

Benoît de Cornulier, Centre d'Etudes Métriques, M.S.H. Ange Guépin

Document de cours en licence de Lettres Modernes, U de Nantes 1998,  
issu d'un article publié dans *L'Information grammaticale* en avril 92.  
(rares modifications de détail en 7-2011).

\*\*\* Il faudrait revoir ce qui suit en tenant compte des ponctuations originales

## SUR LA VERSIFICATION DE *LA LAITIERE ET LE POT AU LAIT*

- 1 Perrette, sur sa teste ayant un Pot au lait  
Bien posé sur un coussinet,  
Pretendoit arriver sans encombre à la ville<sup>1</sup>. (aab')

Dans les vers libres tels qu'ils sont pratiqués dans les fables, en l'absence d'une forme périodique ou stéréotypée, les seuls guides de la réception et de l'analyse sont le répertoire des formes métriques de l'époque et le sens ; on se contentera ici de chercher à tâtons et d'imaginer, hypothétiquement, une analyse aussi conforme que possible à la fois à l'un et à l'autre, en tenant compte, toutefois, du fait que La Fontaine est tout de même un familier des formes médiévales.

Pour limiter un peu l'arbitraire dans le recours au sens, je progresserai d'abord de ponctuation forte en ponctuation forte en me contentant de suivre à cet égard sans la discuter la ponctuation de l'édition utilisée (Gohin 1934). . Or cette première phrase de la fable 7:9, rimée en **aab**, forme un *module\* normal* de strophe classique<sup>2</sup> (*module « classique » normal*) c'est-à-dire un module dy type **[a<sup>n</sup>]b** où b est la terminaison du dernier vers, donc du module lui-même, et où les éventuels vers antérieurs se terminent par une terminaison différente, mais unique (s'ils sont plusieurs).

Ce module admet un mètre de base\* 6+6, et une forme contrastive, 6v, combinaison commune à l'époque et même sans doute la plus commune dans les vers libres. Le vers 1 marquait, par le prénom populaire et l'attitude au travail, la condition modeste de la jeune femme ; le vers 3 préfigure peut-être son ambition par la *prétention* d'*arriver* à la *ville*, mouvement potentiellement symbolique d'une élévation sociale<sup>3</sup>.

-----

---

<sup>1</sup> Fable 7:9 citée ici d'après l'édition de Gohin (1934). Une version préalable de la présente étude a paru dans *L'Information Grammaticale* en janvier 1992.

<sup>2</sup> Les mots marqués d'un astérisque renvoient au Glossaire de *l'Art Poétique* (1995), ci-dessous désigné par « AP » (ou voir *Notions d'analyse métrique* sur ma page web).

<sup>3</sup> Le vers 1 marquait, par le prénom populaire et l'attitude au travail, la condition modeste de la jeune femme ; le vers 3 préfigure peut-être son ambition par la *prétention* d'*arriver* à la *ville*, mouvement potentiellement symbolique d'une élévation sociale.

- 2 Legere et court vestuë, elle alloit à grand pas,  
Ayant mis ce jour-là pour estre plus agile  
Cotillon simple, et souliers plats. (ab'a) (aab cbc)

Voici, d'une ponctuation forte à l'autre, un second groupe, de type **aba**, qui peut s'analyser comme un *module "classique" inversé*, c'est-à-dire comme s'il dériverait de la forme **aab** en anticipant d'un cran la terminaison en **b**, qu'on appellera ici la *terminaison globale* (en supposant qu'elle représente l'ensemble du module, alors que les autres terminaisons ne représentent que les vers qu'elles terminent).

Dans les strophes "classiques", un module inversé n'est jamais initial de strophe ; or, de même, ce module complète ici un **aab cbc**, sixain de type "classique" inversé (variante du type **aab ccb** par antéposition de sa dernière terminaison), à mètre de base **6+6**, avec dans chaque module un mètre contrastif par abrègement (8v). Ce sixain est masculin (sa dernière voyelle est métrique) comme la plupart des stances de ce rythme à l'époque. Cette fable commence donc comme une pièce conforme à la métrique classique; on peut seulement préciser qu'il s'agit d'une forme relativement lyrique (strophe plutôt complexe, possédant deux mètres contrastifs en deux positions dissymétriques d'un module-tercet à l'autre).

Je viens d'analyser ce début de fable en fonction de ce que je crois être sa structure de groupes métriques (conformité à un type "strophique" avec ses subdivisions, en l'occurrence 3+3 vers). Un autre type d'approche est cependant plus communément pratiqué, et est régulièrement recommandé par les rapports de jurys de concours de recrutement dans l'enseignement français, où on lit par exemple<sup>4</sup> (justement à propos de La Fontaine) des préceptes de ce genre :

« La majorité des candidats *sait* que l'étude des rimes comprend au moins l'indication de leur *disposition* »

sans que la possibilité d'aucune autre sorte d'analyse soit suggérée; dans nos traités de métrique en effet, on analyse souvent les séquences de rimes selon leur **disposition** en rimes **plates**, **croisées** ou **embrassées**; suivant cette vue, notre fable commence par une "paire de rimes plates", suivie d'un quatrain de "rimes croisées"; cette méthode d'analyse, que je distinguerai sous le nom de **dispositionnelle**, présente l'avantage d'une extrême généralité, en ce sens qu'on peut souvent l'appliquer quasi mécaniquement à toutes sortes de vers de n'importe quelle époque. Mais suffit-il que des découpages soient possibles, pour qu'ils soient tout à fait pertinents? Une autre approche<sup>5</sup>, à vrai dire plus laborieuse, est parfois possible, qui consiste d'abord à chercher à dégager le système des strophes dans un culture donnée. Il se trouve, par exemple, que dans la poésie classique la majorité des strophes sont à bases de groupes rimés en **aa** (cf. rimes "plates"), **ab ab** ou **ab ba** (cf. rimes dites "croisées" ou "embrassées"), et **aab ccb** (ou **aab cbc**) ; on peut appeler **structurale** l'analyse de ces groupes, si elle ne consiste pas simplement en l'énoncé de leur séquence superficielle de rimes, mais en précise l'organisation interne, par exemple en décomposant des quatrains en distiques ou des sizains en tercets, comme suggéré par des espaces dans les formules ci-dessus. Une analyse structurale est d'autant plus plausible qu'elle implique la plus forte convergence statistique entre les *expressions métriques* (segments textuels associés\* aux formes métriques, comme un sous-vers, un

<sup>4</sup> Rapport 1990, p. 63.

<sup>5</sup> Cf. *Art poétique* :131-161. Mes conclusions recoupent souvent celles de P. Martinon 1912. F. Gohin (1929, chap. 8 et 9,) analyse « la phrase rythmique » en « distiques », « quatrains » et « strophes » d'une manière plutôt structurale, mais tout de même très influencée par la doctrine ambiante dispositionnelle, et en tenant assez peu compte des principes de Martinon qu'il cite pourtant.

vers, un module, une strophe) et les unités de sens (*concordance*) ; ainsi, dans les quatrains **abab** classiques, la principale frontière d'unité syntaxique-sémantique coïncide le plus souvent avec la fin de deuxième vers.

Notez que dans ce début de fable, l'analyse structurale reconnaît une forte concordance (deux modules correspondant à deux phrases, et formant une strophe qui correspond à la mise en scène physique du personnage), alors que selon l'analyse dispositionnelle, la première phrase enjambe du distique initial dans le quatrain, et que les six premiers vers n'ont aucune identité métrique.

-----

3            Nostre Laitiere ainsi troussée<sup>6</sup>  
               Comptoit déjà dans sa pensée  
               Tout le prix de son lait, en employoit l'argent,            (a'a'b)  
               Achetoit un cent<sup>7</sup> d'œufs, faisoit triple couvée ;  
               La chose alloit à bien par son soin diligent.            (a'b)            (aab ab)

Cette seconde phrase peut apparaître comme réalisant une structure rimique en **aab ab**, assez familière aux contemporains de La Fontaine, moins toutefois que le type précédent. Mais alors que ce type de quintil est généralement monométrique dans la poésie régulière de l'époque, il n'a pas ici de mètre de base puisque son premier mètre récurrent, le 8v, y est minoritaire (mais chacun de ses modules, considéré séparément peut être considéré comme ayant un mètre principal). Cette espèce de strophe est masculine comme la précédente, et comme elle composée d'un mélange de mètres **6+6** et **8**, c'est-à-dire de la combinaison la plus commune à l'époque dans les strophes régulières.

On observe tout de même que ce groupe ainsi analysé apparaît comme relativement discordant au niveau de son dernier module, qui est *divergent à l'initiale* puisque les expressions contenues dans son premier vers (*Achetoit... couvée*) se combinent plutôt avec ce qui précède qu'avec la suite interne au même module. Est-ce le signe que l'analyse structurale en **aab ab** est ici arbitraire ? Peut-être. Mais peut-être aussi, en supposant cette analyse correcte, peut-on supposer que cette discordance est pertinente ; remarquons d'abord que le vers qui précède ce module, et qui conclut le précédent, est lui-même divergent à l'initiale, car *Tout le prix de son lait* se combine avec ce qui le précède plutôt qu'avec *en employoit l'argent* qui le suit dans le vers. La succession des trois groupes verbaux/hémistiches qui expriment l'emploi de l'argent du lait, *en employoit l'argent*, *Achetoit un cent d'œufs*, *faisoit triple couvée*, provoque donc successivement deux divergences initiales dans des expressions métriques conclusives, le vers concluant le module 1 et le module concluant le quintil.

Or ce passage frappe par sa rapidité, chaque groupe verbal n'occupant qu'un hémistiché, les trois se succédant sans coordination (parataxe), et le tout exprimant la rapidité de l'activité commerciale de Perrette, rapidité qui est de l'ordre de l'anticipation mentale (propre de l'espérance, songe éveillé) annoncée dans le module 1 par le mot : *déjà*. Perrette est une fonceuse, qui marche vite et imagine encore plus vite. L'analyse en quintil à modules "classiques" permet donc d'imaginer que les discrets décalages métriques qu'elle implique conviennent à l'expression de l'anticipation trop hâtive de la jeune paysanne.

Il n'est pas impossible non plus que la structure même du quintil contribue à l'effet de rapidité par sa dissymétrie dans la mesure où il commence comme un sizain de format 3-3, c'est-à-dire par un tercet du type **a<sup>n</sup>b**, mais où son second module s'en

<sup>6</sup> Suivant le *Dictionnaire* de Trévoux (1704), *bien troussée* se dit d'une personne, ou d'une maison, « bien ajustée », où « rien ne manque ». Perrette est parfaitement équipée pour réussir dans son entreprise.

<sup>7</sup> L'emploi nominal de *cent* est resté dans *deux cent(s)*, etc.

démarque comme plus court (distique), cette dissymétrie pouvant convenir à une accélération.

( Ici encore, on remarque que l'analyse structurale diverge de la distributionnelle, laquelle serait cette fois inapplicable, puisqu'il est impossible de couper un quintil rimé en **aabab**, ou en **abaab**, en une succession de rimes plates, croisées ou embrassées. )

Peut-on vraiment parler ici de « *strophes* » ? Le propre des strophes au sens strict est d'apparaître en séries régulières, généralement périodiques, telles qu'elles sont métriques par *équivalence contextuelle* ; or l'ensemble de la fable ne présente aucun type de périodicité strophique. De plus, à l'époque de La Fontaine, les strophes à modules de plusieurs vers sont généralement traitées comme autonomes (stances\*), cette autonomie étant graphiquement marquée (statut de paragraphes) ; rien de tel dans cette fable : les vers se suivent à interligne constant, et les écarts à la marge sont uniquement déterminés par les différences de mètre : le texte se présente comme une continuité. Cette fable ne contient donc aucune strophe au strict.

Mais les systèmes de métrique contextuelle peuvent engendrer des effets seconds : le fait même que de nombreux poèmes soient écrits en strophes **ab ab**, ou **aab ccb**, etc., introduit des espèces de modèles dans la culture d'une époque. De même qu'à la lecture d'une série de sizains rimés en **aab cbc** chez Malherbe ou Théophile de Viau un lecteur familier de l'époque devait reconnaître comme instinctivement le type strophique dès la première stance, de même, fût-ce à un moindre degré, dans un passage non régulièrement strophé, on peut percevoir, fût-ce non consciemment, la conformité d'une série de vers à un modèle strophique. A défaut d'être métrique par équivalence contextuelle, ce groupe peut l'être par *équivalence culturelle* ou effet de stéréotypie. Le cas est fréquent dans ce qu'on appelle les vers dits irréguliers du temps de La Fontaine : ils ne se regroupent pas régulièrement en strophes ; cependant, par endroits, plus ou moins fréquemment selon les textes, peuvent se distinguer des groupes plus ou moins nettement apparentés à un type métrique familier de strophe ; on pourrait alors encore parler de *quasi-strophes*. Mais une caractéristique des vers irréguliers est que ces quasi-strophes y sont souvent fondues dans la continuité du texte, comme en témoigne, outre l'absence de démarquage graphique, le caractère ininterrompu de l'alternance, qui court d'un bout à l'autre de la fable ; car à l'époque de La Fontaine, l'alternance des rimes masculines et féminines s'impose généralement à l'intérieur des strophes simples, mais non aux frontières de stance.

On peut noter au passage que ce terme de *vers irréguliers*, signalant l'absence de régularité en mètre, manque à signaler en elle-même l'irrégularité strophique (suite non périodique quant aux mètres ou aux rimes), laquelle apparaît aussi notamment dans des contes monométriques comme « Le cocu, battu et content ». Ces deux styles ont en commun l'*irrégularité des groupes* de vers (superstructures), essentiellement déterminés par la rime, donc l'*irrégularité des schémas rimiques*, à quoi les vers dits irréguliers ajoutent l'*irrégularité des mètres* (rarement attestée sans la précédente). La distinction, quoique mal identifiée, est essentielle à La Fontaine pour des raisons de mode, ou de connotation : l'irrégularité de schéma de rime s'accommode, comme la prose ou la régularité, du style archaïsant « marotique », mais l'irrégularité de mètre, ayant un parfum de modernité (mode lancée par Voiture et les précieux), exclut ce style, ce qui explique le choix soumis au public par l'« Avertissement » des *Nouvelles en vers tirées de Boccace et de l'Arioste* en 1664. — Le choix n'est donc pas exactement celui que suppose l'éditeur des *Œuvres complètes* I dans la Pléiade (1991 : 1344) entre les vers irréguliers et le **4+6**.

Le fait que le quintil **aab ab** que j'ai soupçonné d'apparaître comme quasi-strophe n'ait pas de mètre de base tient à la nature même des vers irréguliers. Qu'une strophe (périodique) ait presque toujours un mètre de base est dû à son autonomie et à la périodicité de son contexte : elle possède, pour ainsi dire, sa mesure en elle-même,

même si le domaine de cette mesure s'étend à une suite de strophes. Une quasi-strophe n'est qu'une forme esquissée à l'intérieur d'une suite plus longue, et son contexte lui-même peut ne pas avoir un mètre de base constant. Dans la fable du Pot au lait, nous avons plutôt affaire à une sorte d'enchaînement métrique : le quasi-sizain initial se terminait par un 8v contrastif en position de clausule. Le quasi-quintil enchaîne sur ce mètre comme si c'était, au départ, son mètre de base ; son premier module **aab**, à base de 8v, présente un **6+6** contrastif en clausule ; son deuxième module **ab** enchaîne à son tour sur cette clausule, et se mesure tout en **6+6** (mètre de base au niveau de la clausule, sinon au niveau de la strophe entière). Ce va-et-vient, cet échange perpétuel des mètres de base et des mètres contrastifs, tantôt **6+6**, tantôt **8**, et inversement<sup>8</sup>, tantôt au niveau des strophes, tantôt au niveau des modules, est une caractéristique des vers irréguliers, auxquels peut-être il confère à la fois variation et continuité.

-----

4            Il m'est, disoit-elle, facile  
               D'élever des poulets autour de ma maison :                    (a'b)  
               Le Renard sera bien habile,  
               S'il ne m'en laisse assez pour avoir un cochon.                (a'b)                (ab ab)

Chacune de ses deux phrases est rimée comme un module classique, en **ab**. Réunies par les ponctuations fortes et par le sens, elles forment un quatrain "classique" **ab ab**, quasi-strophe masculine comme les précédentes.

Il s'agit toutefois d'une variante de ce type assez peu commune dans les stances périodiques, lesquelles présentent souvent un vers à mètre contrastif dans chaque module<sup>9</sup>, mais par abrègement, alors qu'ici les clausules de distique contrastent par allongement. Il pourrait être pertinent que ce choix apparente plutôt cette quasi-strophe aux quatrains "lyriques" de l'époque employés dans des hymnes ou des traductions de psaumes<sup>10</sup> : le style chantant ne convient peut-être pas mal à l'humeur de Perrette, même si, comme par contraste parodique, peut-être, avec des poèmes religieux auxquels il consonne, c'est pour couronner le quatrain en rime de *cochon*<sup>11</sup>.

-----

5            Le porc à s'engraisser coûtera peu de son ;  
               Il estoit, quand je l'eus<sup>12</sup>, de grosseur raisonnable ;  
               J'auray, le revendant, de l'argent bel et bon<sup>13</sup>.                (ab'a)<sup>RE</sup>

Cette phrase dessine un tercet **aba** monométrique (en prolongement du mètre du dernier vers précédent), forme connue, soit en chaîne (*terza rima*), soit plutôt, chez les classiques, en fin de sizain (y compris dans des sonnets). Plutôt que de comptabiliser

<sup>8</sup> Dans bien des cas, la liberté est telle qu'il paraît difficile, et qu'il peut n'être pas pertinent, de décider si le mètre de tel vers est de base ou contrastif, ou si seulement il y a *un* mètre de base.

<sup>9</sup> Cf. la notion de *strophe symétrique* chez Martinon (1912).

<sup>10</sup> Cf. Martinon (1912 : 159).

<sup>11</sup> Mot de style bas, dans la bouche de la villageoise, remplacé par *porc* à la reprise du module suivant. « Rime de goret » désignait, au moyen âge, une simple assonance.

<sup>12</sup> *Quand je l'eus*, touche ironique, souligne le décalage temporel entre les temps futur au verbe et passé de celui-ci (la chose espérée est déjà acquise : elle s'y croit déjà). On peut déjà penser aux projets de conquête de Picrochole que la morale citera.

<sup>13</sup> *Bel et bon* connote ironiquement (au plan du narrateur) la réalité (dans le rêve) de l'argent, comme dans l'expression *espèces sonnantes et trébuchantes*. La variante de liaison *bel* s'explique par le caractère locutionnaire de l'expression coordonnée, qui fait bloc.

simplement les timbres en disant qu'ici la rime est « redoublée », voire « retriplée » — termes de métrique comptable communs dans les analyses dispositionnelles —, il me paraît pertinent, ce tercet étant reconnu, d'observer qu'il démarre en reprenant le timbre [O°] de la rime conclusive du quasi-quatrain précédent, auquel je le dirai donc *rétro-enchaîné* (*enchaînement rétrograde\** de rime signalé ci-dessus en marge par l'adjonction « RE »). Cette technique n'est pas rare dans les vers irréguliers (élément de continuité entre éventuelle quasi-strophes, notamment<sup>14</sup>), mais on peut parfois soupçonner, chez un auteur comme La Fontaine, qu'elle comporte une réminiscence de la métrique médiévale et des récits populaires versifiés du Moyen Age.

-----

6 Et qui<sup>15</sup> m'empêchera de mettre en nostre estable,  
 Veu le prix dont il est, une vache et son veau,  
 Que je verray sauter au milieu du troupeau ? (abb)<sup>RE</sup>

Peu de lecteurs d'aujourd'hui reconnaîtront comme familier le tercet **abb**, rimiquement enchaîné au précédent, que cette phrase, je crois, dessine, et qui, avec son distique **aa** conclusif, n'est pas d'un type classique (**abb** n'est ni du type **a<sup>n</sup>b**, ni dérivable de ce type par inversion des deux dernières terminaisons). Mais La Fontaine ne pouvait pas ignorer cette forme ancienne de tercet conclusif, encore familière aux grands rhétoriciens, pratiquée notamment par Rabelais en fin de stance dans l'« Inscription » apposée à la porte de Thélème, puis, tardivement, par Tristan en conclusion des stances en (**abab bcc**) de ses *Plaintes d'Acante* (1648), précisément imitées par La Fontaine lui-même, toutes désuètes qu'elles étaient, dans les plaintes qu'il prête à Vénus dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon* (1662). Dans ces septains, le tercet en (**abb**), archaïque en lui-même, se rattache de plus au quatrain précédent d'une manière archaïque, à savoir par rétro-enchaînement, technique également médiévale. Le tercet distingué ici ne succède pas à un quatrain, mais tout de même, comme dans ces septains médiévaux, on peut considérer qu'il se rattache par rétro-enchaînement à l'unité métrique qui le précède (tercet 5), sa terminaison initiale (*estable*) rimant avec la rime globale (*raisonnable*), sinon terminale, de l'unité précédente.

Autre particularité, pouvant également évoquer la métrique médiévale : les deux modules, ou espèces de modules que nous venons d'analyser ne forment pas un ensemble rimiquement saturé, donc ne peuvent pas former une strophe de type classique, mais plutôt les trois groupes 4, 5 et 6 forment une suite de groupes rétro-enchaînés, technique qui peut évoquer le moyen âge.

Cette suite rétro-enchaînement et non strophique s'achève ici, avec le rêve de Pierrette. Dans les plaintes de Vénus dans *Psyché*, il est vraisemblable que l'archaïsme métrique visait à marquer le style comme démodé, Vénus étant une beauté rendue caduque par la jeunesse de sa fille<sup>16</sup>. Cette justification n'est pas de mise ici, et du reste, nous n'avons pas affaire à des stances autonomes, mais à une séquence en chaîne. La métrique médiévale peut convenir ici par ses connotations populaires, voire rustiques. Il se peut aussi que d'une manière plus précise l'enchaînement qui rattache ces trois formes, et oblige à passer sans repos (saturation) de la seconde à la dernière convienne à l'expression de la pensée de Pierrette. En effet celle-ci enfile dans son rêve

<sup>14</sup> Cette continuité rimique par enchaînement coïncide avec une continuité métrique (suite monométrique amorcée dès le dernier vers rétro-enchaîné du quatrain en *cochon*).

<sup>15</sup> *Qui* est ici remplaçable par *quoi* mais sans en être le synonyme (le /i/ ajouté à la base *qu(e)* marque ici la fonction sujet, et non le caractère personnel comme aujourd'hui dans *Qui est là ?*). – « Veu le prix dont *il* est » : « le » cochon toujours supposé défini alors qu'il est imaginé.

<sup>16</sup> Cf. « Aspects du papillonage métrique de La Fontaine » dans *Cahiers du Centre d'Études Métriques* n° 3, Nantes, 1997.

une série de transformations dont chacune correspond à l'un des unités métriques que nous venons de distinguer : le lait se change en argent (module 1 du quintil 3), l'argent du lait se change en œufs et couvée (module suivant), la couvée se change en poulets (premier module du quatrain suivant), qui se transforment en cochon (dernier module de ce quatrain) ; ce dernier se change en argent (module 5), et l'argent du cochon se transforme enfin en vache et veau (tercet conclusif). Ces transformations, analogues économiques d'autant de rétro-enchaînements, correspondent donc à autant d'unités métriques qui sont précisément, à la fin, une glissade de rétro-enchaînements. On peut comparer cette adéquation stylistique à la manière dont dans une autre fable (9:9), *L'Huître et les Plaideurs*, dans la dispute des pèlerins, le rétro-enchaînement des modules correspond à celui, logique, des réparties.

-----  
 7 Perrette là-dessus saute aussi, transportée<sup>17</sup>. a

Le rythme se précipite : cette phrase entre deux ponctuations fortes n'occupe qu'un vers, dont la suite montre, de plus, qu'il correspond à un module simple.

-----  
 8 Le lait tombe : adieu veau, vache, cochon, couvée. a (aa)

Voici déjà achevée une forme de strophe\*, un (aa), la plus courte encore rencontrée dans la fable. Ferdinand Gohin (1929:244sv) a bien souligné l'importance, dans les fables, du distique aa, « forme traditionnelle des maximes, des sentences et des proverbes » à cause de sa « concision lapidaire ». Ici, la catastrophe à laquelle aboutit le rêve est concentrée dans le *moment* d'un distique, groupe minimal, et plus précisément dans l'unique vers qui en constitue le second module. A l'intérieur même de ce vers, elle se concentre dans les trois syllabes de ce fragment de demi-vers: *Le lait tombe*. Le reste du vers, dont le second hémistiche, dissolu et paratactique, n'a pas de consistance, suffit à récapituler inversement<sup>18</sup>, les étapes de l'enrichissement imaginaire de la jeune femme : ruine encore plus rapide que l'enrichissement.

Cette discordance entre les demi-vers et l'opposition chute/adieu, renforcée par le fait que « veau » (tête de série) se trouve en contre-rejet de rythme 1<sup>19</sup>, et ajoutée au fait que l'adieu est rythmiquement morcelé en une séquence de brèves apostrophes, *veau, vache, cochon, couvée*, a pour conséquence que ce vers célèbre est devenu de la prose dans la mémoire de la plupart de nos contemporains, qui récitent :

« *Le lait tombe : adieu veau-vach'-cochon-couvée* »

---

<sup>17</sup> Suivant le *Dictionnaire* de Trévoux (1704), un *transport* se dit « figurément » de « l'agitation de l'ame par la violence des passions » ; elle est *transportée* « hors d'elle-même » ; le *saut* provoqué par le *transport* de Perrette est analogue à sa cause, et tous deux, avec la chute qui suit, sont analogues au vain projet que forme Perrette de sortir de sa condition.

<sup>18</sup> La parataxe, qui peut contribuer à l'effet de rapidité, est analogue, en plus concentré, à celle qui marquait le début de l'enrichissement dans la quintil 3.

<sup>19</sup> Cependant l'éventuelle coalescence rythmique de « Adieu veau » (3-voyelles) peut atténuer la brutalité du contre-rejet. D'où un choix à faire en diction (solidariser ou non « Adieu veau »). Quant à la rime « transportée = couvée », Guillon (1803 (d'après site <http://www.shanaweb.net/lafontaine/la-laitiere-et-le-pot-au-lait.html> consulté en juillet 2011) la juge mauvaise ; elle est pauvre en effet dans la prononciation moderne en /te/ et /ve/ qui la réduit au banal /e/ sans consonne d'appui ; mais elle devait comporter en son temps un e posttonique.

chose 11-vocalique qui n'a rien à voir avec la métrique de l'époque, même celle des vers irréguliers<sup>20</sup> ; car c'est tout de même une caractéristique des vers « irréguliers » ou « libres » classiques que chacun appartienne à un répertoire très limité de stéréotypes (mètre simple, 4+6 ou 6+6v), condition permettant de satisfaire — au niveau des vers sinon à celui des superstructures — à ce qu'on peut appeler le *Principe d'Évidence immédiate de la structure métrique* (cf. AP : 110). Avec le lait, le mètre aujourd'hui s'est répandu... Cependant la ponctuation de l'époque de La Fontaine était assez claire.

-----

9	La Dame de ces biens <sup>21</sup> , quittant d'un œil marry	
	Sa fortune ainsi répanduë,	ab'
	Va s'excuser à son mary,	
	En grand danger d'estre batuë.	ab'

Cette phrase forme un quatrain **ab ab**, relié par son premier vers à la série d'alexandrins qui précède, amorçant par un contraste dès son premier module une autre série monométrique de 8v (8 ou 9-syllabiques) par quoi se termine le conte. Le fait que ce quasi-quatrain est féminin, genre minoritaire pour les strophes, n'est pas significatif ; en effet, il forme un tout avec ce qui suit :

10	Le recit en farce <sup>22</sup> en fut fait :	
	On l'appella le Pot au lait.	a a (aa) (abab cc)

Cet **aa** est la conclusion métrique concise d'un récit relativement long. A nous, modernes, il sonne sans doute comme disjoint de ce qui précède. A l'époque de La Fontaine, il pouvait paraître former avec le quatrain précédent un sizain du type **abab cc** masculin encore, type peu commun dans la métrique classique, mais non dans la métrique antérieure, et surtout dans la chanson. Cette interprétation serait plutôt confirmée par le choix d'un mètre simple<sup>23</sup> convenant à ce genre ; ainsi l'aventure, comme elle aboutit jadis à une *farce*, finirait ici comme une chanson.

-----

Je n'analyserai pas la morale de cette fable, mais observerai seulement, pour terminer, qu'elle se termine, comme la fable avait commencé, par un sizain paire de tercets, **aab cbc** masculin à base d'alexandrins.

---

<sup>20</sup> Dans le folklore contemporain, on connaît aussi des « vers de La Fontaine » qui ont 9 syllabes, comme *Un Tiens vaut mieux que deux Tu l'auras* (9v résidu d'un alexandrin tronqué). Le dernier que j'ai rencontré boitait dans le prospectus d'une association universitaire d'"amis" de La Fontaine.

<sup>21</sup> *Dame* (< lat. *domina*) est ici équivalent féminin de *seigneur (de)* ; *sa fortune (répanduë)* désigne, à travers *ces biens* (richesses rêvées), le lait à quoi ils se réduisent en fait. Mais Perrette, annoblie par sa fortune rêvée au début de la phrase, s'excuse, à la fin de la même phrase, à son maître de mari et risque de n'être qu'une femme battue, retournant ainsi à la modeste condition du vers 1 dont elle avait été momentanément et imaginativement « transportée » (de même, dans la morale que nous n'analysons pas, *je rêve d'être Roy*, mais n'est à la fin que *gros Jean comme devant*, destin rustique).

<sup>22</sup> On fit de cette aventure un récit en forme de farce (pièce comique).

<sup>23</sup> La plupart des **abab cc** monométriques avant La Fontaine sont écrits en vers à 8, 7, ou 6 voyelles métriques.

---

**"Richesse" des rimes.** Le Rapport déjà cité rappelle aux candidats qu'« on sait » que l'étude des rimes comprend au moins, outre « l'indication de leur *disposition* » (déjà discutée), celle de leur « *qualité* », ainsi qu'une « transcription phonétique ». La « qualité » d'une rime quelconque serait, suivant la terminologie « la plus répandue », d'être, dans un texte quelconque, *pauvre*, *suffisante* ou *riche*, suivant qu'elle présente un, ou deux, ou au moins trois phonèmes en commun.

Pourquoi s'est-on ici dispensé de satisfaire à cette obligation ? Remarquons d'abord que dans un corpus où l'équivalence rimique ne requiert, du moins systématiquement, que celle de la séquence *catatonique* (de la DVM ou "tonique" en aval) ; si des phonèmes précédant cette voyelle sont équivalents, ils appartiennent à la *plus grande commune terminaison*, mais non à la rime stricte. Quoi qu'il en soit, qu'il puisse y avoir de zéro à plusieurs phonèmes équivalents en amont de la première voyelle requise est une simple conséquence du fait qu'il n'est pas "interdit" qu'il y en ait ; et on n'a jamais montré que la compatibilité de la longueur des la plus grande commune terminaison de deux vers ait la moindre pertinence<sup>24</sup>.

Tout de même, s'il le faut, comptons, *mais comptons bien*. Le Rapport qui guide les candidats déclare d'emblée (p.66): « Des connaissances particulières de phonétique historique n'étaient pas exigées ». On se voit donc obligé de compter des phonèmes dans des rimes dont on n'est pas censé connaître l'interprétation phonologique. - Le Rapport lui-même donne, comme allant de soi, la transcription en A.P.I. suivante de la rime entre *plaît* et *forêt* : ['], sans préciser que c'est une voyelle longue, et évalue : « Rime *pauvre* ». Mais, à l'époque de La Fontaine, en vers, est-il certain qu'on ne pouvait pas prononcer un [t] à la fin de chacun de ces deux mots ? Et si ce n'est pas exclu, comment peut-on savoir si la rime est « pauvre » ?

---

Pour ne pas conclure cette série d'hypothèses hasardeuses et de doutes, je me contenterai d'insister sur le fait que la métrique des vers irréguliers de La Fontaine est un domaine presque inconnu, particulièrement délicat à étudier à cause de sa complexité, de son conditionnement culturel (éloigné du nôtre), sans parler de la difficulté que nous avons tout simplement à restituer l'analyse syntaxique et phonologique du texte en son temps.

---

<sup>24</sup> Remarquez que souvent, quand un vers rime avec plus d'un autre, il est souvent impossible d'identifier sa rime si on l'identifie à sa plus grande commune terminaison, et par conséquent d'en mesurer la longueur, c'est-à-dire, pour parler comme les Rapports de Jurys de Capes ou d'Agrégation, d'en évaluer la qualité. Car, par exemple, si *fidèle* rime avec *chandelle* et *belle*, il a avec le premier une PGCT de longueur 4 (en supposant une posttonique), et avec le second une PGCT de longueur 3.

## Références

LA FONTAINE, Jean, 1934, *Fables choisies mises en vers*, éd. par Ferdinand Gohin, Société Les Belles Lettres, Paris.

Cornulier (de), B., 1995, *Art poétique*, P. U. de Lyon.

- 2009, *De la Métrique à l'interprétation*, Champion (Glossaire métrique à la fin).

- ma page web.

F. Gohin, dans *L'Art de La fontaine dans ses fables* (Garnier, 1929),

*Rapports de jurys de concours, C.A.P.E.S. Lettres modernes, Concours externe, C.N.D.P.,*  
Ministère de l'Education Nationale, de la Jeunesse et des Sports, p. 63, 1990.

Martinon *Les Strophes, Etude historique et critique (...) avec un Répertoire général*,  
Champion, 1912