

## Sur quelques fables plus ou moins métriques de La Fontaine

Version revue d'un article « Sur quelques fables plus ou moins métriques » paru dans  
*Lectures de La Fontaine : Le recueil de 1668*, éd. par Christine Noille, P. U. de Rennes, novembre 2011

Le propos du présent article est d'examiner la métrique de quelques fables tout à fait ou quasi métriques spécialement parmi les plus anciennes<sup>1</sup> de La Fontaine, après avoir rappelé quelques régularités apparentes que partagent avec elles les fables mesurées ou rimées librement.

### 1 Régularités de surface dans le recueil de 1668

Les « vers libres » de La Fontaine ne sont pas simplement des vers sans mètre ni rime comme peuvent l'être certains « vers libres » des XIX-XX<sup>e</sup> siècles. Ils peuvent être dits *librement mesurés*, ou *librement rimés*, selon que la *combinaison* de leurs mètres, ou de leur rimes, n'est pas conforme à une règle déterminée. Mais, dans chaque fable même librement mesurée et rimée, chaque vers a un mètre, sinon au sens le plus rigoureux, du moins en un sens qu'on verra ; et chaque vers rime avec au moins un autre<sup>2</sup>. Rappelons à cet égard quelques régularités observables au moins superficiellement.

#### 1.1 Des suite de vers de rythme déterminé

À la lecture<sup>3</sup>, toute fable, comme tout texte mis en vers par La Fontaine, est analysable d'une manière évidente et unique, en une suite d'*expressions*<sup>4</sup> distinguées par formatage en *alinéas métriques* à initiale majuscule : ce qu'on appelle les *vers*. Par exemple, la phrase « La Cigale ayant chanté tout l'Esté, se trouva fort dépourvuë quand la Bize fut venuë », qui pourrait tenir en deux lignes, est écrite et imprimée en quatre alinéas à initiale majuscule. Ce formatage codifié en quatre alinéas métriques – quatre "vers" – conditionnait la réception d'un lecteur habitué en l'incitant à traiter ces mots syllabiquement et rythmiquement d'une certaine manière également codifiée.

---

<sup>1</sup> Dans la notice de son édition des *Ceuvres complètes* (1991, t.1, 1032-1033), Jean-Pierre Collinet compte pour les plus anciennes : 1) 3 :1 et 4 :18 ; 2) 1 :2-3-4, 1 :6, 1 :9, 1 :10, 1 :15 ; 3) 2 :2, 2 :3, 4 :9, 4 :13, 6 :8. Les fables seront surtout citées ici à partir de l'édition de 1668 chez Barbin (consultée en ligne sur Google Books). La présente étude se limite à des fables du premier recueil (Livres I-VI) parce qu'il est seul concerné par le programme du concours d'agrégation 2012 à l'occasion duquel elle est rédigée.

J'ai déjà traité de certaines fables et poésies librement rimées dans quelques études consultables en lignes à l'adresse <<http://www.normalesup.org/~bdecornulier/>> ; on y trouvera aussi un essai d'introduction pédagogique à l'analyse en modules et groupes rimiques (2010, « Groupes d'équivalence rimique, modules et strophes "classiques" ») et un glossaire métrique (« Notions d'analyse métrique »). Sur la métrique française, on peut aussi notamment consulter : Cornulier, 1995, *Art poétique*, P. U. de Lyon ; Jean-Michel Gouvard, *La Versification*, P.U.F.

<sup>2</sup> Une exception unique dans le livre VI sera évoquée en note.

<sup>3</sup> De savoir si la diction de tel lecteur permet à tel auditeur de telle époque de reconnaître plus ou moins nettement la division en vers, c'est une autre question qui dépend aussi de la compétence métrique du second. Or la tradition n'a pas codifié les dictionnaires comme elle a codifié la graphie des vers et sa pertinence. – Rappelons qu'il s'en faut de beaucoup que les rimes puissent généralement suffire à marquer *en temps réel* la division en vers, laquelle, à l'inverse plutôt, favorise leur repérage.

<sup>4</sup> Une *expression* désigne ici une suite de mots (et parfois morphèmes), *signes* combinant forme (phonique et parfois comme ici graphique) et sens. Les hémistiches, vers, strophes, modules et groupes rimiques (définis plus bas) sont des *expressions métriques* ; mais la suite de sons, ou de lettres, composant la forme par exemple d'un vers, n'est pas une *expression*. Soulignons qu'une expression n'est pas forcément une unité syntaxique ou discursive (exemple : « Sans mentir, si vostre ramage » ou « Hercule en soit loué. Lors la Voix ; Tu vois comme » dans 6 :18).

*Syllabiquement* : chaque alinéa métrique devait être traité, ou était censé l'être, comme une continuité syllabique, et chaque frontière d'alinéas comme une discontinuité syllabique (ce qui théoriquement justifiait, en diction, une pause à chaque entrevers). À l'intérieur du vers, la continuité syllabique impliquait omission (ou « élision ») d'*e* instable à la fin du mot « Cigale » devant le mot jonctif « ayant », alors que dans la même fable, dans « luy dit-elle, / Avant l'Oust », le mot « elle » compte deux voyelles, son *e* instable n'étant pas omissible à la rime<sup>5</sup>. – De plus, la syllabation de la quasi-totalité des mots était codifiée dans ce qu'on peut appeler la Langue des vers (littéraires), en telle sorte par exemple que dans 1:3, devant mot disjonctif, « En-vi-eu-se » a quatre voyelles et non trois ou, pire, deux comme dans une lecture amétrique (la grenouille « Envjeuz' s'étend »).

*Rythmiquement* : À défaut d'être constant en diction, le traitement syllabique métrique pouvait être au moins mentalement supposé et opérationnel dans le traitement rythmique du vers, qui est une opération mentale (pas grand chose à voir avec des mesures physiques comme on pourrait en faire en laboratoire de phonétique pour le siècle de La Fontaine si on ressuscitait les morts). Chaque vers était rythmiquement autonome<sup>6</sup> et se laissait rythmer en mètre simple ( $\leq$  8-voyelles) ou composé (4-6 ou 6-6). Ainsi, dans la totalité des fables, pas un seul vers n'échappe à ce qu'on peut appeler le *répertoire classique des mètres littéraires* ; pas un, par exemple, ne se rythme en 3-6, alors que ce mètre se rencontre dans des paroles de chanson de Malherbe, des tragédies lyriques de Quinault, etc. Précisons que c'est pure fantaisie anachronique que de supposer, comme certains métriciens d'une époque plus récente, qu'un vers de longueur métrique totale 12 peut se rythmer métriquement autrement qu'en 6-6, comme Jean Mazaleyrat (1980 : 25) selon qui le vers « Découragés de mettre au jour des malheureux » (dans la fable *Le Paysan du Danube*) réalise un « total changement de rythme » en passant « du rythme traditionnel au ternaire » (du 6-6 au 4-4-4)<sup>7</sup>.

Remarque sur le mètre : le rythme régulier (au moins par conformité au répertoire) qu'on appelle *mètre* ne correspond qu'à ce que j'appelle la partie *anatonique* de la forme du vers, incluant la *tonique* du vers (sa dernière voyelle non-féminine) et ce qui précède dans le vers. Chez La Fontaine, en l'absence d'un certain type d'enjambements, cette tonique est toujours la dernière voyelle stable du vers. Si elle est suivie d'une voyelle féminine, celle-ci, posttonique (non-anatonique), ne contribue pas à ce rythme métrique ; c'est ce qui permet par exemple à un vers comme « Te-noit en son bec un fro-ma-ge » d'avoir neuf voyelles ou syllabes, dont la dernière, féminine, contribue à la cadence dite féminine et à la rime, mais non au mètre 8. Pour éviter des confusions entre la longueur totale du vers et sa longueur métrique (égales seulement dans le cas des vers masculins), profitant du fait qu'il y a exactement une voyelle par syllabe, je dirai qu'un tel vers est un *8-voyelles* ou « 8v » – il s'agit alors de la longueur anatonique et du mètre –, mais un *9-syllabes* ou « 9s » – il s'agit alors de la longueur totale, non pertinente métriquement ; ainsi, arbitrairement, je compte le mètre en *voyelles* et la longueur totale du vers en *syllabes*<sup>8</sup>.

Par rapport à une notion moderne de *vers libre* (depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle), ceci relativise la notion de *vers irréguliers*, comme on disait parfois du temps de La Fontaine à des suites de vers telles que celles de ses fables. Les vers des fables sont de mètre libre en ce sens que leur mètre peut varier de manière (plus ou moins) imprévisible à l'intérieur de chacune ; mais il n'est pas quelconque à tout égard ; en chaque vers il est déterminé ; ainsi, à l'intérieur de tout vers de longueur anatonique supérieure à 8 (donc 10 ou 12), la césure 4-6 ou 6-6 s'imposait

---

<sup>5</sup> À un tel égard, pour analyser La Fontaine en poète de son temps, mieux vaut (essayer de) connaître les habitudes de son époque que se fier à celles supposées par tel ou tel analyste du XX<sup>e</sup> siècle (dont certains sont persuadés qu'un alexandrin féminin n'avait que douze syllabes).

<sup>6</sup> L'autonomie rythmique (métrique) des vers classiques se traduit notamment par le fait que si l'un se termine par une voyelle féminine, elle ne contribue pas au rythme métrique associé au suivant (elle reste absolument surnuméraire).

<sup>7</sup> Cette interprétation est favorisée chez les modernes par la la cohérence locutionnelle de « mettre au jour » ; mais, chez La Fontaine, ce vers peut s'apparenter à « Découragés de mettre ... des malheureux au jour » par inversion en « Découragés de mettre ... au jour des malheureux » ; le second hémistiche, assez consistant, réunit un site (« au jour ») et ce qui y est situé (« des malheureux »). Soit un vers pas spécialement discordant sans doute pour un lecteur classique habitué à l'inversion et accroché à l'ornière du 6-6.

<sup>8</sup> J'en vois qui rigolent au fond de la classe. N'empêche qu'une telle précaution éviterait d'écrire pas mal de sottises.

mentalement par pression métrique dans l'esprit de tout lecteur cultivé. Par exemple, dans le vers « Le lait tombe ; adieu, veau, vache, cochon, couvée » (7:9 *La Laitière & le Pot au lait*), la décomposition en hémistiches : { Le lait tombe ; adieu veau, } { vache, cochon, couvée } était automatiquement « perçue » ; césure qui pourrait ne pas s'imposer dans un système plus libéral, par exemple, dans l'esprit d'un lecteur des XX-XXI<sup>e</sup> siècles.

*Contrainte de discrimination rythmique.* En poésie littéraire, la promiscuité de longueurs métriques minimalement différentes était généralement évitée surtout entre 8 et 7, ou 7 et 6, sans doute pour faciliter la distinction des rythmes métriques, ce qui a généralement favorisé les combinaisons de 6 (dans des 6-6, des 4-6 ou des 6v) et de 8 entre eux plutôt qu'avec 7. La pertinence de cette contrainte n'est pas évidente dans les fables. Dans *Le Corbeau & le Renard* (1 :2), un 7v unique dans cette fable, « Apprenez que tout flatteur », vient, en pleine continuité de phrase, succéder à un 6-6 ; comme c'est le moment où le flatteur se démasque et devient sarcastique, on peut imaginer (par exemple Cornulier 2008) qu'il vise à un discret effet de dissonance rythmique ; même chose pour l'unique 7v coïncidant, juste après un 6-6, à la fin de 2:17 (*Le Pân se plaignant à Junon*), avec la menace de plumer le paon ; mais l'éventuelle difficulté de discrimination n'est pas toujours facile à interpréter ; et comme, dans des vers mesurés et rimés librement, il était déjà arrivé à La Fontaine de mélanger les mesures 8 et 7 sans qu'une intention stylistique soit aisément devinable, les commentaires à ce sujet devraient pour le moins être prudents<sup>9</sup>.

## 1.2 Saturation rimique au niveau des vers

Comme toute poésie littéraire, chaque fable est rimiquement *saturée* au niveau des vers en ce sens que chaque vers y est porteur de rime<sup>10</sup> ; on dit qu'il rime au moins avec un autre, et cette équivalence strictement contextuelle est fortement contrainte par la *règle des deux couleurs* : Tout vers de terminaison « a » (où « a » est une variable) doit appartenir au moins à une suite « a<sub>1</sub> ... a<sub>2</sub> », qui peut inclure un ou plusieurs vers rimant en une autre terminaison « b » comme dans une suite « a<sub>1</sub>ba<sub>2</sub> » ou « a<sub>1</sub>bba<sub>2</sub> » (suite de deux couleurs en a et b), mais ne peut pas inclure une troisième terminaison comme dans la suite « a<sub>1</sub>bca<sub>2</sub> » qui contiendrait trois couleurs (a, b et c) ; la suite « a<sub>1</sub> ... a<sub>2</sub> » requise pour saturation du réseau rimique est donc nécessairement unicolore (« aa ») ou bicolore comme « aba », « abba » ou « abba »<sup>11</sup>.

Cette contrainte ainsi formulée est superficielle en ce sens qu'elle n'a guère de sens en elle-même<sup>12</sup>, et que, dans la poésie littéraire française classique, elle dépend sans doute largement d'un mode d'organisation plus profond, qu'on évoquera à propos de l'organisation des vers en modules et groupes rimiques classiques. Mais comme cette organisation ne semble pas prévaloir rigoureusement dans les fables, on peut se demander *pourquoi* cette règle y est rigoureusement observée<sup>13</sup>. La Fontaine l'observait-il spontanément ? ou bien devait-il veiller *consciemment* à la

<sup>9</sup> Par exemple, dans la « Relation de l'entrée de la Reine » adressée à Fouquet en 1660, les rythmes 8, 7 et 6 se succèdent dans ces vers : « Car quand il eût eu des habits (8v) / Tout parsemés de rubis (7v), / Et couverts des trésors du Pactole et du Tage ». La lecture de vers à mettre en musique pouvait-elle accoutumer à de tels mélanges ? Une interprétation détachant le « Car » initial et favorisant, dans le cadre incontournable du 8.7 un rythme 1-7 . 7) est-elle pertinente historiquement ? je n'en sais rien, même si elle ne me déplairait pas ; et cela n'est qu'un cas parmi d'autres...

<sup>10</sup> La contre-rime (au sens de contraste de forme catatonique), propre à la tradition orale (ex. « miront-on miront-aine »), n'a évidemment pas de fonction métrique dans les fables. Tout juste peut-on citer une expression telle que « en son giste songeoit » dans 2 :14 *Le Lievre & les Grenouilles*, où par jeu la contre-rime mime une nécessité (comme l'explicite le vers suivant, "Car que faire en un giste à moins que l'on ne songe?").

<sup>11</sup> Cette « règle » rigoureuse ne s'explique pas par une limite de capacité de la mémoire, puisqu'elle ne vaut pas dans toutes les traditions littéraires. Et si la règle d'alternance des cadences a pu favoriser sa généralisation (elle est inapplicable dans « abc abc » par exemple), elle ne suffit pas à l'expliquer.

<sup>12</sup> L'explication de cette contrainte rigoureuse, et historiquement située, par une simple limite de capacité de la mémoire immédiate (ou limite psychologique élémentaire de ce genre) ne me paraît pas suffisante. En poésie littéraire italienne notamment, une suite rimique *abc abc* est assez commune (notamment en finale de sonnet).

<sup>13</sup> Il y a une exception dans 7 : 6 *La Cour du Lion*, mais, plus radicalement, parce qu'un vers n'y pas porteur de rime : c'est plutôt une exception à la saturation rimique au niveau des vers. Mais la paire constituée par ce vers et le suivant, « Et flatteur excessif, il loua la colère / Et la griffe du Prince, et l'antre, et cette odeur : » pourrait être considérée comme rimant (globalement) avec le vers qui la suit « Il n'était ambre, il n'était fleur » ; dans cette interprétation, la fable serait rimiquement saturée, mais, en ce point, pas au seul niveau des vers ; et le vers en « ... odeur » serait porteur de la rime de la paire plutôt qu'il ne rimerait lui-même. – On peut encore imaginer que trois nominaux coordonnés en « et » (et la griffe..., et l'antre, et cette odeur), sont des ajouts sémantiques du Renard qui accumule des objets de louange de plus en plus déplacés, et que la terminaison rimiquement excédentaire convient

« respecter » (auquel cas elle pourrait être sans valeur rythmique réelle) ? Je ne sais pas, et par conséquent je dois avouer ne pas comprendre l'ensemble de son système rythmique dans les fables rimées librement (en vers « mêlés »).

Dans les fables comme dans la tradition littéraire, à la différence de certains « vers » de paroles de chants, seuls les *vers* (bien déterminés comme tels) sont porteurs de rimes, régularité tendant à confirmer la division univoque du texte en *une* suite de *vers*. Voir cependant ci-dessous le paragraphe sur *Le Vieillard & ses Enfants* pour un exemple possible de jeu subtil sous cette régularité officielle et de surface.

### 1.3 Alternance des cadences féminines et masculines

Du temps de La Fontaine, en style littéraire, l'Alternance des cadences de vers selon la rime<sup>14</sup> s'était généralisée à l'intérieur des stances, mais non d'une stance à l'autre. Elle opérait tout au long des suites dites de rimes plates (aabbcc...), par exemple dans une épître ou une tragédie, même en cas de discontinuité discursive forte, parce que celles-ci ne contenaient pas de frontière de stance. La non-Alternance en un point était donc un indice de discontinuité métrique ; et, par contrecoup, dans les pièces où l'Alternance était systématiquement observée d'un bout à l'autre, y compris à toutes les frontières de groupes rimiques (notion éclaircie ci-dessous), c'était un indice de continuité.

"L'Alternance opère sans exception (à ma connaissance) d'un bout à l'autre de chaque fable, même, par exemple, à la frontière du récit et de la moralité quand ils sont nettement distingués. La liberté de mètre et de schéma rimique n'empêche donc pas que chaque fable soit considérée comme une continuité métrique, comme le serait une suite de distiques de rimes plates."

Quand j'ai écrit vers 2012 l'alinéa qui précède, j'avais pourtant forcément lu, plutôt trois fois qu'une, ces vers de la fable *Le Vieillard et ses Enfants* :

Mais venons à la Fable, ou plutôt à l'Histoire  
De celui qui tâcha d'unir tous ses Enfants.

Un Vieillard prest d'aller où la mort l'appeloit,  
Mes chers enfants, dit-il, ( à ses Fils il parloit ; )  
Voyez si vous rompez ces Dards liez ensemble ;

Voilà pourtant une exception à l'Alternance dans une fable! Plus tard seulement, en tombant sur cette note de Charles Nodier (1818) dans son édition commentée des fables (1818 : 168):

On n'a pas encore remarqué que ce vers masculin est précédé d'un vers masculin avec lequel il ne rime point. C'est plutôt de la part de La Fontaine une distraction qu'une licence.

j'ai été obligé de remarquer – intellectuellement plutôt que rythmiquement – la non-alternance de « ...enfants » à « appeloit ». Que La Fontaine en ait été constient ou non, Nodier sans doute n'en savait rien (comme nous). Nous reviendrons plus loin sur cette exception, ou du moins, pourrait-on dire, ce cas rare, puisqu'on pourrait en déduire que ce n'est pas vraiment une *règle* qu'il y ait Alternance d'un bout à l'autre dans une fable.

### 1.4 Régularité phono-graphique

À l'égard de la graphie et du son, les fables du recueil de 1668 semblent être tout à fait conformes aux régularités attendues en poésie littéraire, que ce soit réellement sur le plan phonique (sans doute la plupart du temps) ou, peut-être, parfois, seulement sur le papier, par

---

assez à ça... Mais, en tirant plus ou moins par les cheveux de telles sortes de justifications de l'exception, comme j'essaie de faire ici, on suscite un nouveau problème : s'il suffisait qu'un manque de rime soit stylistiquement justifié pour qu'il puisse être pratiqué, pourquoi donc n'en trouverait-on qu'un seul exemple ?

<sup>14</sup> La *cadence* d'une expression (suite de mots, par exemple vers), déterminée par son nombre de voyelles catatoniques, est simple ou *masculine* si elle est d'une voyelle comme dans « ... chanté », double ou *fémnine* si elle est de deux voyelles comme dans « ... dé-pour-**veu-ë** » ou « ... froma-**ge** ». L'*Alternance* en poésie consiste en ce que d'un vers au suivant, si on change de terminaison rimique (couleur), on change de cadence. Je distingue par la majuscule (« Alternance ») ce principe précis d'alternance.

« Fiction graphique »<sup>15</sup>. L’hiatus métrique est systématiquement évité (au moins fictivement : graphiquement, « sur le papier »). Le souci d’équivalence de graphies de consonne finale à la rime a souvent été signalé (même si beaucoup d’éditions n’en tiennent guère compte en modernisant la graphie). Etc.

## 2. Quelques fables métriques

### 2.1 Le Meunier, son Fils, & leur Asne

La fable ancienne 3 :1 (*Le Meunier, son Fils, & leur Asne*) est tout à fait métrique : suite de vers *périodique*<sup>16</sup> quant au mètre (6-6), et périodique, quant à la rime, en tant que suite de paires de vers dont chacune est rimée en *aa* (d’où une suite *aa bb cc...*) On peut appeler *module* chacune des deux expressions ainsi groupées par rime en un *aa* (ici, chaque module consiste donc en un seul vers rimé en *a*), et on peut appeler *groupe d’équivalence rimique* (noté simplement ci-dessous « GR ») la réunion des deux modules, à savoir ici *a-a*. Ces GR, du type le plus simple, ne sont pas traités comme des *stances* (distinguées par formatage, et généralement autonomes par le sens), mais ils sont traités en continuité, ce dont témoigne l’alternance (trans-GR) des rimes masculines et féminines, ainsi qu’une certaine liberté d’enjambement d’un distique à l’autre ; par exemple, dans cette fable si les quatre premiers *aa* sont assez autonomes, les suivants, que je formate ici distinctement, sont en continuité syntaxique :

Ces deux rivaux d’Horace, héritiers de sa lyre,  
Disciples d’Apollon, nos maîtres, pour mieux dire,

Se rencontrant un jour tout seuls et sans témoins,  
(Comme ils se confiaient leurs pensers et leurs soins),

Racan commence ainsi : Dites-moi, je vous prie,  
Vous qui devez savoir les choses de la vie [...]

Etc. Encore, même si le sens enjambe assez librement d’un distique à l’autre (souvent d’une manière expressive semble-t-il), les deux premiers de ces distiques restent-ils relativement consistants quant au sens.

Cette versification en suite périodique d’alexandrins groupés en suite périodique continue (sans discontinuité de stances) de *a-a* était la forme non-marquée du discours métrique non-lyrique et pouvait – habilement maniée – convenir aussi bien par sa relative neutralité au discours historique sur l’apologue (premiers vers) qu’au dialogue et aux incidents du récit.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, l’alternance de cadences favorisait souvent, de manière libre plutôt que proprement métrique, le regroupement de distiques *a-a* en paires de distiques<sup>17</sup>. C’est peut-être possible pour les quatre premiers distiques de la fable (discours sur l’apologue). C’est plus nettement le cas pour les deux derniers, qui ramènent au cadrage anecdotique de l’histoire, et même, comme en clausule de l’histoire, pour la réplique définitive du Meunier ; la rythmique binaire (2 GR de 2 vers de 2 hémistiches) y cadre une rhétorique binaire fortement marquée : « j’en conviens, je l’avouë / [...] on me blasme, on me louë // Qu’on dise quelque chose, ou qu’on ne dise rien / [...] il le fit, & fit bien. » Ces éventuels surcroûts de métrique ne rompent tout de même pas la linéarité de la suite de *a-a*.

### 2.2 Le Rat de Ville & le Rat des Champs

La fable ancienne 1:9 *Le Rat de Ville & le Rat des Champs*, tout aussi métrique que la précédente, est une suite périodique de vers 7v groupés en une suite périodique de groupes

<sup>15</sup> Sur les conventions de la Fiction graphique, v. le glossaire de Cornulier (*Art poétique* 1995 ou *Essais sur Rimbaud* 2009). Les spécialistes ne sont souvent pas d’accord de nos jours sur le point de savoir si telle graphie consonantique pertinente contre l’hiatus ou pour la rime était muette (pertinence « fictive ») ou non.

<sup>16</sup> Une suite d’éléments équivalents à quelque égard est *périodique* à cet égard et chaque élément de cette suite est de ce point de vue une *période*.

<sup>17</sup> Je n’ai pas cherché si ces paires sont plus souvent masculines (terminées par une rime masculine).

rimiques, chacun, de schéma *ab-ab*, étant une paire de modules (distiques<sup>18</sup>) réunis par l'équivalence rimique *ab = ab* où « b », qui est en même temps terminaison globale du premier module *ab*, peut être considéré comme rime principale. L'analogie de ces GR avec les *a-a* serait plus évidente si on épelait leur schéma en *ba-ba*. Ce style métrique convenait au ton léger (sans l'imposer).

Le dernier quatrain rimé en *ab ba* n'est pas vraiment une exception (comme on pourrait le penser si on parlait simplement de « rimes croisées » et « rimes embrassées »), mais une discrète *variation terminale* de la suite périodique par anticipation de la terminaison principale (portée par la notion essentielle de « plaisir »<sup>19</sup>) dans le second module (par « ba » au lieu de « ab »), et coïncidant avec la moralité intégrée à la fin de l'histoire.

Alors que, dans la fable du Meunier, les périodes rimiques *a-a* d'alexandrins sont imprimées et sémantiquement traitées en continuité, dans la fable du festin de rats, les périodes rimiques *ab-ab* sont graphiquement démarquées – en espacement vertical dans l'édition de 1668 comme de nos jours – et sont syntaxiquement, voire sémantiquement autonomes. En un tel cas je parle de *stances* comme on l'a souvent fait jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, l'idée de *stance* étant originellement liée à celle de la pause finale de telles périodes<sup>20</sup>.

### 2.3 Le Satyre & le Passant

Dans 5:7 *Le Satyre & le Passant*, fable que J.-P. Collinet (1991) ne signale pas parmi les plus anciennes, La Fontaine a adopté exactement la même forme périodique en 7v et *ab-ab* masculins que dans *Le Rat de Ville & le Rat des Champs* (sauf la variation terminale d'ordre rimique) : hasard, peut-être, car les deux fables sont éloignées et sans rapport sémantique évident ; aussi bien, à ma connaissance, se borne-t-on d'ordinaire à signaler cette ressemblance formelle. – Il se trouve même que chacune de ces fables est une suite de sept stances de 7-voelles (et même que la seconde est la « septiesme » de son livre, simple coïncidence sans doute).

Tout de même, la ressemblance rythmique peut valoriser une analogie et des contrastes. Dans la seconde fable, il s'agit aussi d'un repas qui va se prendre, et où surviendra quelqu'un d'indésirable ou qui se révélera tel. Les bêtes de la première fable font place dans la seconde sinon à des humains, du moins à la famille d'un Satyre (tel dans la fable d'Ésope connue de La Fontaine<sup>21</sup>) moitié homme, moitié bouc, dont la vignette de Chauveau dans l'édition de 1668 et le terme « maint Petit » suggèrent que toute sa famille partage sa nature mixte ; le repas du Satyre et sa désignation « le Sauvage » en font plutôt un humain relié au monde animal que l'inverse ; or, comme on sait, l'opposition entre histoires de bêtes et histoires d'humains est commune dans les fables sœurs, par exemple, dans le même ordre animal-puis-humain, le héron et la fille, le coq et l'ignorant dans la fable double du Coq et de la Perle<sup>22</sup>. La « salle » en « ville » fait place à un « antre sauvage », l'invitation « fort civile » à l'accueil d'un passant non attendu, le « tapis de Turquie » à la « mousse », le « festin » « d'ortolans » à un « repas » au « brouet ».

<sup>18</sup> Le mot *distique* ne qualifiant une expression métrique que par son nombre de vers convient aussi bien à un GR ( a a ) qu'à chaque module d'un GR ( ab ab ).

<sup>19</sup> La plus grande commune terminaison de « loisir » et « plaisir » était plus grande du temps de La Fontaine que du nôtre (« l'wèzir ») et valorisait encore mieux le couplage thématique du « plaisir » et du « loisir ».

<sup>20</sup> Ceci permet d'étendre la notion de *strophe* à toutes les périodes en cas de périodicité rimique, par exemple à chaque *a-a* dans une suite périodique de *a-a* traités en continuité.

<sup>21</sup> La Fontaine connaissait, paraît-il, l'édition 1629 des fables d'Ésope, où Jean Meslier (p. 125-127) caractérise le *satyrus* comme « « Dieu bocager & champestre, aux pieds & jambes de chevre, & visage d'homme » et traduit ainsi *Homo et Satyrus* :

« Un certain personnage ayant fait amitié à pot & à feu avec un Satyre, prenoit son repas avec luy ; l'hyver estant venu, & le froid estant grand, l'homme approchant ses mains de sa bouche les souffloit ; le Satyre l'interroge à quelle fin il faisoit cela : l'homme respond que c'estoit pour echauffer ses mains, qui estoient froides. Incontinent apres on apporta un mets, qui estoit fort chaud ; pource l'homme le portant pres de sa bouche le souffloit encore ; l'autre luy demanda derechef à quelle intention il le faisoit, il luy respond que c'estoit pour refroidir la viande. Alors le Satyre luy parle en ceste sorte. Puis que tu es ainsi homme à deux envers, & que tu fais sortir d'une mesme bouche deux choses si contraires, que le chaud & le froid ; va, la paille est rompue, il n'y a plus d'amy. / SENS MORAL. / Prenons d'icy tablature, & apprenons, qu'il ne faut rien avoir à demesler avec ceux qui sont comme ces taffetas changeans en leur sentiments. » (où les « taffetas changeans » sont comme aujourd'hui de belles étoffes moirées, d'aspect variable).

<sup>22</sup> Natale Conti (ouvrage cité, chap. 3) distinguait ainsi les fables « raisonnables » (d'humains) et « morales » (de bêtes).

« Le Rustique » de la première fable est à ces égards analogue au « Sauvage » de la seconde. La formule conclusive du premier quatrain, « prendre l'écuelle au dents », sans doute transposée de l'expression « prendre le mors aux dents » convenant à un cheval qui s'emporte, montre que la famille du Satyre va prendre son repas en s'abandonnant à l'appétit naturel sans observer les règles sociales de bienséance<sup>23</sup> : d'abord parce qu'ils mangent directement dans l'écuelle, alors qu'« il est contre la bien-seance de le humer de dedans l'écuelle, comme feroit un malade, mais il faut le prendre peu à peu avec la cuillere » ; ensuite, parce qu'au lieu de « manger le potage fort doucement, en sorte qu'on ne fasse paraître en cette occasion aucune avidité, ni aucun empressement »<sup>24</sup>, ils vont se jeter avidement sur la nourriture comme des bêtes. Pourtant le ton des deux premiers quatrains montre de la sympathie pour ce qui peut apparaître comme une simplicité extrême ; elle correspond assez bien à celle de l'Âge d'or dans le premier livre des *Métamorphoses* d'Ovide tel qu'il est rimé « en vers burlesques » par Dassoucy<sup>25</sup> (1653 :15sv.) : « Heureux Aage [...] / Où l'Homme fort peu delicat / Mangeoit sans nappe, sans salliere ; / Et son potage sans cuilliere. [...] La simplesse estant leur partage ».

Au festin, le Rustique préfère un plaisir plus simple, mais tranquille ; le Sauvage prêt à « prendre l'écuelle aux dents » chasse celui qui, « délicat » plutôt que civil<sup>26</sup>, veut d'abord refroidir son potage et dont la duplicité de manière peut faire craindre, *via* le symbole d'une « bouche » qui « souffle le chaud et le froid », la duplicité de parole et d'esprit.

Chaque fable se conclut, en distique final, par une formule d'exclusion justifiée, en guise de moralité, par une expression d'allure sentencieuse<sup>27</sup> :

« Adieu donc, fi du plaisir / Que la crainte peut corrompre »  
« Arrière ceux dont la bouche / Souffle le chaud et le froid ».

Les deux fables confrontent un être plus, ou moins, civilisé (rustique, voire satyre) et un moins, ou plus civilisé (citadin ou humain) à l'occasion d'un repas pris chez l'un ou l'autre ; dans les deux cas, le moins civilisé renonce à cette expérience (soit de manger chez l'autre, soit même de manger avec lui), parce que la civilisation présente un défaut (le civilisé est double, ou on n'est pas tranquille chez lui). – Ce contraste peut mettre ces fables en porte-à-faux par rapport à l'opposition ancienne entre fables humaines et animales : le satyre est humain au moins par sa tête, le rat des villes est citadin : la civilisation humaine est de la ville.

Il semble donc s'agir, non certes d'une fable double, mais de deux fables sœurs, ou pour le moins cousines, dont la convergence, sinon l'identité de sens, justifie la correspondance formelle, et motive peut-être du même coup le caractère métrique de la seconde si elle ne fait pas partie des anciennes.

Quant au choix précis du rythme en quatrains de 7-voyelles, certainement tout sauf majestueux : on peut imaginer qu'il convient à la simplicité sauvage ou rustique évoquée favorablement dans ces deux fables.

## 2.4 Le Coq & la Perle

Je joins aux exemples de fables signalées comme des plus anciennes par Collinet la fable 1:20 *Le Coq & la Perle* pour illustrer un autre type de GR. Dans l'édition de 1668, elle n'est pas formatée comme plus tard en deux stances, mais en une suite continue de douze vers. Cidessous, ses deux moitiés sont imprimées en regard pour être analysées parallèlement : en marge gauche (ça tombe sur le Coq...), suivant la méthode scolaire traditionnelle en

<sup>23</sup> Marc Fumaroli (édition des *Fables*, Pochothèque, 1985 : 858) interprète « prendre l'écuelle aux dents » comme une hyperbole exprimant (non littéralement) un « grand appétit » ; ce serait selon lui une « tournure d'allure populaire » (?) et rien de plus.

<sup>24</sup> Voir *Les Regles de la Bien-seance et de la Civilité chrétienne*, J.-B. de la Salle, 1708 : 138-140.

<sup>25</sup> Dassoucy, 1653, 2<sup>e</sup> éd., *L'Ovide en belle humeur*, chez Pepingué, Paris.

<sup>26</sup> « Il n'est pas honnête [= bienséant] de souffler sur son potage pour le refroidir », selon un exemple du *Dictionnaire universel* (Furetière et réviseurs, 1727) à *souffler*. Le comportement du passant, qui ne se fait pas « semondre deux fois » pour manger, n'est pas particulièrement poli. – Contre les « délicats » en matière de style, voir 2:1 *Contre ceux qui ont le goust difficile*.

<sup>27</sup> Il est possible que la variation qui rend la dernière stance féminine dans 5:7 ait été suggérée par les notions conclusives (« corrompre », « crainte »).

*dispositions* de rimes dites *plates* (ou *suivies*) ou *embrassées* ; et à droite (ça tombe sur l'ignorant), en modules et groupe d'équivalence rimique :

<i>disposition</i>	.....		<i>mod.</i>	<i>GR</i>
	Un jour un Coq détourna	Un ignorant herita		
<i>plate</i>	Une Perle qu'il donna	D'un Manuscrit qu'il porta		
	Au beau premier Lapidaire :	Chez son voisin le Libraire :	<i>m1</i>	
	Je la crois fine, dit-il ;	Je crois, dit-il, qu'il est bon ;		
	Mais le moindre grain de Mil	Mais le moindre Ducaton		
<i>embrassée</i>	Seroit bien mieux mon affaire.	Seroit bien mieux mon affaire.	<i>m2</i>	<i>GR</i>

L'analyse dispositionnelle de ces sixains de 7-voyelles en un 2-4 vers n'est ici rappelée, en marge gauche, que pour mémoire ; il y a au moins un siècle que Philippe Martinon<sup>28</sup> en a pointé l'inadéquation ; signalons seulement qu'elle taille systématiquement à contresens. Le sens, ici correspond clairement à la division du sixain en deux modules de trois vers, rimant entre eux en « -aire ». À l'intérieur de chaque module (ici tercet), les deux premiers vers riment entre eux sans pour autant former une expression métrique (distique).

Le schéma des formes *catatoniques* de vers (terminaisons incluant la voyelle tonique du vers et ce qui éventuellement suit) pourraient être épelé en : *aabccb aabddb*, ce qui marquerait le retour des terminaisons en *a* et *b* d'une moitié à l'autre, et le renouvellement des seules terminaisons de *c* en *d*.

Les deux sixains forment-ils une suite périodique, mais de longueur minimale (deux) ? Il paraît difficile de prouver le contraire ; mais une autre analyse est envisageable, et peut-être préférable dans une édition où ils sont ainsi réunis graphiquement (en supposant qu'il ne s'agit pas d'une erreur). Une stance pouvait être un groupe composé de deux GR ; ainsi le dizain classique rimé en *ab-ab ccd-eed* illustré notamment par Malherbe, composé d'un GR *ab-ab* et d'un GR *aab-ccb*, est un groupe de groupes rimiques – un « GGR » –, que l'analyse dispositionnelle analyse à contresens en deux quatrains de rimes croisées et embrassées autour d'un distique de rimes plates (*abab cc deed*). À l'époque classique, en poésie littéraire, ces GGR étaient normalement dissymétriques, les GGR *équi-composés*, c'est-à-dire composés de deux GR de même structure, tels que les huitains *abab cdcd*, étant caractéristiques d'une métrique de chant, ou du moins d'un style métrique de chant ; mais, à une époque antérieure, la métrique littéraire n'était pas si nettement différenciée de la métrique de chant. Au Moyen Âge, il n'était pas rare que les terminaisons rimantes ne se renouvellent pas à l'intérieur d'une telle paire. Ainsi le rythme de la fable pourrait donner l'impression d'un unique GGR *équi-composé* en style ancien.

Le schéma rimique *aabccb aabddb* du Coq et de la Perle pourrait n'être qu'un schéma de surface confondant les rapports de rime proprement dite et de répétition. Le retour de terminaison « -aire » du couple « Lapidaire = affaire » au couple « Libraire = affaire » est une conséquence de la reprise du mot « affaire » ; ce n'est pas forcément un simple retour de terminaison rimique en tant que telle. Cela étant vu, on peut noter que, de « Lapidaire » à « Libraire », le retour de terminaison est aussi celui du suffixe « -aire » exprimant une fonction ; et même que, de « détourna / donna » à « herita / porta », le retour de la terminaison phonique /a/, banale, ferait d'un ensemble à l'autre une rime d'autant plus pauvre que la consonne d'attaque est constante en /n/ dans la première moitié et /t/ dans la seconde ; l'identité forte est donc celle, morphémique, de la désinence de passé simple en /a/, soulignée qu'elle est, de plus, par l'analogie de valeur contextuelle entre les couples de verbes (objet gagné, puis échangé, couple de notions central dans l'histoire)<sup>29</sup>. L'ensemble des ressemblances rimiques de ces

<sup>28</sup> Philippe Martinon, 1912, *Les Strophes*, Champion, Paris. À la vitesse de propagation en milieu enseignant français, on peut espérer – nous ne sommes qu'en 2014 – que vers les temps où le soleil deviendra une naine rouge, l'analyse dispositionnelle des *aab ccb* en distique + quatrain aura disparu de l'enseignement du français et des rapports de jurys de CAPES et d'agrégation.

<sup>29</sup> Il y a donc une unité fonctionnelle des échos rimiques d'une sous-fable à l'autre : les verbes prétérits en /a/ expriment l'activité des personnages en fonction de Lapidaire ou Libraire, et, compte tenu de leurs fonctions « sociales » différentes, l'objet trouvé est ou n'est pas « leur affaire ». D'une manière un peu comparable, dans le quatrain introducteur de la fable du Corbeau et du Renard, d'un module-distique à l'autre, les parallélisme lexical, rythmique et rimique scandent l'analogie et le contraste entre les deux personnages (par exemple l'apanage provisoire ou non de chacun, fromage ou langage).

sixains est le versant sonore d'un réseau de parallélismes sémantiques culminant dans la répétition de l'idée d'être « bien mieux mon affaire ». On peut donc considérer que ce texte est une suite de deux *aab ccb* rimiques, avec des retours significatifs de mot (« affaire ») ou de suffixe (« -a » ou « -aire ») entraînant des retours de rime.

Le GR *aab-ccb* peut illustrer le fait qu'en métrique classique, quand la rime (ici en *b*) qui apparie les modules ne sature pas le groupe (laissant un ou plusieurs vers non-porteurs de rime), la saturation rimique opère par uniformisation rimique à l'intérieur de chaque module quand c'est possible, comme ici : ainsi chaque tercet de type *xxb* est saturé en *aab* (par la rime secondaire notée ici *a*) et il n'est pas nécessaire d'uniformiser la rime secondaire à l'échelle du GR en *aab-ccb*, ce qui donnerait *aab-aab* ; mais, dans un GR contenant au moins un module de seulement deux vers comme *xxb xb* ou *xb xb*, la saturation ne peut opérer qu'au niveau du GR même, donc en *aab ab* ou *ab ab*, avec la même rime secondaire, ici notée *a*, dans les deux modules.

Finalement « la » fable 2:5 paraît dédoublée, comme siamoise, à partir du modèle de Phèdre (3:12) dont la fable, *apparemment simple*, était d'un coq qui trouve une perle dont il n'a que faire, et dont la leçon en une phrase signifiait : Je raconte cela pour ceux qui ne me comprennent pas. Simplicité trompeuse peut-être, si cette fable insinuait malignement une analogie entre d'une part la perle et le coq qui n'en comprend pas la valeur, et d'autre part la fable elle-même et les lecteurs qui n'en comprendront pas la valeur, et à qui pourtant le fabuliste l'adresse, ainsi les coquifiant. Ce n'est pas ainsi que La Fontaine traite la fable noyau ; mais, au lieu de la doubler en quelque sorte en la projetant comme Phèdre sur le lecteur, il la double en tirant de cette espèce de moralité une fable seconde, disons « L'Ignorant et le Manuscrit », jumelle de la première même métriquement<sup>30</sup>.

Chacune des deux fables ainsi jumelées a le rythme d'un unique GR *aab ccb*, stance unique si on les sépare. Il n'était pas rare qu'une courte pièce métrique, par exemple légende d'une gravure, ne possède pas la périodicité de niveau supérieur, strophique, et se réduise à une unique stance, métrique par conformité au type à défaut de l'être par périodicité dans le poème ; forme unique qui convenait notamment au style épigrammatique, comme pour l'épigramme de La Fontaine par lui-même en cet unique sixain féminin : « Jean s'en alla comme il estoit venu, / Mangea le fonds avec le revenu, / Tint les Tresors chose peu nécessaire. / Quant à son temps, bien le sçut dispenser. / Deux parts en fit, dont il souloit passer / L'une à dormir, & l'autre à ne rien faire »<sup>31</sup>. Tel est le cas de chacune des deux « sous-fables » de 2 :5. Construction originale, l'accouplement rhétorique et métrique les ajuste comme deux parodies réciproques en miroir.

## 2.5 Les Medecins

Le Medecin Tant-pis alloit voir un Malade  
 Que visitoit aussi son confrere Tant-mieux.  
 Ce dernier esperoit, quoy que son Camarade  
 Soûtinst que le Gisant iroit voir ses Ayeux.  
 Tous deux s'estant trouvez differens pour la cure,  
 Leur Malade paya le tribut à Nature,  
 Après qu'en ses conseils Tant-pis eut esté crû.  
 Ils triomphoient encor sur cette maladie.  
 L'un disoit, Il est mort, je l'avois bien prévu :  
 S'il m'eust crû, disoit l'autre, il seroit plein de vie.

Cette fable 5:12 est une suite périodique d'alexandrins, mais non une suite périodique de GR ou autres périodes rimiques. Elle commence par un *ab-ab* bien concordant. La syntaxe favorise ensuite ce premier module tercet : « Tous deux s'estant trouvés differens pour la cure, / Leur Malade paya le tribut à Nature, / Après qu'en ses conseils Tant-pis eut esté crû ». Cela ainsi entendu, les trois derniers vers peuvent former un module tercet discursivement consistant

<sup>30</sup> Il est possible, moyennant cette division, que la fable initiale concerne spécialement les biens matériels et la seconde les spirituels ou culturels. – Peut-être ce traitement de la fable double en rapport avec le modèle de Phèdre suggère-t-il pour plusieurs fables doubles du type Animaux-puis-Humains une fonction telle que la fable humaine est en quelque sorte la morale de la précédente ou substitut de cette morale ?

<sup>31</sup> *Les Œuvres postumes de Monsieur de La Fontaine*, Paris, de Luyne, 1696.

rimant par « prévu » avec le précédent : « Ils triomphoient encor sur cette maladie. / L'un disoit, Il est mort, je l'avois bien prévu : / S'il m'eust crû, disoit l'autre, il seroit plein de vie ».

Ainsi rythmée en *ab-ab* puis *aab cbc*, la fable peut apparaître comme *rimée librement*. Mais ces deux GR peuvent former un GGR *abab ccd ede*, forme de stance couramment employée depuis Malherbe, mais généralement en vers simples, plus courts, 7 ou 8v. Or une stance isolée pouvait apparaître comme métrique par conformité à un type mémorisé (équivalence culturelle), à défaut d'équivalence contextuelle en suite périodique (comme évoqué ci-dessus, fin § 2.4). Ce peut être ici le cas, même si la longueur du rythme alexandrin rendait peut-être le type moins évident. Dans cette hypothèse, la fable est tout à fait métrique et son type métrique convient au genre de l'épigramme<sup>32</sup>.

Non seulement la métrique de cette fable, mais la rhétorique comique binaire qui s'y inscrit la caractérise comme épigramme. Les noms de « Tant-pis » et « Tant-mieux » donnés à deux « Confrère(s) » aux deux extrémités du distique initial scandent une rhétorique dans laquelle ils sont à la fois semblables et contraires, comme le développe le second module rappelant par « Camarade » leur équivalence. Cette rhétorique binaire, qui revient avec évidence dans le bon mot cadré dans le module final, est typique dans la tradition de l'épigramme, dont souvent une petite architecture métrique scandait le montage comique<sup>33</sup>.

### 3 Sur deux fables quasi-métriques

#### 3.1 Le Vieillard & ses Enfants

##### 3.1.1 Analyse incertaine du prologue

Cette fable 4:18, des plus anciennes, suite périodique de vers à l'égard du mètre constant (alexandrins, comme *Le Meunier, son Fils & leur Asne*), est formatée sémantiquement en deux paragraphes dont chacun, dans l'édition de 1668, est marqué non seulement en espacement vertical (comme deux parties du récit dans, par exemple, 4:3 *Le Cheval s'estant voulu vanger du Cerf*), mais par la taille (corps) de son caractère initial.

Cette division, qui à vue d'œil pourrait paraître purement sémantique, correspond à la succession d'un prologue où la moralité est annoncée et où la fable est attribuée à Ésope (le versifieur français n'ajouterait du sien que pour peindre les mœurs de son temps), puis de l'histoire même. Celle-ci est une suite périodique de *a-a*. Seul le prologue est rimé librement. Il se termine clairement par un GR *ab ab*. L'organisation rimique des cinq premiers vers me paraît moins certaine. Citons-le justement comme un cas banal, sinon spectaculaire, d'incertitude (au moins mienne) ; deux regroupements rimiques distincts sont suggérés ci-dessous en marge gauche et en marge droite :

<i>1<sup>re</sup> analyse</i>	<i>2<sup>de</sup> analyse</i>
Toute puissance est foible à moins que d'estre unie.	
Ecoutez là-dessus l'Esclave de Phrygie.	( aa
( aab ..... Si j'ajoute du mien à son Invention,	
C'est pour peindre nos mœurs, & non point par envie.	
ab ) ..... Je suis trop au dessous de cette ambition.	bab )

Peut-être un peu par désir d'analyser le texte en une suite de GR, j'ai d'abord cru « sentir » un unique GR (analysé en marge gauche), formé d'un premier module (tercet) et d'un second (distique). Il n'est pas rare que, comme en ce cas, un module initial ne soit pas consistant ; et si la syntaxe seule donne l'impression que le second module commence par un rejet d'un vers (« ... envie »), les deux derniers vers ont une cohérence au niveau du sens discursif (= « J'ajoute

<sup>32</sup> Jean-Pierre Collinet (1991 : 1138) rappelle que pour Chamfort, cette fable « est moins un apologue qu'une épigramme ».

<sup>33</sup> On pourrait envisager (cela n'a rien d'évident) d'analyser 2:6 *L'Oyseau blessé d'une flèche* comme une espèce assez libre de dizain *aa bb + aab ccb* à mètre de base 6-6, dont le GR conclusif, adressé aux humains, a une modulation d'attaque en 4-6 (modulation provoquée par le vocatif « Cruels humains ») et une clausule de 8. Dans l'édition de 1668, la ponctuation moyenne (deux-points) avant les deux derniers vers facilite la reconnaissance de la consistance d'un tercet final (sur le sort des humains).

du mien pour telle raison et non pour rivaliser avec Esope, étant au dessous de cette ambition »). Ainsi, quoique le prologue soit rimé librement, le texte entier serait tout de même une suite de GR, ceux-ci se succédant non-périodiquement dans le prologue, puis périodiquement dans l'histoire.

Puis un peu plus tard, relisant ces vers en collant plus strictement au sens syntaxique, j'ai cru pouvoir sentir, et me suis étonné de ne l'avoir pas plus tôt envisagé, un GR initial *a-a* ; puis un module tercet. Mais alors le texte ne serait plus rimé en une suite discrète de GR ? Pourtant, cette structure pourrait s'apparenter à des formes "classiques": elle pourrait être analogue à un quatrain *ab-ab* augmenté d'un troisième module rimant soit globalement avec lui, soit avec chacun de ses deux modules, en *ab-ab ccb* ; des formes de ce genre sont attestées dans la lyrique littéraire classique, mais pas, à ma connaissance, avec un simple *a-a* pour GR de base, comme ce serait le cas ici si le tercet final rime par « ... envie » avec le GR initial en « ... Phrygie ».

Ces croyances ou impressions successives ne renforcent que mon incertitude. Et sans doute plus d'un lecteur aussi familier que moi de poésie classique sourira de ces analyses, en préférant quelque autre. – Ces sortes d'aveux peuvent inquiéter, ou au contraire rassurer (dans son incertitude ou sa prudence), un candidat sommé en quelques minutes d'interpréter une fable de La Fontaine : d'en expliquer le sens ; d'en analyser la forme linguistique et métrique ; et de produire de délicats commentaires montrant qu'il a saisi, vers par vers, la raison et l'harmonie de rapports entre l'expression et le sens ; tel un candidat à un concours pour l'enseignement des mathématiques à qui une heure serait accordée pour résoudre (élégamment) la quadrature du cercle.

### 3.1.2 Non-alternance et discontinuité

Le formatage de la fable en deux paragraphes dans l'édition examinée correspond donc non seulement à une division sémantique entre prologue et fable, mais à une dualité métrique : quoique l'ensemble soit continu au niveau des vers en tant que suite d'alexandrins, il se subdivise en une suite de vers rimés librement ou conformément en une occurrence unique de forme de strophe composée, puis une suite périodique de distiques *a-a*.

Cette division sémantique et métrique entre prologue et récit peut justifier le défaut d'alternance, rarement remarqué, dont il a déjà été question plus haut (§ 1.3), et que Charles Nodier avait signalé en 1818 en y diagnostiquant une simple « distraction ». Du temps de La Fontaine, l'alternance des cadences, qui s'était généralisée dans des groupes rimiques, puis dans des stances même composées de plusieurs groupes rimiques, ne s'était pas encore imposée aux frontières de stances même purement littéraires. De là résultait que l'alternance systématique était un signe de continuité, et que tout cas de non-alternance était potentiellement un indice de discontinuité. La non-alternance entre les terminaisons masculines différentes de « ...enfants » et « appeloit » est donc un indice métrique de discontinuité entre le prologue et la fable.

Ce cas de non-alternance est exceptionnel dans les fables de La Fontaine, lequel a donc, à cet égard, généralement traité chacune de ses fables comme une continuité métrique. Sauf erreur<sup>34</sup>, dans l'édition de 1668, il y en a un seul autre, dans ces vers de la fable 5:1, *Le Buscheron & Mercure*, où l'auteur dit qu'il fait de cet ouvrage :

Une ample Comedie à cent Actes divers,  
Et dont la Scene est l'Univers.  
Hommes, Dieux, Animaux, tout y fait quelque rôle,  
Jupiter comme un autre. Introduisons celui  
Qui porte de sa part aux Belles la parole :  
Ce n'est pas de cela qu'il s'agit aujourd'huy.

Un Bûcheron perdit son gagne-pain ;  
C'est sa Cognée ; ...

La succession de deux rimes masculines différentes, par « aujourd'huy » et « gagne-pain », correspond là encore au passage d'un préambule à une fable. Il s'agit de la première fable d'un des livres du recueil (le cinquième), ce qui lui donne un caractère inaugural, confirmé par la dédicace « *A. M. L. C. D. B.* » adjointe au titre *Le Buscheron & Mercure*. Ainsi le prologue de

<sup>34</sup> Je n'ai pas fait une vérification assez systématique.

cette fable peut apparaître comme un prologue du livre ; il commence du reste par le vers « Vostre goust a servi de regle à mon Ouvrage », et son contenu évoque même le recueil entier (en évoquant des fables du premier livre). La discontinuité métrique par non-alternance marque donc ici le décalage entre l'évocation de l'« ample Comédie à cent Actes divers » que forme l'œuvre en fables et l'histoire particulière dont il s'agit « aujourd'hui ».

Dans la fable du Vieillard et de ses Enfants, la dernière phrase du prologue marquait explicitement la distance qui sépare le prologue du récit : « Mais *venons* à la Fable... ».

### 3.1.2 Désunion rimique

À s'en tenir strictement à la division du texte en vers telle qu'elle est dictée par le formatage en alinéas métriques, toute fable du recueil s'analyse d'une manière évidente et unique en une suite de vers. Sans contester cette évidence (dictée par le formatage conventionnel), on peut parfois se demander si l'organisation rimique se réduit à cette régularité officielle. Ainsi la fin du récit (et de la fable complète) du *Vieillard & ses Enfants*, cette suite périodique d'alexandrins et de *a-a* peut paraître curieuse (italiques miennes) :

Les Freres *des-unis* sont tous d'avis contraire,  
L'un veut s'accommoder, l'autre n'en veut rien faire.  
Tous perdirent leur bien ; & voulurent trop tard  
Profiter de ces Dards *unis & pris à part*.

Cherchant sur Internet le mot « des-unis » avec ce tiret de division entre 1650 et 1690, je tombe d'abord sur *La Jurisprudence du Code de Justinian conférée avec les ordonnances royales...* de Claude de Ferrière (1684, t. 2 : 109) à propos d'« une difference entre les legataires qui sont unis & ceux qui sont des-unis ». Même graphie et opposition dans la traduction par Pierre Lombert des Œuvres de saint Cyprien... (Paris, Pralard, 1672, p. 366-367) à propos de la prière de plusieurs qui sont unis, plus forte que celle de ceux qui sont des-unis.

Malgré la différence entre les consonnes finales graphiquement supposées de « Dards » d'une part, « tard » et « part » d'autre part<sup>35</sup>, l'hémistiche initial du dernier vers, « Profiter de ces Dards unis & pris à part », devait rimer assez clairement avec l'hémistiche ou le vers précédent (« ... et voulurent trop tard »); mais en même temps, dans le dernier vers, les deux hémistiches { Profiter de ces Dards } et { unis & pris à part } pouvaient également paraître rimer entre eux<sup>36</sup>. Or, en poésie « classique », c'était une faute de versification reconnue : « La place naturelle de la Rime étant à la fin des Vers, c'est une faute ou une négligence de faire rimer les deux *Hemistiches*, ou moitié de vers, dans les Vers de dix ou de douze syllabes » (*Traité de la Poésie française* de Mourgues, éd. 1729, 1<sup>ère</sup> partie, ch. IV) ; cette condamnation de la « rime des deux hemistiches » est reprise et étendue à la fin de la seconde partie du même traité. Dans son célèbre commentaire, Chamfort<sup>37</sup> (1796) critiquera sèchement la rime d'une césure au vers précédent :

La consonnance de ce mot *dards*, placé à l'hémistiche avec la rime à *part*, offense l'oreille.

Charles Nodier<sup>38</sup> (1818 : 169, n. 7) sera encore plus sévère en épinglant en note ce

Vers léonin<sup>39</sup> d'une dissonance insupportable

Plus tard dans le même siècle, ce vers de La Fontaine servira à plusieurs reprises comme exemple de faute à éviter dans des traités de versification<sup>40</sup>.

<sup>35</sup> Désolé pour la rime involontaire avec « d'une part » dans ma prose. – Les mots « tard » et « part » riment régulièrement, le voisement étant neutralisable pour la graphie de consonne finale.

<sup>36</sup> V. Cornulier (2008). En cas de pause syllabique à l'hémistiche (marquant les demi-vers), « dard » n'avait pas de /z/ de liaison. En cas de liaison, le rattachement syllabique du /z/ ne devait pas empêcher le sentiment de la rime en [ar]. – Les mots « parts » et « dards » rimaient dans *Adonis* (publié en 1669).

<sup>37</sup> *Fables de La Fontaine avec les notes de Chamfort*, Paris, Delance, 1796 (t.3)

<sup>38</sup> *Fables de La Fontaine, avec un nouveau commentaire littéraire et grammatical*, Paris, Eymery, 1818 (t. 169 n. 7).

<sup>39</sup> Vers dont les deux hémistiches riment entre eux. La rime considérée comme en trop (à la césure) me semble pouvoir même en un tel cas être traitée de *léonine*.

<sup>40</sup> Dans *L'École normale : journal de l'enseignement pratique* (dir. Pierre Larousse, vol. 4, 1860-1861, sem. 1), un « Traité de versification » signé de Théodore Lepetit (p. 120-122) illustre par le vers de La Fontaine les vers « défectueux » pour cause de « consonnances à éviter ». Même exemple dans le « Traité de versification » du

N'est-ce donc là qu'une faute de La Fontaine, ou du moins une « négligence », pour reprendre le terme le moins sévère de Mourgues ?

Non seulement cette prétendue faute apparaît avec « Dards » dans le vers qui conclut la fable – on pourrait faire plus discret –, mais elle est couronnée par les mots mêmes qui la concluent : « (pris) à part ». En une telle position, cette « négligence » serait une spectaculaire maladresse, d'autant plus que la terminaison phonique en /ar/ n'est pas banale comme une terminaison en « ait » ou en « er ». La Fontaine devait sentir cette "dissonance insupportable" (Nodier) s'il n'était pas métriquement sourd comme un pot.

La rime *littéraire* étant une relation de vers à vers, un vers léonin, considéré en lui-même, est comme une paire de petits vers rimant entre eux, donc comme un groupe d'équivalence rimique minimal, mini-distique rimé en *a-a*. Son irrégularité consiste en cette exception à l'uni-linéarité : au lieu que le poème soit une et une seule suite de vers, modules ou éléments de modules, son dernier vers, second module simple du dernier *a-a*, apparaît en même temps lui-même comme un petit *a-a* dont ses deux hémistiches sont les deux modules; subdivision rimique irrégulière d'autant plus remarquable que le style métrique de la fable est éloigné du style métrique de chant, où l'uni-linéarité métrique n'est pas une règle absolue. – Cette analyse est conforme à la formulation de Mourgues condamnant, en poésie, la rime des deux hémistiches.

La faute rythmique ainsi caractérisée, il y a lieu de se demander pourquoi La Fontaine l'a commise.

Le premier mot-rime de la fable exprime ce devoir de toute puissance : être « unie ». L'histoire dit comment des frères « joints » par le sang deviennent « des-unis »<sup>41</sup>. La dernière notion-rime, « pris à part », exprime ce contraire, et s'oppose, dans l'hémistiche conclusif même, à l'attribut : « unis ». Dans le corps du récit, le vers « Le sang les avoit *joints*, l'intérêt les *separe* » opposait en parallèle, scandées dans le cadre rythmique 6-6, la jonction puis la division d'une fratrie. Etc<sup>42</sup>. Que peut-on demander de plus ? Ce qui serait étrange, c'est que le poète n'ait pas été sensible (sinon intellectuellement conscient) au fait que le syntagme conclusif, en même temps qu'il *résumait l'obligation d'union et la faute de dés-union* par « ces Dards + unis & pris à part », reproduisait rythmiquement l'union et la désunion par l'unité du vers et la division de ses hémistiches rimés.

La « dissonance insupportable » du vers léonin (Nodier) est un détail de versification d'un artiste du vers qui exprime mimétiquement, en la rimant, une dés-union insupportable.

Cet écart constitue espèce de espèce de variation finale<sup>43</sup>. Elle coïncide avec le glissement sémantique marqué à la frontière des deux derniers vers par l'expression: « et voulurent trop tard / Profiter de ces Dards »; car il ne s'agit pas de tirer profit<sup>44</sup> des dards (imaginaires) dont le

---

*Dictionnaire des rimes françaises* de Napoléon Landais et Louis Barré qui joignent un second exemple tiré de Boileau : « Aux Saumaises futurs préparer des tortures », sans s'aviser, non plus, que chez Boileau, cas moins subtil mais plus évident que chez La Fontaine, la dissonance léonine par « futurs = *tortures* » est expressive comme espèce de torture métrique (penser au qualificatif d' "insupportable" dans le commentaire de Chamfort).

<sup>41</sup> Cherchant sur Internet le mot « des-unis » avec ce tiret de division entre 1650 et 1690, je tombe d'abord sur *La Jurisprudence du Code de Justinian conférée avec les ordonnances royales...* de Claude de Ferrière (1684, t. 2 : 109) à propos d'« une différence entre les légataires qui sont unis & ceux qui sont des-unis ». Même graphie et opposition dans la traduction par Pierre Lombert des *Œuvres de saint Cyprien...* (Paris, Pralard, 1672, p. 366-367) à propos de la prière de plusieurs qui sont « unis », plus forte que celle de ceux qui sont « des-unis ». Le vers léonin scande donc une contradiction lexicalement stéréotypée.

<sup>42</sup> Nodier (1818, p. 168, n. 1) critique d'emblée le premier prédicat-rime de la fable en annotant « Toute puissance est foible à moins que d'être unie » : « *Unie* n'est pas le mot propre, c'est *une*, qui ne serait pas plus clair, et qui est intolérable en poésie ». Il lui a apparemment échappé qu'une puissance *composée de plusieurs éléments* pouvait être désunie ; ce qui est le sujet de la fable, fratrie ou faisceau de dards.

<sup>43</sup> Le préambule méta-narratif du poème était déjà métriquement distingué, les rimes y étant mêlées, alors que le récit est une suite périodique de *a-a*.

<sup>44</sup> Le verbe « profiter » convenait à la fonction instructive de l'apologue ; selon le chap. 2 de la *Mythologie, c'est à dire Explication des Fables...* de Noël le Comte (Natale Conti) (1611, trad.), intitulé « Du Profit revenant de la connaissance des Fables », on doit, « recherchant jusques au plus creux le vray sens des Fables », y « découvrir ce qu'elles enserrent de profitable à la vie humaine ». – Notons que ces frères sont moins excusables que le Corbeau qui « jura trop tard », mais n'avait pas eu la chance, lui, d'être instruit par son père. Les enfants du laboureur (5:9) profitèrent mieux, qui, en suivant ses conseils, rendirent leur champ fécond.

père a parlé, mais de la leçon réelle que procure leur exemple; par cette espèce de métonymie, on passe discrètement dans le dernier vers du récit à la morale<sup>45</sup>.

À propos d'autres vers léonins, voir plus bas en annexe.

### 3.2 La Cigale & la Fourmy

Cette fable est une suite périodique de vers quant au mètre (7-voyelles), à un détail près qu'en première approche on pourrait décrire ainsi : le second vers, seul, est de mètre 3. Mais il ne suffit pas qu'une description soit exacte pour qu'elle soit adéquate. À s'en tenir là, on pourrait être tenté de commenter, le nez dans le guidon du 2<sup>e</sup> vers : « Il est exceptionnellement bref pour exprimer la brièveté de l'Été, passé trop vite pour la Cigale », ce qui est du reste plausible au vu de l'ensemble des vers à mètre très bref dans les fables.

Mais l'organisation du discours en vers se combine avec l'organisation rimique. Or, dans la tradition métrique, il n'était pas rare que la fin de certains modules, GR ou stances, voire d'un poème, à mètre constant ou dominant (mètre de base), soit comme ponctuée par un abrègement métrique (clausule). – Les quatorze premiers vers de la fable sont rimés en GR *a-a*. Le « deuxième » vers est donc la fin du « premier » distique. Ceci permet déjà de considérer qu'il s'agit ici plutôt d'une *modulation métrique initiale* de suite périodique (en son *premier* GR) que d'un accident de la circulation au *deuxième* vers.

C'est donc non seulement le 3-voyelles qu'il s'agit d'interpréter, mais au moins le couple 7/3, sans exclure de regarder plus loin, par exemple 7/3/7.... Cette combinaison métrique initiale de strophe avait été assez commune<sup>46</sup>, notamment en stances *aab-cbb* à tercets rythmés en 7/3/7 ; un exemple fameux en était l'*Avril* – mois d'espérance – de Belleau (« Avril l'honneur et des mois / Et des bois... »), que La Fontaine avait sans doute pu entendre chanter et qu'Antoine Phérotée de la Croix (1694 : 334)<sup>47</sup> citera comme cas de « vers irréguliers ». La Fontaine avait déjà employé ce rythme dans deux stances destinées à être chantées (par Momus dans le livret de *Daphné*, 2:5). Le mètre de base était 7 dans ces stances comme dans la fable, avec le 3v en position contrastive. Ce rythme était donc approprié pour exprimer, en modulation initiale, une période de chant, trop vite passée<sup>48</sup>.

La fable d'abord rimée en suite périodique de *a-a* se conclut par deux *ab-ba*. Peut-on dire que cette fin est rimée librement ? il s'agit tout de même de deux GR exactement équivalents ; c'est peu long pour une simple « variation finale »..., un peu court pour une nouvelle suite « périodique ». En tout cas, les deux suites (distiques et quatrains) ne correspondent pas à une division narrative nette, le changement intervenant en pleine discussion juste avec l'intervention de la fourmi. Hasardons quelques remarques. D'abord, que la rupture rimique n'est pas très forte, les quatrains étant constitués de modules distiques, en sorte que la fable est une suite de distiques (bien concordants d'un bout à l'autre). Ensuite, *a-a* était le type le plus simple de GR ; cette simplicité était particulièrement marquée s'il était formé de deux vers de mètre simple, comme 8/8 ou 7/7. Une suite périodique de *a-a* à mètre simple était ce qu'on faisait de plus simple comme forme métrique (si on excepte peut-être un tel distique, mais isolé)<sup>49</sup>. À la fin de

<sup>45</sup> Cet assez discret décalage sémantique final peut, en tant que tel, être comparé à celui du dernier vers de la fable (1 : 5) *Le Loup & le Chien* : « Cela dit, Maître Loup s'enfuit, & court encor », où l'idée qu'il « s'enfuit » (ambigu passé/présent) termine le récit, où l'addition qu'il « court encor », vraie non plus d'un individu ancien mais du loup présent en général, constitue une généralisation par laquelle l'énoncé bascule hors du récit ; hiatus sémantique que renforce l'absence de reprise du sujet « il » dans « Maître Loup s'enfuit et <il> court encore ») en enfermant « s'enfuit » (action de l'individu ancien) et « court encor » (statut de actuel de l'espèce) dans le même syntagme verbal. D'une manière comparable peut-être, dans "Tous perdirent leur bien; & <ils> voulurent trop tard..." l'absence de sujet propre de "voulurent trop tard..." lie étroitement ce verbe qui introduit une sorte de morale (intégrée au récit) avec le verbe "perdirent" qui marque la conclusion essentielle du récit.

<sup>46</sup> Je me suis aperçu tardivement que Pierre Clarac avait signalé ce rapprochement (dans une ancienne édition des fables en collection « Pléiade » peut-être).

<sup>47</sup> *L'Art de la Poésie française et latine*, Lyon, Amaury, 1694. Chardavoine notamment avait mis *Avril* en musique.

<sup>48</sup> Pour comparaison, on peut signaler 1 : 19 *L'Enfant & le Maître d'Ecole*, suite périodique en mètre 4-6 rimée librement, mais conclue par un GR *ab-ab* dont chaque module est ponctué en 8v (4-6/8 4-6/8). La fable 5:7 *Le Pot de terre & le Pot de fer* est une suite périodique en 7v dont la fin peut apparaître comme un GR *aab-cbc* à mètre de base 6-6, avec un ou deux 7v à la fin de chaque module (le mètre 7 y devenant contrastif).

<sup>49</sup> C'est donc en combinaison qu'on peut risquer des interprétations du 7v, non à l'état isolé. Rappelons simplement que La Fontaine avait composé vers 1660 des odes en quatrains ou dizains de 7v et qu'au début du siècle Malherbe avait rimé en stances de 7v des odes louangeuses qui n'avaient rien de guilleret (par ex. « Enfin après les tempêtes /... »).

la fable, donc, par l'émergence rimique de quatrains, le style métrique est un peu moins nu, un peu plus « lyrique » ; les notions finales seront celles de *danse* et de *chant*, en trois vers : « Je chantois... Vous chantiez?... dansez » ; cette variation finale pourrait faire écho à l'initiale par sa discrète valeur lyrique, avec une touche d'ironie formulée par la fourmi.

#### 4. Du métrique au libre

Le style métriquement libéré de telle ou telle fable fait lui-même partie d'un mélange des styles dans le recueil de 1668. Les rares fables tout à fait métriques, ou quasi-métriques (ensemble flou), y sont disséminées. Dans quelques fables (bien moins souvent que dans les contes), comme 4:7 *Le Singe & le Daupin*, seule la périodicité rimique est abandonnée, alors que dans aucune la périodicité de mètre n'est seule tout à fait relâchée<sup>50</sup>, cette dissymétrie reflétant la différence de statut du mètre, fondamental, et des superstructures rimiques. À l'intérieur même d'une fable peuvent se distinguer, soit avec souplesse et continuité, soit carrément, du libre et du régulier. Un cas tranché, parmi d'autres, est 5:1 *Le Buscheron & Mercure*, dont le prologue, de portée supérieure à cette seule fable, est librement mesuré et rimé, et le récit librement rimé, mais monométrique. Ces mélanges à divers niveaux rendent libre la liberté métrique elle-même : à tout moment le style métrique peut plus ou moins se régulariser, comme inversement se déliter, en sorte que la régularité, comme inversement la liberté, peut tour à tour et selon le contexte avoir une valeur locale de trait de style.

Contrairement à ce qui se passe ordinairement dans la poésie littéraire classique, il est souvent bien difficile à l'analyse de « diviser » exhaustivement et univoquement une fable librement rimée en une séquence d'expressions métriques de dimension supérieure au vers (modules, GR...), parfois sans doute par manque de compétence (qui peut prétendre aujourd'hui « sentir » la versification de La Fontaine comme cet auteur la sentait lui-même ?), mais parfois aussi, en de nombreux passages peut-être, parce que c'est justement un aspect de ce style métrique libre que de brouiller les limites, et de lier, fondre ou superposer des groupes<sup>51</sup>. L'étude métrique d'une fable pourrait donc parfois se borner à repérer les GR ou autres expressions métriques (apparemment) évidentes et à essayer de deviner comment d'éventuels groupes, modules ou autres ensembles métriques se brouillent ou se superposent dans les passages plus ou moins confusément liés.

Reprises de timbres rimiques et éventuels chevauchements de groupes peuvent converger, avec l'alternance continue, à introduire de la continuité dans les vers librement rimés.

#### **Annexe : Sur quelques vers léonins des fables**

*Profiter des ces Dards + unis et pris à part.*

Dans 4 : 18. La rime interne désunit le vers (voir ci-dessus).

*Il crut que dans son corps elle avait un trésor*

Dans 5 :13 *La Poule aux œufs d'or*. Le mot-rime du vers « trésor » résonne à l'« or » du vers précédent. L'hémistiche à rime léonine exprime la croyance-désir de l'avare qui crut que la poule qui pondait chaque jour un œuf d'or avait de l'or à l'intérieur de son corps. Tout en soulignant l'obsession de l'or, la rime interne pourrait mimer l'intériorité de l'or dans le corps.

*Que faisons-nous, dit-il, de ce poids inutile.*

Dans 5:5 *Le Renard ayant la queue coupée*. Ayant la queue coupée et voulant que tout le monde soit comme lui, il argumente qu'elle est de trop: "Que nous sert cette queue? Il faut qu'on se la coupe." La rime interne est de trop comme la queue, il faudrait la supprimer.

*Ce que j'avançais lors de quelque trait encor.*

Fable 9:10. Pourrait exprimer qu'il y a lieu d'en rajouter ?

Ces tentatives de justifier des vers léonins par des commentaires plus ou moins convaincants sont, certes, hasardeuses. Du moins peuvent-elles suggérer qu'il est présomptueux, aussi, de juger comme allant de soi que, chez un auteur tel que La Fontaine, un vers léonin flagrant est simplement l'effet de sa

<sup>50</sup> La première partie de 6:8 *Le Vieillard & l'Asne* est plutôt curieuse à cet égard.

<sup>51</sup> Anne Ouvrard m'a suggéré cette idée.

négligence.

## Références

Ésope,

- édition 1629 par Jean Meslier, *Æsopi Fabulæ gallicæ, latinæ, græcæ* avec scholies, Cramoisy, Paris.

La Fontaine,

- édition 1668 chez Barbin (consultée sur Google Books).
- *Les Œuvres postumes de Monsieur de La Fontaine*, Paris, de Luyne, 1696.
- Chamfort, *Fables de La Fontaine avec les notes de Chamfort*, Paris, Delance, 1796 (t.3)
- Nodier, Charles, *Fables de La Fontaine, avec un nouveau commentaire littéraire et grammatical*, tome 1, Paris, Eymery, 1818.
- édition des *Fables* par Marc Fumaroli, Pochothèque, 1985.
- édition par Jean-Pierre Collinet des *Œuvres complètes* (1991, t.1, 1032-1033).

Collinet, Jean-Pierre, 1989, « Le monde littéraire de La Fontaine, Slatkine Reprints, Genève.

Conti, Natale *Mythologie, c'est à dire Explication des Fables...* de Noël le Comte (Natale Conti) (1611, trad.),

Cornulier

- 1995, *Art poétique*, P. U. de Lyon.
- 2008
- 2009, *De la métrique à l'interprétation, Essais sur Rimbaud*, Classiques Garnier.
- 2010-2011 <<http://www.normalesup.org/~bdecornulier/>> ; on y trouvera aussi un essai d'introduction pédagogique à l'analyse en modules et groupes rimiques (2010, « Groupes d'équivalence rimique, modules et strophes "classiques" ») et un glossaire métrique (« Notions d'analyse métrique »).

Dassoucy, 1653, 2<sup>e</sup> éd., *L'Ovide en belle humeur*, chez Pepingué, Paris.

Furetière et réviseurs, 1727, « Il n'est pas honnête [= bienséant] de souffler sur son potage pour le refroidir », selon un exemple du *Dictionnaire universel* (Furetière et réviseurs, 1727) à *souffler*.

Jean-Michel Gouvard, 1999, *La Versification*, P.U.F.

Landais, Napoléon & Louis Barré, « Traité de versification » du *Dictionnaire des rimes françaises*.

la Croix (de), Antoine Phérotée, (1694 : 334, *L'Art de la Poésie françoise et latine*, Lyon, Amaury, 1694. Chardavoine notamment avait mis *Avril* en musique.

la Salle (de), Jean-Baptiste *Les Regles de la Bien-seance et de la Civilité chrétienne*, J.-B. de la Salle, 1708 : 138-140.

Lepetit, Théodore, Dans *L'École normale : journal de l'enseignement pratique* (dir. Pierre Larousse, vol. 4, 1860-1861, sem. 1), un « Traité de versification » signé de Théodore Lepetit (p. 120-122) illustre par le vers de La Fontaine les vers « défectueux » pour cause de « consonnances à éviter ».

Martinon, Philippe, 1912, *Les Strophes*, Champion, Paris.

Mazaleyrat, Jean, 1980, « Le vers de La Fontaine », dans *L'Information grammaticale*, vol. 5, n° 5 : 23-32.