

**Gustave SIMON**

Professeur de Chant et de Diction au Conservatoire de Musique  
Chargé des Cours de Diction française dans les Établissements d'Enseignement moyen  
et à l'École normale de Luxembourg  
Membre actif de l'Union professionnelle des Maîtres du Chant français

---

# **VOIX, DICTION ET MIMIQUE**

Notions générales,  
principaux cas particuliers  
et  
exercices  
à l'usage des  
**CHANTEURS et des DISEURS**

---

Ouvrage honoré d'une souscription  
du Gouvernement grand-ducal  
et de la Ville de Luxembourg

---

**L U X E M B O U R G**

Joseph BEFFORT, Imprimeur — Editeur, Place d'Armes  
1932

**P A R I S**

**LE MAGASIN MUSICAL**  
Pierre Schneider  
61, Avenue de Malakoff

**B R U X E L L E S**

**FERNAND LAUWERYS**  
Editeur de Musique  
20, rue du Treurenberg



**Gustave SIMON**

Professeur de Chant et de Diction au Conservatoire de Musique  
Chargé des Cours de Diction française dans les Établissements d'Enseignement moyen  
et à l'École normale de Luxembourg  
Membre actif de l'Union professionnelle des Maîtres du Chant français

---

# **VOIX, DICTION ET MIMIQUE**

Notions générales,  
principaux cas particuliers  
et  
exercices  
à l'usage des  
**CHANTEURS et des DISEURS**

---

Ouvrage honoré d'une souscription  
du Gouvernement grand-ducal  
et de la Ville de Luxembourg

---

**LUXEMBOURG**

Joseph BEFFORT, Imprimeur — Éditeur, Place d'Armes  
1932

**PARIS**

**LE MAGASIN MUSICAL**  
Pierre Schneider  
61, Avenue de Malakoff

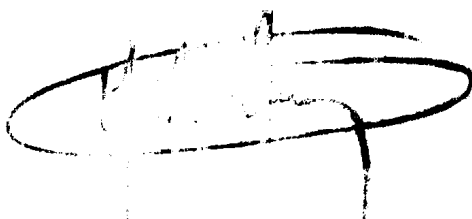
**BRUXELLES**

**FERNAND LAUWERYS**  
Éditeur de Musique  
20, rue du Treurenberg

---

***Tous les exemplaires doivent être revêtus  
de la griffe de l'auteur***

---



*A la mémoire de mon dernier Maître,  
l'admirable artiste et professeur de chant  
Jacques BOUHY,  
et à celle de  
l'abbé Pierre ROUSSELOT,  
le savant génial  
qui m'a ouvert les arcanes de la phonétique  
expérimentale.*



## Avant-Propos.

---

J'ai longtemps hésité avant de consentir à publier le cours que je fais au Conservatoire de Musique et dans les établissements d'enseignement moyen de Luxembourg, cours que j'ai dû d'autant plus fréquemment rajeunir que les recherches des phonéticiens, les progrès des appareils enregistreurs et les découvertes récentes des laryngologistes tendent à ouvrir des horizons toujours nouveaux à la science des sons.

Cependant plus d'un quart de siècle de professorat officiel du chant et de la diction française à Luxembourg, où le bilinguisme augmente considérablement la difficulté de l'enseignement, et une pratique parallèle de ces deux arts n'ont pas été sans me permettre d'adopter un certain nombre de principes sur lesquels le temps ne semble pas avoir de prise. Ce sont, avant tout, ces quelques lois fondamentales, fruit de l'expérience de plusieurs générations de pédagogues et d'artistes, que j'ai tâché d'exposer de mon mieux. A part de légères modifications de détail, elles s'appliquent au chant comme à la diction parlée, car l'homme n'a qu'une voix et ce sont les mêmes organes qui la produisent toujours.

*C'est dans l'éducation de l'oreille que réside la part principale de l'enseignement du chant et de la diction et le meilleur traité ne pourra jamais que fixer et compléter ce qui aura été acquis par l'imitation de bons exemples. Puisse cependant ce petit ouvrage, qui n'a d'autre ambition que d'être un aide-mémoire spécialement destiné à mes élèves luxembourgeois, concourir à l'amélioration de la prononciation ainsi que des qualités vocales et expressives de ceux-là qui voudront bien l'étudier.*

## Tableau des signes

employés dans les transcriptions phonétiques.

---

<i>à</i> (patte)	<i>l</i> (lame)
<i>á</i> (pâte)	<i>m</i> (mot)
<i>an</i> (sans, cent)	<i>n</i> (nez)
<i>a-n</i> (canal)	<i>ñ</i> (vigne)
<i>h</i> (bal)	<i>ò</i> (choc)
<i>ch</i> (chat)	<i>ó</i> (chose)
<i>d</i> (dé)	<i>on</i> (bon)
<i>é</i> (été, chez)	<i>o-n</i> (bonne)
<i>è</i> (extrême, paie, reine)	<i>ou</i> (doux)
<i>e</i> (le, forgeron)	<i>p</i> (pal)
<i>(e)</i> e sourd, sans durée	<i>r</i> (rire)
[appréciable	<i>s</i> (sel, ciel)
<i>eù</i> (peur)	<i>t</i> (thé)
<i>eú</i> (peu)	<i>u</i> (dur)
<i>f</i> (fil, phrase)	<i>un</i> (brun)
<i>g</i> (gare, guet)	<i>u-n</i> (brune)
<i>i</i> (midi)	<i>v</i> (vol, wagon)
<i>in</i> (fin, gain, plein)	<i>u</i> (whist, oui)
<i>i-n</i> (fine)	<i>ü</i> (huit)
<i>j</i> (jeu, geôle)	<i>y</i> (yole, pied, soleil)
<i>k</i> (cas, que, kilo)	<i>z</i> (zèle, rose)

**a, e, i, etc.** = voyelles toniques, fin d'un groupe tonique.

· après une voyelle indique une durée moyenne de celle-ci.

: dans le même cas indique une voyelle longue.

**tu a-zé-té** = division syllabique des groupes toniques.

**|** = respiration, fin d'un groupe de souffle.

**g'no-m'** = le *g* et l'*m* doivent être nettement articulés.



# **Bibliographie**

## **des principaux ouvrages consultés.**

---

- Georges Beer & René Delbost. Les Trois Dictions. Paris, Ed. de la Revue Scientifique.
- Jean Blaise. L'Art de Dire Paris, A. Colin.
- Jean Blaise. Récits à dire et comment les dire. Paris, A. Colin.
- Dr Georges Bonnier. La Voix professionnelle. Paris, Librairie Larousse, 1908.
- Léon Brémont. L'Art de dire les Vers. Paris, Fasquelle.
- L'Art de Dire et le Théâtre. Paris, Delagrave.
- Maurice Chomé. Cours de Diction. Bruxelles, Lamertin.
- J. Combarieu. Histoire de la Musique. Paris, A. Colin.
- Ed. Cuyer. La Mimique. Paris, Doin, 1902.
- R. Duhamel. Rapport en vue de l'Unification de l'Enseignement et de la Rénovation du Chant français. Paris, Courrier Musical, 1930.
- J. Faure. La Voix et le Chant. Paris, Heugel.
- L. Fugère et R. Duhamel. Nouvelle Méthode pratique de Chant français par l'Articulation. Paris, Enoch & Cie.
- M. Garcia. Nouveau Traité sommaire de l'Art du Chant. Mayence, B. Schott's Söhne.
- A. Giraudet. Mimique, Physionomie et Gestes. Paris, Ancienne maison Quantin, 1895.
- L. Goemans et A. Grégoire. Traité de Prononciation française. Bruxelles, A. Dewit, 1924.
- M. Grammont. Traité de Prononciation française. Paris, Delagrave, 1920.
- Yvette Guilbert. L'Art de chanter une chanson. Paris, Grasset, 1928.
- Ch. Hacks. Du Geste. Paris, Flammarion.
- R. Hahn. Du Chant. Paris, Lafitte, 1920.
- Dr A. Hemmerdinger. La Fin du Martyre de l'Obèse. Paris, Oliven, 1932.
- M. Heymann. Symphonies d'expressions. Paris, Plon, Nourrit & Cie, 1905.
- J. Isnardon. Le Chant théâtral. Paris, M. & J. Vieu, 1911.
- Prof. Dr. G. Kieffer. Die äussere Kanzelberedsamkeit. Paderborn, F. Schöningh, 1916.
- E. Legouvé. La Lecture en Famille. Paris, J. Hetzel & Cie
- Lilli Lehmann. Mon Art du Chant. Trad. de M. Chas-sang. Paris, Rouart, Lerolle & Cie, 1909.
- G. Le Roy. Grammaire de la Diction. Paris, Delaplane.
- Lyrice. Revue mensuelle de l'Art lyrique. Paris, 71, rue de l'Assomption.

- Ph. Martinon. Comment on prononce le français. Paris, Librairie Larousse, 1913.
- L. Matha & G. de Parrel. Education et Rééducation de la voix chantée. Paris, G. Doin & Cie, 1931.
- Dr Ad. Moll. Singen und Sprechen. Leipzig, Ph. Reclam.
- Le Monde Musical. Enquête sur l'Enseignement du Chant. Paris, 1922 et 1928.
- Dr R. Moreaux. Contribution à l'Etude des Rapports de la Laryngologie et du Chant. Paris, Presses Universitaires, 1926.
- F. Pandolfini et Dr L. Labarraque. Education de la Voix chantée. Paris, Vigot frères, 1931.
- Dr G. de Parrel. Rééducation de la Voix parlée. Paris, G. Doin, 1930.
- P. Paschen. Die Befreiung der menschlichen Stimme. Hippokrates-Verlag, Stuttgart, 1930.
- P. Passy. Les Sons du Français. Paris, Didier.
- Dr V. Pauchet. Restez jeunes. Paris, Oliven, 1928.
- V. Rausch. La Prononciation française dans nos Ecoles. Luxembourg, Ch. Beffort, 1914.
- Léon Ricquier. Méthode de lecture et de récitation. Paris, Delagrave.
- Léon Ricquier. L'Art de lire et de dire. Paris, Delagrave.
- P. Rousselot et F. Laclotte. Précis de Prononciation française. Leipzig, H. Welter, 1902.
- S. Sonky. Théorie de la Pose de la Voix. Trad. de M<sup>lle</sup> Marville. Paris, Fischbacher, 1911.
- Stéphen de la Madelaine. Oeuvres complètes sur le Chant. Paris, Lemoine, 1875.
- J. Stockhausen. Gesangstechnik. Leipzig, Peters.
- Dr Ph. Tissié. L'Education physique et la Race. Paris, Flammarion, 1919.
- M. Tresch. Nouvelle Grammaire théorique et pratique de la Langue française. Luxembourg, G. Soupert, 1931. (Introduction tirée à part).
- Dr A. Wicart. Le Chanteur. Paris, Philippe Ortiz, 1931.
- A. Wolf. Gymnastik des Gesangs-Apparates. Vienne, Doblinger, 1927.
- E. Wolff. Décadence et Renaissance du Bel Canto. Paris, Fischbacher, 1908.
- H. Woollett. Histoire de la Musique. Paris, Ed. du Monde Musical.
-

# PREMIERE PARTIE

---

## NOTIONS GÉNÉRALES.

---

L'art du chant consiste dans une diction et une expression naturelles rapprochées le plus possible du langage de l'instinct.

(Combarieu.)

### **Chant et diction : définitions ; avantages.**

Le chant est aussi vieux que l'humanité. De même que l'enfant traduit ses premières joies par un gazouillement qui est du chant élémentaire, de même le premier homme a dû se contenter de modulations vocales pour exprimer ses sentiments avant d'avoir pu convenir avec sa compagne de l'utilisation pratique de certains phonèmes. Ensuite la combinaison des paroles apprises et d'une mélodie spontanée a été l'origine de la première chanson : vraisemblablement la berceuse murmurée par Eve à son premier né.

Pour Stéphane de la Madelaine, l'excellent théoricien français du commencement du XIX<sup>e</sup> siècle, «c'est dans la pureté, dans la couleur du son qu'est tout le chant : principium et fons». Combarieu, dans son *Histoire de la Musique*, fait remarquer la filiation significative des mots *chanter* et *enchanter*, et Marmontel enseignait avec raison que «crier n'est pas chanter». Pour

nous, chanter, c'est exprimer par des modulations de la voix, toutes les émotions, de manière à les faire naître chez autrui, et il nous semble que le titre de « chanteur » devrait être réservé à ceux-là seuls qui sont aptes à dégager l'expression dans la vocalise, c'est-à-dire sans le secours d'un texte.

Quant à la diction, elle a été parfaitement définie par M. Léon Brémont: *c'est l'art d'exprimer clairement et correctement, par des inflexions de voix et des accentuations relatives, les dessous d'idées que les mots et les phrases renferment.*

La correction et l'expression, voilà bien les deux qualités indispensables à l'artiste lyrique comme à l'orateur et au comédien, qualités dont la recherche devrait décider tous les chanteurs à travailler l'art de dire, et tous les professionnels de la parole à s'assimiler au moins les éléments de l'art du chant. Il serait d'ailleurs utile à chacun de cultiver la « voix parlée » car, ainsi que l'écrit le Dr Moreaux: « deux mots mal placés sur dix peuvent entretenir un état chronique de granulation et d'autres misères laryngiennes. »

N.B. — Les avantages de l'étude de la diction, qui est bien le meilleur moyen de faire valoir ses connaissances, ne font de doute pour aucun esprit averti: *Nascuntur poetae, fiunt oratores* (on naît poète, on devient orateur), est un axiome universellement admis. Mais, malgré l'opinion unanime des médecins qui, tel le Dr Tissié, ont longuement étudié l'éducation physique, l'importance du chant dans la santé et le développement de l'individu n'est pas encore suffisamment reconnue. Aussi nous paraît-il opportun de reproduire l'avis du Dr Wicart dans son remarquable ouvrage « Le Chanteur », tome 1, page 76: « Le chant, qui doit se baser sur une parfaite respiration et qui doit en augmenter la qualité, est, au premier chef, un *purificateur de l'organisme et un stimulant de toutes les fonctions.* Il agit mieux à ce point de vue, je le dis nettement, que n'importe quel sport s'il est pratiqué dans le même air. *Tout le monde*

*a donc intérêt à chanter*, à la condition de bien émettre le son. C'est le *sport idéal* pour les femmes, les adolescents et les enfants: il peut, sport rare, s'exécuter en n'importe quel lieu et isolément. C'est un complément régulateur et correcteur pour tous les hommes de sport eux-mêmes, car c'est un sport qui réclame de la discipline, de la patience, de l'énergie morale tout en cultivant l'esprit et le goût, ce que les autres sports sont loin d'apporter à beaucoup de leurs fervents. C'est un sport calme qui équilibre les effets des autres sports. C'est un sport que tout le monde peut cultiver et à tout âge, pour lequel il faut faire la plus active propagande en lui assurant toutes les garanties d'une bonne exécution et d'un bon entraînement.»

## **Qualités physiques du chanteur et du diseur.**

Nous ne nous occuperons pas ici de l'aspect extérieur des élèves, bien qu'il ait aussi son importance, mais de l'état d'organes que seul le médecin est apte à examiner. Il y a tout intérêt à n'entamer l'étude du chant et de la diction qu'après s'être soumis à un examen médical portant sur l'état de la bouche, du larynx, des fosses nasales, des oreilles, des poumons, du coeur et du système nerveux. Dans certains conservatoires, ces renseignements sont consignés sur des fiches périodiquement revues par un laryngologiste. C'est un système excellent qui devrait être adopté partout.

*N. B.* — Aux élèves qui veulent embrasser la carrière artistique, nous rappellerons cependant la juste remarque de Talma: «Il faut à l'acteur, indépendamment de la mémoire, qui est son instrument indispensable, une taille et des traits à peu près convenables aux rôles qu'il est appelé à jouer. Il lui faut une voix qui puisse se moduler facilement, qui ait de la puissance et de l'accent.»

## **Époque des études vocales.**

Seule l'époque de la mue, période de transformation physique qui varie de 13 à 18 ans chez

les filles et de 12 à 19 ans chez les garçons, est dangereuse pour le travail vocal. En dehors de ces quelques années critiques, il n'y a rien à craindre pour quiconque ne force pas ses moyens naturels. C'est cependant de dix-huit à trente ans que s'obtiennent les meilleurs résultats.

## **Durée des études vocales.**

L'éducation vocale réclame beaucoup de *prudence* et de *patience*. Il faut plusieurs années de travail quotidien pour donner au merveilleux instrument qui produit la voix humaine, toutes les qualités qui garantissent le *succès* et la *durée* d'une carrière. L'histoire musicale relate le cas du célèbre Porpora qui fit, durant cinq années, travailler la *même page* d'exercices à son merveilleux élève, le sopraniste Caffarelli. Comme le rappelait récemment le ténor Lhérie (le créateur de Don José), à une séance de l'Académie du Chant français, le fameux professeur Lamperti, de Milan, évaluait à dix années le temps qui lui était nécessaire pour former un chanteur. Dans «Le Chant», M. Raynaldo Hahn raconte qu'ayant un jour demandé à l'éminente cantatrice Lilli Lehmann pourquoi elle n'interprétait jamais l'air «Ah! perfide!» de Beethoven, qui aurait dû parfaitement lui convenir, elle lui répondit: «Je le travaille depuis dix-sept ans, mais je sens que ce n'est pas encore ça!» Le grand ténor Caruso, le mieux doué peut-être, au point de vue vocal, des chanteurs modernes, avait travaillé pendant huit années «comme un cheval», disait-il, avant d'aborder la scène. Sans doute y a-t-il l'exception bien connue d'Adelina Patti qui commença très jeune une longue et brillante carrière, mais cette artiste, merveilleusement douée par la nature, fut particulièrement favorisée par les circonstances. Elle n'interpréta jamais que quel-

ques rares ouvrages convenant parfaitement à ses moyens et elle était sous la surveillance constante de son remarquable maître et impresario Strakosch, le mari de sa soeur. Jamais elle ne chanta étant indisposée et elle ne fit pour ainsi dire jamais de répétition. Elle arrivait généralement au théâtre à l'heure du spectacle, bien reposée, sans seulement avoir pris contact avec ses partenaires, qu'un tiers avait mis au courant des détails de son interprétation.

Il est impossible de fixer exactement à l'avance la durée des études vocales, les progrès d'un élève étant liés non seulement à ses aptitudes naturelles, à sa capacité de travail, à la valeur artistique et pédagogique du maître et à la fréquence des leçons, mais encore à des influences considérables de milieu. On peut cependant évaluer à trois années la période minima de préparation et à une quinzaine d'années au moins celle de perfectionnement. En réalité, cette deuxième période des études ne devrait prendre fin qu'avec la carrière vocale.

## **Formation de la voix et des phonèmes.**

Que faut-il pour produire la voix et les phonèmes? Nous empruntons au D<sup>r</sup> G. de Parrel les éléments de la réponse qu'il donne à cette question dans sa «Rééducation de la voix parlée»:

1° *un soufflet et un réservoir d'air* représentés par les poumons et les cavités laryngo-trachéales, au service du va-et-vient respiratoire, lui-même réalisé par le jeu combiné de la sangle abdominale, du diaphragme et de la cage thoracique;

2° *des anches vibrantes* formées par les cordes vocales inférieures;

3° *un archet aérien* (colonne d'air expiré) dont le frottement sur les cordes vocales crée le son initial, générateur de la voix;

4° *des cavités de résonance* sus ou sous-glottiques où le son initial se renforce et se différencie (pharynx, naso-pharynx, fosses nasales, cavité buccale, trachée, bronches).

«Le son laryngien ainsi amplifié subit de la part des organes phonateurs supérieurs (lèvres, langue, mâchoire inférieure, voile du palais) un travail de différenciation complexe qui aboutit à la formation des signes du langage articulé.

«En fait, deux glottes entrent en action dans la production de la parole, la *glotte laryngienne* qui engendre le son et la *glotte buccale* qui le différencie».

N.B. — La connaissance de l'anatomie et de la physiologie des divers organes de la parole est indispensable au professeur de voix; il a le devoir de se tenir au courant de tout ce qui se publie d'intéressant dans ce domaine.

Au point de vue pratique, il suffit à l'élève de comprendre les meilleurs mouvements à réaliser en dessous et au-dessus du larynx, mouvements que nous nous efforcerons d'exposer par la suite. Il est bon cependant qu'il sache que la *glotte laryngienne*, qui engendre le son, est principalement constituée par les *cordes vocales inférieures*, replis membraneux dont l'extrémité antérieure est fixée au *cartilage thyroïde*, vulgairement appelé pomme d'Adam. Les mouvements de ces replis (dont les bords, comparables à des lèvres très minces, sont formés par un faisceau de fibres élastiques) sont commandés par plusieurs cartilages qui peuvent s'écarter ou se rapprocher, se relever ou s'abaisser et, par conséquent, varier l'écart ou la tension des cordes vocales inférieures (les *cordes vocales supérieures*, ou *fausses cordes vocales*, ne jouent qu'un rôle secondaire dans la phonation).

Au repos, la glotte est largement ouverte pour permettre la respiration; mais, pendant la phonation, elle se ferme plus ou moins par le rapprochement et par la



tension ~~des~~ cordes vocales, de ~~tel~~ façon que le souffle venant des poumons ne peut se frayer passage qu'en faisant vibrer ces dernières, engendrant ainsi des *phonèmes sonores* qui, extrêmement faibles au niveau de la glotte, s'amplifient ensuite dans les différentes cavités de résonance. Ces sons sont d'autant plus aigus que les cordes vocales sont plus courtes et plus tendues. Les *phonèmes sourds* sont produits par des cordes vocales écartées et flasques, incapables de vibrer. Les physiiciens donnent aux phonèmes *sourds* le nom de *bruits* et celui de *sons* aux phonèmes *sonores*.

## **Attitude normale du chanteur et du diseur.**

Le souci d'une bonne attitude du corps a, dans l'exercice de la voix, une importance considérable, signalée entre autres par l'éminent maître en l'art de la lecture, l'académicien Legouvé, et par l'illustre chanteur J. Faure. Travaillez de préférence debout, un pied légèrement avancé, le poids du corps porté sur la hanche qui est en arrière, le buste droit, les épaules effacées, de manière à permettre le libre jeu des côtes et du diaphragme dans la respiration. Assis, appuyez-vous au dossier de votre siège. Ne vous penchez jamais vers le texte, mais rapprochez-le de vos yeux en le maintenant cependant toujours plus bas que la bouche.

Tenez la tête bien droite, sans lever le menton. Portez le regard de préférence devant vous, à la hauteur de vos yeux. Evitez enfin tous les mouvements inutiles et plus particulièrement ceux de la mâchoire inférieure, des lèvres, du nez et du front.

# Coupe schématique de la tête.

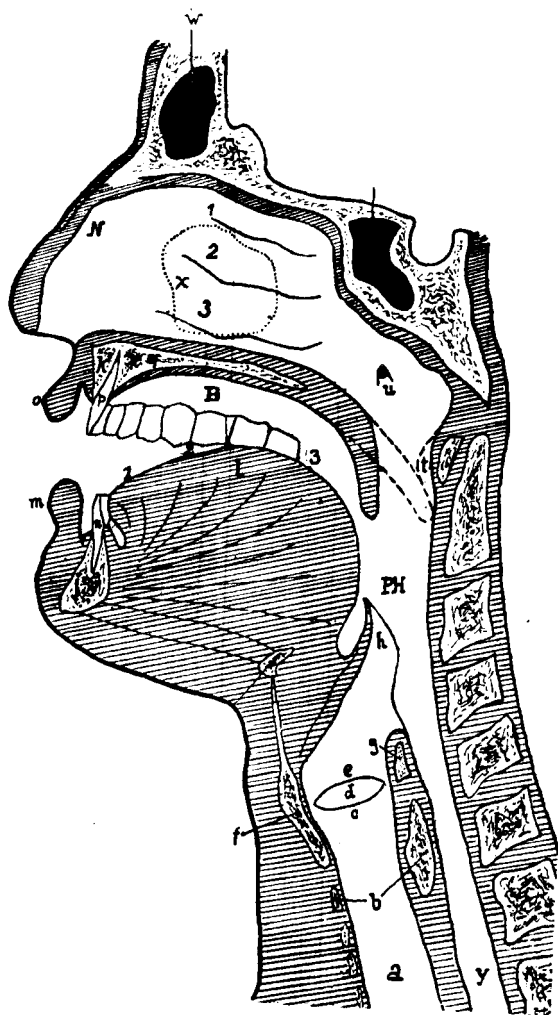


Fig. 1.

## Les organes de la parole.

N) fosse nasale droite :

- 1) cornet supérieur,
- 2) cornet moyen,
- 3) cornet inférieur ;

B) cavité buccale ;

a) trachée ;

b) cartilage cricoïde ;

c) corde vocale droite ;

d) ventricule de Morgani ;

e) fausse corde vocale droite ;

f) cartilage thyroïde ;

g) cartilages aryténoïdes ;

h) épiglotte ;

i) os hyoïde ;

j) maxillaire inférieur ;

k) maxillaire supérieur ;

l) langue :

1) pointe,

2) dos,

3) racine ;

m) lèvre inférieure ;

n) incisive inférieure ;

Ph) pharynx ;

o) lèvre supérieure ;

p) incisive supérieure ;

q) palais dur ;

r) voile du palais ;

s) luette ;

t) muscle constricteur du p  
rynx ou muscle de Pas  
vant (le pointillé indi  
la fermeture des fos  
nasales) ;

u) trompe d'Eustache ;

v) sinus sphénoïdal droit ;

w) sinus frontal droit ;

x) le pointillé indique la pl  
du sinus maxillaire dr

y) oesophage ;

z) colonne vertébrale.

## La respiration.

*La science de la respiration est à la base de l'art du chant et de la diction.* Des plus favorables à la santé générale, ainsi qu'il résulte de l'expérience des hygiénistes, la *gymnastique respiratoire* est indispensable à l'éducation et surtout à la rééducation vocale. Aussi les professionnels de la voix doivent-ils absolument acquérir une bonne respiration: *profonde sans excès, silencieuse* et aussi *fréquente* que le permettent les textes à interpréter.

Dans sa «Théorie de la pose de la voix», le professeur russe S. Sonky rappelle comment les partisans de la grande Ecole bolonaise, c'est-à-dire de la *vieille école italienne*, les Monfredini, Abt, Concone, Trivulzi, Lamperti etc., expliquaient à leurs élèves ce qu'ils devaient ressentir en respirant d'après le *type inférieur-costal-diaphragmatique* qu'ils préconisaient:

«Pendant *l'inspiration*, la partie inférieure de la cage thoracique doit s'élargir transversalement et longitudinalement, tandis que sa partie supérieure reste, autant que possible, immobile; puis la partie supérieure de l'abdomen fait saillie en avant. Lorsque les poumons sont pleins d'air, c'est-à-dire lorsque l'inspiration est finie, il faut retenir la respiration pendant une ou deux secondes. Quand on commence à donner le son (commencement de *l'expiration*), c'est-à-dire pendant l'attaque, on ressent un petit enfoncement sous le sternum, et les côtes inférieures s'abaissent; outre cela, la partie sous-costale (ceinture) s'élargit, et on ressent alors un choc en avant, à la partie supérieure de l'abdomen, au-dessus de l'ombilic.

«Tous ces mouvements se produisent instantanément.

# La respiration

d'après P. Paschen.

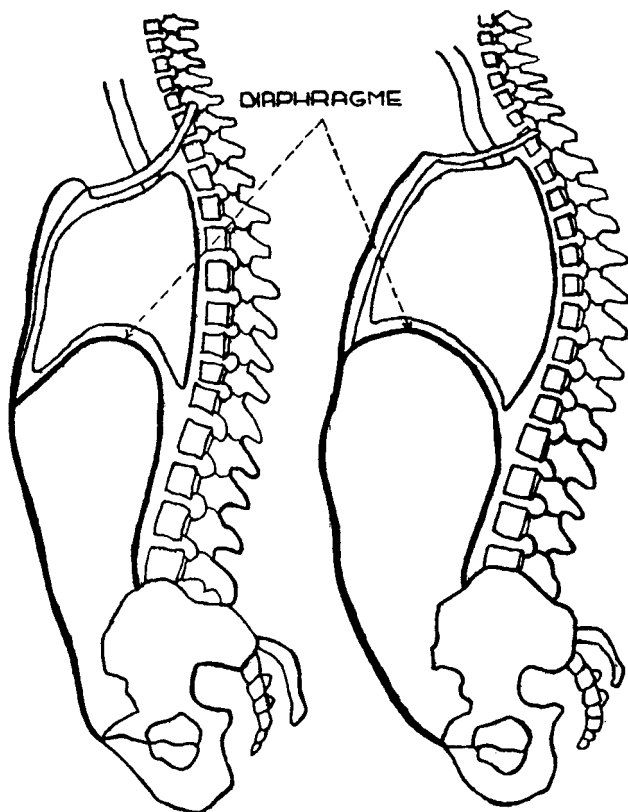


Fig. 2.  
Expiration.

Fig. 3.  
Inspiration.

«Si le son se prolonge, l'endroit de l'abdomen où on a ressenti le choc commence peu à peu à s'enfoncer, et pendant *l'expiration forcée*, c'est-à-dire si le son se prolonge plus longtemps, la partie moyenne de l'abdomen s'enfonce également peu à peu, tandis que les côtes inférieures et en partie latérales s'abaissent définitivement. Cet enfoncement de l'abdomen et cet abaissement des côtes se prolongent jusqu'à ce que tout l'air dont on dispose soit sorti des poumons.»

Les muscles qui constituent la *sangle abdominale* jouent, en se contractant, le rôle principal dans *l'expiration*, tandis que la contraction du *diaphragme* et des *intercostaux*, en augmentant considérablement la capacité de la cage thoracique, joue le rôle principal dans *l'inspiration*. Mais ces mouvements contraires doivent s'équilibrer pour aboutir à une respiration souple et correcte. Le maintien, pendant l'expiration, d'une contraction relative du diaphragme, en soutenant bien la poitrine, régularise l'échappement du souffle et protège les cordes vocales contre un effort expiratoire exagéré.

*On ne saurait trop insister sur l'absolue nécessité de retenir le souffle dans la poitrine uniquement par l'action des muscles inspireurs et jamais par la fermeture des cordes vocales.* Ceux qui, ayant compris l'importance de cette recommandation, auront eu la patience de s'entraîner à l'appliquer, auront appris en même temps à éviter le déplaisant et dangereux *coup de glotte*.

Nous avons obtenu d'excellents résultats en cultivant la *respiration inférieure-costale-diaphragmatique* à l'aide des exercices ci-contre qui se font assis, les bras passés autour du dossier de la chaise de manière à y faire adhérer fortement les omoplates et à empêcher tout mouvement des épaules:

1° Aspiration aussi lente et aussi **profonde** que possible; rejeter ensuite l'air par la bouche en souffle froid, en articulant une *f* très fermée (comme dans le mot *fût*).

2° Après avoir répété une dizaine de fois le premier exercice en prolongeant toujours davantage la durée de l'aspiration, aspirer rapidement et profondément par le nez, puis retenir le souffle dans la poitrine pendant six à dix secondes. Rejeter ensuite l'air par la bouche comme dans l'exercice précédent. A répéter aussi une dizaine de fois.

3° Après une aspiration nasale rapide et profonde, retenir le souffle pendant une ou deux secondes, puis chanter sur le timbre, mais très piano, la syllabe «ti» en s'appliquant à la soutenir bien égale, sans arrêts et sans secousses, le plus longtemps possible. Mesurer en secondes la durée de ce «ti» et tâcher de l'augmenter progressivement sans jamais se laisser aller à des efforts exagérés.

Par la suite, il sera bon de boucher alternativement une narine et puis l'autre pendant l'aspiration et aussi de faire intervenir dans les exercices, des mouvements des bras et des jambes, notamment des élévations sur la pointe des pieds accompagnées de circumduction des bras avec des attitudes différentes des mains, celles-ci tour à tour ouvertes ou fermées dans les quatre positions principales: paume en dedans, paume en dehors, en avant et en arrière. Ensuite viendront des flexions et des rotations de la tête et du tronc. *Il ne faut pas oublier que les inspirations et les expirations rythmées qui accompagnent ces exercices doivent toujours être séparées par un temps d'arrêt.* Tous ces mouvements sont particulièrement profitables s'ils sont faits le matin, au lever, dans une chambre bien aérée et, de préférence, le buste nu, devant une

psyché dans laquelle on puisse surveiller l'équilibre des mouvements.

Mais ce n'est pas seulement au point de vue physique et vocal que ces exercices respiratoires sont à conseiller. Par l'éducation du diaphragme, muscle dont les mouvements involontaires provoquent souvent des troubles de la pensée et de la parole chez la plupart des individus, on aboutit à une culture de la volonté dont les bienfaits, reconnus de très longue date par certains peuples, tels les Thibétains, ont été exposés récemment d'une manière fort intéressante par un auteur allemand, M. Paul Paschen, dans un ouvrage intitulé «Die Befreiung der menschlichen Stimme» (cf. bibliographie).

La marche, et plus particulièrement la marche sur la pointe des pieds, constitue aussi une excellente gymnastique respiratoire. On peut la rythmer de diverses manières, par exemple en six temps constitués par trois aspirations nasales successives suivies de trois expirations; ou encore en douze temps, comme suit: trois pas d'aspiration nasale, retenir le souffle durant les trois pas suivants, puis six pas d'expiration nasale ou buccale à volonté. Comme toujours, ne pas exagérer l'inspiration.

*N. B.* — En principe il ne faut aspirer que du nez, *comme on aspire un parfum*. Mais il arrive que, faute de temps, il faille parfaire par la bouche une aspiration insuffisante. En tout cas on doit s'appliquer à *respirer silencieusement* et à ne pas accompagner cet acte de mouvements inutiles et souvent ridicules de la physionomie.

## **La pose de la voix.**

Il est assez difficile de définir la pose de la voix et surtout de faire comprendre exactement à des élèves débutants en quoi elle consiste. Comment s'en étonner puisqu'il est des musiciens de valeur incapables de distinguer sûre-



ment une émission gutturale, vélaire, palatale ou labiale, d'une émission libre.

Essayons cependant de nous expliquer sur cette question délicate, la plus importante de l'enseignement du chant et de la diction :

Poser un objet, c'est lui assigner une place fixe dans l'espace. Poser un son, c'est l'émettre dans l'attitude exacte des organes phonateurs. On peut dire d'une voix qu'elle est posée lorsque *juste, claire et ronde* dans toute son étendue, elle sonne librement, *sans effort*, quelles que soient les dimensions et l'acoustique de la salle. Nous nous permettons d'insister sur le sens du mot *clair* qu'il ne faut pas confondre avec *blanc*. Une voix *blanche*, toujours plus ou moins *serrée, plate, sans couleur*, est absolument inapte à l'expression. Remarquons aussi que la puissance vocale est indépendante de la pose du son : la force est un don naturel ou une acquisition progressive qu'il ne faut, en aucun cas, rechercher par l'effort. « L'art consiste à porter loin sa voix et non à chanter fort », écrivait le baryton Isnardon ; et nous ne pouvons que répéter avec Lucien Fugère que « l'un des abus les plus déplorables que l'on puisse faire de la voix est de forcer le son ».

Une voix qui s'accroche dans la poitrine, dans la gorge, dans l'arrière-bouche, dans le nez ou même entre les lèvres n'est pas bien posée ; un son chevrotant non plus. Encore ne faut-il pas confondre « vibrato » et « chevrotement ». « Le vibrato embellit le chant », écrivait déjà Agricola au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle. Sans vibrato, il n'y a pas d'expression : que signifie le terme « bien chanter » des instrumentistes ? Mais, en aucun cas, il ne faut tolérer le flottement ou le tremblement du son qui, en laissant l'auditeur dans l'incertitude de la note exacte, produit une des impressions les plus pénibles qui soient.

*L'acquisition d'une expiration absolument docile est la condition «sine qua non» de la pose de la voix. N'exagérez pas l'inspiration. Retenez toujours le souffle un instant avant d'attaquer le son. Pendant l'émission de celui-ci, maintenez, sans effort exagéré, l'attitude dilatée de la poitrine, tant latéralement que longitudinalement. Tout en dépensant toujours un *minimum de souffle*, distribuez-le différemment suivant la note à émettre. Il nous semble que la formule rationnelle pourrait s'énoncer: *vers l'aigu, diminuez la dépense de souffle en augmentant l'appui; vers le grave, diminuez progressivement l'appui en augmentant la dépense de souffle.* Qu'il soit bien entendu cependant que, à l'exception des cas où l'expression l'exige (faiblesse, défaillance), il ne faut jamais donner l'impression de *chanter sur le souffle*. Rien n'est plus dangereux pour la santé, vocale et autre. Dans le médium et, surtout, à l'aigu, l'émission vocale ne doit avoir aucune influence sur la flamme d'une bougie.*

La souplesse de la *langue*, que l'on arrondira généralement en avant, les côtés relevés vers les molaires supérieures et la pointe appuyée aux incisives inférieures, le tout sans effort; celle des *lèvres*, qui, légèrement portées en avant, adopteront de préférence l'attitude naturelle du sourire; puis celle, enfin, des *narines*, qu'il faut largement ouvrir en aspirant («voluptueusement» dit le professeur F. Pandolfini) et maintenir ouvertes pendant la phonation, sont indispensables à l'acquisition et à l'amélioration du *timbre*. On pourra s'étonner de nous voir conseiller une attitude habituelle de la langue et des lèvres alors que la liberté des mouvements de ces organes est absolument nécessaire pour la formation exacte des divers phonèmes: l'une n'empêche

pas l'autre et, avec un peu d'aptitude et un entraînement suffisant, la mobilité extrême des muscles en cause se prêterait aux nuances les plus subtiles, sans qu'ils s'écartent trop d'une attitude des plus favorables à la fois à la clarté et à l'ampleur du son.

On obtiendra un résultat d'autant plus rapide que l'on aura su déterminer exactement la note et la voyelle les plus favorables à l'émission libre de la voix et que l'on se sera appliqué à égaliser d'après elles tout le clavier vocal. Il faudra encore être attentif à éviter toute contraction inutile du maxillaire inférieur; aussi est-il excellent, pendant l'acte vocal, de s'entraîner à maintenir, sans le mordre jamais, un crayon ou un doigt entre les dents.

Des exercices gradués de virtuosité combinés avec des mouvements raisonnés de la physionomie, achèveront d'assouplir les muscles phona-teurs et permettront d'acquérir l'expression, couronnement artistique des recherches de couleur vocale.

*Insistons enfin sur le fait qu'un chanteur n'est réellement complet que quand il sait émettre dans toute l'étendue de sa voix des sons à la fois clairs et ronds pouvant passer, sans changer de couleur et sans secousse, du pianissimo au forte et vice-versa.*

N.B. — Dans son bel ouvrage «Le Chanteur», le Dr Wicart préconise une émission qu'il a baptisée *émission physiologique*, laquelle s'obtient sur la voyelle *ê*, la bouche étant demi-ouverte, la langue (arrondie sans toucher le palais) appuyée aux incisives inférieures comme si elle voulait les pousser en bas et en avant, le larynx haut et le souffle expiratoire agissant sans effort sur la glotte nettement close. Notons aussi que les partisans de l'École italienne conseillent d'agrandir l'ouverture de la bouche «à mesure que les sons montent pour permettre à la voix de bien s'élever dans le haut de la cavité buccale». (F. Pandolfini).

## Les résonances vocales. *La voix mixte.*

Que faut-il penser de la théorie des registres de la voix et des notes de passage? Bien que cette question soit encore discutée par des artistes de grand talent, nous croyons, avec la majorité des chanteurs et des laryngologistes, que, pour une voix bien posée, «*il n'y a pas de registres, mais une attitude propre à chaque note*» (Dr P. Bonnier). «*Il ne doit être créé aucun registre, la voix doit être égalisée dans toute son étendue*» (Lilli Lehmann). La parfaite émission vocale, celle qui ne fatigue pas l'exécutant tout en satisfaisant pleinement l'auditeur averti, ne se rencontre que dans une combinaison, variable de note à note, des *résonances de tête* et des *résonances de poitrine*, les premières étant maintenues dans toute l'échelle musicale en augmentant d'importance vers l'aigu, les secondes ayant une part prépondérante dans les notes basses, le tout constituant «*la voix mixte*, voix idéale, claire et pure, *sans passage d'un registre à l'autre*» (E. Wolff).

Seules, les *résonances de tête* doivent être cultivées dans la phonation. Comme l'écrit le Dr. Wicart, «*la caisse de résonance thoracique entre spontanément en jeu dans l'émission physiologique pour renforcer naturellement toutes les sonorités qui descendent du haut médium de chaque voix jusqu'à la note la plus grave; il est inutile et mauvais de vouloir la production de ces vibrations, ce qui mène au «poitrinage» et diminue, en réalité, la portée de la voix*». Mais ces précieuses résonances de tête, si naturelles chez ceux-là dont les os du crâne ont peu d'épaisseur et dont les sinus sont larges et bien conformés, *ne s'obtiennent pas par l'effort*. De même qu'il faut diminuer la puissance vocale dans de mauvaises salles pour en tirer un bon

parti, de même c'est en allégeant l'émission qu'on met le mieux en valeur des cavités de résonance imparfaites.

## Etendue et classification des voix.

Stéphen de la Madelaine évalue à deux octaves moins une note «l'échelle invariable» de la voix humaine. «Je ne nie pas, écrit-il, que beaucoup de sujets ne puissent disposer de deux octaves et demie, quelquefois même plus, et je suis moi-même un de ceux-là. Mais je ne comprends dans l'échelle classique de la voix que les notes vigoureuses et susceptibles de *tous* les effets du chant». Par ailleurs, le vieux maître français insiste sur le danger qu'il y a de déclasser les voix, l'acquisition d'une ou de deux *mauvaises* notes à l'aigu ayant généralement pour rançon la perte d'excellentes notes graves.

D'après le D<sup>r</sup> Wicart, la limite supérieure doit être, *sans pousser*, sol  $\sharp^3$  pour le baryton d'opéra, la<sup>3</sup> pour le baryton de Verdi, sib<sup>3</sup> pour le baryton-Martin, si<sup>3</sup> pour le ténor wagnérien et sol  $\sharp^4$  pour le contralto. Nous partageons cette opinion, avec moins de rigueur pour le contralto, et nous sommes d'avis, pour des raisons que nous exposerons plus loin, que, aussi longtemps qu'on ne possède pas l'aigu absolument facile d'une catégorie vocale, il vaut mieux se contenter de travailler, *sans grossir la voix*, le répertoire de la catégorie en dessous.

Dans les indications du D<sup>r</sup> Labarraque, celles qui sont relatives à la *tessiture* ont une grande importance. «On appelle *tessiture*, dit Faure, la partie du clavier vocal sur laquelle le chanteur se trouve le plus à l'aise; la même expression s'applique aux quelques notes choisies par le compositeur pour établir sa phrase musicale, notes auxquelles il revient de préférence».

# Classification des voix d'après le Dr LABARRAQUE.

30

	Catégories vocales.	Limite inférieure	Tessiture moyenne.	Limite supérieure
Hommes.	1 Basse profonde.	do <sup>1</sup> à fa <sup>1</sup>	la <sup>1</sup> à la <sup>2</sup>	do <sup>3</sup> à mi <sup>b3</sup>
	2. Basse chantante.	fa <sup>1</sup> à sol <sup>1</sup>	do <sup>2</sup> à ré <sup>3</sup>	fa <sup>3</sup> à sol <sup>3</sup>
	3. Baryton d'opéra.	sol <sup>1</sup> à la <sup>1</sup>	ré <sup>2</sup> à mi <sup>3</sup>	fa <sup>3</sup> à sol <sup>3</sup>
	4. Baryton d'opéra-comique.	la <sup>1</sup> à si <sup>1</sup>	mi <sup>2</sup> à mi <sup>3</sup>	fa <sup>3</sup> à la <sup>b3</sup>
	5. Baryton d'opérette.	do <sup>2</sup> à ré <sup>2</sup>	sol <sup>2</sup> à fa <sup>3</sup>	sol <sup>3</sup> à la <sup>b3</sup>
	6. Fort ténor.	la <sup>1</sup> à do <sup>2</sup>	do <sup>2</sup> à sol <sup>3</sup>	la <sup>3</sup> à do <sup>4</sup>
	7. Ténor d'opéra.	si <sup>1</sup> à ré <sup>2</sup>	fa <sup>2</sup> à sol <sup>3</sup>	si <sup>3</sup> à do <sup>4</sup>
	8. Ténor d'opéra-comique.	do <sup>2</sup> à ré <sup>2</sup>	sol <sup>2</sup> à la <sup>3</sup>	do <sup>4</sup> à ré <sup>4</sup>
	9. Ténor d'opérette.	do <sup>3</sup> à ré <sup>3</sup>	la <sup>3</sup> à fa <sup>3</sup>	la <sup>3</sup> à si <sup>b3</sup>
Femmes.	1. Contralto.	mi <sup>2</sup> à fa <sup>2</sup>	la <sup>2</sup> à do <sup>4</sup>	mi <sup>4</sup> à sol <sup>4</sup>
	2. Mezzo-contralto.	sol <sup>2</sup> à la <sup>2</sup>	do <sup>3</sup> à do <sup>4</sup>	sol <sup>4</sup> à la <sup>4</sup>
	3. Mezzo.	la <sup>2</sup> à si <sup>2</sup>	ré <sup>3</sup> à fa <sup>4</sup>	la <sup>4</sup> à si <sup>b4</sup>
	4. Mezzo-soprano.	la <sup>2</sup> à si <sup>2</sup>	ré <sup>3</sup> à sol <sup>4</sup>	la <sup>4</sup> à si <sup>4</sup>
	5. Forte chanteuse.	si <sup>2</sup> à do <sup>3</sup>	ré <sup>3</sup> à fa <sup>4</sup>	si <sup>4</sup> à do <sup>5</sup>
	6. Soprano d'opéra.	do <sup>3</sup> à ré <sup>3</sup>	mi <sup>3</sup> à la <sup>4</sup>	si <sup>4</sup> à ré <sup>5</sup>
	7. Soprano d'opéra-comique.	do <sup>3</sup> à mi <sup>3</sup>	la <sup>3</sup> à si <sup>4</sup>	do <sup>5</sup> à mi <sup>5</sup>
	8. Soprano d'opérette.	do <sup>3</sup> à ré <sup>3</sup>	fa <sup>3</sup> à fa <sup>4</sup>	sol <sup>4</sup> à si <sup>b4</sup>
	9. Soprano suraigu.	mi <sup>3</sup> à fa <sup>3</sup>	do <sup>4</sup> à do <sup>5</sup>	mi <sup>5</sup> à sol <sup>5</sup>

Par ailleurs, le même auteur insiste sur la nécessité pour les jeunes chanteurs de se persuader que les notes exceptionnelles sont des quantités négligeables et que la *tessiture* seule doit les guider.

Mais l'étendue et même la tessiture d'une voix ne suffisent pas pour en déterminer le classement: il faut tenir compte d'autres caractéristiques que nous reproduisons d'après des observations du Dr Moreaux:

*Basse profonde*: grave bien timbré; voix ample, ronde, de peu d'intensité.

*Basse chantante*: timbre général de basse; voix mieux timbrée dans le médium et l'aigu.

*Baryton d'opéra*: voix uniformément ample, moins intense dans le grave.

*Baryton d'opéra-comique*: bonne tessiture moyenne, grave peu intense, aigu facile et timbré.

*Baryton d'opérette*: voix ni puissante ni ample, ténorisante à l'aigu, timbrée dans le grave et portant bien.

*Fort ténor*: baryton ténorisant, sorte de baryton d'opéra-comique à limite supérieure élevée. Voix forte et portant bien.

*Ténor d'opéra*: peu de timbre dans le grave, belle tessiture moyenne, aigu moins facile. Beau timbre général.

*Ténor d'opéra-comique*: voix prenante dans son médium, légère à l'aigu et manquant de puissance dans le grave.

*Ténor d'opérette*: voix très légère et très timbrée, parfois criarde.

*Contralto*: voix ronde, grave, bien timbrée, ample dans toute son étendue.

*Mezzo-contralto*: voix grave facile, mais moins intense que la précédente: plus souple et d'une tessiture moyenne plus sonore.

*Forte chanteuse*: timbre très marqué dans toute l'étendue; intensité parfois criarde, médium ample. Voix souvent brutale et sans souplesse.

*Soprano d'opéra*: voix ample, bien ronde, chaude, parcourant facilement toute son étendue et portant bien.

*Soprano d'opéra-comique*: manque de grave, moins ample mais facile; bien timbrée dans le médium et l'aigu.

*Soprano d'opérette*: timbre clair; voix manquant de pose; aigu cristallin plaisant. Articulation parfaite.

*Soprano suraiguë*: voix brillante et facile à l'aigu; pas de grave, médium sans expression; voix donnant l'impression de la fragilité.

Les observations ci-dessus s'appliquent bien entendu aux qualités et aux défauts naturels des voix. Le travail doit avoir pour effet de perfectionner les unes et de corriger les autres en leur donnant à toutes, avec la clarté et la pureté du timbre, la souplesse et l'expression dont nous avons parlé au chapitre de la pose de la voix.

Remarquons enfin que, s'il y a danger à déclasser les voix à l'aigu, il n'y en a aucun à travailler *sans effort* les sons graves en attendant que l'âge et le développement physique aient uni leur effet à celui du travail quotidien pour faciliter l'émission des notes élevées. Notre éminent maître, Jacques Bouhy, nous a raconté que lors de la seule répétition qu'il ait jamais faite avec Adelina Patti, alors en pleine gloire, pour une représentation de gala de Don Juan dans laquelle il devait tenir le rôle titulaire, la célèbre diva chanta tout le temps à l'octave en dessous et, comme il s'en étonnait, elle lui dit que, bien loin de lui nuire, ce procédé était des plus favorables à la pureté et à la clarté de ses notes aiguës. Ceci corrobore une remarque de M. Tho-



mas-Salignac (N° 110 de Lyrica): «Mon vieux maître Duvernoy me dit, lorsque les vellétés ténorisantes de ma voix se dessinèrent nettement: «Laisse-la faire sans y aider et travaille ton grave. Lorsque tu auras atteint de ce côté le maximum possible pour ta voix, c'est que tu ne serreras plus, et alors, parce que tu ne serreras plus, si ta voix doit monter, elle montera.»

C'est exactement, conclut M. Thomas-Salignac, ce qui est arrivé.

Dans «Le Chanteur», le Dr Wicart expose un système de classification exacte et précoce des voix non seulement basé sur l'examen auditif mais aussi sur l'aspect physique du sujet. Cette théorie très intéressante mériterait une étude approfondie. Nous ne pouvons donner ici qu'un faible aperçu des caractères extérieurs dont parle le Dr Wicart.

«Un sujet petit, droit et râblé, aura presque sûrement une voix élevée dans sa classe (ténor aigu, baryton-Martin, etc.) et il y a des chances pour qu'il ténorise. Le même sujet un peu voûté, plus maigre et osseux, a sans doute subi un arrêt de développement, surtout si ses pommettes sont creusées, et la voix sera sans doute maigre et barytonale; il faut résister à l'aiguiller vers le théâtre, malgré la demande expresse qu'il en fera presque toujours. S'il est musicien et si sa voix se timbre agréablement, son destin sera plus sûr dans le lied et au concert.

«Un sujet grand, musclé, à la poitrine bombée, aux larges pommettes, s'accorde avec une voix puissante dans sa classe: fort ténor, baryton Verdi, basse chantante ou baryton-basse: type absolument théâtral. Le même sujet grand, mais un peu voûté et osseux avec les pommettes plutôt creuses, a dû, lui aussi subir un trouble de développement. La voix devra être moins puissante, plus corsée dans le médium et dans le

grave que dans l'aigu: baryton-basse ou basse noble peut-être.

«Le chanteur de taille moyenne est moins caractéristique et n'apportera de renseignements valables que par la forme de sa tête, de son cou et de son thorax. Les indications de ces derniers organes sont d'ailleurs très importantes pour toutes les catégories.»

Le Dr Wicart se livre ensuite à une étude détaillée que nous résumons ci-dessous:

- |  |  |
|--|--|
| <i>Tête</i> ramassée. courte et ronde, pommettes fortement développées.  | Voix claire, brillante dans toute son étendue, ayant de la portée dans l'aigu.                                       |
| „ un peu longue, mais bien large dans la région de l'angle des maxillaires inférieurs, pommettes un peu creuses. | Voix moins claire, avec médium et grave souvent larges et ronds, tessiture plus grave que chez le précédent.         |
| „ largement aplatie, longue, à pommettes creuses.  | Voix à utiliser seulement dans la mélodie, à condition qu'une grande musicalité et un timbre agréable le permettent. |
| <i>Cou</i> court et musclé.  | Propice aux tessitures élevées: forts ténors aigus, barytons de Verdi, soprano léger et lyrique.                     |
| „ long, mais large et musclé.  | Ténor wagnérien, baryton d'opéra, basse chantante, soprano-dramatique, mezzo.  |
| „ très long et fort.   | Basse noble.   |
| <i>Thorax</i> court, large au niveau des pectoraux.  | Ténor ou soprano aigus.  |
| „ large dans toutes ses dimensions et assez long.  | Baryton, basse, mezzo, contralto.  |
| „ très long, pas très large.   | Basse noble.   |

L'étendue de la **voix parlée** est d'une octave environ. Encore n'évolue-t-elle généralement que

dans la quinte grave de la voix chantée. Son classement réclame une grande attention.

## La voix des enfants.

Pour porter tous ses fruits, la croisade contre le malmenage vocal devrait commencer dès le jardin d'enfants. Aussi croyons-nous bien faire en reproduisant d'après l'auteur allemand Gutzmann («Stimmbildung und Stimmpflege») le tableau suivant de la tessiture des voix d'enfants, tessiture qu'il conviendrait de ne jamais dépasser dans les morceaux d'ensemble si l'on veut être certain d'éviter des accidents souvent irrémediables :



Les chiffres se rapportent aux différents âges; les blanches indiquent les limites des voix masculines, les noires celles des voix féminines.

Dès la dixième année, la voix des garçons tend à descendre pour baisser de toute une octave à l'époque de la mue, tandis que celle des filles se maintient à la même hauteur. Chez l'adulte, le changement vocal est accompli et c'est ainsi que le contre-ut du ténor sonne en réalité une octave en dessous du contre-ut du soprano.

Il y a tout intérêt à ne laisser chanter les enfants qu'en résonance de tête.

## La prononciation.

Où faut-il chercher la meilleure prononciation? Dans leur excellent *Traité de prononciation française*, MM. Goemans et Grégoire donnent à cette question une réponse à laquelle nous ne voyons pas un mot à changer:

«Le problème a été souvent discuté et résolu en des sens très différents. Les manuels, tant anciens que modernes, se contredisent l'un l'autre. Actuellement cependant, surtout depuis les saines remarques de M. Rousselot, l'accord paraît se faire sur le choix de Paris comme étant le milieu où l'on pourra prendre modèle avec le plus de confiance.

«M. Rousselot résume en ces deux formules les conseils qu'il donne à ce sujet:

«Le français à conseiller à tous est celui de la bonne société parisienne, en exceptant, s'ils offrent trop de difficulté, certains parisianismes.

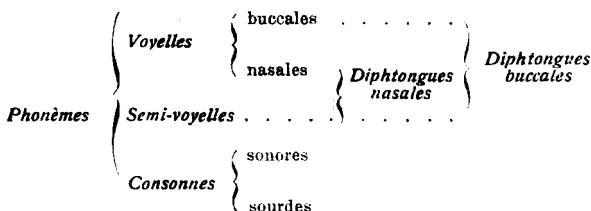
«Ce qui importe le plus à un étranger, c'est de se débarrasser de ses *nationalismes*, et il ne saurait y apporter trop de soin.»

«Ce que nous devons donc fuir à tout prix, c'est la prononciation locale, celle qui subit l'influence du patois, celle qui fait reconnaître immédiatement le village, la ville, la province dont nous sommes originaires. Nous devons échapper aux influences phonétiques du terroir et en arriver à une diction qu'on pourrait appeler «neutre», c'est-à-dire telle que l'auditeur n'en puisse établir géographiquement la provenance. Il n'est pas indispensable qu'on s'étudie à parler en tout comme les Parisiens, car «trop de purisme, continue M. Rousselot, est souvent hors de saison», et l'on réussirait peu, en général, à vouloir imiter dans ses détails et ses nuances délicates, le langage de Paris.»

C'est cette prononciation «neutre», de bonne compagnie, que nous nous efforcerons d'exposer.

## Les phonèmes.

La *syllabe phonétique* constituant pratiquement l'unité d'émission, le temps vocal, doit être considérée comme l'élément naturel de travail, en chant et en diction. C'est donc sur elle que nous avons basé notre étude et nos exercices, et c'est au sein des syllabes que nous distinguerons les *voyelles*, les *semi-voyelles* et les *consonnes*, c'est-à-dire les différents *phonèmes* que nous groupons dans le tableau ci-dessous :



«Les *voyelles* sont le produit des vibrations des cordes vocales, vibrations qui acquièrent des timbres de nuances diverses suivant les variations de forme de la cavité buccale: cette cavité fait l'office de résonateur et la résonance change d'après la configuration de la bouche. Les organes qui déterminent la disposition de la bouche sont la langue et les lèvres (le voile du palais est relevé et n'entre en jeu que pour les nasales). La langue exécute deux séries de mouvements. Les premiers tendent à porter sa pointe en avant ou bien sa racine en arrière; les autres rapprochent ou éloignent du palais l'une des parties de sa surface supérieure. C'est ainsi que les voyelles se rangent en quatre classes principales: les *antérieures*, ou voyelles d'avant, quand elles sont articulées en avant de la bouche; les *postérieures*

ou voyelles d'arrière, dans le cas opposé; les *ouvertes* lorsque la langue est éloignée du palais; les *fermées* lorsqu'elle en est rapprochée.» (Goe-mans et Grégoire.)

La plupart des voyelles se prononcent donc avec le voile du palais relevé, bouchant hermétiquement les fosses nasales: ce sont les *voyelles buccales*. Lorsque le voile du palais est abaissé, une résonance nasale s'ajoute à la voyelle buccale. C'est ainsi que se produisent les *voyelles nasales*, qui ne sont que des modifications des buccales *è, eù, á, ò*, en regard desquelles elles figurent au tableau ci-après.

Une distinction s'impose encore: celle des *voyelles élargies*, pour l'émission desquelles les commissures des lèvres s'écartent vers les oreilles, et des *voyelles arrondies* qui se forment en avançant et en contractant plus ou moins les lèvres.

Il faut remarquer enfin que la *centre d'émission des voyelles* se trouve à l'endroit où la ligne médiane imaginaire de la langue et la même ligne du palais sont rapprochées au maximum, c'est-à-dire à un point qui varie entre 20 et 80 millimètres environ des incisives supérieures, dans le palais dur pour les voyelles antérieures ou *palatales*, et dans le palais mou ou voile du palais pour les voyelles postérieures ou *vélaires*.

Nous donnons ci-dessous le tableau des quinze voyelles françaises, ouvertes et fermées, représentées au moyen des signes phonétiques convenus (cf. tableau de la p. 8). Nous parlerons des voyelles moyennes, lesquelles ne se rencontrent guère qu'en syllabes atones, au chapitre de l'accent tonique.

La division de ces phonèmes en voyelles palatales et en voyelles vélaires ne s'applique réellement qu'à la prononciation naturelle, familière, car la recherche d'une ampleur vocale

homogène et le souci d'éclaircir le timbre poussent les chanteurs et les tragédiens à rapprocher autant que possible du milieu du palais dur, le centre d'émission des voyelles extrêmes, de telle façon que les voyelles antérieures deviennent moyennes et que les vélaires deviennent des palatales postérieures. On constate de même une tendance à les labialiser toutes plus ou moins suivant la place qu'elles occupent dans l'échelle des sons. La prononciation artistique du français diffère donc un peu de la prononciation naturelle, mais elle ne va jamais jusqu'à transformer la couleur des 15 voyelles ci-dessous, lesquelles doivent toujours être nettement distinctes les unes des autres

### Les quinze voyelles françaises.

	<i>Buccales</i>	<i>Nasales</i>	
Voyelles antérieures ou palatales	<i>i</i> (midi)		Voyelles élargies
	<i>é</i> (été)		
	<i>è</i> (extrême)	<i>in</i> (fin)	
	<i>â</i> (patte)		Voyelles arrondies
	<i>eù, e</i> (peur, forgeron)	<i>un</i> (brun)	
	<i>eû</i> (peu)		
Voyelles postérieures ou vélaires	<i>u</i> (dur)		
	<i>ou</i> (route)		
	<i>ô</i> (chose)		
	<i>ô</i> (choc)	<i>on</i> (bon)	
	<i>â</i> (pâte)	<i>an</i> (banc)	

*La caractéristique la plus remarquable des voyelles françaises est leur unité de timbre, les organes phonateurs restant absolument dans la même attitude pendant toute leur durée, contrairement à ce qui se passe notamment dans les langues germaniques, où les voyelles longues deviennent souvent des diphtongues, c'est-à-dire*

des groupes de deux sons réunis en une seule syllabe.

**Les diphtongues françaises** résultent de la combinaison d'une *voyelle* et d'une des trois *semi-voyelles* *i* (y), *u* (w̃), *ou* (w), que l'on rencontre tantôt avec des voyelles buccales, tantôt avec des voyelles nasales, constituant avec celles-ci des *diphtongues buccales* comme dans les mots: *pied, seuil, fuite, bois* ou des *diphtongues nasales* comme dans: *pion, loin*, etc.

**Les semi-voyelles** sont en réalité des *consonnes*, c'est-à-dire des phonèmes pour lesquels l'attitude articulaire ne se maintient pas un instant, mais est abandonnée aussitôt que prise.

**Les consonnes** se divisent en deux classes: les *consonnes sonores*, qui sont accompagnées de vibrations laryngiennes et peuvent être chantées sur des notes différentes, et les *consonnes sourdes*, qui ne sont émises que sur le souffle.

Pour la clarté et la simplicité de notre exposé, nous nous contenterons de subdiviser les consonnes, suivant l'organe qui les articule et la partie de la bouche à laquelle cet organe s'appuie avant l'articulation, en:

- 1° *labio-labiales*: la lèvre inférieure s'appuyant à la lèvre supérieure: *b, p, m*;
- 2° *labio-dentales*: la lèvre inférieure s'appuyant aux incisives supérieures: *v, f*;
- 3° *linguo-dentales inférieures*: la pointe de la langue maintenue contre les incisives inférieures, les côtés appuyés au palais dur: *z, s*;
- 4° *linguo-dentales supérieures*: la pointe de la langue contre les incisives supérieures: *d, t, n*;
- 5° *linguo-palatales antérieures*: la pointe de la langue contre le palais dur: *l, r* roulée;
- 6° *linguo-palatales latérales*: les côtés de la langue contre le palais dur, la pointe rele-



vée sans contact, la ligne médiane du palais restant libre: *j, ch*;

7° *linguo-palatale totale*: la pointe et le corps de la langue contre le palais dur: *ñ*;

8° *linguo-palatales postérieures*: le dos de la langue contre la partie postérieure du palais dur, la pointe étant solidement maintenue contre les incisives inférieures: *r* palatale, *g, k*.

Indépendamment des trois semi-voyelles citées ci-dessus, lesquelles pourraient figurer parmi les consonnes sonores, nous établissons donc comme suit le tableau des consonnes françaises:

### Les consonnes françaises.

Subdivisions.	Sonores	Sourdes
Labio - labiales	<i>b</i> (baba)	<i>p</i> (papa)
" "	<i>m</i> (prime)	
Labio - dentales	<i>v</i> (vivre)	<i>f</i> (fifre)
" "	<i>w</i> français (wagon)	
Linguo - dentales inférieures	<i>z</i> (azur)	<i>s</i> (Assur)
" " supérieures	<i>d</i> (dard)	<i>t</i> (tard)
" " "	<i>n</i> (nocturne)	
Linguo - palatales antérieures	<i>l</i> (Lille)	
" " "	<i>r</i> roulée	
" " latérales	<i>j</i> (Jean)	<i>ch</i> (chant)
" " totale	<i>ñ</i> (vigne)	
" " postérieures	<i>r</i> palatale	
" " "	<i>g</i> (goût)	<i>k</i> (coup)

N. B. — 1° Le français normal ne possède plus ni l'*h aspirée* ni l'*l mouillée*. L'aspiration disparue n'a laissé subsister qu'un hiatus qui s'oppose

à la liaison (*les héros* se prononce *lè-é-ro* et non *lè-z-éro*) et *l* mouillée n'est plus aujourd'hui qu'un *i* semi-voyelle (*bouillie* se prononce *bou-yi*).

2<sup>o</sup> Nous n'avons pas tenu compte de l'*r* vélaire ou gutturale, généralement considérée plutôt comme un défaut d'articulation, bien qu'elle soit la plus répandue dans le parler parisien. Cette consonne doit être remplacée par l'*r* palatale. Quant à l'*r* roulée de la pointe de la langue, il faut la réserver au chant, où elle est obligatoire, et à quelques cas particuliers: diction très ample ou imitation d'accents provinciaux, où elle peut être utile.

3<sup>o</sup> Bien que chaque consonne sonore ait, dans le langage familier, sa correspondante sourde, nous n'avons fait figurer au tableau ci-dessus que les *m*, *n*, *l* et *r* *sonores* car il y a tout intérêt, tant pour le diseur que pour le chanteur, à n'employer que la forme vocalique de ces quatre phonèmes. Quant aux autres consonnes, sauf les cas de changements spontanés que nous étudierons aux chapitres de l'assimilation et de la liaison, il faut les articuler toujours exactement sonores ou sourdes comme l'orthographe l'indique, en étant plus particulièrement attentif à l'articulation des finales sonores *b*, *v*, *z*, *d*, *r*, *j*, *g*: *robe* et non *rop*', *vive* et non *vif*', *vague* et non *vak*', etc. Au commencement des mots et des syllabes, n'exagérez pas inutilement l'articulation des consonnes sourdes et, surtout, évitez l'aspiration: *papa* et non *p'ha-p'ha*, *femme* et non *f'ham*', *encore* et non *en-c'hor*', etc.

4<sup>o</sup> Les consonnes *b*, *p*, *d*, *t*, *g* et *k* sont dites *occlusives* ou *explosives*, parce qu'elles sont produites par une occlusion complète du canal vocal suivie d'un brusque échappement du souffle; par contre les consonnes *v*, *f*, *z*, *s*, *j* et *ch*, qui n'exigent qu'un rétrécissement de ce canal, permet-

tant au souffle de s'échapper lentement, sont dites *constrictives* ou *spirantes*; aux consonnes *m*, *n* et *n mouillée* s'applique l'épithète de *nasales*, puisque le souffle s'échappe par le nez, et celle de *vibrantes*, aux consonnes *l* et *r*.

5° Les consonnes *t*, *d*, *s*, *z*, *p*, *b*, *m*, *f*, *v*, *r*, *ch*, *j*, *y* et *ñ* exigent un rapprochement très marqué des mâchoires. La pointe des dents inférieures est nécessairement visible dans l'articulation de *ch* et de *j*.

6° Dans le chant et dans la diction soutenue, les consonnes qui ne sont pas suivies d'une voyelle gagnent à être articulées sur un *e* sourd et bref. Cet *e* qui, particulièrement dans le chant, devrait, selon Lili Lehmann, constituer l'axe de toute la prononciation, demande à être émis avec la plus grande discrétion sous peine d'être ridicule. Ainsi que tous les phonèmes appartenant à une seule syllabe, il doit être «pensé» exactement sur la même note que la voyelle de cette syllabe et, de même que les articulations (consonne ou semi-voyelle) qui précèdent, il doit anticiper sur la durée de la note. En fin de syllabe, il doit être articulé exactement à la fin de la valeur musicale:

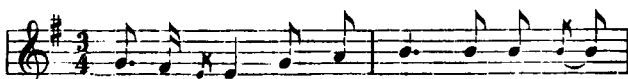
*Bizet. Carmen (Romance de Don José).*



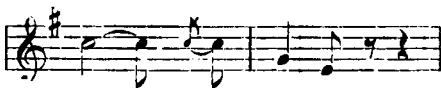
La f(e)leur(e) que tu m'a-vas je - té - e dans  
ma p(e)ri - son m'é-tait res(e) - té - e, F(e)lé-  
t(e)rie et sè - che - - -

(Edition Choudens)

*H. Duparc. La Vague et la Cloche.*



U - ne f(e)ois ter - ras - sé par un p(e)uis-



sant b(e)reu - va - ge, - - - (Edition Rouart-Lerolle)

7° Il importe enfin de savoir comment énoncer les phonèmes. En épellation moderne, tous sont du masculin: *un a, un be, un e, un fe, un xe*, etc. En épellation ancienne les phonèmes à désinence masculine sont du masculin tandis que les consonnes dont le nom commence par une voyelle sont du féminin à la seule exception de l'*x*: *un a, un bé, un é, une effe, une ache, un ji, un ixé*, etc.

## Correction des défauts tenaces de prononciation.

Pour la correction des défauts graves et tenaces de prononciation, l'emploi du **palais artificiel** est à recommander.

On fait prendre par un dentiste le moule du palais de l'élève à corriger, ce qui permettra à un spécialiste de donner à une mince plaque d'aluminium la forme exacte de celui-ci. Ce palais artificiel sera peint en noir et muni en avant d'une languette permettant de le manier aisément. Après l'avoir saupoudré de poudre blanche de magnésie, on le met dans la bouche ou, s'il est bien fait, il doit adhérer parfaitement au palais naturel. On prononce alors le phonème à corriger. Partout où elle a touché le palais artificiel, la langue humide a enlevé la poudre blanche, laissant à découvert la couleur noire. On enlève alors l'appareil et l'on voit clairement

# Palatogrammes.

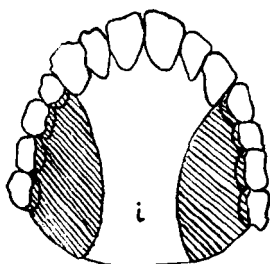


Fig. 4.

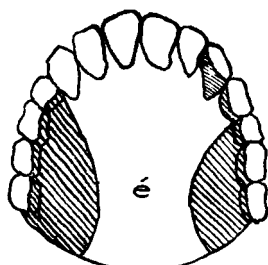


Fig. 5.

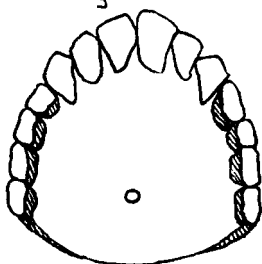


Fig. 6.

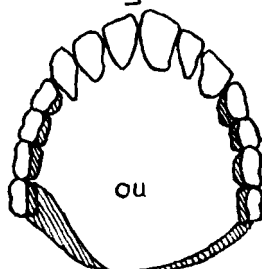


Fig. 7.

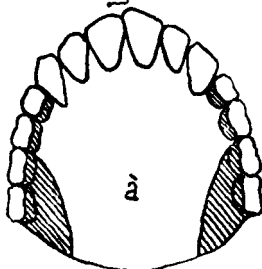


Fig. 8.

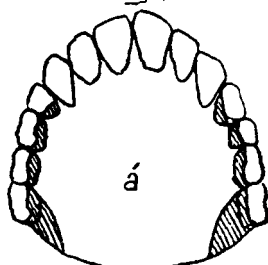


Fig. 9.

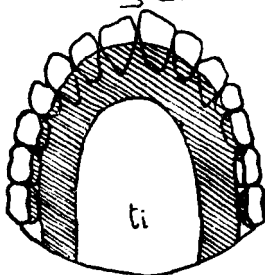


Fig. 10.

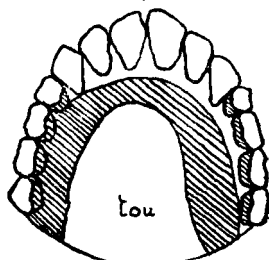


Fig. 11.

les endroits où la langue s'est appuyée. Il suffit de recommencer l'expérience jusqu'à ce que les contacts de la langue soient conformes aux **palatogrammes** (tracés modèles) proposés par le professeur, pour corriger entièrement la prononciation fautive.

Certains défauts d'articulation et d'accentuation exigent parfois l'emploi d'appareils plus compliqués; tel celui qui, par l'intermédiaire d'un tube en caoutchouc relié à une membrane sensible, transmet à une aiguille qui se meut sur un **cadran indicateur**, les vibrations provoquées par le passage des divers phonèmes à travers une ampoule que l'on tient entre les lèvres, vibrations dont l'élève doit s'appliquer à diminuer ou à augmenter l'intensité suivant le cas. Le **signal du larynx** qui, appuyé sur la pomme d'Adam, résonne au passage des phonèmes sonores, peut aussi avoir son utilité pour souligner la différence entre les deux espèces de consonnes.

Pour apprendre à émettre correctement les voyelles nasales, on se sert de petites ampoules en forme d'**olives** que l'on introduit dans les narines et qui, prolongées par un tube en caoutchouc dont l'orifice est en face d'une bougie allumée, font osciller la flamme dès que le voile du palais de l'élève, en s'abaissant un peu, permet à une partie de l'air expiré de passer par les fosses nasales.

Le nasonnement, quand il n'est pas causé par un défaut physique auquel le médecin seul peut remédier, se corrige à l'aide du **miroir** que l'on interpose entre la lèvre supérieure et les narines, miroir dont la surface tournée vers le nez ne doit être ternie que par le passage des voyelles nasales et des consonnes *m*, *n* et *ñ*.

D'autres défauts, tels que le bégaiement et le bredouillement, sont toujours améliorés, et sou-

vent même complètement guéris, par la *rééducation respiratoire*, à laquelle l'étude du chant et l'emploi du **spiromètre** apportent toujours une aide efficace.

Un excellent moyen de contrôle vocal et d'éducation de l'oreille est le **phonographe enregistreur** qui permet à l'élève d'analyser sa prononciation et de faire des comparaisons utiles avec les exemples fournis par le maître ou par des disques choisis. A défaut d'appareil sensible, toujours coûteux, on peut actuellement obtenir chez certains spécialistes, à des prix très abordables, de bonnes reproductions de sa propre voix.

## L'accent tonique.

Bien que très faible en français par rapport aux autres langues, l'accent tonique y joue un rôle des plus importants. Originaire du latin, il est fixe: il consiste en une intention de *timbre*, de *durée* ou de *hauteur* qui affecte la *voyelle tonique*, c'est-à-dire la *dernière voyelle masculine*, (l'*e* muet est la *seule voyelle féminine*) d'un mot ou d'un groupe de mots unis par le sens ou par la grammaire et appelé *groupe tonique*.

Les *groupes toniques*, qui se confondent souvent avec les *groupes de souffle* dont nous parlerons plus loin, sont généralement constitués d'une part par le *sujet*, simple ou complexe, d'autre part par le *verbe et son attribut ou son complément*, ce dernier simple ou complexe; enfin par les *incidentes*, circonstances de temps, de lieu, de manière, exprimées parfois par un simple adverbe.

Dans les exemples qui suivent, les voyelles toniques sont indiquées en caractères gras et les groupes toniques sont séparés par une barre verticale:

*Je parle.*

*Jean | parle.*

*Ce jeune homme | parle français.*

*Ce gentil petit jeune homme là | parle, | depuis son retour de Paris, | un français très correct (ou . . . parle | maintenant | un français . . .).*

Bien-entendu, nous n'avons indiqué ci-dessus que le minimum d'accentuation nécessaire dans le langage courant. En diction soutenue, il serait parfaitement correct d'accentuer aussi le verbe *parle* du 3<sup>me</sup> exemple et les mots *retour* et *français* du 4<sup>me</sup>.

Il est évident que les voyelles toniques ont beaucoup plus d'importance que les *voyelles atones*, et, comme le fait remarquer M. Ph. Martinon, la question de savoir si une voyelle est *ouverte* ou *fermée*, *longue* ou *brève* ne se pose réellement avec intérêt que si cette voyelle est *tonique*. Les voyelles atones sont généralement assez brèves et assez ouvertes: «elles sont *moyennes* dans tous les sens du mot» (Ph. Martinon). On peut comparer pour la durée, l'*a* long de *brave* et l'*a* bref de *bravoure*, ou encore ceux de *un homme brave* et de *un brave homme*.

Il faut aussi tenir compte de l'influence de la voyelle *tonique* sur la voyelle *prétonique* qui tend à s'ouvrir devant une tonique ouverte et à se fermer devant une tonique fermée. C'est ainsi que l'*ai* de *j'aime*, ouvert dans *j'aimais*, a tendance à se fermer dans *aimer* et *nous aimons*. L'*é* fermé de *élever* tend à s'ouvrir dans *élève*. Comparez aussi, pour le timbre, les deux *o* de *joli*, les deux *eu* de *malheureux* à côté de *malheur*, les *a* de *asile* et de *azur*.

## **Timbre et durée des voyelles toniques.**

Pour ce qui est du timbre des voyelles toniques, il nous faut bien renvoyer à l'étude des



cas particuliers (2<sup>me</sup> partie). Quant à la durée de ces phonèmes, *elle dépend de la difficulté d'articulation de la consonne qui les suit*. C'est ainsi qu'une voyelle tonique en syllabe ouverte, c'est-à-dire une tonique qui n'est suivie d'aucune articulation, pourra toujours être brève, tandis qu'elle s'allongera en proportion du temps nécessaire pour préparer l'articulation plus ou moins difficile d'une consonne finale. Assez brève encore devant une consonne sourde, la voyelle tonique s'allongera devant une sonore et plus particulièrement devant *r, v, z* ou *g* (*j*). Comparez la durée des *i* de *riz* (♩), *rite* (♩), *ride* (♩), et *rire* (♩), durées que nous avons figurées par des valeurs musicales.

Il faut aussi être attentif à l'influence de l'*e muet* final, lequel, en dehors du langage familier, a tendance à allonger la voyelle tonique qui le précède immédiatement: *boue* (♩), *rue* (♩), *amie* (♩).

Il y a enfin le cas particulier des voyelles fermées *ó* et *eú* et des quatre nasales: ces six voyelles sont toujours longues quand elles sont toniques en syllabes fermées. Comparez leur durée dans *cote* (♩) et *côte* (♩), *seul* (♩) et *meule* (♩), *saint* (♩) et *sainte* (♩).

*N. B.* — L'influence de la consonne qui suit n'existe pour ainsi dire pas pour les voyelles *atones* car, quelle que soit la division en syllabes orthographiques, les consonnes intérieures des groupes toniques sont, à de rares exceptions près, des consonnes initiales au point de vue de la division en syllabes phonétiques et, par conséquent, elles s'articulent sans réelle difficulté. Comparez l'articulation du *g* de *courage* (*cou-ra:j*) et de *courageux* (*cou-ra-jeux*), du *v* de *une*

*émotion vive* (vi:v) et de *une vive émotion* (vi-vé-mó-tion).

## L'accent logique.

Contrairement à l'accent tonique, l'*accent logique* n'est pas fixe: il exerce généralement son effet sur la première consonne — plus rarement sur la première voyelle — des mots ou des groupes de *mots de valeur*. Il affecte même parfois une consonne de liaison comme dans *C'est un imposteur!* (un-nin-pòs-teùr). Il peut donner plus d'*intensité* aux voyelles, mais il n'a sur elles aucune influence de timbre ni de durée.

La recherche et la mise en valeur des idées principales est une des parties les plus intéressantes de l'art de dire, mais c'en est aussi un des écueils les plus dangereux car: «ce qui paralyse la vie des phrases, c'est l'abus des détails, c'est la recherche exagérée des mots de valeur, ce sont les valeurs fausses et inutiles», écrit M. Léon Brémont. «L'abus de la lumière est aussi pernicieux que celui de l'ombre. Distribuer judicieusement l'une et l'autre, mettre certaines phrases en vigueur et en relief, plonger les autres dans l'obscurité d'où elles ne doivent pas sortir, voilà le rôle du véritable artiste» (G. Beer et R. Delbost).

Nous empruntons à la Grammaire de la Diction de M. G. Le Roy, les quelques exemples suivants dans lesquels le mot de valeur est tour à tour:

1° *un substantif*:

Et la louange est due au lieu du châtiement  
Quand la *vertu* produit ce premier mouvement.  
(Corneille.)

2° *un groupe de mots*:

Puissé-je de *mes yeux* y voir tomber ce foudre!  
(Corneille.)

3° *un article*:

Pourquoi dit-on *Rachel et la Malibran*?

4° *un adjectif*:

Que voulez-vous de moi, *flatteuses* voluptés?  
(Corneille.)

5° *un pronom*:

C'est à *vous*, s'il vous plaît, que ce discours  
s'adresse. (Molière.)

6° *un verbe*:

Que tu sais bien, Racine, à l'aide d'un ac-  
teur,  
Emouvoir, étonner, *ravir* un spectateur!  
(Boileau.)

7° *une préposition*:

Monsieur de Petit Jean, ah! gros comme le  
bras. (Racine.)  
Sera-ce *dans* ces murs? . . . Sera-ce *hors* ces  
murs? (Corneille.)

8° *un adverbe*:

Je l'évite partout, *partout* il me poursuit.  
(Racine.)

9° *une conjonction*:

Je n'ai pas dit celui-ci ou celui-là, mais  
celui-ci *et* celui-là.

10° *une interjection*:

Je trouve ce *oh! oh!* admirable. (Molière.)

*N. B.* — Indépendamment de l'accent logique défini plus haut, le relief peut être acquis par un léger temps d'arrêt qui précède ou suit le mot ou le groupe de mots de valeur, ou encore par une articulation scandée de leurs différentes syllabes.

## **Autres accents.**

Sans parler des accents grammaticaux dont nous n'avons pas à nous occuper ici, il nous faut dire un mot d'autres accents.

En phonétique, on entend par *accent musical*, que d'aucuns appellent *accent mélodique*, les effets de hauteur, et par *accent d'intensité* ou *accent expiratoire*, ceux de force. Quant à l'*accent pathétique* ou *emphatique*, son mécanisme se confond avec celui de l'accent logique tout en agissant avec une insistance plus grande sur la voyelle tonique normale: *c'est admirable!* = *sè-tad-mi-ra:bl!*

Enfin on entend généralement par *accent* ce qui caractérise une prononciation régionale: l'*accent marseillais*, l'*accent wallon*, un *mauvais accent*.

## La ponctuation.

Le plus bel effet est le silence  
(F. A. Gevaert).

«La diction correcte peut s'apprendre comme l'orthographe. Elle n'est faite que de règles absolues. L'élève devra, tout d'abord, respecter la ponctuation, qui conduit et soulage le lecteur, sans laquelle il serait impossible de distinguer les bornes du sens, sans laquelle le discours serait une sorte d'énigme. . . . Pour les yeux, nous avons les points, simples, d'interrogation, de suspension et d'exclamation, les deux points, le point et virgule, la virgule. Pour l'oreille, nous avons les temps plus ou moins longs, toutes les suspensions indiquées par les signes précédents, les respirations simulées qui ne sont autres que des retards dans l'émission de la voix, avant tel ou tel membre de phrase qu'on veut dessiner en relief» (G. Beer et R. Delhost).

L'un des meilleurs procédés pour ménager le souffle est celui qui consiste à respirer entre les groupes toniques, chacun de ceux-ci étant considéré comme un *groupe de souffle*, c'est-à-dire chaque groupe tonique étant émis dans une

seule expiration. Sans doute, ici comme dans l'interprétation des différents signes de ponctuation, le «doigté», l'intelligence et le goût ont-ils leur part: il est souvent indiqué de réunir deux ou plusieurs groupes toniques en un seul groupe de souffle.

En poésie, il arrive assez souvent que l'on doive à la fois ponctuer (c'est-à-dire séparer deux mots) et lier la consonne finale du premier à la voyelle initiale du second. Dans ce cas, on prolonge la voyelle tonique du premier mot et on articule légèrement la consonne de liaison. Cela permet de respecter à la fois la clarté et l'harmonie, comme dans ces vers de Leconte de Lisle:

*Aussi, pleins de courage et de lenteur, ils  
passent*

*Comme une ligne noire, au sable illimité;*

que l'on peut dire comme suit:

*Ô-si | plin de kou-rà:gé de lan-teù:r' | il' pás'  
Kò-mu-n(e) li-ñ(e) nwa:ró sa-blil'-li-mit-té.*

## Redoublement des phonèmes

Lorsque le même phonème se rencontre à la fin et au commencement de deux mots successifs appartenant à un même groupe tonique, il faut absolument les faire entendre tous deux, le second étant articulé avec plus de force que le premier. Cette règle s'applique aux voyelles comme aux consonnes: *il va à Paris, il fut hué, ils sont honteux; une rob(e) brune, avec courage, la Grand(e)-Duchesse, un canif fermé, le dogu(e) gronde, un jug(e) généreux, une bouch(e) char-mante, il lisait, comme moi, une nature morte, une coup(e) pleine, sur route, une gross(e) somme, une riv(e) verdoyante, douz(e) zèbres*, etc. Par contre, à l'exception de certaines formes verbales telles que: *créé, mourrai, courrais*,

*croyions* où le redoublement de l'*é*, de l'*r* ou de l'*i semi-voyelle* est absolument obligatoire, le redoublement des voyelles et des consonnes ne se fait pas à l'intérieur des mots usuels. Seuls quelques termes savants d'un usage limité ont maintenu l'articulation double d'origine. Nous citerons les principaux d'entre eux dans la deuxième partie de notre étude.

Il y aurait aussi lieu de considérer comme une sorte de *redoublement* l'effet de l'*accent logique* ou *pathétique* sur la consonne de liaison ou sur la consonne initiale de certains mots: *c'est odieux* (*sè-tó-dieú*)! *Cela, jamais!* La même influence peut amener l'articulation double des *m* d'*immense* et d'*immensité*, des *l* d'*allécher* et d'*alléger* etc.

Remarquons enfin que, comme le dit M. Martinon, «on ne fera jamais une faute grave en prononçant une consonne simple (brève) quand l'usage est de la prononcer double (longue), tandis qu'on est parfaitement ridicule en la prononçant double quand elle doit rester simple, comme de dire *don-ner*, *al-lons*». A plus forte raison ne faut-il jamais redoubler une consonne simple dans des expressions comme *il avait* (*i-la-vè* et non *il'-la-vè*) ou *je l'ai dit* (*je lé di* et non *jel' lé di*).

## **Assimilation des consonnes.**

L'*assimilation*, appelée aussi *accommodation* des consonnes, est un phénomène d'articulation en vertu duquel la rencontre, dans un même groupe tonique, d'une consonne sonore et d'une consonne sourde, amène l'un de ces phonèmes à modifier son articulation pour la mettre au niveau de l'autre. Ce phénomène, qui se produit dans toutes les langues où existent de ces rencontres de consonnes d'espèces différentes, obéit à *la loi*

*du moindre effort.* Dans le chant et dans la diction soutenue, par suite d'une articulation plus soignée et de l'appui des *e* soi-disant muets, l'assimilation est beaucoup moins fréquente que dans le langage familier: c'est ainsi que celle des mots en *chev* disparaît complètement.

En français, c'est généralement la *seconde* consonne qui est maintenue au détriment de la première dont l'articulation se modifie: *absence* devient *àp-sans'*, *anecdote* = *à-neg-dòt'*, *disgrâce* = *diz-grás'*, *médecin* = *mét-sin*, *rejeton* = *rech-ton*, *chef de gare* = *chèv de gar*, *chauve-souris* = *chóf-sou-ri*, *Philippe de Valois* = *Philib de Valwa*, *de grosses gouttes* = *de groz gout'*, etc.

Il faut remarquer qu'il n'y a pas d'assimilation devant les consonnes *l*, *m*, *n* et *r*: *petite leçon*, *patriotisme*, *avec nous*, *tisserand*, etc. se prononcent d'une manière absolument normale.

Par exception, la première consonne est maintenue et la seconde est légèrement assimilée:

1° dans les mots en *chev*: *les cheveux* = *lè chfèú*, *un cheval* = *un chfâl*, *un échevin* = *un néch-fin*, *au chevet* = *au chfè*; mais le *ch* final suit la règle générale: *une biche venait* = *u-n' bij ve-nè*, *une tache verte* = *u-n' taj vèrt'*;

2° dans les mots en *subsi*: *subsister* = *sub-zis-té*, *subsistance* = *subzistans*. Pour *subside* et les mots qui en dérivent, les deux articulations se rencontrent suivant les régions, *sub-zid'* ou *sup-sid'*, avec, selon Martinon, une prépondérance de la première manière.

*N. B.* — On assimile aussi légèrement la seconde articulation quand elle est constituée par une semi-voyelle; comparez: *biez* et *pied*; *dieu* et *tien*; *buis* et *puis*; *bois* et *pois*. Il faut se garder d'exagérer la fricative sonore *j* dans des mots tels que *dieu* ou *diable* et celle de la sourde *ch* dans *tiers*, *entier*, etc.; l'une et l'autre doivent à peine s'entendre.

## La liaison.

La liaison est un phénomène de prononciation en vertu duquel la consonne finale d'un mot s'unit *en une syllabe* à la première voyelle du mot suivant dont elle devient phonétiquement la consonne initiale. Comparez *un grand ami* (*un gran-ta-mi*) et *un grand tamis, un doux émoi* (*un dou-zé-mwa*) et *un doux zéphir*: tout au plus la consonne de liaison est-elle un peu moins articulée que l'autre.

La *liaison proprement dite*, celle qui est particulière à la langue française, consiste à articuler, devant une voyelle ou une *h* muette initiales, la consonne finale *muette* du mot précédent: *les hommes*, prononcé *lè-zòm'*, constitue une liaison, l'*s* finale de *les* étant muette dans le mot isolé. Mais pratiquement, la liaison existe aussi après une consonne articulée comme dans *un lis admirable* (*li-sad-mi-ràbl*); on lie même deux voyelles à l'intérieur des groupes de souffle en faisant l'hiatus: *il va à la maison* (*và-à*), *l'horizon immobile* (*-on-i-*).

Si, employée avec doigté, la liaison donne un charme particulier à la prononciation française, elle en constitue aussi un des écueils les plus dangereux. Aussi est-il nécessaire de connaître les principales lois qui la régissent, lois que nous nous sommes efforcé de réduire à un strict minimum:

1<sup>o</sup> Avant tout, il faut s'abstenir de toute liaison contraire au bon goût, à l'euphonie. Dans ce vers de Victor Hugo:

*Et la nuit, ils lançaient des flèches aux étoiles,*  
prononcez *dè flèch(e) | ó-zé-twal'* et non *flè-che zó-zé-twal'*;  
dans celui-ci:



*Les peuples à l'envi marchent à ta lumière*

(*Athalie*)

dites *march(e)* | à ta plutôt que *mar-ch(e) ta-ta*.

2° Ne liez pas entre eux deux groupes toniques, qu'ils soient ou non séparés par un signe de ponctuation. Dans ce passage bien connu du Cor, d'Alfred de Vigny,

*Si je me rends, Africain, . . . respectez la virgule en disant*

*si je me ran* | à-*fri-kin* et non *si je me ran* zà-*fri-kin*;

de même dans ce vers de J. de La Fontaine:

*Qu'aucun n'aide aux chevaux à se tirer d'affaire*, gardez-vous bien de prononcer *nè-dó chevô zà se ti-ré dà-fè:r*, mais faites un léger arrêt après *chevaux*.

3° Une *consonne articulée* ne change jamais d'articulation dans la liaison:

*Tel l'espace enflammé brûle sous les cieux clairs* (Leconte de Liste) doit se prononcer *lès'-pa-san-flá-mé* et non *lès'-pa-zan-flá-mé*; dans:

*Sa langue avec amour épile ma prairie* (Léon Cladel), liez *lan-gà-vè-kà-mou:r* et non *lan-kà-vè-gà-mou:r*.

Parmi les *consonnes muettes*, cinq seulement changent d'articulation en se liant:

*s* muette devient *z*: *les amis* (-*za*-), *tu as été* (-*zé*-);

*x* muet devient *z*: *deux amis* (-*za*-), *tu veux être* (-*zè*-);

*f* muette devient *v*: *neuf heures* (-*veùr'*), *neuf ans* (-*van*);

*d* muet devient *t*: *un grand homme* (-*tòm'*), *quand on* (*kan-ton*);

*g* muet devient *k*: *suer sang et eau* (-*ké*-), *quittez le long espoir* (*lon-kès'-pwar'*).

Comparez les liaisons dans *un grand émoi* (-*té*-) et *une grande émotion* (-*dé*-); dans *le lis embaume* (-*san*-) et *ils embaument* (-*zan*-): les

consonnes articulées de *grande* et de *lis* sont restées respectivement *d* et *s* tandis que les consonnes muettes de *grand* et de *ils* sont devenues *t* et *z*.

Comparez aussi *un ours affreux* (-sa-), où la liaison doit se faire en *s*, à *des ours affreux* (-za-) où le pluriel fait articuler *z*. Le «doigté», le bon goût qui régit en dernier ressort la prononciation française de bonne compagnie, nous fera cependant éviter de lier en *z* des mots tels que *les lis embaument* (-san-) que l'oreille traduirait trop aisément *les lits embaument* (-zan-).

N. B. — L'application de cette loi nous oblige à être particulièrement attentifs à la prononciation des *noms de nombre de cinq à dix*. Si on les énumère à la suite les uns des autres, leur consonne finale s'articule exactement: *sink'*, *sis'*, *sèt'*, *wît'*, *neuf'*, *dis'*. S'ils précèdent un substantif commençant par une consonne auquel ils se rapportent, la consonne finale sera muette s'ils sont adjectifs cardinaux, à l'exception toutefois du mot *sept* dont le *t* s'articule depuis de nombreuses années, comme tend à le faire l'*f* de *neuf* (prononciation des comptables généralisée): *cin(q)* bancs, *si(x)* bancs, *sept* bancs, *hui(t)* bancs, *neu(f)* ou *neuf* bancs, *di(x)* bancs. La liaison s'opère devant une voyelle d'après la règle énoncée ci-dessus: *cinq arbres* (-kar-), *six arbres* (-zar-), etc. Dans l'énoncé des dates, les mêmes noms de nombre doivent être considérés comme des adjectifs ordinaux et ils articulent alors exactement la consonne finale, quel que soit le mot qui suit: *cinq* (-k') *février*, *six* (-s') *février*, *huit* (-t') *mars*, *neuf* *avril* (-fa-), *dix* *octobre* (-sok-).

4° Dans le langage courant, la consonne finale muette non flexionnelle d'un substantif ne se lie jamais: *un bon à tirer* (bon-à), *du drap anglais* (dra-an), *un pot à tabac* (po-à), *un parfum ex-*

*quis* (-*fun-èx*-). A part quelques cas très rares, tolérés par l'usage, de telles liaisons sont aussi prosrites dans le style soutenu et en poésie. Par contre, comme on le verra plus loin, elles doivent se faire dans les mots composés.

L's et l'x du pluriel doivent se lier au sein des groupes toniques: *des aventures* (-*za*-), *deux amis* (-*za*-). Dans le langage courant il est cependant permis d'éviter des liaisons superflues, notamment dans l'énoncé des heures et des poids ainsi que dans tous les groupes de mots où le pluriel est clairement exprimé par ailleurs: *deux heures et quart* (-*ré-kar*), *trois livres et demie* (-*vré*-), *des filles à marier* (-*fi-ya*-), *des maîtres à danser* (-*mè-tra*); on pourra dire de même sans liaison: *Paul et Louis marchent au pas* (-*mar-chó-pá*) alors qu'il faudra absolument lier le *t* pour faire entendre le pluriel dans *ils marchent au pas* (-*mar-che-tó-pá*).

La consonne finale muette des noms propres ne se lie jamais: *Nicolas est sorti* (-*la-è*-), *Jésus est né* (-*zu-è*-).

5° On ne lie pas la consonne flexionnelle à l'intérieur des mots composés: *des arcs-en-ciel* (-*kan*-), *des chars à bancs* (-*ra*-), *des oranges-ou-tangs* (-*ran-ou*-); mais on article *z* dans les pluriels *gentilshommes* (-*zom'*), *bonshommes*, *ponts et chaussées* (-*zé*-), *vins et liqueurs*, *voies et moyens*, etc.

6° On ne lie jamais les mots commençant par une *h* dite aspirée: *les héros* (-*lè-é*-), *un hameau* (-*un-a*-) ainsi que les mots *ouze*, *onzième*, *oui*, *uhlan*, *un* (adjectif numéral seulement: *1801 = mi-líbi-san un*, *21 = vin-té un*, mais *c'est un homme = sè tun nòm'*), *yacht*, *yole* et, généralement, *ouate*.

7° Les mots terminés par une *r* suivie d'une ou de deux consonnes se lient généralement avec *r*

au singulier: *l'univers entier* (-ran-), *le corps humain* (-ru-), *un remords affreux* (-ra-), *il part à l'école* (-ra-); mais, au pluriel, l's se lie en z: *des corps humains* (cor-zu). En forme interrogative les verbes se lient en t: *part-il à l'école* (part-il)? *sortent-elles* (sor-te-tèl)? On lie aussi le t de l'adverbe *fort*: *fort adroit* (-ta-).

8° Les adjectifs *bon* et *plein* perdent toujours le son nasal dans la liaison: *un bon ami* (bò-nami), *en plein air* (plè-nèr). On lie assez généralement en è les mots *ancien*, *mien* et *sien* ainsi que les adjectifs en ain tels que *certain*, *lointain*, *hautain*, *vain*, etc. Les mots *divin* et *malin* se lient en i-n dans les cantiques, mais, le plus souvent, on cherche, en modifiant la construction de la phrase, à éviter la liaison: on préfère *l'enfant divin* au *divin enfant* et *l'esprit malin* au *malin esprit*. Il y a également des divergences d'opinions au sujet des monosyllabes *on*, *un*, *mon*, *ton*, *son*; mais comme pour le mot *en* et les adjectifs terminés par *ien* et *un*, il est généralement admis qu'ils doivent garder le son nasal: *de commun accord* se prononcera *de kò-mun-na-kòr* et *on a dit* = *on-na-di* plutôt que *ò-na-di* et *de kò-mu-na-kòr*. *Moyen âge* se lie en è-n.

9° Lorsque, à l'intérieur d'un groupe tonique, un mot terminé par *e muet* précède un mot commençant par une *voyelle* ou une *h muette*, il y a à la fois *élision* et *liaison*: *une affaire importante* = *u-na-fè-rin-por-tant'*, *un habile homme* = *un-na-bi-lòm'*.

10° Remarquons enfin que, très fréquente, pour des raisons d'euphonie, dans la poésie et le chant, la liaison proprement dite- c'est-à-dire la liaison des consonnes muettes, est plus rare en prose et surtout dans le **langage familier**, où on ne la rencontre qu'à l'intérieur des groupes toniques et seulement dans les douze cas suivants:

- a) entre l'article et le nom: *un homme* (-nòm'), *les hommes* (-zòm');
- b) entre l'article et l'adjectif: *les autres personnes* (-zó-), *un énorme vaisseau* (-né-);
- c) entre l'adjectif et le mot auquel il se rapporte: *mon ami* (-nà-), *plusieurs autres amis* (pluzieür-zó-tre-zà-mi);
- d) entre le pronom personnel ou les pronoms *on* et *tout* et le verbe ou l'auxiliaire: *ils appellent* (-zà-), *vous avez cru* (-zà-), *on arrive* (-nà-), *tout est prêt* (-tè-);
- e) entre le pronom personnel ou les pronoms *on* et *tout* et les mots *en* et *y*: *vous en avez* (vous-zan-nà-vé), *nous y allons* (-zi), *on y va* (on-ni), *tout y parlait* (tout-ti);
- f) entre la forme verbale *est* et son attribut ou son complément: *il est admirable* (-tà-), *c'est ici* (-ti-), *c'est à lui* (-tà-);
- g) entre le verbe et le sujet qui le suit: *est-il* (-til), *disait-on* (-ton), *vient-elle* (-tèl);
- h) entre le verbe et les mots *en* ou *y* qui le suivent: *allez-y* (-zi), *prends-en* (-zan);
- i) entre une préposition ou la conjonction *mais* et le mot qui suit: *sans âme* (-zàm'), *en ami* (-nà-), *en attendant* (an-nà-), *quant à moi* (-tà), *mais alors* (-zà-);
- k) entre l'adverbe et le mot qu'il modifie: *très utile* (-zu-), *fort adroit* (-tà-);
- l) entre l'adverbe *quand* et le mot suivant: *quand arrive* (-tà-), *quand il vint* (-til);
- m) dans les mots composés et les expressions toutes faites: *croc-en-jambe* (-kan), *guet-apens* (-tà-), *mot à mot* (mò-ta-mó), *piéd-à-terre* (-tà-), *pot-au-feu* (pò-tó-feú), *de but en blanc* (-tan), *suer sang et eau* (san-ké), *de temps à autre* (tan-zà), etc.

## L'expression.

Il n'est qu'une chose qu'on puisse et qu'on doive demander à un artiste, c'est l'intensité du sentiment (*Combarieu*).

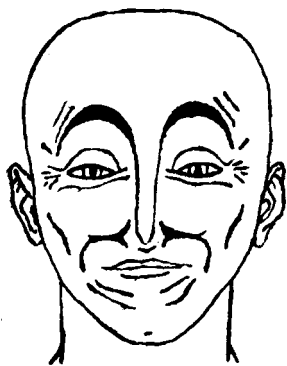
L'étude de l'expression se résume en deux termes principaux: *le mouvement* et *l'inflexion*. Mais, comme le fait remarquer M. Léon Brémont, «ces deux éléments ne cessent jamais d'être étroitement liés, de se soutenir et de se compléter par ce fait qu'ils concourent au sens général dans chaque partie de l'oeuvre à interpréter. *L'inflexion* fixe le sens, *le mouvement* donne la vie. On peut simplement dire que l'une précède l'autre comme la pensée précède l'action.

«Tout obéit en effet dans une période, à l'idée maîtresse et, par conséquent, à l'inflexion qui traduit cette idée. C'est l'inflexion qui dirige le mouvement comme elle dirige la physionomie, le geste et l'action extérieure à mesure qu'on marche vers l'interprétation scénique».

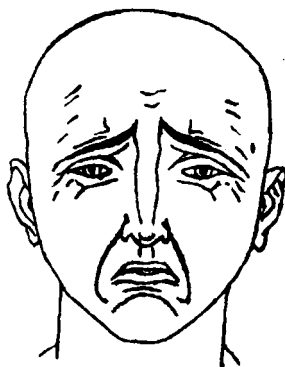
**La physionomie.** La première qualité à acquérir au point de vue expressif est la souplesse vocale, sans laquelle toutes les recherches d'inflexion seraient vaines, et celle-ci est intimement liée à la mobilité extrême d'une physionomie apte à traduire extérieurement tous les sentiments. Est-il rien de plus ridicule que l'impassibilité avec laquelle la plupart des débutants, bien plus encore parmi les chanteurs que parmi les diseurs, énoncent des idées différentes: «je pleure» ou «je ris», «quelle horreur» ou «quel charme», «je le hais» ou «je l'adore»?

Les élèves doivent étudier les mouvements spontanés de la physionomie des gens qui les entourent et plus particulièrement ceux des enfants. Il n'est pas de meilleur modèle de mimique qu'une gentille fillette, si elle ne se sait pas

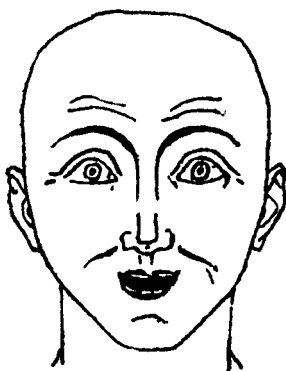
## Quelques expressions de physionomie



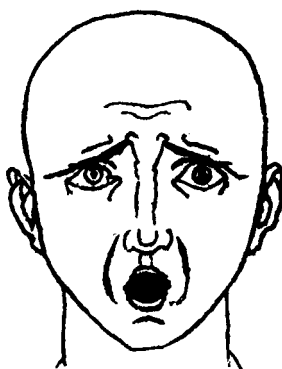
*Fig. 12*



*Fig 13*



*Fig.14*



*Fig 15*

Fig. 12 : Joie. Fig. 13 : Douleur. Fig. 14 : Emerveillement.  
Fig. 15 : Epouvante.

observée. Le meilleur professeur sera ensuite le miroir et mieux encore la psyché, qui permet de se voir des pieds à la tête.

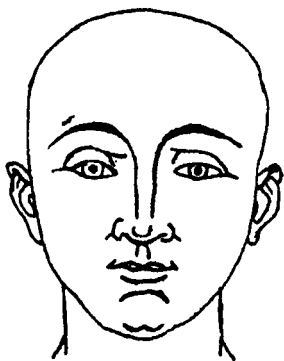
Multipliez les exercices d'assouplissement des paupières, des sourcils et du front, du nez et des lèvres. Remarquez que les *paupières* tendent à se fermer dans le mépris comme dans la joie et la douleur, qu'elles s'ouvrent excessivement dans la colère et la surprise, qu'elles ont une attitude plus normale dans l'admiration et l'amour. Les *sourcils* se soulèvent dans l'étonnement, l'admiration et l'amour; ils s'abaissent avec un froncement plus ou moins marqué du front sous l'influence de la réflexion, de l'épouvante ou de la haine. Les *narines* se pincent sous l'effet de la contrariété ou de la souffrance, elles se dilatent dans l'expansion, elles se relèvent dans le dégoût. Les *mâchoires* s'écartent sous l'influence de la surprise, elles se rapprochent sous l'empire de la colère. Les *commisures des lèvres* s'écartent en remontant vers les oreilles dans la joie et l'admiration, elles s'abaissent dans la douleur et la répulsion.

Répétez souvent devant le miroir, avec la mimique exacte, de petites phrases telles que: Ah! quel bonheur! — Ah! quel malheur! — Ah! quelle épouvantable nouvelle! — Ah! quelle bonne surprise! — Ah! quelle vilaine pensée! — Ah! quelle belle pensée! — Ah! vraiment, vous vous moquez de moi! etc. et vous constaterez que mieux votre physionomie s'adaptera à l'expression des sentiments à traduire, plus votre voix acquerra de couleur émotive.

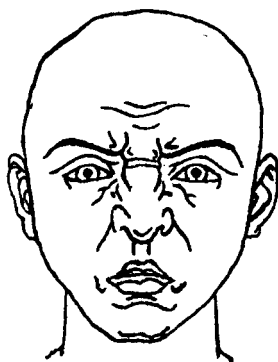
N. B. — Méfiez-vous de la tendance à regarder trop bas ou trop haut, ce qui est toujours ridicule. En règle générale le regard doit être porté en avant, à la hauteur des yeux, comme nous l'avons recommandé dans l'attitude de travail habituelle. Le plus souvent, il doit se poser franchement sur les êtres ou les choses dont on parle, mais il arrive aussi que l'expression exige un



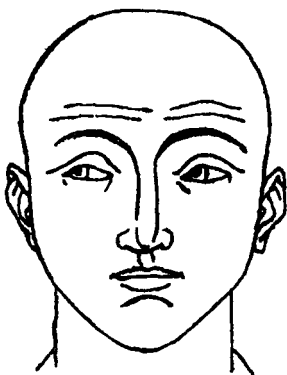
## Quelques expressions de physionomie (suite)



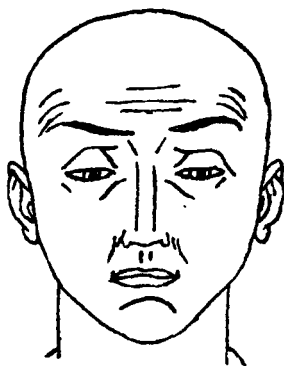
*Fig. 16*



*Fig. 17*



*Fig. 18*



*Fig. 19*

Fig. 16: Admiration. Fig. 17: Dégoût. Fig. 18: Ironie.  
Fig. 19: Mélancolie.

regard fuyant. En tout cas, n'oubliez jamais que *«le regard est le miroir de l'âme»*, et qu'il faut que votre auditoire puisse lire dans vos yeux.

**Le geste.** «On n'apprend pas à faire des gestes; on apprend à ne pas en faire» est un axiome assez répandu parmi les gens de théâtre. De même que l'absence d'éducation se traduit souvent chez l'individu par des gestes excessifs, de même l'orateur ou le comédien qui manquent d'expérience gesticulent généralement beaucoup trop et, par des mouvements exagérés de la tête, des bras ou des jambes, fatiguent l'auditeur au lieu de retenir son attention.

Un geste *sobre* est presque toujours bon. Encore faut-il qu'il soit *juste*: un roi ne fait pas les mêmes gestes qu'un charretier. Chaque profession engendre certains gestes habituels, et la mimique d'un même individu varie suivant les sentiments qui l'animent.

Le meilleur conseil à donner aux débutants est d'ouvrir attentivement les yeux à toutes les manifestations de la vie journalière. Ils auront bientôt fait de remarquer ce qui distingue les attitudes et les gestes de personnes de conditions et d'âges différents. Qu'ils visitent aussi les bibliothèques et les musées, et qu'ils étudient au théâtre le jeu des grands artistes. La gymnastique, la danse et l'escrime contribueront pour une large part à leur donner la souplesse nécessaire à la mimique, car un geste n'est réellement esthétique que si tout le corps y participe, des pieds à la tête.

La souplesse du *poignet* et des *doigts* a une importance considérable, soit qu'il s'agisse du *geste indicatif*, dont le centre est l'index et parfois le pouce (voire même le bout du nez), ou du *geste pittoresque* dont le centre est la paume de la main. L'attitude de la *main*: paume en avant ou en arrière, en bas ou en haut, à gauche ou à droite, donne aux gestes autant de signi-

fications différentes. De même des *doigts* tendus, écartés, contractés ou assouplis dans une attitude normale apportent des modifications notables à l'expression de la main.

Comme l'enseigne l'admirable tragédien lyrique M. Thomas-Salignac, on peut distinguer trois zones de formation des gestes: le *ventre*, point de départ des gestes mus par des instincts vulgaires; la *poitrine*, centre des mouvements passionnels; la *tête*, siège de l'esprit, des idées et de l'âme. Le même maître ramène tous les gestes à deux mouvements, l'un de *contraction*, allant de l'extérieur à nous-mêmes: prendre, saisir, amener à nous; l'autre de *dilatation*, allant de nous à l'extérieur, «geste ouvert, libéré, riche, car c'est celui qui donne». Il faut aussi distinguer deux directions du geste: *vers le ciel*, il traduit l'allégresse, l'enthousiasme, de nobles sentiments; *vers la terre* il exprime le découragement le désespoir, le retour aux instincts matériels.

Les attitudes et les mouvements de la *tête*, des *épaules*, du *torse* et des *jambes* peuvent ajouter beaucoup à l'expression et demandent à être étudiés très attentivement: «les sourcils et les épaules sont les deux thermomètres de l'expression; jouez-en plus que de vos mains», écrit aussi M. Thomas-Salignac qui, par ailleurs, rappelant un mot du doyen des artistes lyriques français, Lucien Fugère, le traduit: «on chante autant avec son visage qu'avec la voix».

L'attitude du chanteur de concert ou de salon, pas plus que celle du diseur, ne peut être laissée au hasard: «Dès la première note du premier mot, dit Lilli Lehmann, l'artiste doit présenter le tableau au public et lui en faire pressentir le caractère; ceci dépend, en partie, de l'attitude qu'il prend dès la ritournelle et de l'expression qu'il donne à son visage, éveillant ainsi déjà

l'intérêt de ce qui va venir, aussi bien sur la musique que sur le poème.»

Dans le chant, il importe aussi de ne pas abandonner le souci d'expression mimique aussi longtemps que ne s'est pas éteinte la dernière vibration du dernier accord de l'accompagnement, car on risquerait autrement de détruire l'effet artistique produit par une bonne interprétation.

Enfin il est quelques *principes de callisthénie* à appliquer à bon escient :

1° Le regard doit toujours précéder le geste et le geste doit toujours précéder la parole.

2° Un geste esthétique commence dans la direction opposée à celle qu'il doit prendre et se termine par un temps d'arrêt proportionné à son importance.

3° Un geste qui coupe le corps (du bras droit vers la gauche ou vice-versa) est rarement élégant. Il en est de même des mouvements parallèles des bras. Il y a donc intérêt à diriger ceux-ci en sens contraire, tant en largeur qu'en hauteur, sauf de rares exceptions. L'attitude des jambes doit généralement correspondre à celle des bras, un geste très prononcé du bras droit vers la droite étant, de préférence, accompagné d'un mouvement de la jambe droite du même côté.

4° En scène, partez toujours du pied qui est du côté vers lequel vous vous dirigez, et arrêtez-vous, que ce soit en position debout ou à genoux, en avançant la jambe qui est opposée au public. En position assise, il faut généralement écarter les genoux en avançant celui qui est vers la personne à laquelle on parle. Si le caractère du personnage à représenter ne s'y oppose pas, il convient de marcher en scène avec souplesse et à petits pas, la pointe des pieds en dehors. Dans les rôles de vieillards ou de personnages

timides et gauches, les pieds peuvent être parallèles ou tournés en dedans.

5° Ne reproduisez pas plus de deux fois de suite le même geste, à moins que la situation ne l'exige, et, en général, faites-en le moins possible en évitant soigneusement, comme le conseille Faure, «de promettre avec le geste plus que la voix ne peut donner».

*N. B.* — Il va de soi que les quelques pages qui précèdent ne sont qu'un résumé très succinct des principes qui régissent l'expression mimique. Pour les détails, nous devons renvoyer aux excellents ouvrages des Cuyer, Giraudet etc. cités dans notre Bibliographie.

**Le mouvement.** Bien que le mouvement ne puisse être séparé de l'inflexion, il nous faut en dire quelques mots et, notamment, mettre en garde les débutants contre la précipitation qui, chez la plupart d'entre eux, remplace ce qui devrait être l'action, la vie, par le bredouillement et la confusion. Il faut se garder du défaut très grave que constitue un débit trop rapide. L'un des plus remarquables parmi les professeurs de diction, le célèbre acteur Régnier, enseignait à ses élèves que ce n'était que lorsqu'ils se disaient à eux-mêmes: «Que je vais donc lentement! Je dois être assommant!» qu'ils commençaient à ne plus aller trop vite. Cela ne signifie pas, bien entendu, que le comble de l'art soit de toujours ralentir le débit. Au contraire: le mouvement qui naît du dessous des idées, il faut le garder à tout prix. L'adagio, l'andante, l'allegro et le presto existent pour le diseur comme pour l'artiste lyrique et doivent être respectés par l'un comme par l'autre. Au premier de discerner l'allure qui convient aux diverses parties de l'oeuvre qu'il doit interpréter et à tous deux de maintenir le mouvement arrêté, d'aller rigoureusement en mesure. Rien n'est plus insupportable que la tendance de certains

chanteurs à ralentir toujours les cantabiles. «Prenez un mouvement et tenez-le, disait, dans un cours d'interprétation, l'éminente cantatrice française Mme Croiza. Si l'accompagnateur a pris un mouvement juste, conservez-le. Ne donnez pas l'impression, si pénible pour l'auditeur, qu'au moment où le chant commence, c'est comme si on mettait 50 kgs de plus dans la voiture». Mais sachez aussi accélérer ou retarder l'allure à bon escient. Constant Coquelin a écrit dans la Préface des Contes d'à Présent, de M. P. Delair: «A mesure que vous avancez dans l'action, chauffez le débit, prenez parti, négligez tout à fait les mots pour l'idée qu'ils représentent: plus de broderie poétique, jouez, vivez; s'il y a dialogue, soyez celui qui parle, reflétez ce qu'il sent, rendez ce qu'il souffre, jetez ses cris; même dans les incidentes où l'auteur reparaît et continue le récit, conservez le mouvement acquis, restez au diapason, allez *crescendo* de façon que le public ne cesse pas une seconde d'être empoigné, entraîné, emporté jusqu'à l'explosion finale, qu'il faut savoir faire désirer sans la faire attendre, et détacher avec netteté, soit par un élargissement et comme un épanouissement de la phrase, soit au contraire par un contraste de ton, mais toujours naturel».

N'est-ce pas Démosthène qui répondit à un disciple curieux de connaître la première qualité à acquérir par un orateur: «L'action! — La deuxième? — L'action! — La troisième? — L'action!»

En résumé, ne donnez jamais à l'auditeur l'impression que vous vous écoutez parler ou chanter, tout en évitant, en règle générale, de précipiter le débit; mais, quand c'est nécessaire, sachez sacrifier au mouvement toute autre préoccupation.

**Le rythme.** Que jamais, cependant, la re-

cherche du mouvement ne vous fasse briser le rythme, le retour périodique de certains accents, qui est une des beautés les plus subtiles de la poésie et même de certaine prose. Laissons de nouveau la parole à M. L. Brémont: «Si dans un alexandrin, je n'entends pas:

1, 2, 3, 4, 5, 6 — 1, 2, 3, 4, 5, 6,  
comme dans le vers de Musset:

*Pâle étoile du soir, messagère lointaine...*  
ou: 1, 2 — 1, 2, 3, 4 — 1, 2 — 1, 2, 3, 4,  
comme dans l'admirable invocation du Lac:

*O temps, suspends ton vol, et vous, heures  
propices...*  
ou: 1, 2, 3, 4 — 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8,  
comme dans:

*Que savons-nous? Qui donc connaît le fond des  
choses? (Le Crapaud.)*

ou encore: 1, 2, 3, 4 — 1, 2, 3, 4 — 1, 2, 3, 4  
comme dans cet autre vers de Victor Hugo:

*La fleur au front, la boue aux pieds, la haine  
au coeur*

ou telle autre combinaison du nombre douze; si, lorsque vous dites des vers lyriques, je ne les entends pas, ces douze coups, résonner en moi, obscurément, mystérieusement, comme dans les deux premiers vers que j'ai cités, mais quelquefois aussi avec une absolue netteté comme dans les deux derniers, je dis que le poète a été trahi et que l'on a déformé son oeuvre!

«Je ne puis développer outre mesure ces considérations et donner à des études sur la diction l'apparence d'un cours de prosodie; d'ailleurs, en général, c'est l'instinct, c'est une certaine délicatesse d'oreille, développée par la lecture des poètes, qui rendront ces rythmes sensibles aux diseurs de vers; cependant, il me paraît indispensable d'insister sur un point où viennent se résumer toutes les difficultés et aussi toutes les *nuances* du rythme dans les vers fran-

çais: je veux parler de cette question de l'*e* muet que je n'ai fait qu'effleurer par ailleurs. Dans le lyrisme son rôle devient capital et la prononciation ou plutôt l'émission parfaitement juste de cette voyelle est la vraie pierre de touche pour juger un diseur de vers.

« Dans les exemples qui précèdent, si je dis:

*Pâle étoil' du soir, messagèr' lointaine...*

au lieu de:

*Pâle étoil(e) du soir, messagèr(e) lointaine...*

j'entends: 1, 2, 3, 4, 5, — 1, 2, 3, 4, 5,

au lieu de: 1, 2, 3, 4, 5, 6 — 1, 2, 3, 4, 5, 6

et je n'ai plus qu'un vers de dix pieds.

« Je supprime de même un pied au premier vers du *Crapaud* si je dis:

*Qui donc connaît l'fond des choses.*

« Mais on voit tout de suite que si, dans ce dernier exemple, la *pleine* émission de l'*e* s'impose d'une manière absolue, elle ne saurait convenir aux *e* du vers de Musset que je viens de citer; elle y serait ridicule et comme enfantine.

« Faut-il donc renoncer à compter ces voyelles et se contenter d'un vers de dix pieds? — Non, certes! Mais il faut les compter suivant la valeur qu'elles ont, et leur valeur varie sans cesse.

« Si on ne sait pas manier les *e* muets on ne sait pas dire les vers, car dire mal les vers, c'est prononcer tous les *e* muets également, comme les petits enfants qui récitent leur fable, mais c'est encore, et surtout, ne jamais les prononcer, et les considérer comme quantité négligeable ».

Que conclure de cet exposé si ce n'est que, en général, l'*e* n'est pas muet, mais tout au plus *assourdi* en poésie, et plus particulièrement dans les vers classiques et romantiques.

**La rime.** Un autre élément, dont l'importance varie énormément suivant les oeuvres et les écoles, mais dont l'interprète doit toujours se préoccuper pour en déterminer l'exacte valeur.



c'est la rime. Selon Théodore de Banville, «elle est tout le vers»; et, dans les oeuvres qui ont subi l'influence parnassienne, elle prend une importance de premier plan. Mais, en général: «elle n'est qu'une note dans le concert, elle fait partie de la musique, mais elle ne saurait être la musique elle-même; aussi peut-elle s'appeler pittoresque, funambulesque, satirique, épique même, mais non pas lyrique; la phrase est lyrique, le mot ne l'est pas. L'essentiel en poésie, c'est le rythme, le nombre, l'harmonie intérieure du vers». (L. Brémont.)

Il va de soi que ce serait trahir les poètes que de ne pas mettre en relief les rimes ingénieuses ou magnifiques auxquelles est due une bonne part de leur succès.

Dans ces vers de Théodore de Banville (*Le Baiser*):

*La dette est claire, elle eût semblé même  
évidente*

*Au siècle qui chanta Béatrice-et vit Dante!*  
il faudra, comme le conseille M. Léon Brémont, faire attendre un peu les trois derniers mots.

Ce sera par l'articulation du mot *académicien* que sera souligné le côté plaisant du passage que voici:

*Blancs comme Eglé qui dort auprès d'un  
ami sien,*

*Blancs comme des cheveux d'académicien.*

Un léger arrêt après le second vers suffira à donner de l'agrément à la répétition du mot *violons* de:

*Puis des musiciens, avec leurs violons,  
Nous aurons tout cela, car nous ne violons  
Nul usage.*

Et comment, pour ne prendre qu'un exemple parmi des oeuvres plus récentes, interpréter, sans marteler les rimes, les derniers vers de *Le Vent* d'Emile Verhaeren?

*Le vent sauvage de Novembre,  
Le vent,  
L'avez-vous rencontré, le vent,  
Au carrefour des trois cents routes?  
L'avez-vous rencontré le vent,  
Celui des pleurs et des déroutes?  
L'avez-vous vu, cette nuit-là  
Quand il jeta la lune à bas  
Et que, n'en pouvant plus,  
Tous les villages vermoulus  
Criaient comme des bêtes  
Sous la tempête?*

*Sur la bruyère, infiniment,  
Voici le vent hurlant,  
Voici le vent cornant Novembre.*

Enfin, bien qu'il soit évident que c'est pour le plaisir de l'oreille et non pour celui des yeux que la rime a été inventée, il ne faut cependant jamais s'exposer au ridicule en sacrifiant la prononciation correcte à la répétition d'une même syllabe.

Il n'est pas un Français qui se permettrait de prononcer *sè, tou, 'ou bien pa-sèl', je-nous'*, sous prétexte de respecter la rime dans ces vers de Victor Hugo (*Les pauvres Gens*):

*Nous avons cinq enfants; cela va faire sept.  
Déjà, dans la saison mauvaise, on se passait  
De souper quelquefois. Comment allons-nous  
faire? . . .*

*Ouvrons aux deux enfants. Nous les mêle-  
rons tous.*

*Cela nous grimpera le soir sur les genoux.*

**Les intervalles.** «Les intervalles jouent un très grand rôle dans la langue parlée. Ils lui donnent sa physionomie et sa vie, parce qu'ils représentent, eux aussi, des degrés de l'émotion. Les gens froids, lents à s'étonner, en usent peu; les tempéraments vifs et impressionnables en

mettent partout. Les méridionaux, dont le discours est souvent une mélodie facile à noter, multiplient et accentuent ces écarts d'intonation, signes de leur exubérance de sentiments. Ils ont en même temps, comme on sait, des aptitudes très grandes à la musique: il y a entre ces deux faits un lien manifeste. Les grands orateurs qui expriment d'ardentes convictions, se servent de leur voix comme d'un véritable instrument. L'enthousiasme, l'indignation sont des forces expansives et explosives qui se transforment, mais ne se perdent pas et se retrouvent, soit dans le volume du son qu'elles provoquent, soit dans l'étendue du chant vocal qu'elles font parcourir». (Combarieu.)

On lira avec intérêt l'étude consacrée à cette question par MM. G. Beer et René Delbost, étude dont la conclusion est que la ligne mélodique de la voix parlée suit la courbe des sentiments qui animent la personne qui parle. Plutôt monotone dans le calme, elle deviendra enveloppante, chantant de note à note dans une progression quasi chromatique, sous l'influence de l'amour ou de l'admiration; elle fera de brusques sauts à l'aigu sous l'empire de l'énervement ou de la colère, allant jusqu'aux cris, voire aux hurlements.

Il résulte de ce qui précède que la diction du vers lyrique doit être beaucoup plus égale que celle du vers dramatique et que dans le lyrisme il faut laisser couler les mots ou bien les emporter dans un mouvement égal, mais qu'il ne faut jamais les secouer.

**Le style.** On entend par *style* l'interprétation particulière qui convient généralement aux oeuvres d'une même époque, d'un même genre ou d'un même auteur. L'histoire musicale et celle de la littérature nous aident à distinguer les caractères marquants des oeuvres et à en faire

*l'analyse* pour les interpréter ensuite d'une manière *intelligente*.

Il faut cependant éviter de pousser trop loin l'esprit critique. Le souci du style ne doit pas étouffer la sensibilité de l'interprète: «Pour me tirer des larmes, il faut que tu pleures d'abord toi-même», a dit Horace. «Celui-là ne sera jamais qu'un médiocre acteur, dont l'âme n'est pas susceptible de ressentir des passions extrêmes», écrivait à un âge avancé, alors qu'il avait le mieux compris tout le prix de l'étude, le grand tragédien Talma. *Garder sa tête et livrer son coeur* est la formule lapidaire dans laquelle Mollé, l'un des plus grands comédiens du XVIII<sup>e</sup> siècle, faisait la part des choses et conciliait le *sentiment naturel* et *l'intelligence de l'oeuvre*. C'était la même idée que le célèbre compositeur wallon Grétry, dans ses «Essais», traduisait en ces termes: «Une sorte de liberté doit, de toute nécessité, exister dans les arts; l'ignorant en abuse, mais l'homme de génie en profite».

C'est par l'étude approfondie d'oeuvres de caractères différents et même, parfois, opposés à la nature de l'élève, que s'acquiert le *style*. Comme l'a dit Molière: «C'est en quoi vous faites voir que vous êtes excellent comédien de bien représenter un personnage qui est contraire à votre humeur.»

## **La mémoire.**

Soit qu'il s'agisse de dire ou de chanter « par coeur », soit que l'on puisse s'aider d'un texte, l'acquisition d'une mémoire fidèle est toujours nécessaire. Sans doute y a-t-il intérêt à ne pas lire en public des oeuvres à interpréter, car le lecteur réussit difficilement à établir avec ses auditeurs le contact qui maintient l'attention et favorise le succès. Encore faut-il que le lecteur

évite soigneusement des hésitations qui ne lui seraient pas pardonnées.

Donc jamais de lecture à première vue en public! Préparez-les toujours attentivement en confiant à la mémoire, aidée peut-être par quelques signes de rappel, les idées principales, les détails intéressants de construction, les endroits dangereux ou particulièrement difficiles à interpréter.

Pour acquérir une mémoire souple et fidèle, il faut une étude méthodique, dont *l'analyse* sera la première étape. Etablissez, comme pour la lecture expressive, le plan général, la succession des idées principales, celle des idées secondaires qui en dérivent, voire les subdivisions de ces idées secondaires. Recherchez le lien qui réunit les différents termes d'une énumération: il y en a toujours un, soit que l'auteur ait procédé par gradation, par antithèse ou par tout autre système, tel celui qui, dans le fameux monologue de Figaro, réclame de l'interprète certaines connaissances géographiques. En résumé, efforcez-vous de comprendre l'oeuvre et de vous en assimiler l'esprit avant de vous embarrasser des mots. Passez ensuite à la lecture à haute voix, à la lecture expressive. Plus celle-ci sera colorée, vivante, plus tôt vous saurez répéter l'oeuvre «par coeur». N'hésitez pas à abandonner le texte après quelques lectures pour tâcher de le reconstituer de mémoire; et, le plus tôt possible, mettez en jeu la mimique qui, elle aussi, facilitera votre tâche. Un autre excellent procédé, employé avec succès par de nombreux professionnels de la parole, consiste en une récitation de plus en plus rapide du texte à retenir.

Enfin revenez à votre psyché et répétez l'oeuvre, dans le mouvement exact, *en vous regardant dans les yeux*. Si vous avez bien réussi

cette dernière épreuve, particulièrement pénible pour les débutants, vous pourrez aller au public sans crainte de vous tromper.

## **Le trac.**

Le sentiment d'être très bien préparé à la tâche que l'on entreprend, d'être à la hauteur de son rôle, est le meilleur remède contre le trac. Il ne peut cependant l'annihiler tout à fait, et je ne crois pas qu'il existe un seul orateur ni un seul artiste de talent, ayant une réputation à défendre, quels que soient son âge et son expérience, qui ne se sente un peu ému au moment de paraître devant le grand public. Mais, si le trac existe pour tous, il ne faut jamais avouer cette faiblesse. N'y pensez pas ! Au lieu d'essayer constamment votre voix et de marcher de long en large en attendant anxieusement l'instant d'entrer en scène, asseyez-vous ou, mieux encore, étendez-vous si possible sur une chaise longue et, comme nous l'avons conseillé au chapitre de la respiration, aspirez et expirez en mesure, lentement et profondément, en vous efforçant de concentrer toute votre attention sur cet exercice.

## **La voix et le microphone.**

Chacun de nous a pu constater qu'il est de belles voix que le phonographe et le film sonore, comme le haut-parleur et même le téléphone, rendent méconnaissables, tandis que d'autres qui, au naturel, n'ont rien de remarquable, sont considérablement améliorées par la reproduction mécanique. C'est notamment le cas pour les voix de peu d'intensité quand elles sont claires et bien soutenues. Aussi la première qualité devant le microphone est-elle de bien soutenir les sons sans jamais les forcer.

Proportionnez aussi le recul de l'appareil enregistreur au volume vocal de l'exécutant. L'orateur ou le chanteur à l'organe réellement vibrant agira prudemment en ne se plaçant pas directement en face du microphone et, quelles que soient ses qualités vocales, l'exécutant fera bien de détourner un peu la tête en émettant des notes aiguës ou des passages très appuyés.

Une articulation à la fois nette et souple est indispensable, car rien n'est plus désagréable à entendre que les chocs vibrants que provoque la reproduction d'une diction hachée. Une attention particulière doit être apportée aux consonnes *ch*, *s*, *j*, *v* et *z* qui s'enregistrent difficilement.

De plus, les moindres défauts d'ordre respiratoire (notamment les inspirations sonores) étant soulignés par la reproduction mécanique, il est prudent de ne pas aborder le microphone avant d'avoir acquis une parfaite maîtrise du souffle.

## Hygiène vocale.

Ainsi que le conseille le Dr Breyre, professeur à l'Université de Liège, il est deux maximes de J. de La Fontaine que ne devraient jamais oublier les professionnels de la voix: «*Ne forçons point notre talent, nous ne ferions rien avec grâce*» et «*Qui veut voyager loin ménager sa monture*». Qu'ils retiennent aussi que *toute fatigue physique nuit à la voix* et qu'il est prudent de ménager ses ressources vocales et nerveuses non seulement des heures, mais parfois des jours entiers avant de paraître en public.

*Tout ce qui nuit à la santé nuit à la voix* et l'hygiène vocale se confond avec l'hygiène tout court. Levez-vous tôt! «Sept heures de sommeil suffisent en général à l'adulte. Ceux qui en ont besoin davantage se sont créé ce besoin par une

mauvaise habitude. Il faut essayer de la perdre non pas en se couchant tard, mais en se levant tôt (Dr Hemmerdinger). Si vous n'avez pu consacrer au repos nocturne le temps nécessaire, tâchez de combler le déficit par une sieste dans le courant de la journée. Aussitôt debout, buvez un verre d'eau ou d'infusion préparé la veille, puis consacrez un quart d'heure environ à la gymnastique respiratoire (à faire devant une psyché, en surveillant ses attitudes). Prenez ensuite un bain tiède et une douche froide ou, tout au moins, frictionnez-vous vigoureusement le cou et le thorax à l'eau froide et au gant de crin (commencez dans la bonne saison et continuez en hiver). Après un repas très léger, l'idéal serait de faire, par tous les temps, une promenade d'une demi-heure au moins, au pas accéléré, avant de passer aux exercices vocaux.

Commencez par consacrer *chaque jour* un quart d'heure au travail de la voix et augmentez progressivement la durée des exercices *en évitant toujours la fatigue. Ne faites les premiers exercices qu'à mi-voix* et intensifiez peu à peu sans exagération.

Renouvelez fréquemment l'air des salles où vous vous tenez en vous méfiant des courants d'air. Ne portez ni col, ni chaussures, ni aucun vêtement trop étroit pouvant gêner la circulation du sang. *Tenez-vous les pieds chauds, la tête froide et le ventre libre.* Tant dans l'intérêt de l'ouïe que de la voix, mouchez-vous sans effort et *sans bruit*, et une narine à la fois en fermant *hermétiquement* l'autre.

*Une vie régulière, une alimentation saine et modérée, l'abstinence d'alcool et de tabac* sont des plus nécessaires au professionnel de la voix. Celui-ci doit éviter les mets trop salés, trop épicés ou trop gras ainsi que ceux qui absorbent beau-



coup de salive (noix, noisettes, amandes). Qu'il n'abuse ni des biscuits ni du pain sec. «Les quantités de boisson seront de un litre à un litre et demi par jour, y compris le café au lait ou le chocolat du matin et le potage du soir» (Dr Ch. Fiessinger.) «Si tu n'as pas faim, ne mange pas; le jeûne est le meilleur apéritif. Mâche lentement: tout aliment bien mastiqué est à moitié digéré. La bouche est le seul organe digestif placé sous le contrôle de la volonté» (Dr V. Pauchet). A partir de la quarantaine, surveillez votre tension artérielle et modifiez, s'il y a lieu, votre régime alimentaire.

*N. B.* — C'est avant de se produire qu'il convient surtout de manger et de boire modérément, car une digestion pénible est des plus préjudiciables au souffle, à la voix et à la mémoire. Il est donc prudent de manger deux ou trois heures à l'avance; mais, pour autant que les voies digestives soient en bon état, rien ne s'oppose cependant à ce que l'on chante — de temps en temps — au cours d'un repas ou tout de suite après. D'aucuns s'en trouvent même très bien. Pendant l'acte vocal il faut boire le moins possible: méfiez-vous du verre d'eau froide du conférencier! Un peu d'infusion très sucrée de tilleul ou de thé, un fruit (pomme de préférence ou orange), voire une simple carotte, repose et éclaire la voix.

Rincez-vous la bouche autant que possible après chaque repas avec de l'eau tiède légèrement salée ou additionnée de quelques gouttes d'elixir dentifrice et, surtout, ne manquez pas de vous savonner les dents chaque soir à la brosse dure avant de vous coucher (un bon savon de toilette peut suffire).

Le choix d'un appartement clair et bien aéré est d'une grande importance. Les artistes ne doivent pas habiter trop loin de leur théâtre, bien que l'obligation de consacrer plusieurs fois par jour un certain temps à la marche soit des plus salutaires.

Méfiez-vous des remèdes lancés à grand ren-

fort de réclame et n'abusez ni des pastilles ni des bonbons d'aucune espèce. Usez, sans excès, des gargarismes, des pulvérisations et des injections nasales ainsi que des inhalations. Les gargarismes les plus simples se préparent en faisant fondre un peu de borate de soude ou de sel de cuisine (une pointe de couteau) dans un verre d'eau tiède; on peut y ajouter ensuite une cuillerée à café de glycérine. Il faut gargariser sans bruit en promenant la pointe de la langue sur toute la surface du palais. Les infusions de feuilles d'eucalyptus, de fleurs de camomille ou de menthe, séparées ou combinées, sont à recommander en inhalation: employez une serviette pliée pour aspirer les vapeurs alternativement par la bouche et par le nez, en protégeant les yeux, et prenez garde de vous refroidir ensuite; attendez une dizaine de minutes avant de sortir de la chambre. Si ces remèdes anodins ne suffisent pas à vous remettre la voix d'aplomb, ne tardez pas à recourir au médecin.

### **Résumé des conseils généraux aux diseurs et aux chanteurs.**

1° *Tenez-vous bien*, de préférence debout, un pied légèrement avancé, le poids du corps sur la hanche qui est en arrière; la tête droite sans lever le menton, la bouche ouverte sans exagération, la pointe de la langue le plus près possible des incisives inférieures.

Assis, appuyez d'ordinaire le dos au dossier de votre siège.

2° *Respirez profondément, mais sans effort*, et aussi fréquemment que le permet le texte à interpréter, en dilatant bien les narines, que vous maintiendrez dilatées pendant la phonation.

3° *Préparez le son mentalement* et retenez

toujours le souffle un instant avant d'émettre la voix; ménagez-le ensuite en gardant, sans effort, la poitrine dilatée.

4° Pour autant que le sens ne s'y oppose pas, *adoptez une attitude souriante de la bouche*, les dents inférieures cachées, et portez le regard devant vous, à hauteur des yeux.

5° *Soutenez bien la voix* pendant toute la durée des groupes de souffle, en soignant la prononciation de chaque syllabe et en évitant l'affreux chevrottement.

6° *Ne criez jamais*, à moins que la situation ne l'exige absolument. Mais, après vous être exercé à entendre votre voix *dans la salle*, recherchez de préférence les effets de douceur.

7° En solfiant, prononcez exactement le nom des notes: *do* comme *rideau*, *ré* comme *doré*, *mi* comme *minute*, *fa* comme *fané*, *sol* comme *soldat* (en articulant bien *l* finale). En vocalise, conservez toujours à la voyelle son unité de timbre quelles que soient la note et l'intensité vocale.

8° Avant de chanter avec paroles, faites une lecture expressive du texte à interpréter.

9° Dans le chant d'ensemble, ne couvrez jamais la voix de vos partenaires!

10° *Soyez toujours attentif à l'hygiène vocale.*

---

# DEUXIEME PARTIE

## PRINCIPAUX CAS PARTICULIERS

### Les voyelles buccales.

Dans notre tableau des voyelles françaises, nous n'avons fait figurer que des voyelles ouvertes et des voyelles fermées, en renvoyant au chapitre de l'accent tonique pour le mécanisme des voyelles moyennes, le timbre de ces dernières, aux nuances diverses, obéissant avant tout à la loi du moindre effort. Nous ne nous en occuperons pas autrement. Soucieux de simplifier le plus possible une théorie toujours trop compliquée pour quiconque ne peut l'étayer sur de solides connaissances étymologiques, *nous admettrons comme règle générale la prononciation ouverte des différentes voyelles* et, à part quelques rares exceptions, nous n'étudierons comme cas particuliers que ceux où elles doivent être fermées.

D'autre part, nous ne nous occuperons que des quelques mots étrangers les plus fréquemment employés et, en général, nous conseillerons d'adopter leur prononciation d'origine, qui doit être considérée comme la meilleure, à moins qu'ils n'aient acquis, de longue date, droit de cité en français.

N'oublions pas que pour obtenir une bonne émission des différentes voyelles françaises, il y

a tout intérêt à maintenir la pointe de la langue aussi près que possible des incisives inférieures. Pour prononcer les voyelles fermées, la ligne médiane imaginaire de la langue remonte vers la même ligne du palais, la pointe étant toujours dirigée vers le bas, tandis que les lèvres tendent à se rapprocher aux commissures.

## Voyelle a.

Beaucoup plus avancé vers les incisives supérieures et, par conséquent, beaucoup plus clair que l'*a* luxembourgeois, l'*à* antérieur français exige d'autant plus d'attention de la part de nos élèves qu'il est le plus fréquent. Encore faut-il éviter soigneusement de l'exagérer et de le remplacer par *è*: *mèdèm'* pour *madame*, *Pèri* pour *Paris*. L'*à* postérieur, réellement vélaire, se rencontre très rarement dans la prononciation familière des gens cultivés, lesquels le remplacent par un *a* moyen assez semblable au nôtre. Il ne faut donc pas s'exagérer l'importance de ce phonème et ne l'employer que dans les cas suivants:

1° quand il est surmonté de l'accent circonflexe: *âme*, *château*, *Pâques*, etc... Les terminaisons verbales en *-ât*, *-âmes* et *-âtes* font exception et se prononcent ouvertes: *qu'il aimât* (-mà), *nous mangeâmes*, *vous parlâtes*, etc.;

2° dans les terminaisons en *-as*, que l'*s* s'articule ou non: *ba(s)*, *coutela(s)* avec *as'*, *atlas'*, *hélas'*, *Midas'*, etc.; l'*s* flexionnelle (pluriel et verbes) n'a aucune influence sur la prononciation de mots tels que *des villas*, *tu as* dans lesquels l'*a* reste ouvert; il est également ouvert dans *bras* et *embarras*;

3° dans les terminaisons en *-aze* (*az* et *ase*): *gaz*, *topaze*, *phrase*, *Diaz*, *Métastase*, etc.; au commencement des mots, ces groupes se pro-

noncent généralement en *a* ouvert: *Asie, asile, azalée, azur*, etc.;

4° dans les terminaisons en *-aille* et *-ailles*: *bataille, entrailles, Versailles*, etc., à l'exception des mots *médaille* et *faille* qui ont l'*a* ouvert; les mots en *-ail* ont l'*a* ouvert à l'exception de *rail*;

5° *a* est également fermé dans les mots: *barre, basse, cadavre, cadre, classe, crabe, diable, érable, esclave, espace, flamme, gare, grasse, lasse, macabre, mare, masse, miracle, oracle, parnasse, rare, sable, sabre, tasse* ainsi que *Anne, Calabre, Jeanne, Marianne* et *Mars*.

*N. B.* — L'action d'une tonique fermée sur l'*a* prétonique est très marquée dans les mots tels que *baron, bâton, carré, château, gazon, larron, maçon, marron*, et aussi *acclamer, déclamer, proclamer, damner, condamner* et *narrer*, ainsi que dans les terminaisons en *-asion*, *-assion* et *-ation*: *évasion, passion, vocation*, etc. *Jadis, marraine* et *parrain* se prononcent généralement avec l'*a* fermé.

Dans la diphtongue *oi*, l'*a* subit à peu près les mêmes influences que lorsqu'il est employé seul: assez fermé dans *cloître, croise* et *voie*, il se prononce plus ouvert dans *aboi* et *il boit*.

L'*a* ne se prononce pas dans *aoriste* (*ò-rist*), *août* (*ou*), *aoûteron* (*ou-te-ron*), *toast* (*tòst*), *Curaçao* (*ku-ra-só*) et *Saône* (*són'*).

## Voyelle e.

L'*e* se prononce dans la même position de la langue que l'*à* ouvert, mais avec une attitude plus avancée des lèvres. Il faut soigneusement éviter de l'ouvrir en *è*.

Généralement, mais improprement appelée *e muet*, cette voyelle ne doit s'élider totalement que dans les cas suivants:

1° quand elle n'est qu'un signe conventionnel précédant une voyelle: *château* (*-tó*), *gageure* (*-jur*), *geôlier* (*jó*), *nous mangeons*, etc.;

2° quand elle suit une voyelle, que l'e soit ou non surmonté d'un tréma: *boue* (*bou·*), *ils étaient* (*-tè*), *je jouerai* (*jou-ré*), *joie* (*jwa*), *paie-ment* (*pè-man*), *pluie* (*plüi*), *toupie* (*-pi·*), *aiguë* (*è-gu·*), *ciguë* (*si-gu·*), etc... Cette règle s'applique aussi aux noms propres *Caen* (*kan*), *Mme de Staël* (*sta·l*) et *Camille Saint-Saëns* (*san·s'*); le nom de la localité *Saint-Saëns* se prononce *sin-san*.

3° quand, dans le corps d'un groupe tonique, elle précède un mot commençant par une voyelle ou une *h* muette: *une armoire à linge* (*u-nàr-mwa-rà-lin·j*), *un habile homme* (*un-na-bi-lò·m'*).

En dehors de ces cas, l'élision de l'e, très fréquente dans le langage familier, est plutôt rare dans le style soutenu et surtout, pour des raisons que nous avons exposées au chapitre du rythme, en poésie; mais, dans la prononciation la plus simple comme la plus châtiée, il semble bien que l'e, à de rares exceptions près, obéisse à la loi des 3 consonnes formulée naguère par M. Grammont, et qu'elle se maintienne, à l'égal d'une autre voyelle, dans la plupart des cas où son émission peut empêcher un groupe de trois articulations successives, dont deux consonnes précédant l'e comme dans les exemples suivants: *appartement*, *fixement* ( $x = ks$ ), *plusieurs devoirs* (cf. *des d(e)voirs*), *une femm(e) de chambre* (cf. *un valet d(e) chambre*). La même règle s'applique aux groupes en *-elier*, *-erions* et *-eriez* dans lesquels *i* est consonne: *chapelier*, *chandelier*, *nous mangerions*, *vous chanteriez*, etc... Contrairement à cette loi on élide cependant presque toujours l'e final précédé ou suivi de deux consonnes: *une fabl(e) de La Fontaine*, *une bell(e) statue*; on élide de même l'e qui n'est précédé que d'une articulation: *il me r(e)vient*, *pal(e)frenier*, *un r(e)gret*,

*des s(e)crets.* On ne prononce généralement pas celui des mots *bourr(e)lier* et *parc(e) que*; par contre on le maintient au commencement des mots *échev(e)lé* et *ensev(e)lir*, ainsi que, fréquemment, dans le pronom *le* suivant un verbe: *redis-le encore, attends-le chez toi.*

Il va de soi que le «doigté» qui préside à la prononciation française peut particulièrement s'exercer au sujet de l'*e* soi-disant muet. Il est parfaitement correct de prononcer *un artiste-peintre* et *une lourde tâche* pour éviter une rencontre désagréable de consonnes, et le même individu prononcera différemment, suivant les circonstances, une phrase comme celle-ci: *je te demande d'être attentif à tout ce que je te dis*; dite simplement, sans intention spéciale, elle pourra parfaitement devenir *ch' te d'mand' dè-tra-tan-ti-fâ tou s'ke ch'te di*, mais si l'on veut faire acte d'autorité on énoncera tous ou presque tous les *e*: *je te d(e)mand'dè-trà-tan-ti-fâ tou s(e) ke je t(e) di.*

*N. B.* — Il est rare que l'*e* ne joue pas un rôle dans la prononciation française, même s'il est réellement muet: «Semblable à la dernière vibration des corps sonores, disait Rivarol, l'*e* muet donne à la langue française une harmonie légère qui n'appartient qu'à elle»; et Voltaire écrivait à un Italien: «Vous nous reprochez nos *e* muets comme un son triste et sourd qui expire dans notre bouche; mais c'est précisément dans ces *e* que consiste la grande harmonie de notre prose et de nos vers. *Empire, couronne, diadème, flamme, tendresse, victoire*, toutes ces désinences heureuses laissent dans l'oreille un son qui subsiste encore après le mot prononcé, comme un clavecin qui résonne encore quand les doigts ne frappent plus les touches.»

## Voyelle è.

L'*è* ouvert a son centre d'émission plus avancé que l'*a* ouvert avec lequel il ne doit jamais se confondre. Il exige d'ailleurs un écartement beaucoup plus marqué des lèvres vers les oreilles.



On le rencontre:

1° quand l'e est surmonté d'un accent grave ou d'un accent circonflexe: *nègre, hêtre*, etc.;

2° à la fin des mots où l'e est suivi d'une ou de deux consonnes articulées: *bel, cuiller, échelle, greffe, Joseph, nerf, pater, verre*, etc.;

3° dans les finales *-et* et *-ect*: *bonnet, jouet, respect*, etc., à l'exception de la conjonction *et (é)*;

4° dans les monosyllabes en *-es*: *les, mes, tes, ses, des, tu es, il est*;

5° à l'intérieur des mots quand *e* est suivi de deux consonnes: *destin, hennir, indemnité, profession, je verrai* etc., à l'exception des mots *femme (fam')*, *moelle (moal)*, *solennel (-la-)* et la famille de ce dernier, ainsi que de quelques ad-  
verbes: *ardemment, fréquemment, innocemment* etc. dont la terminaison se prononce *a-man*; *e* reste sourd dans *dessus, dessous* et dans le préfixe *res-* de mots tels que *ressauter, ressembler, resservir, ressortir, ressource* etc.; seuls se prononcent avec *è* les mots *ressayer* (radical: *essayer*), *ressui, ressuyement, ressuyer* (radical: *essuyer*) et *ressusciter*.

Le groupe *ei* se prononce toujours *è*: *appareil, corbeille, peine, reine, sommeiller* etc...

Le groupe *ai* se prononce généralement *è*: *j'aime, baigneur, chaîne, geai, mais*, etc., à l'exception des terminaisons du futur et du passé défini où il devient *é* fermé: *j'aimerai, je mangerai*, ainsi que dans les mots *gai, gaie, gaie-ment, gaîté, quai, j'ai* et *je sais, tu sais, il sait*. Dans quelques formes du verbe *faire*, *ai* se prononce ordinairement *e*: *je faisais (fe-zè), faisant (fe-zan)* et de même *bienfaisance (bien-fe-zans')* et *faiseur (fe-zeur)*.

Le groupe *ay* se décompose généralement en *è + y* (*i* semi-voyelle): *payer (pè-ye), balayer (ba-lè-yé)* etc. excepté dans quelques noms pro-

pres où il se prononce simplement è: *Aymon* (è-mon), *Caylus* (Kè-lus'), *Dalayrac*, *Taygète* etc. et dans les cas où il faut maintenir le son a comme dans *payen* (pa-yin), *Bayonne*, *La Fayette* et ceux que nous signalons au chapitre de l'y.

## Voyelle é.

Plus avancé encore que l'è ouvert, l'é fermé se rencontre:

1° quand la voyelle *e* est surmontée de l'accent aigu: *abbé*, *décédé*, etc;

2° dans les syllabes finales où la lettre *e* est suivie d'une consonne muette autre que *t* ou *s*: *clef*, *nez*, *pied*, *tourner*, *vous verrez*. Ces terminaisons gardent la prononciation fermée dans la liaison: *vous avez entendu* (a-vé-zan-), *un pied-à-terre* (piéta).

3° dans la conjonction *et*;

4° dans les exceptions signalées pour le groupe *ai*.

## Groupe eu.

En admettant comme règle générale la prononciation ouverte (eù) de cette voyelle ainsi que dans les mots *peur*, *seul*, etc., il n'y a que les cas suivants où l'on rencontre l'eù fermé:

1° quand il est surmonté de l'accent circonflexe: *jeûne*, *jeûner*;

2° à la fin des mots, en syllabe ouverte: *bleu*, *lieu*(e), *noeu*(d), *il pleu*(t), *vieu*(x), *les boeu*(fs), *des oeu*(fs), etc.;

3° au commencement des mots: *eucharistie*, *euphorbe*, *Eubée*, etc.; mais il est ouvert dans *Eure* et *Europe*;

4° dans les groupes *euz-*, *eut-* et *eutr-*: *creuse*, *Dieuze*, *deuxième*, *meute*, *lieutenant*, *feutre*, *neutralité*, etc.;

5° dans les mots *jeudi, leude, meule, meunier, pneumatique, teuton* et *veule* ainsi que *Mau-beuge, Neufbourg, Neufchâteau* et *Neuf-Brissac*.

N. B. — *eu* se prononce *u* dans le verbe avoir: *j'eus, nous eûmes, il a eu*, etc., ainsi que dans *gageure*.

## Voyelle i (ou y).

Très rapprochée des incisives supérieures, la voyelle *i* exige un fort appui de la langue le long des deux côtés du palais, les commissures des lèvres étant écartées.

L'oreille la plus subtile ne distingue pas de timbres différents de cette voyelle, mais il faut être attentif à reconnaître les cas où la lettre *i* représente:

1° la voyelle *i* comme dans les mots *allié, lier, nier, épître, vie* et dans les finales ouvertes en *i*: *Aï, haï, ouïe* etc. à l'exception de quelques mots étrangers tels que *banzaï* et *samouraï* qui se terminent par la diphtongue *ay* (*ban-zay', sa-mou-ray'*);

2° la semi-voyelle *i* dans tous les cas où elle appartient à une diphtongue: *aïeul* (*à-yeùl*), *attention, feuille, iambe, pied*, etc.;

3° le son *eù* ouvert dans le mot anglais *flirt* (*fleùrt*) et son dérivé *flirter*.

4° la diphtongue *ay* dans les mots anglais *right* (*rayt*), *high life* (*hay-layf*), *times* (*tayms*), *five o' clock* (*fay-vò-klòk*) et *side-car* (*sayt' ka:r*).

*I* est nul dans *encoignure* (*an-kò-ñur*), *oignon* (*ò-ñon*) et *Champagne* (*Chan-pañ'*).

*Y* se prononce comme la voyelle *i* quand il est pronom: *il y est*, ainsi que dans quelques noms propres: *Yperlée, Ypres, Ysaye* (*i-zà-i*), *Yser*; mais, en général, outre son effet habituel de semi-voyelle, *y* modifie la prononciation de la voyelle qui le précède: *fuyard* (*fwi-yâr*), *grasseyer* (*grà-sè-yé*), *moyen* (*mwa-yin*), *pays* (*pè-i*),

*royal* (*rwa-yâl*), *Savoyard* (*sa-vwa-yâr*), *tuyau* (*tui-yó*), *voyou* (*vwa-you*), etc. Il est simplement semi-voyelle dans les mots populaires ou étrangers *brayette* (*bra-yèt*), *faïot* (*fa-yó*), *payen* (*pa-yin*), *tayaut* (*ta-yó*); *bayadère* (*ba-yà-dèr*), *boyard* (*bò-yâr*), *cipaye* (*ci-pà-y'* ou *ci-pè*), *cobaye* (*co-bà-y'* ou *co-bè*), *yacht* (*yòt* ou *yak*) et *yatagan*; *Biscaye*, *Cayenne*, *Hendaye* et *Mayence*. *Abbaye* se prononce *a-bè-yi*.

## Voyelle o.

L'ò ouvert français est plus avancé et moins labial que l'ò ouvert luxembourgeois. Quant à l'ó fermé, il exige un effort réel de contraction des lèvres, effort généralement insuffisant chez nous.

On ne rencontre l'ó fermé que dans les cas suivants:

1° quand il est surmonté de l'accent circonflexe: *aumône*, *côte*, *pôle*, etc.; dans les mots *hôpital* (où il est nettement ouvert), *côtelette* et *hôtel*, l'ô subit l'influence habituelle de la voyelle tonique ouverte;

2° quand il termine un mot en syllabe tonique ouverte: *écho*, *accro(c)*, *mo(t)*, *siro(p)*, etc.; il va de soi que cet *o*, fermé en tant que voyelle tonique, a tendance à s'ouvrir quand il est atone, notamment dans les mots composés *cròc-en-jambe* (*-kan-*), *mòt à môt*, *pòt-au-feu*, etc.; comparez aussi la prononciation fermée de *c'en est tróp* et celle, ouverte, de *c'est tròp fòrt*;

3° dans les terminaisons en *-ós*, que l'*s* s'articule ou non: *albatros'*, *do(s)*, *héro(s)*, *mérinos'*; le mot *os* fait seule exception et se prononce avec l'ò ouvert en articulant l'*s* au singulier, tandis que l'*s* est muette et l'ó fermé au pluriel;

4° dans les terminaisons en *-óse*: *chose*, *dose*, *rose*, etc.;

5<sup>o</sup> dans les mots *amazone* et *zone*, *arome*, *atome*, *axiome*, *cyclone*, *icone*, *idiome* et *gnome* ainsi que dans les groupes *o(s)* de *Vo(s)ges* et *Co(s)ne*.

N. B. — Par suite de l'influence de la tonique fermée, l'*o* se ferme dans les finales en *-otion*: *lotion*, *motion*, *potion*, etc. ainsi que dans *odieux* et *odieusement*; il en est de même dans *oser*, *osier*, *rosier* et dans *dossier*, *préciosité*, *rugosité*, etc. Le groupe *oz* est d'ailleurs généralement fermé quelle que soit la place qu'il occupe, à moins qu'il ne subisse l'influence d'une voyelle ouverte comme dans les mots *côsaque*, *lôsange*, *môsaique*, *myôsôtis*, *philôsophe* (et ses dérivés), *Môselle*, *Môzart*, *Sôsie*, etc.

O ne se prononce pas dans *faon* (*fan*), *faonne* (*fa-n'*), *paon* (*pan*), *paonne* (*pa-n'*), *taon* (*tan*), *Laon* (*lan*), *Laonnois* (*la-nwa*), *Craon* (*kran*), *Craonnais* (*kra-nè*) et *Craonne* (*kra-n'*); il faut cependant reconnaître que, depuis la guerre, ces deux derniers noms sont généralement prononcés *kra-ò-nè* et, surtout, *kra-ò-n'*.

Le groupe *eau* se prononce toujours *ó*: *beauté*, *chapeau*. Quant au groupe *au*, *ó* fermé est sa prononciation la plus fréquente: *aube*, *épaule*, *gauche*; mais c'est un *ò* ouvert qu'on entend dans le groupe *aur*: *l'aurore*, *je saurai*, *laurier*, *restaurant*, *Laure*, *Maurice* etc., tandis que l'*ó* fermé est maintenu dans *vaurien*, à cause de l'étymologie, et souvent aussi dans *centaurée* et *saurien*. On prononce généralement l'*ò* ouvert dans *augmenter* et ses dérivés, dans le préfixe *auto* d'*automate*, *autonome*, *autopsie*, etc. ainsi que dans *Faust*, *Paul*, *mauvais* et *rigaudon*.

Le groupe *oe* se prononce comme la diph-tongue *oi* dans les mots *poêle*, *moelle* et *moel-leux*. Dans les mots d'origine grecque il se prononce *é*: *Oedipe* (*é-dip'*), *oesophage* (*é-zò-fa:j'*), avec une tendance vers *è* quand il est suivi de deux consonnes: *Oestromane* (*ès-tro-man'*). C'est le son *eù* ouvert qu'on entend dans *oeil*, *oeillade*, *oeillère* et *oeillet*.

## Voyelles u et ou.

La voyelle *u*, très avancée, se forme dans la même attitude de langue que l'*i*, mais avec une contraction très marquée des lèvres en avant. La voyelle *ou*, très labialisée également, est reculée vers le voile du palais, la partie antérieure de la langue reposant sur le plancher de la bouche.

La lettre *u* représente le son voyelle quand elle ne précède pas une autre voyelle ou quand elle est surmontée du tréma: *futur*, *surprise*, *Esaü* (*é-za-u*).

Suivie d'un *i* elle est généralement semi-voyelle et appartient à la diphtongue *ui*: *celui*, *bruit*, *Guise* (*gûiz*), à moins qu'elle ne soit muette et ne serve à maintenir le son dur du *g* comme dans les mots *anguille* (*-g'i*), *guérir*, etc.

C'est la semi-voyelle *ou* qu'on entend devant *a* dans *équateur* (*é-kwa-teûr'*), *guano* et *quadra-ture* ainsi que, devant *i*, dans les mots *oui*, *ouistiti* et *fouine*.

Dans la finale *-um*, on entend un *ò* ouvert: *album* (*-bòm'*), *barnum*, *forum*, *géranium*, *post-scriptum*, *rhum*; il en est de même dans les mots *triumvirat* et *circumnavigation*. Seul, *parfum* se termine par le son nasal *un*.

On prononce généralement *ou* dans les mots étrangers: *jettatura*, *furia francese*, *opera buffa*, *risoluto*, *ritenuto*, *sostenuto*, *un poco piu*, *tutti*; *cuadrilla*, *chulo*, *fueros*, *muleta*, *pronunciamento*; *burg*, *kulturkampf*, *landsturm*; *home rule*, *blue-book*, *bull-full*, *homespun*, *plumcake*, *plum-pudding* et *yucca*.

Dans les mots anglais, *u* se prononce le plus souvent *eù* ouvert comme dans *bluff*, *club*, *dum-ping*, *lunch*, *rush*, *struggle for life*, *stud-book* et *tub*. On le francise parfois en *ò* dans *gulf-stream* (*geùlf-* ou *gòlf-*).

Quant à l'*ou* anglais, il se prononce *aou* (*aw*) dans *boarding-house*, *clearing-house* et *stout*, tandis qu'on se contente généralement de l'*ou* français dans *outlaw* et *outsider*.

## Les voyelles nasales.

La langue et les lèvres étant placées dans l'attitude exacte des voyelles buccales *è*, *eù*, *á* et *ò*, il suffit d'abaisser le voile du palais pour produire la nasale correspondante *in*, *un*, *an* ou *on*. Il faut bien se garder de confondre *in* et *un*, et de prononcer *an* au lieu de *on*. Evitez également de laisser entendre une *n* ou une *m* après la voyelle nasale.

Les différentes orthographes de ces quatre phonèmes n'ont aucune influence sur leur prononciation, qui est identiquement la même pour *an* et *en*, *in* et *ain* etc., mais il importe d'être attentif aux remarques ci-dessous :

1° En règle générale, on ne doit prononcer de nasales que dans les mots français. Dans les mots étrangers il est toujours permis d'adopter la prononciation d'origine: *bel canto* (*ca-ntó*), *delirium tremens* (*-mè-ns'*), etc.

2° A la fin des mots, l'*n* suivie ou non d'autres consonnes appartient généralement à une voyelle nasale: *matin*, *saint*, *chacun*, *banc*, *bon*, *rond*, *talent*, *sens* (*sans'*), etc.

3° A la fin des mots, l'*m* s'articule généralement après la buccale: *intérim* (*-ri-m'*), *macadam* (*-da-m'*), *maximum*, *requiem*, etc. Seuls se terminent par une voyelle nasale les dix mots suivants: *Adam*, *daim*, *dam*, *dom*, *essaïm*, *étaisim*, *faim*, *nom* (et ses composés), *parfum* et *thym*.

4° Quand, dans le corps des mots, l'*m* ou l'*n* d'une nasale deviennent le premier élément d'une syllabe, la voyelle précédente reprend le son buccal. Comparez *fin* et *fine* (*fi-n'*), *Germain*

et *Germaine* (-mèn'), *parfum* et *parfumer*, *paysan* et *paysanne*, etc.

5° Le groupe *em-* représente la voyelle *an* quand il précède un radical commençant par *m*: *emmancher* (*an-man-ché*), *emmener*, etc., mais il est buccal dans les noms propres: *Emmanuel* (*è-ma-*), *Emmaüs*, etc.

6° Le groupe *en-* initial est nasal: *enchanter*, *enivrer*, *ennoblir*, etc. à l'exception d'*ennemi* (*è-ne-*), *ennéacorde*, *ennéade*, *ennéagone* et de noms propres tels que *Ennius* et *Ennodius*.

7° Dans le corps des mots *en* est également nasal quand il précède une consonne: *descendre*, *penser*, etc. à l'exception de *hennir* (*è-nir*), *Rouennais* (*a-n*) et *solennel* (*a-n*) et de leurs dérivés, ainsi que de quelques autres mots.

8° Le groupe *en* se prononce *in* dans les terminaisons -éen, -ien et *yen*: *Européen*, *lycéen*, *bien*, *soutien*, *moyen*, *Troyen*, etc. ainsi que dans les terminaisons verbales: *je tiens*, *il revient*, etc. et dans *Amiens* (*a-myin*). C'est la finale -*an* qu'on entend dans *Rouen* tandis qu'on prononce *è-n'* dans *abdomen*, *dolmen*, *Eden* ainsi qu'à la fin de quelques autres mots que nous citons au chapitre de l'*n*.

9° Dans le mot *examen* ainsi que dans un certain nombre de mots étrangers, ce groupe se prononce également *in*: *appendice*, *benzine*, *Camœns* (-*ins'*), *Mendès*, *menthol*, *Mentor*, *pen-sum*, etc.

10° Le groupe *on* représente toujours le son nasal. Seuls le mot *monsieur* (*meù-*) et quelques mots étrangers font exception: *omicron* (-*ò-n'*), *sine qua non* (*nò-n'*), *con brio*, etc. Le mot *micron* se prononce avec la nasale *on*.

11° La nasale *un* se prononce *on* dans les huit mots suivants: *conjungo*, *jungle*, *junte*, *lumbago*,



*de profundis, punch, rhumb* et *secundo* ainsi que dans les mots savants commençant par *plumb* — tels que *plumbaginée, plumbéine* etc.

## Les semi-voyelles.

Comme nous l'avons fait remarquer dans la première partie, les *trois semi-voyelles i, u et ou* sont en réalité des consonnes. Elles accompagnent toujours une voyelle avec laquelle elles constituent une *diphtongue*. Au sujet des *diphtongues*, il faut être attentif à ce que M. Ph. Martinon appelle *le divorce entre la poésie et l'usage*. «Les poètes, s'en tenant à des traditions qui remontent aux origines latines, ne considèrent comme diphtongues que les diphtongues étymologiques. Or il n'y en a plus que deux en français: *ié* et *ui*. Encore *ié* et *ui* ne sont-ils pas diphtongues partout étymologiquement: aussi *ié* est-il diphtongue pour les poètes dans *piéd* mais non dans *épi-é*; dans *dieu*, mais non dans *odi-eux*; dans *rien* mais non dans *aéri-en*; *ui* est diphtongue pour eux dans *puits* mais non dans *ru-ine*, dans *bruit* mais non dans *ingénu-ité*. Les poètes admettent encore les diphtongues *ions* et *iez* dans les imparfaits et les conditionnels, mais point ailleurs: ils distinguent ainsi les imparfaits *alliez, mendiez*, des présents *alli-ez, mendi-ez*, etc.; les imparfaits *portions, inventions*, etc., des substantifs *porti-ons, inventi-ons*. En dehors de ces cas, les diphtongues sont rares chez eux: les groupes *ia, io, iu*, fournissent à peine quelques exceptions courantes comme *diable* ou *pioche*; de même les autres groupes commençant par *u* et *ou*: ainsi *duègne* et *oui*. Nous n'insisterons pas sur la question, ceci n'étant pas un traité de versification, mais il importe d'être averti que dans ces rencontres les vers doivent

très souvent se prononcer autrement que la prose».

Pour ce qui concerne la *semi-voyelle i*, généralement représentée par *y*, nous renverrons le lecteur aux voyelles *i* et *y*.

La *semi-voyelle u* est rarement assez labialisée dans le Grand-Duché, où elle est presque toujours remplacée par *ou*. Ainsi que nous l'avons fait remarquer au chapitre des voyelles *u* et *ou*, cette prononciation est admise devant *a* dans quelques mots, mais il faut l'éviter partout ailleurs et notamment dans le mot *juin*. C'est l'*u* semi-voyelle qu'on entend dans *questeur* et *aiguille* et la voyelle *u* dans des mots tels que *argu-er*, *conclu-ant*, *dru-ide*, *ébru-iter*, *respectu-eux* et *sanctu-aire*, où l'*u* est précédé de deux consonnes. (Cf. voyelle *u*, consonnes *g* et *q*).

La *semi-voyelle ou* se rencontre dans les groupes *oua*, *ouai*, *ouan*, *oué*, etc. où elle précède d'autres voyelles. Précédé de deux consonnes, le groupe *ou* est voyelle comme dans les mots *éblou-ir*, *flou-er*, *prou-esse*; il en est de même pour la plupart des mots ayant un radical en *ou*: *bou-eux*, *jou-et*, *lou-er*, *nou-eux*. C'est la diphtongue *oi* qui se prononce dans *joyau* (*jwa-yó*) ainsi que dans *moelle*, *moelleux*, *moellon*, *poêle* et *poêlon*, alors qu'on entend la voyelle *ò* dans *jo-aillier*, *po-ête*, *po-ème*, *go-élette* et *go-éland*. Le *w* ne représente la semi-voyelle *ou* que dans quelques mots d'origine anglaise comme *tramway*, *whist*, *Washington*, *Wellington* et dans les deux noms propres français *Longwy* et *Wissant*. Partout ailleurs elle se prononce *v*. Il serait cependant plus correct de maintenir aussi l'*ou* semi-voyelle dans des mots tels que *wallon* et *Waterloo* à cause de la prononciation d'origine (Cf. voyelle *ou*, consonnes *g* et *q*.)

## Les consonnes.

L'articulation normale des consonnes françaises s'impose d'une manière presque absolue au commencement des mots; seules les consonnes *c*, *g* et *s* *initiales* présentent des exceptions. En dehors des cas particuliers que nous signalerons par la suite, il importe toujours de distinguer, par une articulation nettement vocale, les consonnes sonores des consonnes sourdes. Quant à ces dernières, articulez-les légèrement, en évitant avec le plus grand soin le défaut — très grave — d'aspiration.

### Consonne *b*.

Très rare à la fin des mots proprement français, le *b* ne s'y prononce pas: *plom(b)*, *Dou(bs)*, *Colom(b)* et, parfois, *radou(b)*, mais on l'articule à la fin de mots étrangers tels que: *baobab*, *cab*, *club*, *nabab*, *naïb*, *rhumb*, *rob*, *sno**b***, *tub* et *Achab*, *Jacob*, *Job*, *Moab*, etc.

Dans le corps des mots, *b* s'articule toujours devant une autre consonne, tout en subissant éventuellement l'effet de l'assimilation: *abdomen* (*abd'*), *absence* (*aps'*), *obtenir* (*opt'*), *obvier* (*obv'*) etc.

On articule généralement le *b* double dans les mots savants *gibbeux* et *gibbosité*.

### Consonne *c*.

A la fin des mots français, le *c* s'articule généralement *k*, qu'il soit ou non précédé d'une autre consonne: *arc*, *arsenic*, *avec*, *bac*, *bec*, *boue*, *cognac*, *duc*, *échec*, *fisc*, *musc*, *public*, *suc*, *talc*, *trafic*, etc., de même que dans *Aurillac*, *Pernambouc*, etc. Il n'est muet qu'à la fin des quelques mots suivants: *bro(c)*, *caoutchou(c)*, *clerc(c)*, *cri(c)*, *cro(c)* avec *accro(c)*, *escro(c)*,

et *raccro(c)*, *estoma(c)*; *mar(c)* dans le sens de résidu ou poids: *de l'eau-de-vie de mar(c)*, *au mar(c) le fran(c)*; *por(c)* dans la prononciation de la cuisine ou de la charcuterie: *du por(c) frais* et *tuba(c)* ainsi que *Saint-Brieu(c)*. Par exception, on l'article dans *crie!* (onomatopée), *crie-crae*, *de brie* et *de broc* ainsi que dans le prénom *Mare* et dans le mot *pore*, animal ou cuir. Au pluriel, on l'élide dans *la(cs)* et *entre-la(cs)*. On l'élide également toujours après une voyelle nasale: *ban(c)*, *fran(c)*, *jon(c)*, etc.

*Donc* articule le *c* quand il introduit une conséquence de ce qui précède: *je pense, donc je suis*. A la fin d'un groupe tonique, il est généralement muet: *à quoi pensez-vous don(c)?* Quand le mot *donc* est atone, le *c* s'élide toujours devant une consonne: *venez don(c) me voir*. Bien entendu, on peut lier: *venez donc ici (-ki-)*.

Les consonnes *ct* finales s'articulent généralement toutes deux: *abject*, *compact*, *convict*, *correct*, *district*, *exact*, *intact*, *strict*, etc. Elles ne sont muettes que dans les mots: *aspe(ct)*, *circonspe(ct)*, *instin(ct)*, *respe(ct)*, *succin(ct)*, qui articule parfois la finale, et *suspe(ct)*; mais elles s'articulent dans leurs féminins ou leurs dérivés: *circonspecte*, *instinctivement*, *respecter*, *succincte*, etc...

Devant *a*, *o* et *u*, *c* s'articule *k*; devant les autres voyelles, il s'articule *s*: *ceci (se-si)*, *dé-cence*, *cygne* etc... C'est un *g* que l'on entend dans *second (se-gon)* et ses dérivés, *zinc (zing)* et souvent dans *reine-Claude*.

Le *c double* ne s'articule généralement que comme un simple *k*; on peut le redoubler dans *ecchymose* et *occlusion*. Devant *e* et *i*, le premier *c* s'articule *k* et le second *s*: *accident (-ksi-)*, *succès (-ksé-)*, *vaccin (-ksin)*. Devant ces deux

mêmes voyelles, *sc* s'articule simplement *s*: *escient*, *scène* (*sè·n'*).

## Consonne *ch*.

A la fin des mots, *ch* se prononce généralement *k*: *krac(h)*, *loc(h)*, *Munic(h)*, *Saint-Roc(h)*, *varec(h)* etc., mais il garde l'articulation chuintante dans *chaouch*, *farouch*, *lunch*, *match*, *punch*, *tarbouch*, *tzarewitch* et *Foch*. Il est muet dans *almana(ch)* et *ya(ch)t*.

Au commencement et à l'intérieur des mots savants dérivés du grec, on l'articule généralement *k*, tandis que le *ch* français reprend ses droits dans les mots d'usage populaire; c'est ainsi qu'on prononce *anac(h)orète*, *arc(h)aïque*, *arc(h)ange*, *arc(h)éologie*, *arc(h)iépiscopal*, *arc(h)onte*, (mais *archevêque*, *archiduc*, *archifou*, *archiprêtre*); *bacc(h)anale*, *bacc(h)ante* et *bronc(h)o-pneumonie*, (mais *bronches* et *bronchite*); *C(h)alcédoine*, *c(h)ao(s)*, *c(h)aotique* et *c(h)iro-mancie*, avec *c(h)œur*, *c(h)oléra*, *c(h)orus* et *c(h)oral* et tous les mots commençant par *ch* suivi d'une consonne: *c(h)lore*, *c(h)rist*, *c(h)ronomètre*, etc.; de même *éc(h)o*, *lic(h)en*, *orc(h)estre*, *orc(h)idée*, *psyc(h)ologue* et des noms propres tels que *Ac(h)ab*, *Ac(h)aeus*, *C(h)aldée*, *C(h)am*, *C(h)anaan*, *C(h)arybde*, *C(h)ersorèse*, *C(h)ianti*, *Mac(h)iavel* et *Mic(h)el-Ange*, tandis que le *ch* français se retrouve dans *chérubin*, *machiavélique*, *machiavélisme*, *Michel*, *trachée*, etc. et, souvent, *Achéron*.

Dans les mots anglais et espagnols, *ch* se prononce souvent *tch*: *mail-coach* (-*cotch*), *rocking-chair* (-*tchèr*), *speech* (*spitch'*), *steeple-chase* (-*tchèz*) et *cachera* (-*tchè-*), *chulo* (-*tchou-*), tandis qu'on francise généralement en *ch* les mots *chinchilla*, *chipolata* et *sandwich*. Le groupe *sch* se prononce presque partout *ch*:

*ha(s)chi(s)ch, kir(s)ch, p(s)chent* (ou *pskènt'*), *(s)chabraque, (s)chlague, (s)chnick*, et même *(s)chéma, (s)chisme* et *(s)chiste* à l'exception de *schola* (*sko-*) et de *scherzo* (*skèr-*).

## Consonne d.

Cette consonne est muette à la fin des mots français ou réellement francisés tels que *accor(d), Arman(d), brigan(d), chau(d), fécon(d), lor(d), noeu(d), pie(d), quan(d), re-gar(d), sour(d)* etc. Par contre, elle s'articule à la fin de la plupart des mots d'origine étrangère: *Alfred, Bagdad, caïd, le Cid, David, kobold, lied, Nemrod, oued, sud, talmud* etc.

Le *d* s'articule toujours dans le corps des mots, quelle que soit leur origine: *adjudant, bridge, landsturm, mademoiselle*, etc..

Le *d* double ne se prononce guère que dans *addenda, adducteur* et *quiddité*.

## Consonne f.

L'articulation de l'*f* est normale à la fin des mots: *actif, breï, canif, oeuf, serf* etc.; seuls font exception *cle(f)*, que l'on écrit aussi *clé*, les pluriels *bocu(fs)* et *oeu(fs)*, *chef* dans son composé *che(f)-d'oeuvre*, généralement *cer(f)* et toujours son pluriel ainsi que son composé *cer(f)-volant*, le pluriel *ner(fs)* et généralement le singulier du même mot excepté, parfois, s'il est employé au figuré: *le nerf' de la guerre, ce style a du nerf'*. L'adjectif numéral cardinal *neuf* perd souvent l'articulation finale: *neu(f) sous*; mais on dit *neuf' fois neuf', j'en ai neuf'*, etc.

On entend parfois l'*f* double dans *affixe, affusion, diffusion, efflorescence, suffète* et quelques autres mots d'un emploi restreint.

## Consonne g.

Le *g* final est généralement muet en français, qu'il soit ou non suivi d'une autre consonne: *doi(gt)*, *étan(g)*, *faubour(g)*, *haren(g)*, *poin(g)*, *ran(g)*, *sein(g)*, *vin(gt)*, etc.; seuls les mots *legs* et *joug* font entendre parfois la consonne finale, mais ce n'est pas obligatoire. On ne l'articule pas non plus à la fin des quelques mots étrangers qui suivent: *mustan(g)*, *oran(g)*-*outan(g)*, *parpain(g)*, *shampoin(g)*, *shellin(g)* et *sterlin(g)* alors qu'on continue à l'entendre dans *browning*, *drag*, *grog*, *iceberg*, *meeting*, *pouding*, *skating*, *Touareg*, etc..

Le *g* se prononce *j* devant *e*, *i* et *y* comme dans: *agir*, *bouger*, *g(e)ai*, *gentil*, *gymnase*, *na-g(e)oire*, *manger* etc. ainsi que dans les mots *g(e)ôle*, *g(e)ôlier* et *gag(e)ure* qui réclament une certaine attention. Devant les trois voyelles susdites, le *g* reprend par l'addition d'un *u* muet l'articulation gutturale qui lui est propre: *fatig(u)e*, *g(u)ide*, *lig(u)er* etc. La voyelle *u* se prononce cependant dans toutes les formes du verbe *arguer* ainsi que dans les mots *aiguë*, *ambiguë*, *ciguë*, *contiguë*, *exiguë* et dans la plupart de leurs dérivés; de même dans les quelques mots savants: *consanguinité*, *sanguification*, *linguiste*, *linguistique*, *inextinguible*, *inguinal*, *onguiculé* et *unguis*. Par contre, l'*u* ne se prononce plus dans la plupart des mots de la famille de *sang*: *sang(u)in*, *consang(u)in*, *sang(u)ine*, *sang(u)inaire*, *sang(u)inolent*; on ne l'entend pas non plus dans *aig(u)ière*, *bég(u)in* *bég(u)ine* et *ong(u)ent*.

En dehors de la conjugaison des verbes en *-guer*, l'*u* des groupes *gua* et *guo* s'articule en ou semi-voyelle: *alguazil* (-*gwa*-), *guano*, *iguane*, *lingual*, *Guatemala*.

Le *g* s'articule *dj* dans certains mots étrangers

tels que *gentleman*, *gentry*, *giaour*, *giocoso* et *giorno*, mais on francise souvent en *j* le mot *appoggiature*. Le *g* est muet dans *dreadnou(gh)t* (*drèd-nòt*), *hi(gh)*, *ri(gh)t*, *imbro(g)lio* et, en général dans les mots italiens en *gli*.

Le *g* double s'articule comme un simple *g*, sauf devant *e* et *i*, où le second *g* se prononce *j*: *suggérer* (*sug'-jé-ré*), *Ruggieri* (*roug'-jié-ri*). etc. *Groggy* se prononce cependant *gro-ghi*.

## Consonne h.

En réalité l'*h* n'est plus, en français, qu'un signe grammatical et non un phonème. C'est pourquoi nous ne l'avons pas fait figurer au tableau des consonnes. Cependant on entend encore un peu d'aspiration dans des exclamations telles que *hé!* *holà!* *hue!* et, sous l'influence de l'émotion ou de l'emphase, dans des groupes tels que: *je le hais!* *quelle honte*; voire même dans des épithètes lancées avec véhémence comme *Canaille!* (*kha-na:y*).

Au commencement des mots, l'*h* que la grammaire appelle *muette* n'a aucune influence et pourrait parfaitement disparaître sans rien changer à la prononciation, car il n'y a aucune différence entre la première syllabe de *l'homme* et de *l'omoplate* par exemple, pas plus qu'entre les liaisons de *les hommes* (*lè-zòm'*) et *les omoplates* (*lè-zò-mò-plàt'*). Il n'en est pas de même de l'*h* dite *aspirée* qui, si elle ne s'articule pas plus que l'*h* *muette*, est cependant, à défaut d'autre, un signe indispensable pour indiquer l'interdiction absolue d'élider ou de lier le mot qui précède et, par conséquent, pour marquer la nécessité de l'hiatus: *le héron* (*le-é-*), *les hérons* (*lè-é-*).

Il est donc absolument nécessaire de savoir distinguer des autres mots, ceux qui commencent



par une *h* dite *aspirée*: en règle générale ce sont les mots qui dérivent des langues germaniques ou d'autres langues, en dehors du grec et du latin; mais encore les exceptions assez nombreuses nous obligent-elles à renvoyer le lecteur au dictionnaire où les mots commençant par l'*h* dite *aspirée* sont précédés d'un astérisque.

Nous devons nous borner ici à énumérer quelques cas particuliers:

1° *Héros* a l'*h* *aspirée*: le *héros* (le-é-), des *héros* (dè-é-), mais les autres mots de sa famille ont l'*h* muette: l'(h)*éroïne* (lé-), l'(h)*éroïsme* (lé-), des actions (h)*éroïques* (-zé-).

2° *Héraut* fait de même: le *héraut* (le-é-), des *hérauts* (dè-é-) à côté de l'(h)*éraldisme* (lé-), l'(h)*éraldiste* (lé-), des *études* (h)*éraldiques* (-zé-).

3° *Haleter* a l'*h* *aspirée*: ils *haletaient* (il'-a-) tandis qu'on élide l'(h)*aleine* (la-).

4° L'(h)*uis* a l'*h* muette comme l'(h)*uissier*, des (h)*uissiers* (-zui-), mais on prononce le *huis-clos*.

5° *Huit* et les mots qui en dérivent ont l'*h* *aspirée* quand il sont précédés de l'article: le *huit*, la *huitaine*, le *huitième*, mais on lie *dix-(h)uit* (di-züit'), *vingt-(h)uit* (vin-tüit'), *mille-(h)uit cents* (mi-lüi-san), etc.

6° On dit la *hiérarchie*, mais l'(h)*iéroglyphe*.

## Consonne j.

Au commencement ou dans le corps des mots français ou francisés, cette consonne s'articule normalement comme *g* devant *e* et *i*: *jabot*, *jeu*, *ajouter*, *injure*, avec *Jacob*, *Jésus*, *Juvénal*, *Bajazet*, etc.

Dans les mots étrangers non francisés, elle est généralement restée un *i* *semi-voyelle*: *jarl* (*yarl*), *jettatura*, *Johannisberg*, *Bjoernson*, *Sarajevo*, etc.

Parfois elle s'articule *dj* à l'anglaise comme dans *banjo*, *John* et peut-être *pyjama* (généralement articulé en *j*). *Don Juan* et *Juarez* sont entièrement francisés tandis que l'articulation gutturale espagnole se maintient dans *jota* (*ho-*) et *navaja* (*-ha*).

## Consonne k.

Cette consonne n'a qu'une seule articulation, celle du *c* guttural, qu'elle maintient partout: *coke*, *képi*, *mark*, *moka*, etc. à l'exception de *knock-out* (*nòk-àwt'*).

## Consonnes l et l mouillée.

A la fin et dans le corps des mots, *l* s'articule généralement: *bal*, *culte*, *péril*, *quelque*, *recul*, etc. Elle est muette dans les exceptions suivantes: *bari(l)*, *charti(l)*, *cheni(l)*, *courbari(l)*, *courti(l)*, *couti(l)*, *cu(l)* et ses composés *cu(l)-de-jatte*, *cu(l)-de-lampe*, etc.; *douzi(l)* ou *doizi(l)*, *feni(l)*, *fi(l)s*, *fourni(l)*, *fraisi(l)*, *fusi(l)*, *genti(l)*, *gri(l)*, *nombri(l)*, *outi(l)*, *persi(l)*, *pou(ls)*, *soû(l)* et *sourci(l)* ainsi que dans des noms propres tels que *La Rochefoucau(ld)*, *Chatellerau(lt)*, *Arnou(ld)*, *Guérou(lt)*, *Yseu(lt)*, *Chau(l)ne*, *Au(l)-nay*, *Gau(l)tier*, etc.

Le groupe *ill* et le groupe *il* dans les combinaisons *aïl*, *eïl*, *euïl*, *ouïl* représentent l'*l* mouillée, articulation qui est réduite actuellement à la semi-voyelle *i*: *appareil* (*-rè-y'*), *bail* (*bà-y'*), *cerceuil* (*-keù-y'*), *fenouil* (*-nou-y'*), *gentilhomme* (*-ti-yòm'*), *joaillier* (*jo-à-yié*), *souillure* (*sou-yu:r*), *triller* (*tri-yé*). Il faut se garder de mouiller *l* dans des mots tels que *escalier* (*es-cà-lyé*), *linceul* (*lin-seùl*), *milieu* (*mi-lyeú*), *soulier* (*sou-lyé*) et, en général, dans tous ceux où *l* n'est pas précédée d'un *i* dans une même syllabe. On peut

d'ailleurs adopter toujours la prononciation du radical pour toute la famille d'un même mot en *l*. C'est ainsi que *artilleur* (àr-ti-yeù:r) et *artillerie* (àr-ti-ye-ri-) mouillent la consonne tandis que *tranquille* (tran-kil), *tranquilliser*, *tranquillité* et *tranquillement* adoptent l'articulation normale. *Familial* et ses dérivés se prononcent bien entendu avec l'*l* normale. Il faut être attentif aux quelques mots suivants qui articulent *l* comme *tranquille*: *Achille*, *achillée*, *ancillaire*, *bacille*, *capillaire* et ses dérivés, *codicille*, *distiller* et ses dérivés, *mille* et ses dérivés, *myrtille*, *pénicillé*, *pupille* et ses dérivés, *pusillanime* (id.), *ville* (id.), *villanelle*, *vaudeville* et parfois encore les mots *osciller*, *scintiller*, *titiller* et *vaciller*, quand, en poésie, la rime l'exige. De même le groupe *ill* initial articule toujours *l*: *illégal*, *illicite*, *illustration*, etc. C'est aussi *l* qui se prononce dans *philharmonique*, *silhouette* et quelques autres mots en *ilh*, tandis que les noms propres du même genre articulent généralement un *i* consonne: *Bouilhet* (bou-yè), *Gailhard*, *Meilhac*, *Milhau*, *Paladilhe*, etc. *Séville* est plus correct avec *l* mouillée. *Idylle* se prononce *i-dil'*. *Imbécillité* articule *l* comme *imbécile*.

On entend assez souvent une *l* double dans les mots suivants: *collaborer*, *collaboration*, *collapsus*, *collataire*, *collateur*, *collatif*, *collation* (des grades), *collationner*, *collectif*, *collection*, *colliger*, *collimateur*, *collimation*, *collodion*, *colloïdal*, *collotypie*, *collusion*, *collyre*; *illégal*, *illégitime* et tous les mots commençant par le préfixe *il-* négatif: *intelligence*, *palladium*, *palliatif*, *pallium*, *pelliculaire* et *pellucide*.

## Consonne m.

A la fin des mots, l'*m* s'articule généralement: *album* (-bòm'), *Bethléém* (-è'm'), *Ephraïm*, *Ep-*

*som, intérim, macadam*, etc.; seuls font exception les quelques mots suivants que nous avons déjà cités au chapitre des voyelles nasales: *Adam, daim, dam, dom, essaim, étai*m, *fai*m, *nom* et ses composés, *parfum* et *thym*.

Dans les mots *auto(m)ne*, *da(m)ner* et leurs dérivés, *m* est muette ainsi que dans les mots où précédant *b* ou *p*, elle appartient à une voyelle nasale: *ambulance, bombe, champ, empailler, nymphe, simplicité*, etc. Partout ailleurs, elle reprend son articulation normale: *amnistie, indemnité, triump*hir, etc.

Les préfixes *em* ou *rem* précédant *m* se prononcent avec la voyelle nasale: *emma*ncher (*an-man-ché*), *emmener, remmener*, etc., tandis qu'on entend *a* dans les adverbes en *-ement*: *apparemment* (-*ra-man*), *évidemment, incidem*ment, etc.

On articule généralement l'*m double* dans les mot: *commémorer, commémoration, comminato*ire, *commotion, commuer, commutateur, incommensurable* ainsi que dans *Emma* et *Emmaüs*.

## Consonnes *n* et *n mouillée*.

A la fin des mots français ou réellement francisés, l'*n* appartient généralement à une voyelle nasale. Cette consonne n'a son articulation normale qu'à la fin de quelques mots en *-en*: *abdomen* (-*mèn*'), *amen, cyclamen, dolmen, éden, gluten, gramen, hymen, lichen, pollen* et *spéci*men.

On entend souvent l'*n double* dans *biennal, décennal, septennal, connexe, connivence, em*penné, *pennon* et *prima donna*.

Dans les mots qui suivent, on articule une *n mouillée*: *doña, malagueña, señor, señora*.

Généralement, l'*n mouillée* est représentée par le groupe *gn*. A l'origine, ce phonème s'écrivait

*ign*, mais on ne le rencontre plus sous cette forme que dans les mots *encoignure* (*an-kò-ñu:r*) et *oignon* (*ò-ñion*). Partout ailleurs, ou bien l'*i* a été maintenu et forme une diphtongue avec la voyelle qui précède, comme dans *poigne* et *poignard* (*pwà-ñàr*), ou bien cette lettre a été supprimée: *Champagne*, *montagne*, etc. Les noms propres *Philippe de Champagne* et *Montaigne*, qui ont maintenu l'ancienne orthographe, se prononcent assez fréquemment *chan-pèñ'* et *mon-tèñ'*.

Au commencement des mots, il faut articuler séparément le *g* et l'*n*: *gneiss* (*g'nès'*), *gnétacées*, *gnome*, *gnose*, etc.; on entend cependant l'*n* mouillée dans les mots populaires: *gnaf* (*ñaf*), *gnangnan*, *gnognote*, *gnole* et *gnon*. On entend le *g* dur dans *diagnostic* (*-g'nòs-*), *géognosie*, *igné*, *inexpugnable*, *physiognomonie*, *réognition*, *régnicole*, *stagnant*, *stagnation* et souvent encore dans *incognito*, *lignite*, *magnat* et *magnolia*.

## Consonne p.

Très rare à la fin des mots, la consonne *p* ne s'y articule généralement pas: *cou(p)*, *cham(p)*, *dra(p)*, *lou(p)*, *siro(p)*, *tro(p)*, etc. Elle se prononce dans *cap*, *cep*, *croup*, *Gap*, *group*, *hanap*, *handicap*, *jalap*, *julep*, *midship*, *salep*, *stop*, dans les interjections *hip!* *hop!* *houp!* et partout où elle est suivie d'un *t* à l'exception des finales nasales: *abrupt*, *rapt*, etc. (mais *exem(pt)*, *rom(pt)*, etc.). Par contre, on l'entend toujours à l'intérieur des mots; seuls font exception: *ba(p)tême*, *Ba(p)tiste*, *che(p)tel*, *com(p)ter*, *dom(p)ter*, *prom(pt)* et *scul(p)ter* et tous leurs dérivés. Le *p* est muet dans *exem(p)ter*, mais il s'articule dans *exemption*; de même on ne le prononce pas dans *se(p)t*, *se(p)tième* et *se(p)-tièment*, mais on l'entend dans tous les autres

dérivés de *sept* tels que *septante*, *septembre*, *septentrion*, *septuagénaire*, *septuor*, etc... Il faut aussi articuler le *p* dans *impromptu* et *symp-tôme*.

Le *p* double ne se prononce guère que dans les mots *appendicite*, *appétence* et *appogiature*.

Le groupe *ph* s'articule toujours *f*: *phlébite*, *physiologie*.

## Consonne q.

Cette consonne ne termine que les mots *cinq* et *coq*. A la fin du mot *coq* elle s'articule toujours en *k*; pour le mot *cinq* nous renvoyons le lecteur à ce que nous en avons dit dans la première partie de notre ouvrage, p. 58.

Dans le corps des mots, le *q* est toujours suivi d'un *u* qui, le plus souvent, ne se prononce pas: *aq(u)eux*, *béq(u)ille*, *q(u)antité*, *q(u)itter*, etc. Il y a cependant quelques exceptions parmi les mots savants:

1<sup>o</sup> on entend *u* semi-voyelle devant l'*e* et l'*i* des mots: *déliquescence*, *équestre*, *liquéfaction*, *questeur*, *questure*; *a quia*, *équiangle*, *équidistant*, *équilatéral*, *équimultiple*, *équisétique*. *équitant*; *quibus*, *quid*, *quiddité*, *quiet*, *quiescent*, *quiétisme*, *quinquagénaire*, *quintette*, *quintidi*, *quintil*, *quinto*, *Quinte-Curce*, *quitus*; *obliquité*, *ubiquité* et *sesquialtère*. *Esquire* se prononce à l'anglaise: *ès-kwày'r* plutôt que *ès-ki:r*;

2<sup>o</sup> On entend *ou* semi-voyelle devant la voyelle *a* des quelques mots suivants: *aquafortiste*, *aquarelle*, *aquarium*, *aquatile*, *aquatique*, *adéquat*, *colliquatif*, *desquamation*, *équateur*, *équation*, *équatorial*, *exequatur*; *loquace*, *loquacité*; *quadragénaire*, *quadrature* et la plupart des mots savants commençant par *qua-*, *quassia amara*, *quaker*, *quakeresse*, *quartz*, *quartzeux*, *quater*,

*quattrocento, quattrocentiste, quatuor, sine qua non, squalé, squameux, square et tutti quanti.*

## Consonne r.

De rigueur dans le chant et, éventuellement, dans la diction très large (récitation et discours en plein air ou dans de très grandes salles), l'*r linguale*, si appréciée pour ses qualités phonétiques, n'est pas à conseiller dans la conversation française, qu'elle alourdit en lui donnant aisément un accent provincial. Mais il faut se garder de la remplacer par l'*r gutturale*, en honneur chez la plupart des Parisiens, et tâcher d'acquérir l'*r palatale*, produite par la vibration du dos de la langue dans la partie postérieure du palais dur. Légère et sonore à la fois, cette *r* répond à toutes les exigences de l'articulation.

En principe, l'*r* s'articule régulièrement à la fin des mots autres que *ga(r)s*, *monsieu(r)*, *messieu(rs)* et la plupart de ceux terminés par *er* (*é*). Encore faut-il excepter parmi ces derniers les cas suivants dont la finale s'articule en *è:r'*: *amer*, *auster*, *belvédér*, *bitter*, *calender*, *cancer*, *cher*, *chester*, *cuiller*, *eider*, *enfer*, *éther*, *fer*, *fier*, *frater*, *gaster*, *hier*, *hiver*, *kreutzer*, *lucifer*, *mâchefer*, *magister*, *mer*, *messer*, *partner*, *pater*, *placer*, *revolver*, *spencer*, *stathouder*, *tender*, *thaler* et *ver*, ainsi que de nombreux noms propres anciens ou étrangers tels que: *Abner*, *Antipater*, *Blucher*, *Clésinger*, *Egger*, *Esther*, *Euler*, *Fugger*, *Gesler*, *Gessner*, *Jenner*, *Jupiter*, *Kléber*, *Kruger*, *Mesmer*, *Niger*, *Pulcher*, *Saint-Sever* et *Scaliger*. On prononce *é* dans *Alge(r)* et *Tange(r)*. Les formes du verbe *quérir* et de ses composés articulent l'*r*: *j'acquiers* (*-èr'*), *tu requiers*, etc. et il en est de même dans les mots où le groupe *-er* est suivi d'une consonne muette ou articulée: *cler(c)*, *diver(s)*, *hauber(t)*, *nerf*, etc.

On prononce assez régulièrement avec une *r* double: *aberration*, *borraginée*, *corrélatif*, *corroborer*, *corroder*, *corrosif*, *horripiler*, *interrègne*, *porrection*, *scurrile*, *surréal* et *torrentiel* de même que *Burrhus*, *Pyrrhus*, *Tyrrhénien*, *Varron* et quelques autres noms propres anciens ou étrangers. Sous l'influence de l'émotion, les deux *r* s'articulent parfois dans des mots tels que *horrible* et *terrible*.

## Consonne s.

D'une manière très générale, l'*s* finale ne s'articule plus en français: *bra(s)*, *do(s)*, etc., on ne la prononce qu'à la fin de mots étrangers, principalement d'origine latine ou grecque, ou francisés, comme *albatros* (-*tros*'), *angélus*, *as*, *allas*, *blocus*, *cassis*, *chorus*, *ex libris*, *eucalyptus*, *filis*, *foetus*, *gibus*, *gratis*, *hélas*, *hiatus*, *in partibus*, *jadis*, *laius*, *mas*, *mérinos*, *métis*, *mœurs*, *molus*, *myosotis*, *négus*, *oasis*, *olibrius*, *ours*, *pancréas*, *parisis*, *pathos*, *rébus*, *rhinocéros*, *stras*, *tennis*, *tétanos*, *tournevis*, *vasistas* et *vis* ainsi que dans les noms propres anciens ou étrangers: *Adonis*, *Barabbas*, *Carlos*, *Diafoirus*, *Fleurus*, *Jonas*, *Lais*, *Madras*, *Périclès*, *Raminagrobis*, *Stradivarius*, *Tunis*, *Uzès*, *Ys*, etc...

*Bis* articule l'*s* quand il est adverbe, signifiant deux fois; l'adjectif *bis* (gris) a l'*s* muette: *du pain bi(s)*.

*Encen(s)* n'articule plus l'*s* finale.

La préposition *ès* se prononce comme elle s'écrit: *bachelier ès lettres*.

*Gens*, ancien pluriel de *gen(t)*, n'articule pas l'*s*; le mot latin *gens* se prononce *jiu-s'* ou *jè-ns'*.

*Las*, abréviation d'*hélas*, articule l'*s*; il ne le fait pas dans le sens de fatigué: *je suis la(s)*.



*Lis* se prononce avec l's finale, excepté en héraldisme: *des fleurs de li(s)*, prononciation qui commence à vieillir.

Le substantif *mœurs* tend à maintenir l's.

*Obus* se prononce *obu* ou *obuz'*, mais jamais *obus'*.

*Os* articule l's après un *ò* ouvert au singulier; au pluriel, l'*ó* est fermé et l's muette: *un ós'*, *des ó(s)*.

*Plus* a toujours l's muette quand il a un sens négatif; s'il a un sens augmentatif, l's s'articule assez souvent quand le mot *plus* est tonique, mais rarement ailleurs: *je n'en veux plu(s)*, *j'en veux plus'*. On dit *rien de plu(s)*, mais *le plus' que parfait*. Le signe *plus'* des mathématiques articule toujours l's. Par contre, on ne fait presque jamais entendre cette consonne en poésie.

*Sens* se prononce avec l's finale articulée, au singulier comme au pluriel, à l'exception des expressions *sen(s) dessus dessous*, *sen(s) devant derrière* et assez généralement *sen(s) commun*.

*Tandi(s)* que a généralement l's muette.

*Tous* articule l's quand il est tonique et jamais autrement: *ils parlaient tous'*, *tous' parlaient à la fois*; *tou(s) les hommes parlaient*.

L's finale précédée d'une consonne muette ne s'articule jamais: *ga(rs)*, *me(ts)*, *pou(ls)*, *tem(ps)*, etc.; il en est de même quand elle est précédée d'une *r* articulée: *alor(s)*, *rever(s)*, *toujour(s)* etc., ainsi que *Dou(bs)*, *Nui(ts)*, *Pierrefon(ds)*; *Bouffler(s)*, *Cahor(s)*, *Cin(q)-Mar(s)*, *Tour(s)*, *Thier(s)*, etc... On articule cependant l's à la fin de *Ars*, le dieu *Mars* et le mois de *mars*, ainsi que de noms étrangers comme *Anvers*, *Flatters*, *Hallers*, etc. (sans oublier *fi(l)s*).

Au commencement des mots, l's est toujours sourde en français, contrairement à l'allemand;

seuls font exception, à cause de l'assimilation d's en z devant une consonne sonore, les mots *sbire* (zbi:r), *svelte* (zvèlt'), *sveltesse* et, quand on élide l'e, *second* (z'gon), *secondaire*, etc.

Dans le corps des mots, l's garde toujours son articulation normale de consonne sourde quand elle suit une voyelle nasale ou une consonne quelconque ou quand elle précède une consonne sourde: *anse* (ans'), *conversation*, *course*, *pensée*, *obscur*, *souscrire*, etc...

S s'articule z dans les cas suivants:

1° devant une consonne sonore, par suite de l'assimilation: *disgrâce* (diz'-), *Lisbonne*, *presbyte*, *Strasbourg*, *transvaser*, etc.;

2° entre deux voyelles dont la première n'est pas nasale: *asile* (a-zi'l), *Basile*, *carrousel*, *désunir*, *misanthrope*, *philosophe*, *Tunisie*, etc.; l's sourde est cependant maintenue dans les dérivés des mots dont le radical commence par s comme: *aseptique* (a-sèp-tik), *contresigner*, *désuet*, *entresol*, *havresac*, *invraisemblable*, *monosyllabe*, *préséance*, *résection*, *soubresaut*, etc.; s est également sourde dans les mots *dysenterie*, *impresario*, *susurrer* et *susurrement*;

3° dans les mots *Alsace* (Al-zàs') et *alsacien*, *Arsace*, *balsamine* et ses dérivés et *Elsa*;

4° dans le préfixe *trans* précédant une voyelle: *transaction* (-zàk'-) *transalpin*, *transiger*, etc. à l'exception de *transe* (trans'), *transir* et *transept* qui maintiennent l's sourde.

L's double s'articule généralement comme une s simple. Les quelques mots suivants font parfois entendre la consonne double: *dissection*, *dissemblable*, *dissidence*, *dissimilaire*, *dissociabilité*, *dissolu*, *dissuader*, *dissyllabique*; *transsudation*, *transsubstantiation*; *glossaire*, *incessible*, *messidor*.

Le groupe *sc* articule les deux consonnes devant a, o et u: *Aseanio* (As-ka), *baseule*, *scolaire*

etc.; devant *e* et *i* il se prononce *s* avec tendance au redoublement pour les mots savants: *as(c)ète* (*as-sèt'*), *cons(c)ient*, *dis(c)iple*, *las(c)if*, etc.

Le groupe *sh* s'articule toujours *ch*: *fashion* (*facheùn'*), *mackintosh*, *shampoing*, *stockfish*, etc.

## Consonne t.

Au commencement des mots, la lettre *t* représente *toujours* l'articulation normale: *table*, *terre*, *tiède*, *tour*, *tumulte*, etc

Il en est généralement de même dans le corps des mots: *attendre*, *bastille*, *cortège*, *diagnostic*, *élastique*, *garantir*, etc., bien que, lorsqu'il précède *i* suivi lui-même d'une voyelle, le *t* intérieur s'articule généralement *s*: *ambition* (-*syon*), *béotien* (-*syin*), *Helvétie* (-*si'*), *patience*, *satiété*, etc.

L'articulation normale du *t* est maintenue devant un *i* final ou suivi d'une consonne: *apprenti*, *Haïti*, *outillage*, *partir*, etc. Il en est de même dans les cas suivants:

1° dans les préfixes *anti-* et *centi-*: *antiartistique*, *centiare*, etc.;

2° dans toutes les formes du verbe *tenir* et de ses dérivés: *entretien*, *mainlien*, etc.;

3° dans les groupes *sti* et *xti*: *amnistie*, *bestial*, *immixtion*, etc.;

4° dans les terminaisons verbales: *nous chantions*, *vous étiez*, *nous notions*, *nous portions*, etc. (à comparer à l'articulation *s* des substantifs de même forme: *des notions* (-*syon*), *des portions* (-*syon*), etc.);

5° dans les terminaisons *-tié*, *-tième*, *-tier* et *-tière*: *amitié*, *châtier*, *entier*, *huitième*, *tabatière* et aussi *Brunetière*, *Chartier*, *Poitiers*, etc.;

6° dans les mots *antienne*, *chrétien* et sa famille, *éléphantiasis*, *étiage*, *étioler*, *étiolement*,

*étiologie, galimatias* (-tia), *ortie, sotie* et dans quelques noms propres: *Bastia, Claretie, Clytie, Etienne, Hypatie, Sarmatie et Tityre*.

A la fin des mots, *t* ne s'articule généralement pas: *avoca(t), me(ts), prê(t)*, etc. Font exception:

1° les désinences latines: *accessit* (-sit'), *aconit, affidavit, caput, comput, déficit, et caetera, exeat, exit, explicit, fiat, hic jacet, incipit, introît, licet, magnificat, obit, occiput, préciput, prétérit, prurit, rit, satisfecit, stabat, sufficit, tacet, transit, ut, vivat*, etc.;

2° les mots *abrupt, ballast, brut* et parfois *but* (à Paris, *bu(t)* est plus répandu), *chut, concept, district, dot, est* (levant), *exact, fat, fret* (prononciation des marins), *granit, huit, lest, lut, moult, net, ouest, pat, rapt, rut, sept, transept, verdiet* et *zut* ainsi que, parfois, *distinct* et *sucsinet*.

*Fait*, substantif, articule *t* au singulier, mais on prononce *les fai(ts)* et *un fai(t)-divers*.

*Fort*, adverbe, se lie par *t* comme nous l'avons déjà dit: *il est fort enrhumé* (-tan-), tandis que dans les autres cas il se lie par *r*.

*Soit*, adverbe, articule *t*: *Soit', je vous écoute*, tandis que *soit*, conjonction, ne le fait pas: *soi(t) ceci, soi(t) cela*

*Vingt* articule *t* dans les nombres de *vingt* et un à *vingt-neuf*.

3° Articulent également le *t* final les mots étrangers tels que *cant, cobalt, dead-heat, flirt, knock-out, knout, lock-out, malt, peppermint, raout, spalt, stout, toast, vooruit, whist*, etc., et de nombreux noms propres bretons ou étrangers: *Abauzit, Aben-Hamet, Belfast, Belt, Brest, Connecticut, Delft, Eliot, Faust, Gevaert, Josabet, Kant, Lilliput, Lis(z)t, Moët, Plancoët, Roosevelt, Soult*, etc.

Les noms suivants ont perdu l'articulation du

*t*: *Bajaze(t)*, *Jape(t)*, *Jésus-Chri(st)*, (mais *le Christ*), *Hamle(t)*, *Maestric(ht)*, *Mahome(t)*, *Marie Stuar(t)*, *Mozar(t)*, *Prévo(st)*, *Stuttgar(t)* et *Utrech(ht)*.

On n'articule pas le *t* de la plupart des noms propres commençant par *Mont-* et *Pont-* précédant une consonne: *Mon(t)béliard*, *Mon(t)fort*, *Mon(t)lhéry*, *Mon(t)martre*, *Mon(t)réal*, etc., de même que *Pon(t)chartrain*, *Pon(t)gibaud* etc., mais on l'entend dans *Fontraillies*, *Montrésor*, *Montrenil*, *Montreux*, *Montretout*, *Montrevau(lt)* et *Pontrieux*. Il est muet dans *Me(t)z* et *Re(t)z*.

Dans les mots français ou francisés, le groupe *th* s'articule *t*: *aneth*, *athée*, *bismuth*, *gothique*, *luth*, *mammouth*, *sympathie*, *théâtre*, *thym*, *zé-nith*, etc., avec *Arimathie*, *Corinthie*, *Mathias*, *Thiers*, etc.

Le *t* double s'articule assez généralement dans *attique*, *atticisme*; *battologie*, *concetti*, *dilettante*, *libretto*, *grupetto*, *gutta-percha*, *sotto-voce*, *tutti*, *vendetta* et dans quelques autres mots savants ou étrangers.

## Consonnes *v* et *w*.

Ces deux consonnes se prononcent selon l'articulation normale sonore du *v* dans la plupart des mots français ou francisés, à l'exception de *Longwy* et *Wissant* qui, comme nous l'avons fait remarquer déjà, s'articulent en *ou* semi-voyelle.

Le *v* devient une *f* sourde dans quelques noms allemands non francisés tels que *Vogel*, *Zollverein*, etc.; c'est également une *f* qui s'entend à la fin des mots slaves en *v* ou *w*: *Azov*, *Jaroslav*, *Rimsky-Korsakow*, etc.

Le *w* se prononce naturellement *v* dans les mots germaniques: *Bulow*, *Sadowa*, *Wagner*, etc. ainsi que dans le polonais *rédiowa*. C'est la semi-voyelle *ou* qui s'entend dans: *railway*, *sandwich*.

*swell, tramway, water-closet, waterproof, wattman, whig, whist, whisky et workhouse.*

Le groupe *aw* se prononce *ó* fermé dans *draw-back, lawn-tennis, outlaw* et *tomahawk* ainsi que dans *Bradshaw* et *Lawrence*.

*Interview* se prononce *in-tèr-vyou* ou, plus rarement, *in-ter-vièf'*; de même *interviewer* = *in-tèr-vyou-é* plutôt que *in-tèr-vyé-vé*. *Mildew* = *mil-dyou*.

Le groupe *ow* se prononce *ó* fermé dans *ar-row-root, bow-window, rowing* et *snow-boot*, tandis qu'on entend plus souvent *ou* dans *browning, clown, cowpox* et *teagown*.

*Newton* et *New-York* sont très fréquemment francisés en *neú-ton* et *neú-york'*.

## Consonne **x**.

A la fin des mots, cette consonne est généralement muette: *aïeu(x), dou(x), flu(x), genou(x), pri(x), veau(x)*, avec *Andrieu(x), Bordeau(x), Chamoni(x), Châteaurou(x)*, etc. Elle s'articule *ks* à la fin des mots savants ou étrangers suivants: *apex, anthrax, bombyx, borax, box, carex, codex, contumax, culex, cowpox, ex, hélix, income-tax, index, larynx, larix, latex, lux, lynx, murex, narthex, onyx, opoponax, pharynx, phénix, phlox, phorminx, pnyx, préfix, silex, smilax, sphinx, storax, syrinx, tamarix, thorax* et *vertex* ainsi que dans *Ajax, Cadix, Dax, Félix, Marx*, etc.

C'est une *s* qu'on entend à la fin de *coccyx* et des noms de nombre *six* et *dix* quand ces deux derniers sont toniques et quand ils énoncent des dates.

En tête et dans le corps des mots, *x* s'articule généralement *ks*: *Alexandre, axe, fixer, luxure, Maxime, rixe, texte, xérasie, xylographie*, etc.

Par exception:

1° *x* se prononce *s* dans *Auxerre*, *Auxois*, *Auxonne*, *Bruxelles*, *Buxy*, *Sau(l)xures*, ainsi que dans *soixante* et ses dérivés;

2° *x* se prononce *z* dans *deuxième*, *dixième*, *sixième*, *sixain* et, bien-entendu, dans la liaison de l'*x* muet;

3° *x* se prononce *gz* dans les préfixes *ex* ou *hex* précédant une voyelle ou une *h* muette: *exalter*, *examen*, *exécuter*, *exhaler*, *exiger*, *exorde*, *exulter*, *hexacorde*, *hexagone*, etc. ainsi qu'au commencement des noms propres: *Xavier*, *Xantippe*, *Xénocrate*, *Xénophon*, *Xerxès*, etc. et dans *Artaxerxès*.

Dans les noms espagnols *Xérès* et *Ximénès* on articule généralement *k*.

## Consonne *z*.

A la fin des mots, cette consonne est généralement muette: *vous aimez* (é-mé), *asse(z)*, *Dupre(z)*, *Plessis-le(z)-Tours*, *re(z)-de-chaussée*, etc. Elle a son articulation normale sonore à la fin des mots *fèz* (fèz') et *gaz* ainsi que de la plupart des noms propres étrangers: *Booz*, *Chiraz*, *Dalloz*, *Fèz* (fèz'), *Hafiz*, *Suez* (su-èz'), etc., à l'exception des noms espagnols qu'il vaut mieux articuler en -ès': *Aranjuez*, *Cortez*, *Fernandez*, *Lopez*, *Perez*, *Vélasquez*, etc.; de même *La Paz* (-á·s') et *Vera-Cruz* (-u·s') se terminent en *s'*.

Les mots terminés par *tz* s'articulent généralement en *ts'*: *Biarritz*, *Chemnitz*, *Fritz*, *Gratz*, *Hertz*, *Olmütz*, *quartz*, *Schwartz*, etc., mais, en France, on n'entend généralement que l'*s* à la fin de *Austerlitz* (-lis'), *Metz*, *Retz*, *Sedlitz* et *eau de seltz*. *Ruolz* s'y prononce *ruòls*.

Comme nous l'avons dit déjà, on ne commettra jamais d'erreur en maintenant la prononciation d'origine dans les mots étrangers. Le *z* pourra donc être articulé *ts* dans la plupart des

mots allemands, tel *kronprinz* (*krón-prints'*), et tantôt *dz*, tantôt *ts* dans les mots italiens tels que *mezzo* (*mè-dzó*), *pizzicati* (*pi-tsi-ka-ti*), etc. L'espagnol *plaza* se prononce *pla-sa*.

Le groupe *cz* s'assimile en *gz* au commencement des mots: *czar*, *Czerny*, etc.; il s'articule *tch* dans *Czernowitz*, *Munkaczy* et surtout à la fin de noms tels que *Mickiewicz* et *Sienkiewicz*.

*Sz* s'articule *z* au commencement de mots hongrois tels que *Szegedin* et *s* sourde à la fin de *Kalisz* et de noms du même genre.

### Récapitulation des principaux défauts luxembourgeois de prononciation.

1° *L'accentuation*. La prononciation luxembourgeoise n'a généralement pas le rythme français par le fait que les accents y sont trop nombreux et mal placés. Il faut alléger la prononciation française et aller résolument à la tonique. Au lieu de prononcer en suivant la ligne mélodique ci-dessous:

qu'a-vez-vous donc? dites qu'avez-vous donc?

Au lieu de: je n'ai rien, dites: je n'ai rien.

2° *L'aspiration*. Le Luxembourgeois aspire les consonnes sourdes, principalement au commencement des mots, au lieu de les articuler légèrement ainsi qu'il est de règle en français, où l'*h* aspirée elle-même n'existe plus. Gardons-nous donc soigneusement de prononcer *p'ha-p'ha* pour *papa*, *t'hant'* pour *tante*, etc... Une *hache* doit se prononcer *u-n(e)-ach* en faisant l'hiatus.

3° *Le manque de vocalisation des consonnes sonores*. Sauf les cas d'assimilation et de liaison, il ne faut jamais remplacer par une articulation sourde une articulation finale sonore et ne pas



prononcer *caf* pour *cave* (-v'), *fatik* pour *fatigue* (-g'), *gar* (avec *r* sourde) pour *gare* (avec *r* sonore), *humit'* pour *humide* (-d'), *ros'* pour *rose* (-z'), *syllap'* pour *syllabe* (-b'), *toch'* pour *toge* (-j'), etc.

4° *Le manque de durée de certaines voyelles toniques.* Ce défaut est une conséquence de celui que nous venons de signaler sous le 3°: par le fait qu'il remplace par une consonne sourde la consonne finale sonore, le Luxembourgeois fait une voyelle brève de la voyelle tonique longue qui termine les exemples précédents.

5° *Le manque d'unité de timbre des voyelles longues.* Il faut se garder de transformer en diphtongues les voyelles longues: *cause* doit se prononcer *kó:z'* et non *kó-òs'*, *coeur* = *keu:r'* et non *keú-eür'*, *mère* = *mè:r'* et non *mé-èr'*, *robe* = *rò:b'* et non *rô-òp'*, *sourd* = *sou:r'* et non *sou-eür'*, etc.

6° *Le manque de labialisation de l'e dit muet.* C'est un des défauts de prononciation les plus répandus dans la région de Luxembourg que celui qui a pour effet de transformer la plupart des *e* en *è*: quelquefois doit être prononcé *kèl-ke-fwà* et non *kèl-kè-fwa*, *secrétaire* = *se-kré-tè:r'* et non *sè-kré-tèr'*, *venez le voir* = *ve-né-le-va:r'* et non *vè-né-lè-vwar'* etc.

7° *Le manque de labialisation des voyelles fermées eù, u, ó.* *Feuille* doit se prononcer *fèüy'* et non *fòy'*, *bleu* = *bleú* et non *bleù*, *dur* = *du:r'* et non *dir'*, *chapeau* = *cha-pó* et non *cha-pò*.

8° *La prononciation trop ouverte de la voyelle è qui devient souvent à:* quelquefois doit se prononcer *kèl-ke-fwa* et non *kal-kè-fwa*, *perdre* = *pèdr'* et non *pardr'*.

Le même défaut affecte parfois la voyelle *ò* dont d'aucuns font une sorte d'eù très ouvert et

légèrement reculé: pour eux *cor* se prononce *keù:r*.

9° *Le manque de tension de la partie antérieure de la langue*, principalement dans la prononciation de l'*à* antérieur, lequel est fréquemment remplacé par l'*á* vélaire: *madame* doit se prononcer *mà-dàm'* et non *má-dám'*. On rencontre parfois le défaut contraire parmi les gens qui croient imiter les Français en poussant l'*à* vers l'*è*: *mè-dèm'*.

10° *La mauvaise prononciation des voyelles nasales*. En général, la voyelle fermée *un* est remplacée par l'ouverte *in*: *lundi matin* devenant *lin-di ma-tin*, tandis que *an* et *on* se confondent dans une émission mixte plus proche de *an* que de *on*. Il arrive aussi fréquemment que la nasale *an* emprunte l'attitude trop avancée de l'*à* ouvert au lieu d'adopter celle de l'*á* fermé. Ces voyelles souffrent aussi d'une tendance à en raccourcir la durée et à abandonner trop tôt le son buccal, qui leur donne le timbre exact, pour ne laisser entendre qu'une articulation: *m* avant les consonnes labio-labiales, *n* dans les autres cas. *Humble* doit se prononcer *un:bl'* et non *hun-m'bl*, *simple* = *sin:pl* et non *sin-m'pl*, *content* = *kon-tan* et non *kon-n'tan*, *rançon* = *ran-son* et non *ran-n'son*, etc.

11° *L'articulation incorrecte des semi-voyelles*. La semi-voyelle *u* est trop souvent remplacée par *ou*: *depuis* doit se prononcer *de-pwi* et non *de-pwi*, *fuite* = *fwi't* et non *fwi't*. Parfois la semi-voyelle *ou* devient une sorte d'*u* fricatif: *espoir* = *ès-pwa:r* et non *ès-pwar'*, *joie* = *jwà* et non *jwà*. On commet aussi une faute grave en articulant fortement *ch* après le *t* précédant l'*i* semi-voyelle: *tiare* ne doit pas se prononcer *tchyar* et *entier* ne se dit pas *an-tchié*; de même il ne faut pas faire sonner *j* après *d* dans *diable*, *diamant*, *dieu* etc... C'est aussi un défaut grave

que celui d'articuler des semi-voyelles *i* et *ou* superflues: *cruel* doit se prononcer *cru-èl* et non *cru-yèl*, *muette* = *mu-èt* et non *mu-yèt'*, *réel* = *ré-èl* et non *ré-yèl*, *égoïste* = *é-gò-ist* et non *é-gò-wist*, *héroïque* = *é-rò-ik* et non *é-ro-wik*. Dans le langage familier, le Français ne prononce pas l'*e* final; tout au plus allonge-t-il un peu la voyelle tonique: *amie* doit se dire *a-mi* et non *a-miy(e)*, *boue* = *bou* et non *bouw(e)*. Pourtant, cet *e* se prononce généralement dans le chant et, plus rarement, dans le langage soutenu.

12° *L'intercalation d'un e sourd entre deux consonnes finales dont la dernière est l, m, n ou r*, comme dans les mots: *calm(e)* qu'il ne faut pas prononcer *ka-l(e)m'*, *fabl(e)* et non *fa-b(e)l'*, *litr(e)* et non *li-t(e)r'*, *prism(e)* et non *pri-s(e)m'*, *rhumatism(e)* et non *ru-ma-ti-s(e)m'*.

13° *L'articulation de la fricative j dans l'l et l'n mouillées*. *Soleil* doit se prononcer *so-lèy'* et non *so-lèyj'*, *grenouille* = *gre-nouy'* et non *gre-nouyj'*, *vigne* = *viñ'* et non *viñj'* etc.

14° *Le manque de redoublement des consonnes appartenant à des mots différents: il lisait* doit se prononcer *il'li-zè* et non *i-li-zè*, *leur reine* = *leù'rèn'* et non *leù-rèn'*.

15° *L'assimilation de la seconde consonne à la première* dans des cas où l'assimilation de la première à la seconde est de règle en français. Une grosse goutte se prononce *u-n'gròz'-gout'* et non *u-n'gros'-kout'*.

16° *Les fautes de liaison*. C'est commettre une faute de français que de séparer les éléments d'un groupe de souffle et de prononcer *il va* | à Paris pour *il-va-à-Paris*; mais c'en est une plus grave encore que de mal articuler la consonne de liaison: *écoute encore* doit se prononcer *é-kou-tan-kò:r* et non *é-kou-dan-kò:r*, *grâce à Dieu* = *grá-sa-dyeú* et non *grá-za-dyeú*.

## Exercices de prononciation.

Dans les exercices de début, apprenez à économiser le souffle, non seulement en luttant contre l'aspiration des consonnes sourdes, mais en détachant nettement les syllabes dans un mouvement lent (1 temps par seconde), tout en respectant les liaisons. Ce procédé, très utile pour le contrôle de l'homogénéité et de la portée de la voix, a le grand avantage de permettre l'éducation du diaphragme.

### Exercices de début.

*P.* — Pauvres petits enfants perdus dans la campagne, vous pleurez en pensant à vos parents que préoccupe votre longue absence.

*T.* — Terrible, cette tempête dévasta toute la côte bretonne.

*C.* — Quand le cor renvoie aux échos sa complainte mélancolique, c'est le coeur ému qu'on l'écoute.

*F.* — Farouche, cette femme affolée par la crainte d'une catastrophe, semait l'effroi dans la ferme.

*Ch.* — Chantez pour chasser vos chagrins et charmer vos loisirs.

*S.* — Ciel! si ceci se sait, ces courses et ces soins seront tous sans succès.

*R.* — Trois très gros rouleaux à vapeur broyaient sans relâche les pierres de la grand' route.

*Lèvres.* — Petit pot de beurre, quand te dépetitpotdebeurreras-tu? Je me dépetitpotdebeurrerai quand tous les petits pots de beurre se dépetitpotdebeurreront.

*Langue.* — Voici six chasseurs se séchant sachant chasser sans chien.

### Les voyelles buccales.

*à ouvert.* — Il est là. C'est Numa. Il va à Paris.

*à fermé.* — Le matin se fâchant mâche le sable.

## Transcriptions phonétiques.

Revoir le tableau des signes phonétiques; ne pas oublier que les voyelles toniques sont indiquées en caractères gras et que les groupes de souffle sont séparés par des barres verticales marquant les meilleures respirations. On peut cependant, si le besoin s'en fait sentir et en attendant mieux, respirer après chaque groupe tonique. Les liaisons facultatives sont mises entre parenthèses.

### Exercices de début.

**P.** — Pó-vr(e) pe-ti zan-fan pèr-du dan là kan-pà-fi' | vou pleu-ré (z)an pan-san (t)à vó pà-ran | ke pré-ò-kup' vòtr(e) lon-gà-psan:s'.

**T.** — Tè-ri:-bl' | sèt' tam-pèt' dé-vàs-tà tout' là kót' bre-tò'n'.

**C.** — Kan le kò:r' ran-vwa ó zé-kó sà kon-plin't' mé-lan-ko-lik' | sè le keù-ré-mu kon lé-kout'.

**F.** — Fa-rouch' | sèt' fa-ma-fò-lé' pàr' là krin't' du-n' kà-tas-tròf | se-mè lé-frwà dan là fè-rm'.

**Ch.** — Chan-té pour' chà-sé vó chà-grin | é chàr'-mé vó lwà-zi:r'.

**S.** — Syèl' | si se-si se sé | sè kour-s(e) zé sè swin se-ron tous sans suk-sè.

**R.** — Trwà trè gro rou-ló zà và-peù:r' | brwà-yè san re-lách' lè pièr' de là gran rout'.

**Lèvres.** — Pe-ti po de beù:r' | kan te dé-pe-ti-po-de-beù-re-ra-tu | Je me dé-pe-ti-po-de-beu-re-ré | kan tous lè pe-ti po de beù:r' se dé-pe-ti-po-de-beu-re-ron.

**Langue.** — Vwà-si si chà-seù:r' se séchan | sà-chan chà-sé san chyin.

### Les voyelles buccales.

**à ouvert.** — I lè là | Sè Nu-mà | Il' vâ-à Pà-ri.

**à fermé.** — Le má-tin se fâ-chan má-ch(e) le sá:bl'.

**à et á.** — Ce matin, le mâtin attrapa la pâte avec sa patte, la mangea, puis las se coucha là sur la paille, près du soupirail de la cave.

**ò ouvert.** — Comme l'ont prédit les poètes, la gloire de Napoléon, de l'aigle corse, de l'homme prédestiné, sera longtemps encore populaire.

**ó et ô.** — Maurice et Paul rôdent à gauche de la maison, dans l'attente du mauvais drôle qui saccagea le laurier rose.

**eù et éú.** — Monsieur, racontez-moi donc l'histoire de ce malheureux aveugle qui jeûne maintenant plus souvent qu'il ne le veut et dont la jeunesse fut si aventureuse.

**e dit muet.** — L'empereur souverain est encore sous l'enchantement du discours de son ambassadeur, qui est un homme plein de sagesse. Je te demande d'être attentif à tout ce que je te dis.

**è et é.** — La paix perpétuelle est-elle un rêve, une chimère? Dussé-je vivre une éternité, jamais je ne le croirai.

### **Les voyelles nasales.**

Un bon vin blanc.

Cet enfant a rencontré lundi matin, en se promenant avec sa tante, son oncle et son cousin, un grand chien brun tondu.

### **Les diphtongues.**

Huit fruits crus et huit fruits cuits.

Oui, c'est Louis, c'est lui que j'ai suivi cette nuit sans bruit dans sa fuite depuis le ruisseau jusqu'au puits.

Après avoir eu la joie de doter son peuple de lois sages, ce roi se voua à Dieu et, ayant transmis ses pouvoirs à son héritier, il finit ses jours dans la quiétude d'un cloître.

à et á. — Se mà-tin | le má-tin à-trà-pà là pá-tà-vèk' sà pát' | là man-jà | pwi lá | se kou-chà là sur' là pá'y' | prè du sou-pi-rà'y' de là kà:v'.

ò ouvert. — Kòm' lon pré-di là pò-èt' | là glwar' de Na-pò-lé-on | de l'è-gl(e) kò:rs' | de lòm' pré-dès-ti-né | se-ra lon-tan (z)an-kò:r pò-pu-lè:r'.

o et ó. — Mò-ri sé Pòl' ró-d(e) (t)à gój' de là mé-zon | dan là-tant' du mò-vè-dró:l' ki sà-kà-jà le lò-rié ró:z'.

eù et éú. — Meù-syeú | rà-kon-té mwà don listwar' de se ma-leù-reú zà-veù:gl' | ki jeún' min-tnan plu sou-van kil ne l'veú | é dont là jeù-nès' fu si à-van-tu-reú:z'.

e dit muet. — Lan-preùr' sou-vrin | è tan-kòr' sou lan-chant'-man du dis-kour' de son nan-bà-sa-deu:r' | ki è tun nò'm' plin t'sà-jès'. Ch'te d'mand' dè-trà-tan-ti fa tou s'ke ch'te di.

é et è. — Là pè pèr'-pé-tu-wè:lè tè lun rè:v' | u-n' chi-mè:r | Du-sé-j' vi-vru-né-tèr-ni-té | ja-mè je n(e) le krwa-ré.

### Les voyelles nasales.

Un bon vin blan.

Sè tan-fan à ran-kon-tré lundi mà-tin | an s'pròm'-nan (t)à-vèk' sà tan:t' | son-non-klé son kou-zin | un grand chyin brun ton-du.

### Les diphtongues.

Wi frwi kru (z)é wi frwi kwí.

Wi | sè Lou-wí, | sè lwí ke jé swi-vi sèt' nwi san brwi dans sà fwit' | de-pwi le rwi-só jus-kó pwi.

A-prè zà-vwà-ru là jwà de dò-té son peùpl' de lwà sà:j' | se rwà se vou-à à Dyeú | é è-yan trans-mi sè pou-vwà: rà son-né-ri-tyé | il fi-ni sè jou:r' dan là kyé-tud' dun klwà:tr'.

## **Les consonnes.**

*N. B.* — Dans les exercices qui suivent, l'articulation, tout en étant d'une grande netteté, devra se fondre dans la couleur et non pas s'exercer au détriment de celle-ci.

*B.* — Borner ses désirs fait plus pour le bonheur de l'homme sage que, pour celui de l'ambitieux, tous les biens d'un nabab.

*C. K. Q.* — Quelle que soit la colère du contradicteur qui vous attaque, conservez votre calme pour lui répondre.

*D.* — Dédaignez les discours vides d'idées.

*F.* — Dans ses fables, La Fontaine se révèle fréquemment profond philosophe.

*G.* — Gardez-vous de grossir la voix : cela fatigue la gorge.

*H.* — La foule houleuse des fêtes sportives hurle son enthousiasme pour ses héros et ses héroïnes.

*J.* — Pour la jeunesse volage, tout n'est que préjugé.

*Ch.* — Chères petites bouches de chérubins, vous semblez chuchoter de charmantes choses.

*L.* — La fleur de lis est un symbole royal.

*L mouillée.* — Par les jours de soleil, allez d'un pas tranquille cueillir au jardin familial, de l'ail, de l'oseille, du cerfeuil, du persil, du fenouil et des oeillets.

*M.* — Le Messie a promis aux hommes des temps meilleurs.

*N.* — L'ennui naquit un jour de l'uniformité.

*N mouillée.* — Les vigneronns de la Champagne soignent méthodiquement les magnifiques produits de leurs vignes.

*P.* — Pensez à pratiquer des exercices respiratoires en vous promenant à la campagne.



## Les consonnes.

*N. B.* — Revoyez ce que nous avons dit, p. 54, de l'assimilation des consonnes et gardez-vous d'exagérer l'articulation des consonnes assimilées.

*B.* — Bòr-né sè dé-zì:r' | fè plu pour le bò-neùr' de lòm' sà:j' | ke pour se-lwì de lam-bisyeù | tou lè byin dun nà-bàb'.

*C. K. Q.* — Kèl'ke swà là kò-lèr' du kon-trà-dik-teù:r' ki vou zà-tàk' | kon-sèr-vé vòtr(e) kàlm' pour' lwì ré-pon:dr'.

*D.* — Dé-dè-gné lè dis'-kou:r' vid' di-dé.

*F.* — Dan sè fà:bl' | Là Fon-tè:n' se ré-vèl' fré-kà-man prò-fon fi-lò-zòf'.

*G.* — Gàr-dé-vou de grò-sir' la vwà | se-là fà-tig' la gò:rj'.

*H.* — La fou-l(e) ou-leù:z dè fèt(e) spor-ti:v' | url(e) son nan-tou-ziasm(e) pour sè é-ró (z)é sè zér-rò-ĩ'n',

*J.* — Pour' là jeù-nèz vò-la:j' | tou nè ke pré-ju-gé.

*Ch.* — Chèr pe-tit' bouj de ché-ru-bin | vou san-blé chu-chò-té de charmant(e) chò:z'.

*L.* — Là fleur de li(s') | è-tun sin-bòl' rwà-yà'l'.

*L mouillée.* — Pàr lè jour' de sò-lè'y' | à-lé dun pà tran-kl'l' | keù-yi-ró jàr-'din fà-mi-lyà'l' de là'y' | de lô-zè'y' | du sèr-feù'y' | du pèr-si | du fe-nou'yé dè zeù-yè.

*M.* — Le Mè-si' à prò-mi-ó-zò'm' dè tan mè-yeù:r'.

*N.* — Lan-nwì nà-ki-tun jou:r' de lu-ni-fòr'-mi-té.

*N mouillée.* — Lè vi-ñe-ron de là Chan-pà-ñ' | swaĩ' mé-tò-di-k(e)-man lè ma-ñi-fi-k' prò-dwì de leùr vi-ñ'.

*P.* — Pan-sé (z)à prà-ti-ké dè zèg'-zèr'-sis' rès'-pi-rà-twà:r' | an vou pro-m'nan (t)à là kam-pà-ñ'.

- R.** — La route du bonheur est rarement bordée de roses.
- S.** — Le patriotisme est une source d'actions héroïques.
- T.** — Toute résistance semble inutile au fataliste soumis au destin.
- V.** — Le vrai poète vit dans un rêve.
- X.** — Le luxe exagéré des uns accentue la misère des autres et excite leur envie.
- Z.** — Les jeux de hasard plaisent aux désœuvrés.

**Redoublement.** — Poursuivant avec courage et d'un égal labeur leurs recherches ardues, d'illustres savants enrichissent de grandes découvertes le patrimoine national.

**Assimilation.** — Avec de grandes précautions, on transporta le chef d'escadron, qui saignait à grosses gouttes, dans un abri qui subsistait et, en l'absence du médecin, un de ses hommes resta au chevet du blessé.

**Liaison.** — Un petit homme peut avoir une grande âme; on n'est pas un grand homme avec un petit esprit.

La grâce et la beauté comme la laideur ou la gaucherie ne sont que l'aspect extérieur de l'individu: riche ou pauvre, sa valeur morale échappe à la vue.

**Exercice de mise en voix** à travailler dans un mouvement lent (1 temps par seconde) sur différentes notes, d'abord en détachant, ensuite en soutenant toutes les syllabes de chaque groupe de souffle.

Paragarafaramus est un original qui ne se désoriginalisera pas tant que tous les originaux ne se seront pas désoriginalisés. Or, comme tous les originaux ne se désoriginaliseront pas, Paragarafaramus ne se désoriginalisera jamais.

R. — Là rout' du bò-neù:r' | è rà-re-man bor'-  
dé de ró:z'.

S. — Le pà-tri-ò-tism' | è-tu-n'sourz dāk-syon  
zé-rò-ik'.

T. — Tout' ré-zis-tan:s' | san-bli-nu-tl-ló fà-tà-  
list(e) sou-mi (z)ó dēs'-tin.

V. — Le vrè pò-èt' vi dan zun rè:v'.

X. — Le lu-ksèg'-zà-gé-ré dè-zun | àk-san-tu là  
mì-sèr' dè-zó:-tré èk-sit' leù-ran-vi'.

Z. — Lè jeú de-à-zà:r' plèz' (t)ó-dé-zeù-vré.

**Redoublement.** — Pour-swi-van ta-vèk' kou-  
rà:jé dun né-gàl' la-beù:r' | leùr' rechèr-che  
zàr-du' | di-lus'-tr(e) sà-van | an-ri-chiz' de  
grand' dé-kou-vèrt' le pà-tri-mwàn' nà-siò-nàl'.

**Assimilation.** — A-vèg de grant pré-kó-syon  
on trans-pòr-tà le chèv dēs-kà-dron ki sè-ñè-  
tà gróz gout' | dan zun na-bri ki sub-zis-tè | é  
[ an làp-sanz du mét-sin ] un tsè-zò'm' rès-ta  
ó chfè du blè-sé.

**Liaison.** — Un p(e)-ti tò'm' peu ta-vwa ru-n'  
gran dá'm, | on nè pá zun gran tò mà-vè kun  
p(e)-ti tès-pri.

La grá sé la bóté kòm' là lè-deù rou la gó-ch(e)-  
ri: | ne son ke làs'-pè èks'-té-ryeùr' de lin-di-  
vidu | ri chou pó:vr' sà và-leùr' mo-ra lé-chà pà  
la vu'.

### **Exercice de mise en voix.**

Pà-rà-gà-rà-fà-rà-mus' | è tun nò-ri-gi-nàl' |  
ki ne se dé-sò-ri-gi-nà-li-ze-rà pá | tan ke tou  
lè zò-ri-gi-nó | ne se se-ron pá dé-zò-ri-gi-nà-li-  
sé | Ò:r' kòm' tou le zò-ri-gi-nó | ne se dé-zò-ri-  
gi-nà-li-ze-ron pá | Pà-rà-gà-rà-fà-rà-mus' | ne se  
dé-zò-ri-gi-nà-li-ze-rà jà-mè.

## Index alphabétique des principaux mots donnés comme exemples de prononciation.

---

**A** — Abauzit, 116; abbaye, 92; abdomen, 96, 99, 108; Aben-Hamet, 116; aberration, 113; abject, 100; Abner, 111; aboi, 86; abrupt, 109, 116; absence, 55, 99; accessit, 116; accident, 100; acclamer, 86; accord, 92, 102; Achab, 99, 101; Achéron, 101; Achille, 107; achillée, 107; aconit, 116; acquiers (j'), 111; Adam, 95, 108; addenda, 102; adducteur, 102; adéquat, 110; adjudant, 102; Adonis, 112; aérien, 97; affidavit, 116; affixe, 102; agir, 103; Aï, 91; aïeul, 91; aïeux, 118; aiguë, 87, 103; aiguère, 113; aiguille, 98; aimais (j'), 48; aimât (qu'il), 85; aime (j'), 48; aimer, 48; Ajax, 118; albatros, 92, 112; album, 94, 107; Alexandre, 118; Alfred, 102; Alger, 111; alguazil, 103; allié, 91; allez (vous), 97; almanach, 101; alors, 113; Alsace, 114; amazone, 93; ambiguë, 103; ambition, 115; ambulance, 108; âme, 85; amer, 111; amie, 49, 123; Amiens, 96; amitié, 115; amnistie, 108, 115; anachorète, 101; ancien, 60; Andrieux, 118; anecdote, 55; aneth, 117; ancillaire, 107; angélus, 112; anguille, 94; Anne, 86; anse, 114; anthrax, 118; antiartistique, 115; antienne, 115; Antipater, 111; Anvers, 113; aoriste, 86; août, 108; aouïteron, 86; appareil, 89, 106; appartement, 87, 108; appendice, 96; appendicite, 110; appétence, 110; appoggiature, 104, 110; apprenti, 115; apex, 118; aquafortiste, 110; aquarelle, 110; aquarium, 110; aqueux, 110; a quia, 110; Aranjuez, 119; arc, 99; arc-en-ciel, 59; archaïque, 101; archange, 101; archevêque, 101; ardemment, 89; arguer, 98, 103; Arimathie, 117; Arnould, 106; arôme, 93; arrow-root, 118; Ars, 113; Arsace, 114; arsenic, 99; Artaxercès, 119; artilleur, 107; artiste-peintre, 88; as, 85, 112; aseptique, 114; Asie, 86; asile, 86, 114; aspect, 100; assez, 119; Ascanio, 114; ascète, 115; atlas, 85, 112; atome, 93; attendre, 115; attention, 91; attique, 117; aube, 93; augmenter, 93; Aulnay, 106; aumône, 92; Aurillac, 99; aurore, 93; auster, 111; Austerlitz, 119; automate, 93; automne, 93, 108; autopsie, 93; autre, 61; Auxerre, 119; Auxois, 119; Auxonne, 119; avec, 99; avocat, 116; axe, 118; axiome, 93; Aymon, 90; azalée, 86; Azov, 117; azur, 86.

**B** — bac, 99; bacchanale, 101; bacille, 107; Bagdad, 102; baigneur, 89; bail, 106; Bajazet, 105, 117; bal, 106; balayer, 89; ballast, 116; balsamine, 114; banc, 100; banjo, 106; banzaï, 91; baobab, 99; baptême, 109; Baptiste, 109; Barabbas, 112; baril, 106; barnum, 94; baron,

86; barre, 86; bas, 85; bascule, 114; Basile, 114; basse, 86; Bastia, 116; bastille, 115; bataille, 86; bâton, 86; battologie, 117; bayadère, 92; Bayonne, 90; beauté, 93; bec, 99; béguin, 103; bel, 89; bel canto, 95; Belfast, 116; Belt, 116; belvédère, 111; benzine, 96; béotien, 115; béquille, 110; bestial, 115; Bethléem, 107; Biarritz, 119; bienfaisance, 89; biennal, 108; biez, 55; bis, 112; Biscaye, 92; bismuth, 117; bitter, 111; Bjoernson, 105; bleu, 90, 121; blocus, 112; Blucher, 111; blue-book, 94; bluff, 94; boarding-house, 95; boeufs (les), 90, 102; bois, 40, 55; boît (il), 86; bombe, 108; bombyx, 118; bon, 58, 60; bonhomme, 59; bonnet, 89; Booz, 119; borraginée, 112; borax, 118; Bordeaux, 118; bouc, 99; boue, 49, 87, 123; boueux, 98; Boufflers, 113; bouger, 103; Bouilhet, 107; bouillie, 42; bourrelier, 88; bow-window, 118; box, 118; boyard, 92; Bradshaw, 118; bras, 85, 112; brave, 48; bravoure, 48; brayette, 92; Brest, 116; bridje, 102; broc, 99; bronches, 101; broncho-pneumonie, 101; browning, 103, 118; bruit, 94, 97; Brunetière, 115; brut, 116; Bruxelles, 119; Bulow, 117; buis, 55; bull-full, 94; burg, 94; Burrhus, 112; but, 116; Buxy, 119.

C — cab, 99; cadavre, 86; Cadix, 118; cadre, 86; cadrilla, 94; Caen, 87; Cahors, 113; caïd, 102; Calabre, 86; calender, 111; calme, 123; Camoëns, 96; cancer, 111; cant, 116; caoutchouc, 99; cap, 109; capillaire, 107; caput, 116; carex, 118; Carlos, 112; carré, 86; carrousel, 114; cassis, 112; cause, 121; cave, 121; Cayenne, 92; Caylus, 90; ceci, 100; celui, 94; centauree, 93; centiare, 115; cep, 109; cercueil, 106; cerf, 102; certain, 60; chaîne, 89; Chalcédoine, 101; Chaldée, 101; Cham, 101; Chamonix, 118; champ, 108; champ, 109; Champagne, 109; Champaigne, 91; chandelier, 87; chanteriez (vous), 87; chantions (nous), 115; chaos, 101; chaouch, 101; chapeau, 93, 121; chapelier, 87; char à bancs, 59; Chartier, 115; chartil, 106; château, 85, 86; Châteauroux, 118; Chatellerault, 106; châtier, 115; Chaulne, 106; chauve-souris, 55; chef, 102; chef de gare, 55; Chemnitz, 119; chenil, 106; cheptel, 109; cher, 111; chérubin, 101; chester, 111; cheval, 55; chevet, 55; cheveu, 55; Chianti, 101; chinchilla, 101; Chiraz, 119; chironomie, 101; chlore, 101; chœur, 101; choléra, 101; choral, 101; chorus, 112; chose, 92; chrétien, 115; christ, 101, 113, 117; chronomètre, 101; chulo, 94; chut, 116; Cid (le), 102; ciguë, 87, 103; cinq, 58, 110; Cinq-Mars, 113; cipaye, 92; circonspect, 100; circumnavigation, 94; Claretie, 116; classe, 86; clearing-house, 95; clef, 90; clerc, 99, 111; Clésinger, 111; cloître, 86; clown, 118; club, 94, 99; Clytie, 116; cobalt, 116; cobaye, 92; coccyx, 118; codex, 118; coeur, 121; cognac, 99; coke, 106; collaborer, 107;

collapsus, 107; collation, 107; collectif, 107; colliger, 107; collodion, 107; colloïdal, 107; collyre, 107; Colomb, 99; commémorer, 108; comminatoire, 108; commuer, 108; commun, 60; compact, 100; compter, 109; comput, 116; con brio, 96; concept, 116; concetti, 117; concluant, 98; condamner, 86; conjungo, 96; Connecticut, 116; connexe, 108; connivence, 108; consanguinité, 103; conscient, 115; content, 122; contiguë, 103; contresigner, 114; contumax, 118; conversation, 114; convict, 100; coq, 110; cor, 122; corbeille, 89; Corinthie, 117; corps, 60; correct, 100; corrélatif, 112; corroborer, 112; corroder, corrosif, 112; cortès, 115; Cortez, 119; cosaque, 93; Cosne, 93; cote, 49; côte, 49, 92; côtelette, 92; coup, 109; courage, 49; courageux, 49; courbaril, 106; course, 114; courtil, 106; coutelas, 85; coutil, 106; cowpox, 118; crabe, 86; Craon, 93; Craonnais, 93; Craonne, 93; creuse, 90; cric, 99; cric-crac, 100; croc, 99; croc-en-jambe, 61, 92; croise, 86; croup, 109; cruel, 122; cuiller, 89, 111; cul, 106; culex, 118; culte, 106; Curaçao, 86; cyclone, 93; cygne, 100; czar, 120; Czernowitz, 120; Czerny, 120.

**D** — daim, 95, 108; Dalayrac, 90; Dalloz, 119; dam, 95, 108; damner, 86, 108; Dax, 118; dead-heat, 116; de but en blanc, 61; décence, 100; décennal, 108; déclamer, 86; déficit, 116; Delft, 116; delirium tremens, 95; déliquescence, 110; depuis, 122; de profundis, 97; des, 89; desquamation, 110; dessous, 89; dessus, 89; destin, 89; désuet, 114; désunir, 114; de temps à autre, 61; deuxième, 90, 119; diable, 55, 86, 97, 122; Diafoirus, 112; diagnostic, 109, 115; diamant, 122; Diaz, 85; dieu, 55, 97, 122; Dieuze, 90; diffusion, 102; dilettante, 117; disciple, 115; disgrâce, 55, 114; dissection, 114; dissemblable, 114; dissidence, 114; dissimilaire, 114; dissociation, 114; dissolu, 114; dissuader, 114; dissyllabique, 114; distinct, 116; district, 100, 116; divers, 111; divin, 60; dix, 58, 118; dixième, 119; doigt, 103; doizil, 106; dolmen, 96, 108; dom, 95, 108; dompter, 109; dona, 108; donc, 100; Don Juan, 106; dos, 92, 112; dose, 92; dossier, 93; dot, 116; Doubs, 99, 113; douzil, 106; doux, 118; drag, 103; drap, 58, 109; drawback, 118; dreadnought, 104; druide, 98; duc, 99; duègne, 97; dumping, 94; Duprez, 119; dur, 121; dysenterie, 114.

**E** — éblouir, 98; ébruiter, 98; échec, 99; échelle, 89; échevelé, 88; échevin, 55; écho, 92, 101; éden, 96, 108; Egger, 111; égoïste, 123; eider, 111; élastique, 115; éléphantiasis, 115; élève, 48; élever, 48; Eliot, 116; Elsa, 114; embarras, 85; Emma, 108; emmancher, 96, 108; Emmanuel, 96; Emmaüs, 96, 108; emmener, 96, 108; empailleur, 108; empenné, 108; en, 60, 61; encens, 112; enchanter,

96; encoignure, 91, 109; encore, 42; enfer, 111; enivrer, 96; ennéacorde, 96; ennéade, 96; eunnéagone, 96; ennemi, 96; Ennius, 96; ennoblir, 96; Ennodius, 96; ensevelir, 88; entier, 55, 115, 122; entrailles, 86; entresol, 114; entre-tien, 115; épaule, 93; Ephraïm, 107; Epsom, 108; équa-teur, 94, 110; équation, 110; équestre, 110; équiangle, 110; équilatéral, 110; érable, 86, es (tu), 89; ès, 112; Esau, 94; escalier, 106; escient, 101; esclave, 86; espace, 86; espoir, 122; esquire, 110; essaim, 95, 108; est (levant), 116; est (il), 89; Esther, 111; estomac, 100; et, 89, 90; et cactera, 116; étaient, 87; étain, 95, 108; étang, 103; éther, 111; étiage, 115; Etienne, 116; étiez (vous), 115; étiolement, 115; étiole, 115; étiologie, 116; eu (il a), 91; Eubée, 90; eucalyptus, 112; eucharistie, 90; Euler, 111; euphorbe, 90; Eure, 90; Europe, 90; Européen, 96; évason, 86; évidemment, 108; ex, 118; exact, 100, 116; exalter, 119; examen, 96, 119; exeat, 116; exécuter, 119; exempt, 109; exemption, 109; exequatur, 110; exhaler, 119; exiger, 119; exigüe, 103; exit, 116; ex libris, 112; exorde, 119; explicit, 116; exulter, 119.

**F** — fable, 123; faille, 86; faim, 95, 108; faisais (je), 89; faisant, 89; faiseur, 89; fait, 116; familial, 107; faon, 93; fashion, 115; fat, 116; fatigue, 103, 121; faubourg, 103; Faust, 93, 116; fayot, 92; femme, 42, 89; femme de chambre, 87; Félix, 118; fenil, 106; fenouil, 106; fer, 111; Fernandez, 119; feuille, 121; feutre, 90; fez, 119; Fez, 119; fiat, 116; fier, 111; fils, 106, 112, 113; fin, 95; fine, 95; fisc, 99; five o'clock, 91; fixement, 87; fixer, 118; flamme, 86; Flatters, 113; fleur, 43; Fleurus, 112; flirt, 91, 116; flouer, 98; flux, 118; Foch, 101; foetus, 112; Fontrailles, 117; fort, 60, 61, 116; forum, 94; fouine, 94; fournil, 106; fraisil, 106; franc, 100; frater, 111; fréquem-ment, 89; fret, 116; Fritz, 119; fueros, 94; Fugger, 111; fuite, 40, 122; furia francese, 94; fusil, 106; futur, 94; fuyard, 91.

**G** — gageure, 86, 91, 103; gai, 89; galement, 89; Gail-hard, 107; gaîté, 89; galimatias, 116; Gap, 109; garantir, 115; gare, 86, 121; gars, 111, 113; gaster, 111; gauche, 93; Gaultier, 106; gaz, 85, 119; gazon, 86; geai, 89, 103; genoux, 118; gens, 112; gentil, 103, 106; gentilhomme, 59, 106; gentleman, 104; gentry, 104; géognosie, 109; géôle, 103; géôlier, 86, 103; géranium, 94; Germain. Ger-maine, 95; Gesler, 111; Gessner, 111; Gevaert, 116; gïaour, 114; gibbeux, 99; gibus, 112; giocoso, 104; giorno, 104; glossaire, 114; gluten, 108; gnaf, 109; gngangnan, 109; gneiss, 109; gnétacée, 109; gnognote, 109; gnole, 109; gnome, 93, 109; gnon, 109; gnose, 109; goéland, 98; goélette, 98; gothique, 117; grand, grande, 57; Grande-

Duchesse, 53; gramen, 108; granit, 116; grasse, 86; grasseyer, 91; gratis, 112; Gratz, 119; greffe, 89; grenouille, 123; gril, 106; grog, 103; groggy, 104; group, 109; gruppette, 117; guano, 94, 103; Guatémala, 103; guérir, 94; Guérout, 106; guet-apens, 61; guide, 103; Guise, 94; gulf-stream, 94; gutta-percha, 117; gymnase, 103.

**H** — Hafiz, 119; hai, 91; hais (je), 104; Haïti, 115; haleine, 105; haleter, 105; Hallers, 113; hameau, 89; Hamlet, 117; hanap, 109; handicap, 109; hareng, 103; haschisch, 102; haubert, 111; hautain, 60; havresac, 114; hé! 104; hélas, 85, 112; hélis, 118; Helvétie, 115; Hendaye, 92; hennir, 89, 96; héraldisme, 105; héraut, 105; héroïque, 123; héroïsme, 105; héron, 104; héros, 42, 59, 92, 105; Hertz, 119; hêtre, 89; hexacorde, 119; hexagone, 119; hiatus, 112; hic jacet, 116; hier, 111; hiérarchie, 105; hiéroglyphe, 105; high life, 91; hip! 109; hiver, 111; holà! 104; home rule, 94; homespun, 94; homme, 104; honte, 104; hôpital, 92; horrible, 112; horripiler, 112; hôtel, 92; hue! 104; huis, 105; huissier, 105; huit, 58, 105, 116; huitième, 115; humble, 122; humide, 121; hymen, 108; Hypatie, 116.

**I** — îambe, 91; iceberg, 103; icône, 93; idiome, 93; idylle, 107; igné, 109; iguane, 103; illégal, 107; illégitime, 107; illicite, 107; illustration, 107; imbécile, 107; imbécillité, 107; imbroglio, 104; immixtion, 115; impresario, 114; impromptu, 110; incessible, 114; incidemment, 108; incipit, 116; incognito, 109; income-tax, 118; incommensurable, 108; indemnité, 89, 108; index, 118; inexpugnable, 109; inextinguible, 103; ingénuité, 97; ingénieur, 103; injure, 105; innocemment, 89; instinct, 100; instinctivement, 100; intact, 100; intelligence, 107; intérim, 95, 108; interrègne, 112; interview, 118; introït, 116; inventions (nous), 97; invraisemblable, 114.

**J** — jabot, 105; Jacob, 99, 105; jadis, 86, 112; jalap, 109; Japet, 117; jarl, 105; Jaroslaw, 117; Jeanne, 86; Jenner, 111; Jésus, 59, 105; Jésus-Christ, 117; Jettatura, 94, 105; jeu, 105; jeudi, 91; jeune, 90; joaillier, 98, 106; Job, 99, Johannisberg, 105; John, 106; joie, 87, 122; Jonas, 112; jonc, 100; Josabet, 116; Joseph, 89; jota, 106; jouerai (je), 87; jouet, 89, 98; joug, 103; joyau, 98; Juarez, 106; juin, 98; julep, 109; jungle, 96; junte, 96; Jupiter, 111; Juvénal, 105.

**K** — Kalisz, 120; Kant, 116; képi, 106; kirsch, 102; Kléber, 111; knock-out, 106, 116; knout, 116; Kobald, 102; krach, 101; kreutzer, 111; kronprinz, 120; Kruger, 111; kulturkampf, 94.



**L** — lacs, 100; La Fayette, 90; Laïs, 112; laïus, 112; landsturm, 94, 102; Laon, 93; Laonnois, 93; La Paz, 119; larix, 118; La Rochefoucauld, 106; larron, 86; larynx, 118; las, 112; lascif, 115; lasse, 86, latex, 118; Laure, 93; laurier, 93; lawn-tennis, 118; Lawrence, 118; le, 88; legs, 103; les, 89; lest, 116; leude, 91; lez, 119; libretto, 117; licet, 116; lichen, 101, 108; lied, 102; lier, 91; lieue, 90; lieutenant, 90; lignite, 109; liguer, 103; Lilliput, 116; lingual, 103; linguiste, 103; linceul, 106; liquéfaction, 110; lis, 58, 113; Lisbonne, 114; Liszt, 116; litre, 123; loch, 101; lock-out, 116; loin, 40; lointain, 60; long, 57; Longwy, 98, 117; Lopez, 119; loquace, 110; lord, 102; losange, 93; lotion, 93; louer, 98; loup, 109; Lucifer, 111; lumbago, 96; lunch, 94, 101; lundi, 122; lut, 116; luth, 117; lux, 118; luxure, 118; lycéen, 96; lynx, 118.

**M** — macabre, 86; macadam, 95, 108; mâchefer, 111; Machiavel, 101; mackintosh, 115; maçon, 86; madame, 85, 122; mademoiselle, 102; Madras, 112; Maestricht, 117; magister, 111; magnat, 109; magnificat, 116; magnolia, 109; Mahomet, 117; mail-coach, 101; maintien, 115; mais, 61, 89; maître à danser, 59; malheur, 48; malheureux, 48; malin, 60; malaguena, 108; mammouth, 117; malt, 116; mendiez (vous), 97; mangeâmes (nous), 85; mangeons (nous), 86; manger, 103; mangerions, 87; marc, 100; Marc, 100; mare, 86; Marianne, 86; Marie Stuart, 117; mark, 106; marron, 86; marraine, 86; mars, 86, 113; Mars, 113; Marx, 118; mas, 112; masse, 86; match, 101; Mathias, 117; matin, 95; Maubeuge, 91; Maurice, 93; mauvais, 93; Maxime, 118; maximum, 95; Mayence, 92; médaille, 86; médecin, 55; meeting, 103; Meilhac, 107; Mendès, 96; mendier, 97; menthol, 96; mentor, 96; mer, 111; mère, 121; mérinos, 92, 102; mes, 89; Mesmer, 111; messer, 111; messidor, 114; messieurs, 111; Métastase, 85; métis, 112; mets, 110, 116; Metz, 117, 119; meule, 49, 91; meunier, 91; meurs, 113; meute, 90; Michel, 101; Mickiewicz, 120; micron, 96; Midas, 85; mien, 60; midship, 109; mildew, 118; Milhau, 107; milieu, 106; miracle, 86; misanthrope, 114; Moab, 99; moelle, 89, 93, 98; moellon, 98; Moët, 116; moeurs, 112; moka, 106; mon, 60; monosyllabe, 114; monsieur, 96, 111; montagne, 109; Montaigne, 109; Montbéliard, 117; Montfort, 117; Monthéry, 117; Montmartre, 117; Montréal, 117; Montrésor, 117; Montreux, 117; Montretout, 117; Montreuil, 117; Montrevault, 117; mosaïque, 93; Moselle, 93; mot, 92; mot à mot, 61, 92; motion, 93; motus, 112; moult, 116; moyen, 60, 91, 96; Mozart, 93, 117; muette, 123; mezzo, 120; muleta, 94; Munich, 101; Munkaczy, 120; murex, 118; musc, 99; mustang, 103; myosotis, 93, 112.