C'est de lui que l'on parle dans cet Epigramme :

*Tes Vers font beaux quand tu les dis,
Mais ce n'est rien quand je les lis;
Tu ne peux pas toujours en dire,
Fais-en donc que je puisse lire.* (la Croix 1694 : 382)

C'est le même souci général qu'exprime le Hollandais Huyghens dans sa correspondance avec Corneille, à qui il soumet un projet de nouvelle métrique accentuelle pour le français :

[...] veu qu'en ce faisant vous ne ſçauriez incommoder ni le lecteur ni le musicien, ni ce dernier vous desgouter, ni l'autre vous faire tort en lisant, ne fust-il qu'un enfant d'escole. (d'après Lote 1988 : 203)

L'on retrouve beaucoup plus tôt ce même souci pour des aspects plus spécifiques de la prononciation. Le Normand Fabri (1521) invite le poète à éviter les mots dont le compte syllabique, à la suite de contractions et de formations de glissante en cours, est devenu variable :

Item il ſe fault donner de garde de nuſer point de termes leſquelz ſelon les couſtumes des pays ilz ſe proferent en diuerſes ſyllabes, comme *iuiſz, chreſtien, Sebaſtien, nous allyon, vennyon, ilz alloient*, etc. et ſont pluſieurs qui diſent que *alloient* et *venoient* ne ſont que de deux ſyllabes [...]. Fabri (1521, 2e livre, f^o 10 r^o)

Lancelot (1663) fait des recommandations semblables, notant de plus la variabilité due à une diérèse en cours depuis près d'un siècle des anciennes diphtongues *ie* après un groupe obstruante+liquide, comme dans *ouvrier* [uvrjɛ] ~ [uvri(j)ɛ]³⁹:

Il y a encore quelques mots qui rendent les vers languiffans, comme *ruïner, Poëtes*, & ſemblables ; dont neanmoins on ſe peut quelquefois

³⁹ De toute évidence, Lancelot a choisi son camp. Il faut faire la diérèse. Le conseil de ne jamais se servir de mots pour lesquels l'usage est partagé s'applique certainement aux auteurs qui ne supporteraient pas de la faire.

fervir par neceffit , mais le plus rarement qu'on le pourra faire fera le meilleur. Lancelot (1663 : 58)

N'y ayant donc rien fi à fuir dans les vers que la rudeffe, & fur tout celle qui fait paroistre à l'oreille que le vers n'a pas sa juste mesure : ou bien il ne se faut jamais fervir de ces mots, ou il faut neceffairement les prononcer de cette derniere forte [diérèse après un groupe obstruante+liquide], se reffouvenant toujours de ce que dit vn ancien Maiftre de l'Eloquence, SVPERBISSIMVM EST IVDICIVM AVRIVM.

Lancelot (1663 : 60)

Les interdits qui frappent ces mots sont récupérés par les théoriciens, qui y voient souvent moins le résultat de compromis sociaux qu'un « enrichissement » de la poésie française qui se « conforme » ainsi à la poésie classique, puisque celle-ci interdit aussi certains mots, en particulier dans la poésie dactylique. Que les causes en soient très différentes ne semble pas altérer leurs convictions.

6. LE COMPROMIS DE RONSARD, ET DES AUTRES...

L'interdiction des suites « V C » est une forme d'autocensure semblable aux précédentes. Les propositions de Peletier, puis de Ronsard, sur la contraction des suites « V  » semblent avoir été mal reçues dans les régions où le français régional ne connaissait pas ce changement, en particulier les régions méridionales (ces réactions, cependant, ont toutes été relevées dans des textes relativement tardifs, probablement écrits après la mort du poète).

Ainsi, sans nommer le poète (qu'il mentionne cependant souvent par son nom dans de nombreuses autres occasions), Pierre de Laudun, d'Uzès, reproche à Ronsard ses contractions⁴⁰:

⁴⁰ Le choix de ces formes contractées et leur graphie avec une apostrophe renvoient directement aux propositions de Peletier ou de Ronsard. Ces derniers, cependant, n'ont jamais restreint la contraction à l'hémistiche. L'auteur fait probablement allusion à une autre contrainte interdisant les chvas post-toniques dans la cinquième syllabe d'un octosyllabe ou la septième syllabe d'un alexandrin, explicitement mentionnée dans certains traités lorsque la post-tonique est immédiatement précédée d'une voyelle, comme dans le vers impossible *Bagues données servent d'attraire amour* construit par l'anonyme de 1524/1525 (Langlois 1902:266). Les contractions proposées par Peletier et Ronsard permettent en effet de se libérer de cette contrainte, elles ne sont cependant pas aussi restrictives.

Il y en a qui difent que l'on peut ofter le dernier, *e*, tant és Jinguliers que pluriers des mots terminez en, *ee*, &, *ees*, afin de bien façonner le vers, lors que les rencontres se trouuent à l'emistiche au milieu du vers, & le mefme est permis és mots terminez en *ouë* & *uë* comme *iouë*, *rouë*, *ruë*, *cornuë*, *tortuë*, difant, *iou'*, *rou'*, *cornu'*, *nu'* &c.

Pierre de Laudun (1597 : 28)

On retrouve des critiques semblables chez Malherbe (1606 [1862 : 384]) — qui avait passé dix ans en Provence —, et surtout chez le Provençal Deimier (1610 : 102) qui condamne spécifiquement l'exemple de Ronsard *Rollant auoit deux espé's en la main*. Par un contresens caractéristique, ce dernier interprète la contraction des suites $\acute{V}\grave{a}$ comme une licence poétique, intolérable selon lui car elle ferait violence à l'usage. Persuadé que son usage est universellement partagé, il ne peut comprendre que Ronsard disait exactement le contraire et que pour ce dernier, c'étaient les formes non contractées qui « offenç[aient] la delicateffe de l'oreille ». La critique se retrouve aussi chez le Picard du Gardin (1620 : 57) — qui trouve fort acceptable *Rollant auoit deux espées en main* — ce qui est plus surprenant, car la contraction devait être avancée dans les parlers picards au début du xvii^e siècle⁴¹.

Il est probable que ces réactions se sont manifestées beaucoup plus tôt, même si nous n'en avons pas relevé de traces écrites. Danielle Trudeau montre comment Ronsard s'était imposé nombre d'autres compromis :

Ronsard, qui avait cru que le public souscrirait à son projet de raffiner la poésie française, déchantait amèrement : le seul mot « odes » suffit à éloigner les courtisans. Par la suite, il se montrera plus prudent, évitant d'employer le jargon littéraire dans ses préfaces et se défendant à l'avance de l'accusation de « pédantisme » dont il se sait menacé. [...] Il est clair que les ambitions intellectuelles des nouveaux poètes sont sans proportion avec les capacités de réception du public mondain, mais qu'ils ne peuvent pas, d'un autre côté, se contenter d'écrire seulement pour le public savant.

Trudeau (1992 : 59)

⁴¹ Il n'est pas impossible qu'il se soit développé dans certains français régionaux du Nord une équivalence métrique permettant aux syllabes contenant une voyelle longue finale de mot de compter pour deux syllabes métriques. En effet, dans les dialectes modernes à l'Est et au Nord de Paris qui ont conservé longue la voyelle contractée issue de $\acute{V}\grave{a}$, les voyelles issues de $\acute{V}s$ (voyelles toniques suivies d'un *s* final) sont généralement brèves, par exemple *ami* [amĩ], *amis* [amĩ], mais *amie(s)* [amĩ]. Il y a pu s'établir une équivalence métrique pour les voyelles finales du mot entre la durée et un compte syllabique « abstrait » sans équivalent dans les parlers de l'Ouest où les voyelles issues de $\acute{V}s$ qui ne continuaient pas d'anciennes suites de deux voyelles sont aussi devenues longues : *amis* [amĩ] et *amie(s)* [amĩ] s'opposent à *ami* [amĩ].

Il avait aussi abandonné son projet d'adopter la réforme orthographique de Meigret et s'était contenté d'une orthographe modérément simplifiée :

L'aoui deliberé, lecteur, fuiure en l'orthographe de mon liure, la plus grand part des raisons de Louis Meigret, homme de fain & parfait iugement, qui a le premier ofé deffeiller fes yeux, pour uoir l'abus de nostre écriture, fans l'auertiffement de mes amis, plus ftudieux de mon renom, que de la uerité : me plaigant au deuant des yeus, le uulgaire, l'antiquité, & l'opiniatre auis de plus celebrés ignorans de nostre tens : laquelle remontrāce ne m'a tant fçeu epouanter, que tu n'i uoies encores quelques merques de fes raisons.

Ronsard (1550, Odes, *Avertissement au lecteur*)

Dans ses *Odes*, Ronsard compte encore souvent le chva pour une syllabe dans les suites « $\acute{V}\grave{\text{a}}\text{C}$ », nous dit Martinon. C'était alors une réminiscence des schèmes anciens. Dans la *Franciade*, ces formes sont devenues extrêmement rares, sans pour autant que l'auteur y ait substitué les formes contractées défendues dans son *Art poétique*⁴². C'est maintenant le résultat d'une autocensure : après avoir surmonté les anciens réflexes qui lui faisaient parfois utiliser les suites dissyllabiques « $\acute{V}\grave{\text{a}}\text{C}$ », il s'interdit aussi les formes contractées qui les avaient remplacées dans son usage, pour ne pas heurter ceux de ses lecteurs qui ne les connaissaient pas.

Ronsard n'était bien sûr pas le seul à faire un tel compromis. De nombreux contemporains en avaient certainement senti la même nécessité. Selon Martinon, Desportes serait le premier à l'avoir fait systématiquement, tandis qu'un peu plus tard Bertaut serait le premier à s'interdire aussi les formes issues de « $\acute{V}\grave{\text{i}}\grave{\text{a}}$ » (avec un yod entre la tonique et le chva) devant consonne, comme dans *vraie douleur* ou *voie royale*⁴³. Le compromis est codifié au moins depuis 1610 dans le traité de Deimier (au prix de longues circonvolutions) ; on pourra retenir comme représentatives les citations suivantes :

le bien auifé Poète doit euitier en tous fes eſcripts de loger dans vn vers [*implicite* : sauf à la fin du vers] des mots de rime feminine qui ont deux voyelles à la fin, comme font ceux-cy *Deſtinee*, *vie*, *iouë*, *veué*. Leſquels quatre verbes ſont l'exemple de toutes les terminaifons des termes feminins qui ont deux voyelles au lieu furnommé.

Deimier (1610 : 51–52)

⁴² Cf. note 5.

⁴³ Les terminaifons $\acute{V}\grave{\text{i}}\grave{\text{a}}$ alternaient selon les dialectes avec $\acute{V}\grave{\text{a}}(\grave{\text{a}})$ et \acute{V} , comme *vraie* [vrējā] ~ [vrēā] ~ [vrē] et *voie* [vūējā] ~ [vūēā] ~ [vūē].

Mais cest (*e*) féminin demeure comme nul, ou bien il faut dire qu'il se rend masculin, lors qu'on le faict fuiure de quelque autre voyelle, comme en ces vers ainfi, *Il prie, & pleure, & crie à sa maistresse*. Car les (*e*) féminins de *prie*, & de *crie*, cedent leur accent à (*l'et*) et à (*l'à*) qui les fuiuent, & qui par leur vertu, se treuuent qu'ils sont auffi bien d'une terminaison masculine, pour l'accent, comme si leurs verbes estoient escrits simplement ainfi, *prie & cria*. [...] On connoist aisement auffi combien le vers est gentil pour estre composé à ce reiglement, *Je m'escrie apres vous & vous prie en mon ame*. Au lieu que cest autre-cy, où la reigle n'est pas obseruee, est lasche & languissant : *Je m'escrie, ie plains et vous prie sans cesse*. Deimier (1610 : 54)

Le compromis fera alors partie des canons officiels de la poésie classique et sera repris dans de nombreux autres traités.

7. – EN CONCLUSION : L'ARBITRAIRE ET L'ESTHÉTIQUE

Les recherches récentes sur l'apprentissage implicite font ressortir les capacités innées étonnantes de l'être humain permettant d'apprendre rapidement et à tout âge des régularités purement formelles très complexes, tant sonores que visuelles. Pour Reber (1993), celles-ci pourraient bien être apparues très tôt au cours de l'évolution et faire partie de fonctions corticales primitives permettant la survie des animaux supérieurs en leur offrant le moyen de « décoder » le monde extérieur.

Ces mêmes capacités jouent un rôle primordial dans le développement du sentiment esthétique en permettant la reconnaissance et la reproduction de schèmes socialement valorisés. L'autocensure que s'imposent les poètes de la fin du XVI^e siècle en évitant les terminaisons féminines à l'intérieur du vers (sauf lorsque le *e* graphique est suivi d'une voyelle) est un compromis nécessaire pour éviter que les suites « $\acute{V}\acute{e}C$ » aient un compte syllabique différent selon les usages dialectaux du poète et de ses lecteurs ou auditeurs. Généralisé, le compromis devient un schème esthétique que les membres de la classe sociale « cultivée » intériorisent par simple apprentissage implicite, ce qui les conduit à trouver « laides » les formes qui y contreviennent. Au début, lorsque le compromis s'installe, les jugements esthétiques ne sont pas encore tranchés. Si Ronsard finit par s'interdire les suites dissyllabiques « $\acute{V}\acute{e}C$ », c'est probablement parce que cette prononciation s'éloignait trop de son usage linguistique ; lorsqu'il s'interdit aussi les formes

contractées du type *deux espés en la main*, ce n'est certes pas parce qu'il les trouvait laides. De la même manière, les jugements du méridional Pierre de Laudun sont fondés sur sa propre prononciation, ce qui l'amène à des choix esthétiques inverses : il reproche à Ronsard les formes contractées (qui n'existent pas dans le français régional du midi) et se permet, par contre, les suites « $\acute{V}\grave{a}C$ » dissyllabiques qui s'y sont conservées (cf. son alexandrin, *Prifée de grand pris, & ie ne scay pourquoy*, 1597 : 296). Le compromis, en se généralisant, devient vite un schème esthétique : peu de temps après, Deimier, un méridional — dont le parler régional avait toujours conservé dissyllabiques les suites « $\acute{V}\grave{a}C$ » — n'hésite pas en 1610 à en décrire l'inconvenance sonore :

*Mon amy est le cœur où ma vie respire
Aussi en son amour iour & nuit ie souspire*

On peut remarquer ainsi qu'il y a trois fautes en ces deux vers : car en ces termes *amy est, vie, aussi en*, deux voyelles se rencontrent avec une mauvaise façon, côme on le peut aisément conoître en les lisant tout haut : veu qu'en faisant ainsi, l'on espreuve une rudesse & malaisance de voix lors que l'on profere ces trois mots que i'ay nottez.

Deimier (1610 : 50)

Aussi pour une autre raison (*l'e*) féminin qui suit une autre voyelle comme en ces verbes *aimee, vie, veüe*, n'est pas reiectee des vers en la façon que i'ay dit ci dessus en ce chapitre [concernant les hiatus entre deux mots], finon d'autant qu'il est d'un accent trop bas & lasche, dont il auient que le vers qui s'en treuve chargé n'est pas coulant, dous & vigoureux...

Deimier (1610 : 54)

Plusieurs siècles plus tard, Martinon porte des jugements de valeur sur l'évolution du vers français en se fondant sur un sentiment esthétique qui reflète directement cette l'histoire, sans voir la circularité de son évaluation. L'impression de progrès qu'il attribue à un développement harmonieux de la poésie vers des stades de plus en plus conformes au « génie de la langue » n'est, dans le cas de l'interdiction des terminaisons féminines devant consonne, que la généralisation d'une convention devenue esthétiquement prégnante, mais qui, linguistiquement, est tout à fait arbitraire.

Yves Charles MORIN
Université de Montréal

RÉFÉRENCES

- Attridge, Derek. 1974. *Well-weighed syllables. Elizabethan verse in classical metres*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Augé-Chiquet, Mathieu. 1909. *La Vie, les idées et l'œuvre de Jean-Antoine de Baïf*. Paris: Hachette.
- Baïf, Jean-Antoine de. 1574. *Étrenes de poésie fransoÿze an vers mezurés*. Paris: Denys du Val. [Repr. 1972, Genève: Slatkine; avec le *Psautier B* de 1573, p. 1–121 du ms. fr. 19140 de la B.N.]
- Baïf, Jean-Antoine de. 1587. *Psautier C en rimes*. [1963. *Le psautier de 1587*, éd. critique de Yves Le Hir. Paris: PUF.]
- Baïf, Jean-Antoine de. 1581. *Mimes: enseignemens et proverbes*. [1992. Éd. critique de Jean Vignes. Genève: Droz.]
- Bèze, Théodore de. 1550. *Abraham sacrifiant*. Genève: Badius. [1967. Éd. critique de Keith Cameron, Kathleen M. Hall et Francis Higman. Genève: Droz et Paris: Minard.]
- Bovelles, Charles de. 1533. *Liber de differentia vulgarum et Gallici sermonis varietate*. Paris: Robert Étienne. [Repr. 1972. Amiens: Musée de Picardie.]
- Bovelles, Charles de. 1972. *Sur les langues vulgaires et la variété de la langue française*, éd. par Colette Dumont-Demaizière (traduction française et notes). Amiens: Musée de Picardie. [1973. Paris: Klincksieck.]
- Brun, Auguste. 1931. *Le français de Marseille. Étude de parler régional*. Marseille: Institut historique de Provence. [Repr. 1982. Marseille: Laffitte.]
- Cochet, E. 1933. *Le patois de Gondécourt*. Paris: Droz.
- Cornulier, Benoît de. 1989. La Marseillaise et la Marseillaise. *Poétique* 77.113–127.
- Cornulier, Benoît de. 1995. *Art Poétique: notions et problèmes de métrique*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Dedieu, Joseph. 1909. Essai sur la poésie dans le Languedoc de Ronsard à Malherbe. *L'art poétique français* de Pierre Laudun d'Aigalier, éd. critique, p. 9–65. Toulouse. [Repr. 1969. Genève: Slatkine.]
- Deimier, Pierre de. 1610. *L'académie de l'art poétique : ou par amplex raisons, demonstrations, nouvelles recherches, examinations & autoritez d'exemples, sont vivement esclaircis & deduicts les moyens par où l'on peut parvenir à la vraye & parfaite connoissance de la poesie française*. Paris : J. de Bordeaux. [Repr. 1973. Archives de la linguistique française, microfiche 102. Paris: France Expansion.]
- Dell, François. 1973. *Les règles et les sons. Initiation à la phonologie générative*. Paris: Hermann. [2^e éd. 1985.]

- Dell, François. 1973. E muet: fiction graphique ou réalité linguistique. *A fest-schrift for Morris Halle*, éd. par Sephen Anderson et Paul Kiparsky, p. 26–50. New York: Holt, Rinehart et Winston.
- Dell, François. 1989. Concordances rythmiques entre la musique et les paroles dans le chant. L'accent de l'e muet dans la chanson française. *Le souci des apparences*, Marc Dominicy (éd.), p. 121–136. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- du Gardin, Louis. 1620. *Les premieres addresses du chemin de Parnasse*. Douay: Baltazar Bellere. [Repr. 1974. Genève: Slatkine.]
- du Pont, Gratien. 1539. *Art et Science de rhetoricque metriffiee*. Toulouse: Nycolas Vieillard. [Repr. 1972. Genève: Slatkine.]
- Durand, Marguerite. 1936. *Le genre grammatical en français parlé à Paris et dans la région parisienne*. Paris: Bibliothèque du « français moderne ».
- Fabri, Pierre. 1521. *Le Grant et vray art de pleine rhétorique*. Rouen: Symon Gruel & Thomas Rayer. [Repr. 1972. Genève: Slatkine.]
- Feller, Jules. 1928. *Traité de versification wallonne basé sur la versification française*. Liège: Vaillant-Carmanne.
- Féraud, J. F. l'Abbé. 1761. *Dictionnaire grammatical de la langue française*. Avignon: Veuve Girard.
- Féraud, J. F. l'Abbé. 1768. *Dictionnaire grammatical de la langue française*, 2^e éd. Paris: Vincent.
- Féraud, J. F. l'Abbé. 1787. *Dictionnaire (sic) critique de la langue française*. Marseille: Jean Mossy et fils.
- Fondet, Claire. 1980. *Dialectologie de l'Essonne et de ses environs immédiats*. Lille: Université de Lille III et Paris: Champion.
- Gilliéron, Jules, et Edmond Edmont. 1902–1915. *Atlas linguistique de la France*. Paris: Champion.
- Grammont, Maurice. 1936. Le vers français: son évolution. *Le français moderne* 4.1-36, 109-122.
- Greive, Artur. 1970. *Etymologische Untersuchungen zum französischen h aspiré*. Heidelberg: Carl Winter.
- Hatzfeld, Adolphe et Arsène Darmesteter. 1890–1900. *Dictionnaire général de la langue française*. Paris: Delagrave.
- Hausmann, Franz Josef. 1980. *Louis Meigret, Humaniste et linguiste*. Tübingen: Gunter Narr.
- Hermans, Huguette. 1985. *La « déclaration des abus » d'Honorat Rimbaud comme témoin du système phonologique du moyen français*. Thèse de doctorat. Louvain: Katholieke Universiteit Leuven.
- Hesseling, Dirk Christiaan et Hubert Pernot. 1919. Érasme et les origines de la prononciation érasmiennne. *Revue des études grecques* 32.278–301.
- Koschwitz, Eduard. 1893. *Les parlers parisiens. Anthologie phonétique*. Paris-Leipzig: Welter.

- la Croix, Phérotée de. 1694. *L'art de la Poësie françoise et latine avec une idée de la musique sous une nouvelle Methode*. Lyon: Thomas Amaury. [Repr. 1973. Genève: Slatkine.]
- Lancelot, Claude. 1663. *Quatre traitez de poësie, latine, françoise, italienne et espagnole*. Paris: Pierre le Petit. [Repr. 1969. Brighton: University of Sussex Library.]
- Langlois, Ernest. 1902. *Recueil d'Arts de seconde rhétorique*. Paris. [Repr. 1974. Genève: Slatkine.]
- Laudun, Pierre de, Sieur des Aigaliers. 1597. *L'Art poetique françois*. Paris: Anthoine du Breuil. [Repr. 1971. Genève: Slatkine.]
- Le Gaygnard, Pierre. 1585. *Promptuaire d'unisons ordonné et disposé methodiquement [...] avec quelques autres poesies de son invention*. Poitiers: Nicolas Courtoys.
- Lote, Georges. 1949–1996. *Histoire du vers français*, tome 4 [1988], tome 5 [1990], tome 6 [1991]. Paris: Boivin et Hatier, Aix-en-Provence: Presses de l'Université de Provence.
- Malherbe, François de. 1869. *Œuvres de Malherbe*, recueillies et annotées par L. Lalanne. Paris: Hachette.
- Martinet, André et Henriette Walter. 1973. *Dictionnaire de la prononciation française dans son usage réel*. Paris: France-Expansion.
- Martinon, Philippe. 1909. La genèse des règles de Jean Lemaire à Malherbe. *Revue d'histoire littéraire de la France* 16.62–87. Paris: Armand Colin.
- Martinon, Philippe. 1913. *Comment on prononce le français. Traité complet de prononciation pratique avec les noms propres et les mots étrangers*. Paris: Larousse.
- Meigret, Louis. 1542. *Traite touchant le commun vsage de l'écriture françoise, fait par Loys Meigret Lyonnais, au quel est debattu des faultes & abus en la vraye & ancienne puissance des lettres*. Paris: Denis Janot, [Repr. 1972. Genève: Slatkine.]
- Meigret, Louis. 1550a. *Le trétté de la gramme françoëze*. Paris: Chrestien Wechel. [Repr. 1972. Genève: Slatkine.]
- Meigret, Louis. 1550b. *La reponse de Louis Meigret a l'apolojé de Iâges Pelletier*. Paris: Chrestien Wechel. [Repr. 1972. Genève: Slatkine.]
- Michaëlis, Hermann & Paul Passy. 1897. *Dictionnaire phonétique de la langue française*. Hanovre et Berlin: Meyer.
- Milner, Jean-Claude et François Regnault. 1987. *Dire le vers. Court traité à l'intention des acteurs et des amateurs d'alexandrins*. Paris: Seuil.
- Moreux, Bernard. 1988. Agrippa d'Aubigné à l'écoute de Fæneste. *Mélanges offerts au Professeur Maurice Descotes*. Pau: Université de Pau et des Pays de l'Adour.
- Moreux, Bernard. 1995. Les bases linguistiques de la langue de Fæneste: phonétique. Actes du colloque *Babel en Poitou. Agrippa d'Aubigné et le*

- plurilinguisme*, éd. par Jean Brunel et Marie-Madeleine Fragonard. *Albinea* 6.227–288. Niort: Cahiers d'Aubigné.
- Morin, Yves Charles. 1978. The status of mute *e*. *Studies in French Linguistics* 1:2.79–140.
- Morin, Yves Charles et Louise Dagenais 1988. Les normes subjectives du français et les français régionaux : la longueur vocalique depuis le XVI^e siècle. *Distributions spatiales et temporelles, constellations des manuscrits: Études de variation linguistique offertes à Anthonij Dees*, éd. par Pieter van Reenen et Karin Reenen-Stein, p. 153–162. Amsterdam: Benjamins.
- Mourgues, Michel. 1724. *Traité de la poésie française, nouvelle édition revue, corrigée & augmentée*. Paris: Jacques Vincent. [Repr. 1968. Genève: Slatkine.]
- Mousseron, Jules. 1976. *A l'Ducasse. La joie de vivre*, éd. par Jean Dauby. Valenciennes: Jean Dauby.
- Palsgrave, Jehan. 1530. *Lesclarcissement de la langue Francoyse* compose par maistre Iehan Palsgraue Angloys natyf de Londres et gradue de Paris. Londres: Haukyns. [Repr. 1972. Genève: Slatkine.]
- Pelétier du Mans, Jaqués. 1550a. *Dialoguē Dē l'Ortografā e Prononciacion Françoisē, departi an deus liurēs*, 1^{re} éd. Poitiers: Marnef. [Repr. 1964. Genève: Slatkine.]
- Pelétier du Mans, Jaqués. 1550b. *L'amour des amours, Vers liriquēs*. Lyon: Jan dē Tournēs. [1996. Éd. critique de Jean-Jacques Monferran. Paris: Société des Textes Français Modernes.]
- Pelétier du Mans, Jaqués. 1555a. *Dialoguē Dē l'Ortografā e Prononciacion Françoisē, departi an deus liurēs*, 2^e éd. Lyon: Jan dē Tournēs. [Repr. 1966. Genève: Droz.]
- Pelétier du Mans, Jaqués. 1555b. *L'art poëtiquē*. Lyon: Jan dē Tournēs et Guil. Gazean.
- Pelétier du Mans, Jaqués. 1581. *Euures poetiques intitulez Louangēs*. Paris: Robert Coulombel.
- Rambaud, Honorat. 1578. *Declaration des abus que l'on commet en escrivant et le moyen de les eviter, et représenter nayvement les paroles: ce que jamais homme n'a faict*. Lyon: Jean de Tournes.
- Reber, Arthur. 1993. *Implicit learning and tacit knowledge: an essay on cognitive unconscious*. Oxford: Oxford University Press.
- Ronjat, Jules. 1930–1941. *Grammaire istorique (sic) des parlers provençaux modernes*. Montpellier: Société des langues romanes.
- Ronsard, Pierre de. 1565. *Abbrege de l'Art poëtique François*. Paris: Gabriel Buon. [Repr. 1972, avec le suivant. Genève: Slatkine.]
- Ronsard, Pierre de. 1585. *Art poëtique François*. Paris: Guillaume Linocier. [Repr. 1972 avec le précédent. Genève: Slatkine.]

- Rousselot, abbé Pierre et Fauste Laclotte. 1913. *Précis de prononciation française*, 2^e éd. Paris: Didier et Paris-Leipzig: Welter. [1^{re} éd. 1902.]
- Schane, Sanford. 1968. *French phonology and morphology*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Séguy, Jean. 1950. *Le français parlé à Toulouse*. [3^e éd. 1978. Toulouse: Privat.]
- Straka, Georges. 1981. Sur la formation de la prononciation française d'aujourd'hui. *Travaux de linguistique et de littérature* 19:1.161–248.
- Tabourot, Estienne. 1587. *Dictionnaire des rimes françaises*, premierement composé par Iean le Feure Dijonnais, Chanoine de Langres & de Bar sur Aube, et depuis augmenté, corrigé, & mis en bon ordre, par le Seigneur des Accords. Paris: Jean Richer. [2^e éd. 1588, repr. 1973. Genève: Slatkine.]
- Taverdet, Gérard. 1989. *Le français régional parlé en Bourgogne, étude phonologique*, 2^e éd. Dijon: CRDP.
- Thurot, Charles. 1881–1883. *De la prononciation française depuis le commencement du XVI^e siècle, d'après le témoignage des grammairiens*. Paris: Imprimerie Nationale. [Repr. 1966. Genève: Slatkine.]
- Tobler, Adolphe. 1885. *Le vers français ancien et moderne*, traduit sur la deuxième édition allemande par Karl Breul et Léopold Sudre, avec une préface par Gaston Paris. Paris. [Repr. 1972. Genève: Slatkine.]
- Tory, Geoffroy. 1529. *Champ fleury auquel est contenu lart et science de la deue et vraye proportion des lettres attiques, quon dit autrement lettres antiques, et vulgairement lettres romaines, proportionnees selon le corps et visage humain*. Paris.
- Trudeau, Danielle. 1992. *Les inventeurs du bon usage (1529–1647)*. Paris: Éditions de Minuit.
- Vigenère, Blaise de. 1588. *Le psautier de David, torné en prose mesurée, ou vers libres*. Paris: Abel L'Angelier. [1991. Éd. critique. de Pascale Blum-Cuny. Paris: Le miroir volant.]
- Watbled, Jean-Philippe. 1991. Les processus de sandhi externe en français de Marseille. *Journal of French language studies* 1.71–91.