



HAL
open science

Sur l'harmonie du vers au XVIIIe siècle

Aïno Niklas-Salminen

► **To cite this version:**

Aïno Niklas-Salminen. Sur l'harmonie du vers au XVIIIe siècle. Le jugement de l'oreille (XVIe-XVIIIe siècles), pp.175-187, 2017, 978-2-7453-3549-4. hal-01793940

HAL Id: hal-01793940

<https://hal.science/hal-01793940>

Submitted on 1 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le jugement de l'oreille (XVI^e-XVIII^e siècles)

Sous la direction de
Agnès Steuckardt et Mathilde Thorel



HONORÉ CHAMPION
PARIS

SUR L'HARMONIE DU VERS AU XVIII^e SIÈCLE

Selon Georges Lote¹, la poésie française au XVIII^e siècle est caractérisée avant tout par l'intérêt qu'elle accorde à l'art de l'acteur et à la déclamation. La diction fait l'objet d'une attention particulière, et les comédiens deviennent des personnages dont on surveille les intonations. En effet, certains critiques pensent que la déclamation peut apporter un enrichissement à l'alexandrin et au décasyllabe, sans pour autant les remettre en question : en accélérant ou en ralentissant le débit, en utilisant des notes hautes ou basses, on peut varier considérablement l'expression et insuffler au texte poétique une charge d'émotions supplémentaire. Le poète du XVIII^e siècle est considéré comme étant le maître des syllabes et des sons, par lesquels il cherche à exprimer sa pensée en lui donnant une forme expressive, agréable et belle. Son art est décliné en règles négatives et en règles positives. Les premières indiquent les fautes qui « doivent être évitées pour que l'oreille puisse être satisfaite ». Les secondes expliquent « comment, en vue d'obtenir certains effets spéciaux, on peut faire appel aux divers sons du langage et construire une harmonie qui réponde aux exigences du goût le plus difficile » (Lote, 1992 : 211).

Dans cet article, on mettra d'abord en relief un certain nombre de règles générales proposées par certains critiques du XVIII^e siècle² pour rendre le vers français harmonieux. Il y a des sons et des combinaisons de sons qui, d'après les expressions utilisées par ces derniers, « choquent », « blessent », « offensent » ou « lassent » l'oreille. Il y a des articulations « antipathiques » et des mots aux sonorités « brutales », « barbares », « rebutantes » ou « dures à l'oreille ». Ces règles générales peuvent cependant être négligées, par exemple, lorsqu'il s'agit, pour le poète, de trouver dans les mots l'équivalent des mouvements et des bruits qu'on perçoit dans la nature, ou de perfectionner la description d'un objet. On présentera donc dans un second temps quelques aspects de l'harmonie imitative.

¹ Georges Lote, *Histoire du vers français*, tome VII. Troisième partie : « Le XVIII^e siècle », Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992, p. 6.

² On s'appuie ici, à la suite de Georges Lote, sur les commentaires de Marmontel, Voltaire, d'Açarq, l'abbé Joannet, Demandre, Condillac, Hardion, Rollin, Quicherat, Rivarol, en orientant plus spécifiquement sur la question de l'oreille notre réflexion.

1. Les fautes qui doivent être évitées pour que « l'oreille puisse être satisfaite »

Si un texte poétique est lu, c'est, selon Voltaire, parce que « les vers sont bons »³ : c'est grâce à son style, qui « consiste dans l'art de disposer les mots dans la phrase, d'en régler l'emploi, et de choisir les ornements qui donnent à la poésie l'éclat et la richesse qui lui sont nécessaires » (Lote, 1992 : 175). Quicherat précise que le poète, « en adoptant le rythme cadencé du vers, s'est engagé à offrir à l'oreille un charme qu'elle ne trouvait pas dans la prose : à plus forte raison doit-il [...] choisir, parmi les mots qui se présentent à lui, ceux qui sont les plus doux à prononcer, et faire en sorte que leur mélange produise encore une agréable impression » (Quicherat⁴, 1882 : 69). Selon Demandre, l'harmonie est « un accord de sons qui se suivent et se lient entr'eux » : elle est « semblable au bruit d'un fleuve qui roule ses flots continuellement et sans interruption », tandis que « le nombre place le repos d'une façon convenable, et prépare les chutes pour l'agrément de l'oreille et la facilité de la prononciation » (Demandre⁵, 1802 : 565). Dans les paragraphes suivants, on examinera un certain nombre de fautes, régulièrement recensées par les critiques de l'époque, qui doivent être évitées pour rendre le vers français harmonieux.

1.1. La succession de consonnes

Synthétisons les règles concernant l'agencement des sons telles qu'a pu les repérer Georges Lote. Un équilibre des sons vocaliques et consonantiques est préconisé :

trop de voyelles rendroient le langage mou et flottant, comme trop de consonnes le rendroient dur et scabreux ; il faut donc les mêler, pour unir la consistance à la douceur, pour que les consonnes appuient et soutiennent les voyelles, et que celles-ci lient et adoucissent les consonnes (Demandre, 1802 : 566)

Marmontel, selon les mots de G. Lote, voudrait « équilibrer rigoureusement ces deux espèces de sons, si bien que toute syllabe ne consisterait jamais

³ Voltaire, *Œuvres complètes, Fragments d'un discours historique et critique sur « Don Pèdre »*, Paris, E.-A. Lequien, 1820-1826, t. 23, p. 101.

⁴ Louis-Marie Quicherat, *Petit traité de versification française*, Paris, Librairie Hachette, 1882 (8^e éd.) [1838].

⁵ A. Demandre, *Dictionnaire de l'Elocution française*, Paris, Lacombe, 1802.

qu'en une voyelle et une consonne, ce qui assurerait à la langue la douceur qu'on est en droit d'exiger d'elle »⁶.

Certains groupes de consonnes font l'objet de proscription parce qu'ils sont considérés comme les « pires ennemis » d'un style harmonieux : les mots comme *sphinx*, *Xerxès*, *trop*, *Greks*, etc. « blessent » l'oreille. Les noms propres exotiques contiennent souvent des sonorités dites « brutales » et « barbares » et des combinaisons de sons difficiles.

Un *Unulphe*, un *Gundebert*, un *Grimoald* annoncent d'ailleurs une tragédie bien lombarde. C'est une grande erreur de croire que tous ces noms barbares de Goths, de Lombards, de Francs, peuvent faire sur la scène le même effet qu'*Achille*, *Iphigénie*, *Andromaque*, *Électre*, *Oreste*, *Pyrrhus*. (Voltaire, *Commentaires sur Corneille*)

Les critiques exigent également que les sons choisis soient pleins et agréables. Les poètes doivent renoncer aux sons dits stridents, sifflants ou âpres. Toutes les voyelles et les consonnes sont parfaitement utilisables, mais la consonne *r* (connue très anciennement sous le nom de « lettre canine », comme le rappelle G. Lote) ne doit être employée qu'avec précaution. Les mots commençant ou finissant par cette consonne « font sentir la dureté », selon l'expression de Rollin. La consonne *s*, à cause de sa sonorité sifflante, doit également être évitée. D'Açarq⁷ critique ainsi les vers de Crébillon :

« *Par* un don de César je suis roi d'Arménie : / *Parce* qu'il croit *par* moi détruire l'Ibérie » [Crébillon] : *Par*, *par*, *par*, *zar*, *d'ar*, voilà bien des lettres canines en deux vers. (d'Açarq, 1770 : 142)

« *Doit ce* jour à *son sort* s'unir par l'hyménée » [Crébillon] : *Ce*, *son*, *so*, *s'u* donnent au vers un sifflement désagréable. (d'Açarq, 1770 : 129)

Marmontel adopte un point de vue qui n'envisage pas seulement l'effet des sons produits sur l'oreille, mais insiste sur les commodités de l'articulation. D'après lui, la prononciation est « une suite de mouvements variés que l'organe exécute, et du passage pénible ou facile de l'un à l'autre dépend le sentiment de dureté ou de douceur dont l'oreille est affectée » et il préconise qu'il « faut donc examiner avec soin quelles sont les articulations sympathiques ou antipathiques dans les mots déjà composés, afin d'en rechercher ou

⁶ G. Lote, *op. cit.*, chap. III ; voir Jean-François Marmontel, *Éléments de Littérature dans Œuvres complètes*, Paris, Née de la Rochelle, 1787, p. 16.

⁷ Jean-Pierre d'Açarq, *Observations sur Boileau, sur Racine, sur Crébillon, sur Monsieur de Voltaire et sur la langue française en général*, La Haye, F. Staaman / Paris, Valade, 1770.

d'en éviter la rencontre dans le passage d'un mot à un autre » (Marmontel, 1787 : 19).

1.2. La répétition des mêmes sons

Les commentateurs bannissent aussi la répétition des mêmes sons dans une suite de mots. Voltaire critique sévèrement les vers de Corneille et d'Açarq ceux de Voltaire et de Racine :

« Et jusqu'à ce qu'un temps plus favorable arrive. » [Corneille] : Concours de syllabes qui offensent l'oreille. (Voltaire, *Commentaires sur Corneille*)

« Quoi ! l'univers se tait sur le destin d'Egiste ! » [Voltaire] : L'oreille est un peu martelée par ce *tait, tin, te*. (d'Açarq, 1770 : 171)

« Que la fin d'un amour qu'elle a trop mérité. / Enfin, j'ai ce matin rappelé ma constance. / Il faut la voir, Paulin... » [Racine] : *La fin, enfin, matin, Paulin* : cela est bien négligé. (d'Açarq, 1770 : 56)

« Là nageant dans son sang, et souillé de poussière, / Tournant encor vers moi sa mourante paupière, / Cresphonte en expirant me serra dans ses bras » [Voltaire] : Trois vers frappant neuf fois l'oreille de la voyelle nasale *an*, sonnent une espèce de tocsin dont l'organe de l'ouïe ne s'accommode pas. (d'Açarq, 1770 : 167)

1.3. L'hiatus⁸

L'hiatus d'une voyelle avec elle-même est toujours considéré comme dur à l'oreille. Le poète doit donc éviter certaines suites de mots : Quicherat donne comme exemples *armée étrangère, nuée épaisse, perfidie inouïe, rue humide* (Quicherat, 1882 : 138). La même règle concerne la terminaison *-er*, se prononçant [e], devant un mot commençant par une voyelle, comme dans *papier innocent, guerrier intrépide* (*ibid.*). Marmontel explique que c'est encore pire lorsque l'hiatus est redoublé, comme dans *il alla à Athènes* (Marmontel, 1787 : 41). Voltaire critique les rencontres de deux voyelles dans les vers de Corneille :

« Qu'à son ambition ont immolé ses crimes » [Corneille] : *Ambition ont* est bien dur à l'oreille.

« Consultez en encor Achillas et Septime » [Corneille] : *En encore* : on doit éviter ce bâillement. (Voltaire, *Commentaires sur Corneille*)

⁸ L'hiatus est une rencontre de deux voyelles soit à l'intérieur d'un mot (ex. *aérer, géant*), soit entre deux mots consécutifs énoncés sans pause (*tu as eu*).

1.4. Les mots monosyllabiques

Les critiques incitent à éviter également les vers comportant des mots monosyllabiques parce que s'ils commencent par une consonne, ils sont souvent précédés d'une autre consonne, finale du mot précédent. Voltaire trouve absolument « inharmonieux » les mots courts terminés par un groupe de consonnes : *oncle, ongle, perdre, borgne*, et ceux qui s'achèvent par une voyelle nasale : *oint, soin*, etc. (Lote, 1992 : 212). Ces interdictions s'appliquent le plus souvent à la fin du vers, même si parfois elles portent sur des termes placés à l'intérieur ou au début des hémistiches. Voltaire adopte, une fois de plus, une attitude critique à l'égard des vers de Corneille :

« Qu'il n'a qu'à l'entreprendre et peut tout ce qu'il veut / Juge, Araspe, où j'en suis, s'il veut tout ce qu'il peut » [Corneille] : La versification héroïque exige que les vers ne finissent point par des verbes en monosyllabes ; l'harmonie en souffre : *il pleut, il veut, il fait, il court*, sont des syllabes sèches et rudes. Il n'en est pas de même dans les rimes féminines, *il vole, il presse, il prie*. Ces mots sont plus soutenus. Ils ne valent qu'une syllabe ; mais on sent qu'il y en a deux qui forment une syllabe longue et harmonieuse. Ces petites finesses de l'art sont à peine connues, et n'en sont pas moins importantes. (Voltaire, cité par Demandre, 1802 : 567)

« Donc, pour moins hasarder, j'aime mieux moins prétendre » [Corneille] : *Donc* ne doit presque jamais entrer dans un vers, encore moins le commencer. *Quoi donc* se dit très bien ; parce que la syllabe *quoi* adoucit la dureté de la syllabe *donc*. (Voltaire, *Commentaires sur Corneille*, cité par Lote, chap. III)

« Qu'ils réduisent bientôt les deux peuples en un. » [Corneille] : *En un*, finissant un vers, choque l'oreille. (*ibid.*)

« De l'amour aisément on ne vainc pas les charmes. » [Corneille] : Je n'insiste pas sur ce mot *vainc*, qui ne doit jamais entrer dans les vers ni même dans la prose. On doit éviter tous les mots dont le son est désagréable, et qui ne sont qu'un reste de l'ancienne barbarie. (*ibid.*)

La Harpe⁹ et d'Açarq, de leur côté, jugent les vers de Voltaire :

« Arons pourrait servir vos légitimes feux. » [Voltaire] : Cette chute de vers est désagréable et sèche : c'est l'effet que produit ordinairement un monosyllabe après un mot de quatre ou cinq syllabes, et c'est ce que doit éviter l'écrivain qui soigne son style. (La Harpe, 1826-1826 : III, 1, 1, 3)

« O mort ! mon seul recours, douce mort qui me fuis » [Voltaire] : *Douce mort* est dur à l'oreille. (*id.* : III, 1, 1, 5)

⁹ Jean-François de La Harpe, *Lycée ou Cours de Littérature ancienne et moderne*, 18 vol., Paris, P. Dupont, 1825-1826 [1799-1805].

« De connaître l'amour et ses fatales lois » [Voltaire] : Fin de vers où l'oreille est trop négligée. (*id.* : III, 1, 3, 9)

« Mais vous avez peu vu ce fils que vous pleurez. » [Voltaire] : *Peu vu*, hémistiche peu harmonieux. *Peu, vu, ce, fils, que, vous*, ces six monosyllabes hachent le vers. (d'Açarq, 1770 : 167)

1.5. Les mots composés d'un grand nombre de syllabes

Les critiques adoptent une attitude négative également envers les mots composés d'un grand nombre de syllabes. L'abbé Joannet attire l'attention sur certains mots utilisés par Racine : *embrassement, emportement ; ingratitude, incertitude ; tranquillité, fidélité ; abandonnée, importunée ; reconnaissance, obéissance ; frémissement, mugissement*. Il considère que ces mots « lassent l'oreille par leur longueur et leur monotonie », et signale que c'est le défaut de presque tous les mots en *-ion*¹⁰. Voltaire précise que le mot *nourriture* mérite d'être en usage : « il est très supérieur à *éducation*, qui, étant trop long et composé de syllabes sourdes, ne doit pas entrer dans un vers »¹¹. La Harpe trouve que La Motte, Voltaire et Rouchet emploient des mots trop longs :

« Et l'assoupissement d'Homère » [La Motte] : Étiez-vous bien éveillé quand vous avez mis dans un vers de quatre pieds un mot de cinq syllabes aussi désagréable qu'*assoupissement* ?

« Se peut-il qu'en ce temps de désolation » [Voltaire] : En général il faut être fort sobre sur ces sortes de mots de cinq syllabes, difficiles à bien placer dans nos vers, et particulièrement ceux qui finissent en *-ion*.

« Mélancoliquement, le long de ce rivage... / Les biches attendaient silencieusement » [Rouchet] : Il croit bonnement ressusciter notre poésie avec des hémistiches-adverbes ou des adverbes-hémistiches, c'est-à-dire en faisant d'un adverbe de six syllabes la moitié d'un vers alexandrin¹².

1.6. Certaines rimes

Les premiers hémistiches de deux vers consécutifs ne doivent pas rimer entre eux. Quicherat regrette par exemple la consonance *dignité/travailler* dans ces vers de Boileau :

¹⁰ Abbé Jean-Baptiste Joannet, *Éléments de Poésie française*, 3 vol., Paris, pour la Compagnie des Libraires, 1752, t. 2, p. 27.

¹¹ Voltaire, *Commentaires sur Corneille*, p. 48.

¹² J.-Fr. de La Harpe, *op. cit.*, respectivement : III, 1, 8, 1 ; III, 1, 3, 13 ; et III, 1, 1, 6.

De votre dignité soutenez mieux l'éclat :
Est-ce pour travailler que vous êtes prélat ? [Boileau]

Pour lui, « cette consonance trompe l'oreille, et lui fait croire qu'elle entend quatre vers de six syllabes, au lieu de deux alexandrins » (Quicherat, 1882 : 74). Il faut encore éviter que les rimes masculines et féminines qui se suivent aient le même son, soit dans des rimes suivies, soit dans les rimes croisées. Dans les rimes plates, la même sonorité ne doit pas apparaître deux fois de suite à une rime, soit masculine, soit féminine. Certaines rimes sont « désagréables à l'oreille », comme les passés simples et les imparfaits du subjonctif : *mîtes, reçutes, vîmes, flattasse, reçusse* (Quicherat, 1882 : 76).

Toutes ces remarques semblent témoigner que l'esthétique classique se défend énergiquement encore au XVIII^e siècle. Les doctrines conservent un art intellectuel, sans liberté ni originalité, où tout est combiné pour s'opposer aux fantaisies individuelles, où les moindres fautes sont prévues et censurées, si bien que les règles, appuyées l'une sur l'autre et déterminées l'une par l'autre, forment un bloc intouchable.

2. L'harmonie imitative, ou comment « ce qui serait en général un défaut devient un mérite »¹³

Quicherat la décrit ainsi dans son chapitre XIII intitulé « De l'harmonie imitative » :

Quand la parole exprime un objet qui, comme elle, affecte l'oreille, elle peut imiter les sons par les sons, la vitesse par la vitesse et la lenteur par la lenteur, avec des nombres analogues. Des articulations molles, faciles et liantes, ou rudes, fermes et heurtées, des voyelles sonores, des voyelles muettes, des sons graves, des sons aigus, et un mélange de ces sons, plus lents ou plus rapides, forment des mots qui, en exprimant leur objet à l'oreille, en imitent le bruit ou le mouvement, ou l'un et l'autre à la fois, comme en français les mots *hurlement, gazouiller, mugir, aboyer, miauler*. C'est avec ces termes imitatifs que l'écrivain forme une succession de sons qui, par une ressemblance physique, imitent l'objet qu'ils expriment. On appelle *onomatopée* un mot ou une suite de mots qui peignent ainsi la nature. (Quicherat, 1882 : 80)

Rivarol quant à lui explique que l'harmonie imitative achève et bonifie la description d'un objet, « parce qu'elle rend à l'oreille l'impression que l'objet fait sur le sens »¹⁴. D'après lui il y a des mots qui ont leur harmonie : « *tonnerre, grêle, tourbillon* sont des mots chargés d'*r*, parce qu'ils ne

¹³ L'expression est de Quicherat (1882 : 82).

¹⁴ Antoine de Rivarol, *De l'Universalité de la Langue française*, éd. Th. Suran, Paris, H. Didier, 1930 [1784], p. 67.

peuvent exister sans produire une sensation bruyante ». Les mots-onomatopées produisent des effets expressifs sans aucun retour des mêmes sons, comme *frémir*, *frissonner*, *frapper*, *mugir*. Certains mots sont au contraire considérés en soi comme dépourvus d'harmonie. C'est le cas du mot *eau*, par exemple, qui acquiert une harmonie à l'aide des épithètes ou des verbes : *l'eau turbulente frémit*, *l'eau paisible coule*. Il y a aussi des mots d'une harmonie fausse, comme *lentement* « qui devrait se traîner, et qui est bref ».

Demandre précise que les mots peuvent facilement imiter tous les objets qui font du bruit, parce que « le son est aisé à imiter par le son » (Demandre, 1802 : 569). Ils peuvent reproduire aussi le mouvement, parce que les « sons marchant à leur manière, peuvent exprimer la marche des objets ». Selon lui,

il y a du moins des rapports analogiques entre la musique ou les sons, et la configuration, la couleur et les autres qualités des objets. C'est ainsi que la joie dilate, la crainte rétrécit, l'espérance relève, la douleur abat, la longueur traîne, la rondeur coule, les angles s'élancent et font saillie ; le bleu est doux, le rouge est vif, le vert est gai, etc. (Demandre, 1802 : 569)

Condillac fera des remarques analogues :

« Le moment où je parle est déjà loin de moi » [Boileau] : Syllabes brèves qui expriment la rapidité¹⁵.

L'harmonie imitative sert également à traduire l'aspect extérieur des objets ou des êtres :

« Plus loin un lac entier n'est plus qu'un bloc de glace » [Voltaire] : Il semble que ces *l*, qui sont seules dans les mots *loin* et *lac*, fassent sentir que l'eau est encore liquide, mais *lac entier* arrête la prononciation, et ensuite les *l* surchargés d'autres consonnes, *plus q.*, *bloc*, *glace*, figurent à l'oreille et l'épaississement de l'eau et le choc des glaçons qui se heurtent¹⁶.

D'après les tenants de l'harmonie imitative, il y a des choses qui demandent à être traitées avec douceur, d'autres avec force, d'autres encore avec chaleur ou avec grâce. Condillac explique que les sons ouverts et soutenus conviennent à l'admiration, les sons aigus et rapides à la gaieté, les sons assourdis à la crainte, les sons traînants conviennent à l'irrésolution et

¹⁵ Abbé Étienne Bonnot de Condillac, *Œuvres complètes*, 21 vol., Paris, Lecointe et Durey, 1821-1822, tome 2, *L'Art d'écrire : Dissertation sur l'Harmonie du Style*, p. 254.

¹⁶ P. L. de Belloy, cité par G. Lote, *op. cit.*, p. 240.

les sons faciles à prononcer conviennent au plaisir ou à la tendresse¹⁷. Les syllabes longues peuvent exprimer « ce qui a un caractère de gravité, de pompe ou d'élégance ». Ainsi, « les sentiments affectueux et tendres demandent une mesure lentement cadencée, comme les mouvements passionnés et sublimes exigent des sons clairs et éclatants (...). Les arguments, les partitions, les plaisanteries, et tout ce qui se rapproche du ton de la conversation, s'arrangent mieux des syllabes brèves » (Lote, 1992 : 225 citant Quintilien). Il y a des mots qui sont plus beaux que d'autres ; « les longues phrases ont une expression, les courtes en ont une autre ; et l'expression est la plus grande lorsque les mots y contribuent, non seulement comme signe des idées, mais aussi comme sons »¹⁸.

Si l'on cherche à résumer les idées directrices auxquelles obéissent les critiques, on se rend compte que la beauté des mots, leur originalité et leur couleur n'ont pour eux d'importance que si l'on les envisage par rapport au sujet traité : l'harmonie sonore doit être un instrument de clarté qui s'attache à soutenir et à renforcer la pensée.

2.1. Violer les règles générales

Les poètes doivent parfois s'opposer aux règles les plus solidement établies pour obtenir l'effet cherché par l'harmonie imitative. Répéter les mêmes sons à la rime ou ailleurs, employer les mots très courts ou très longs, se permettre les hiatus, etc., tout cela peut servir à rendre des impressions auditives intéressantes. Les consonnes *r* et *s*, par exemple, considérées comme des sons désagréables, peuvent être employées « pour traduire un son rauque et dur, ou un son sifflant, ou le tumulte des phénomènes physiques, parce qu'alors ils sont bien à leur place » (Lote, 1992 : 236) :

« Que la foudre en grondant les frappe avec l'éclair » [Voltaire] : Tout est rassemblé dans ce vers : la bouffée du vent : *que la fou*, le roulement du tonnerre : *-dre en grondant* ; le coup sec qui précède l'éclat : *frappe*, et *-vec* avec l'éclair est le bruit même des éclats.

« Cent chars précipités fondent dans la carrière » [Delille] : Observez la vitesse et le bruit de ces mots : *précipités, fondent, dans*¹⁹.

Certains sons durs à prononcer, comme *r*, *t*, *x*, ou une suite de monosyllabes, peuvent imiter un bruit qui affecte désagréablement l'oreille, ou exprimer l'effort, la difficulté. Les syllabes peu sonores peuvent reproduire un bruit

¹⁷ E. B. de Condillac, *op. cit.*, p. 406.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Pierre Laurent de Belloy, *Remarques* en appendice au poème du Chevalier de Piis, cité par G. Lote, *op. cit.*, p. 237.

sourd. Saint-Lambert, selon Quicherat, manifeste une connaissance approfondie de l'art de produire ces effets :

« Neptune a soulevé les plaines turbulentes ; / La mer tombe et bondit sur ses rives tremblantes ; / Elle remonte, gronde, et ses coups redoublés... » [Saint-Lambert] : *La mer tombe et bondit... Elle remonte, gronde*. Ces deux hémistiches ne font-ils pas entendre le bruit du flot qui heurte le rivage, ou qui est refoulé vers la haute mer ? (Quicherat, 1882 : 82)

Les répétitions de sons déplaisent, mais les circonstances peuvent les justifier. Les règles traditionnelles condamnent les rimes masculines et féminines présentant successivement la même sonorité, mais si le poète parvient à imiter un « bruit » par cette uniformité de timbres, elle est regardée comme une richesse, comme dans ce passage de J.-B. Rousseau :

« Le roi des cieux et de la terre / Descend au milieu des esclaves. / Sa voix, comme un bruyant tonnerre / S'est fait entendre dans les airs. » [J.-B. Rousseau] : Nous avons dit qu'il fallait éviter des rimes masculines et féminines présentant la même consonance. Mais si le poète parvient à un bruit par cette uniformité de désinences, ce qui serait en général un défaut devient un mérite (Quicherat, 1882 : 57)

Marmontel explique que l'hiatus est quelquefois doux et quelquefois dur à l'oreille :

Les accents de la voix peuvent être tour-à-tour détachés ou coulés comme ceux de la flûte, et l'articulation est à l'organe ce que le coup de langue est à l'instrument : or la modulation du style, comme celle du chant, exige tantôt des sons coulés, et tantôt des sons détachés, selon le caractère du sentiment ou de l'image que l'on veut peindre ; donc, si la comparaison est juste, non-seulement l'hiatus est quelquefois permis, mais il est souvent agréable ; c'est au sentiment à le choisir, c'est à l'oreille à marquer sa place (Marmontel, 1787 : 39)

Il précise que « rien n'est plus doux pour [l'oreille] que ces mots : *Danaé, Laïs, Dea, Leo, Ilia, Thoas, Leucothoé, Phaon, Léandre, Actéon*, etc. », mais que « deux voyelles dont les sons se modifient par des mouvements que l'organe exécute facilement, comme dans *Ilia, Clio, Danaé*, se succèdent [...] avec beaucoup de douceur » (Marmontel, 1787 : 40-41).

2.2. La qualité des voyelles

Les critiques ont tendance à classer les sons selon l'échelle de leurs valeurs comparées afin de les faire servir à des effets esthétiques. Selon Marmontel, les voyelles ne sont pas également pleines et brillantes. Le son

de la voyelle *a* est le plus éclatant de tous et « la voix, comme pour complaire à l'oreille, le choisit naturellement ; la preuve en est dans les accents indélébiles d'une voix qui prélude, dans les cris de surprise, de douleur et de joie ». Le son de la voyelle *o* est « plein, mais grave », celui du *è*, est plus faible et moins volumineux, la voyelle *i* est plus grêle, plus délicat que *è*. Le son de *eu* est vague, mais sonore ; celui de *ou* est plus grave, mais moins faible que la voyelle *u*. Le *e* muet (ou féminin) « est à peine un son » (Marmontel, 1787 : 10-11).

Marmontel explique aussi que « l'effet de la nasale est de terminer le son fondamental par un son fugitif et harmonique qui résonne dans le nez : ce son fugitif donne plus d'éclat à la voyelle ; il la soutient, il l'élève, et caractérise l'harmonie bruyante » (Marmontel, 1787 : 12-13). Le retentissement de la nasale à la fin des mots doit prolonger le son, du moins dans la déclamation soutenue, et partout où la voix a besoin d'un appui. La résonance de la nasale est interrompue par la succession immédiate d'une voyelle, à moins que l'on n'aspire celle-ci pour laisser retenir celle-là : *tyran-inflexible, destin-ennemi*. D'après lui, « moins la nasale est sonore, plus il est aisé de l'entendre, et par conséquent moins l'aspiration de la voyelle suivante est dure à l'oreille » (*ibid.*). Pour cette raison, on permet plus souvent la liaison d'une voyelle avec les nasales *on* et *un*, qu'avec les nasales *an* et *en*. « *Leçon utile, commun à tous*, sont moins durs que *main habile, océan irrité* ». Hardion²⁰ commente les voyelles de la façon suivante :

Il est certain que toutes les voyelles ne frappent pas également l'oreille, comme les différentes couleurs ne font pas la même impression sur la vue. Entre les voyelles, on fait plus de cas de celles dont le son a de l'étendue, de l'éclat et de la douceur, comme l'A, l'O, l'E ouvert, *embarras, remparts, batailles, tombeaux, joye, victoire, éclairs*. [...] Ils donnent par eux-mêmes au style beaucoup d'éclat et de magnificence. Les sons de l'I, de l'U, de l'É fermé et de l'E muet sont plus foibles et moins agréables, comme *insipide, invisible, scrupule, légèreté, témérité, faiblesse, tristesse*. Ces mots seroient désagréables à l'oreille, s'ils étaient en grand nombre, et ils ont besoin d'être soutenus par des mots d'un plus beau son. (Hardion, 1751 : 36)

2.3. La qualité des consonnes

Les critiques expliquent que les consonnes sont toujours dures par rapport aux voyelles et par conséquent beaucoup moins harmonieuses, mais elles ont aussi des sonorités particulières qui les rendent plus ou moins recommandables aux poètes. Selon Marmontel, les consonnes « ne sont pas des sons, mais des articulations de sons » (Marmontel, 1787 : 15) et lorsqu'elles sont bien

²⁰ Jacques Hardion, *Nouvelle Histoire poétique*, Paris, J. Guérin, 1751, tome III.

placées, elles contribuent à l'harmonie du discours. Pour lui, il y a des consonnes douces et fortes, piquées et appuyées, des consonnes flûtées, comme la musique ; les consonnes les plus favorables à l'harmonie seraient celles qui détachent le plus distinctement les sons, et que l'organe exécute avec le plus d'aisance et de volubilité : « telles sont les articulations simples de la langue avec le palais, de la langue avec les dents, de la lèvre inférieure avec les dents, et des deux lèvres ensemble » (*ibid.*). Tout au contraire,

La dureté blesse partout l'oreille. Or la dureté consiste, non pas dans la rudesse ou l'âpreté de l'articulation qui souvent est imitative, mais dans la difficulté qu'elle oppose à l'organe qui l'exécute. Le sentiment réfléchi de la peine que doit avoir celui qui parle, nous fatigue nous-mêmes ; et voilà, dans sa cause et dans son effet, ce que nous appelons *dureté de style*. Ce vers raboteux que Boileau a fait dans le style de Chapelain, *Droite et roide est la côte, et le sentier étroit*, ressemble assez à ce qu'il exprime ; mais la prononciation en est un travail, et l'organe y est à la gêne : en pareil cas, c'est par le mouvement qu'il faut peindre, et non par le froissement des syllabes. (Marmontel, 1787 : 15)

Même si la langue la plus douce, selon Marmontel, est celle où la syllabe d'usage n'a jamais qu'une consonne, elle doit aussi pouvoir marquer le caractère de chaque idée : « cela dépend avant tout des articulations molles ou fermes, rudes ou liantes, qu'elle nous présente au besoin » (Marmontel, 1787 : 16). La réunion, par exemple, de deux consonnes en une syllabe lui donne parfois plus de vigueur et d'énergie, comme dans *frémir*, *frissonner* et *frapper*.

D'après Marmontel, la consonne *l*, la plus douce des articulations est « comme une huile onctueuse, qui, répandue dans le style, en adoucit le frottement ; et le retour fréquent de l'article *le*, *la*, *les*, qu'on reproche à notre langue, est peut-être ce qui contribue le plus à lui donner de la mélodie » (Marmontel, 1787 : 19). Le gazouillement de cette consonne « mouillée peut servir quelquefois à l'harmonie imitative, mais on en doit réserver le fréquent usage pour les peintures qui le demandent ». Selon Rollin²¹, le *l* est coulant et se prononce avec « facilité et vitesse » et le *m* un « son fort sourd ». La consonne *r* est en général très sévèrement jugée, car pour la plupart des critiques, il s'agit d'un timbre rude et âpre. En effet, le *r* roulé est le seul admis dans la déclamation et à la scène. Le *t* et le *x* sont des sons peu faciles à prononcer. Pour de Piis, que mentionne G. Lote, le *b* est « la terreur du bège » et le *k* indique les objets creux²².

²¹ C. Rollin, *Traité des Études*, 4 vol., 1755 [1726-1731], I, 2, 2, 2.

²² Chevalier Pierre-Antoine-Augustin de Piis, *L'Harmonie imitative de la langue française*, Paris, P. -D. Pierres, 1785, p. 77, cité par G. Lote, *op. cit.*, chap. III.

Les poètes, pour Marmontel, doivent être capables de sentir « quelles sont les liaisons qui flattent ou qui blessent l'oreille ». Il semble, par exemple, qu'il est plus facile à l'organe de doubler une consonne en l'appuyant, que de changer d'articulation. Il semble aussi qu'une suite de deux différentes labiales est pénible à articuler : on aura du mal à dire *Alep fait* ou *Jacob vivait*. « Il en est ainsi de toutes les articulations fatigantes pour l'organe, et qu'avec la plus légère attention il est facile de reconnaître, en lisant soi-même à haute voix ce que l'on écrit » (Marmontel, 1787 : 20).

Marmontel prétend que l'harmonie imitative était beaucoup plus répandue chez les anciens parce que, dans la formation des langues grecque et latine, « l'oreille avait été consultée », contrairement aux langues modernes qui « ont pris naissance dans des temps de barbarie où l'on parlait pour le besoin et nullement pour le plaisir » :

plus les peuples ont eu l'oreille sensible et juste, plus le rapport des sons avec les choses a été observé dans l'invention des termes. La dureté de l'organe a produit les langues âpres et rudes ; l'excessive délicatesse a produit les langues faibles, sans énergie, sans couleur. Or une langue qui n'a que des syllabes âpres et fermes, ou que des syllabes molles et liantes, a le défaut d'un monocorde. C'est de la variété des voyelles et des articulations que dépend la fécondité d'une belle harmonie. Dire d'une langue qu'elle est douce ou qu'elle est forte, c'est dire qu'elle n'a qu'un mode ; une langue riche les a tous. (Marmontel, 1787 : 36)

Il est intéressant de noter que l'oreille se trouve au centre des commentaires des critiques qui expliquent quelles sont les fautes qui doivent être évitées pour rendre le vers français agréable, ou comment, en vue d'obtenir certains effets particuliers, on peut faire appel aux divers sons du langage et construire une harmonie imitative. Les commentateurs emploient des termes fort expressifs et nettement axiologiques pour faire passer leur message : l'oreille ne doit pas être « choquée / blessée / offensée / lassée / martelée ou affligée » par des « articulations antipathiques » et par des « sonorités brutales / barbares / rebutantes ou dures ». Les poètes doivent éviter les sons ou les combinaisons de sons qui « affectent désagréablement l'oreille » et ceux qui « la trompent en lui faisant croire des choses fausses », ou encore ceux qui forment un « bâillement ou une cacophonie », bref, tous ceux qui sont « les pires ennemis d'un style harmonieux ».

Aïno NIKLAS-SALMINEN
Laboratoire Parole & Langage (UMR 6057)
Aix-Marseille Université

À propos du choix d'un prénom, d'un néologisme ou d'une expression, il est fréquent d'entendre dire : « ça sonne bien/mal/bizarre... ». Y a-t-il un lien entre ces appréciations spontanées d'aujourd'hui et le « jugement de l'oreille » qui s'installe dans les discours sur la langue du XVI^e au XVIII^e siècle ? Pour rendre compte des variations de l'usage, comparer mots et tours syntaxiques, évaluer le rythme d'une phrase ou d'un vers, grammairiens et lettrés en ont souvent appelé à « l'oreille », ce « juge difficile et superbe ». Mais de quelle nature est ce jugement ? Et quelle place « l'oreille » a-t-elle tenue dans les représentations de la langue française, dans la dynamique de la normalisation, dans la volonté d'élaboration d'un « beau français » ?

C'est ce concept en devenir que le présent ouvrage propose de mettre au jour et d'explorer, en retraçant son émergence, sa diffusion et son déclin, depuis la Renaissance jusqu'à la Révolution.

Mathilde Thorel est maîtresse de conférences en Histoire de la langue à l'université d'Aix-Marseille (LPL, UMR 7309).

Agnès Steuckardt est professeure de Linguistique française à l'université Paul-Valéry Montpellier III (Praxiling, UMR 5267).