

Rabelais grand rhétoricien :

L'enchaînement dans l'*Inscription mise sus la grande porte de Thélème* (1534)

ABSTRACT

Anadiplosis (here *enchaînement rétrograde*) is a kind of backwards-linking by which a sequence S2 starts in the same way as the preceding sequence S1 ends : a first element of S2 is equivalent in some respect to a last element of S1. This process can be realized in a variety of ways according to several parameters : 1) the nature of the sequences which are involved (stanzas, modules, lines, sublines, sentences...) ; 2) the types of the (last or first) equivalent elements (syllables, words, lines...) ; 3) the types of similarity between these elements (same sound, same sign...). This paper shows that backwards linking was an important element of the metrical style of the so-called *grand rhétoriciens* (French poets of the late 15th and early 16th centuries) and that Rabelais practised this style in a very elaborate and by no means ironical way.

Le¹ manoir de l'abbaye de Thélème, fondée par le roi Gargantua au bord de la Loire, était absolument magnifique et présentait à son entrée l'inscription suivante, en grosses lettres antiques² :

Inscription mise sus la grande porte de Theleme.

Cy n'entrez pas, hypocrites, bigotz,
Vieux matagotz, marmiteux, borsouflez,
Tordcoulx, badaux, plus que n'estoient les Gotz
Ny Ostrogotz, precurseurs des magotz;
Haires, cagotz, caffars empantouflez,
Gueux mitouflez, frapars escorniflez,
Befflez, enflez, fagoteurs de tabus,
Tirez ailleurs pour vendre vous abus.

Vous abus meschans
Rempliroient mes champs
De meschanseté;
Et par faulseté
Troubleroient mes chants
Vous abus meschans.

¹ Version à peine retouchée (2010) d'un article paru dans *Études rabelaisiennes*, tome xxxix, Droz, Genève, 2000, p. 111-124 (première version dans un polycopié *Art poétique*, U de Nantes, 1989). Pour les termes marqués d'un astérisque, on peut se reporter au Glossaire de l'*Art Poétique* (1995) ou de *De la Métrique à l'interprétation, Essais sur Rimbaud* (Classiques Garnier, 2009).

² Cette inscription, formant le chapitre 54 de *La vie très horricque du grand Gargantua*, est citée d'après l'édition Droz/Minard (1970) établie par Ruth Calder d'après l'édition princeps

Cy n'entrez pas, maschefains praticiens,
Clers, bazauchiens, mangeurs du populaire,
Officiaulx, scribes et pharisiens,
Juges anciens, qui les bons parroiciens
Ainsi que chiens mettez au capulaire.
Vostre salaire est au patibulaire:
Allez y braire; icy n'est faict excès
Dont en vous cours on deust mouvoir procès.

Procès et debatz
Peu font cy d'esbatz,
Où l'on vient s'esbatre.
A vous pour debatre
Soient en pleins cabatz
Procès et debatz.

Cy n'entrez pas, vous, usuriers chichars,
Briffaulx, leschars, qui tousjours amassez,
Grippeminaulx, avalleurs de frimars,
Courbez, camars, qui en vous coquemars
De mille marcs jà n'auriez assez.
Pointc eguassez n'estes, quand cabassez
Et entassez, poiltrons à chicheface;
La male mort en ce pas vous deface.

..... (on saute ici 4 huitains et 4 sizains)...

Cy entrez, vous, dames de hault paraige,
En franc couraige! Entrez y en bon heur,
Fleurs de beaulté à celeste visaige,
A droict corsaige, à maintien prude et saige:
En ce passaige est le sejour d'honneur.
Le haut seigneur, qui du lieu fut donneur
Et guerdonneur, pour vous l'a ordonné,
Et pour frayer à tout, prou or donné.

Or donné par don
Ordonne pardon
A cil qui le donne,
Et tresbien guerdonne
Tout mortel preud'hom
Or donné par don.

Henri Bonnard³ propose de ce poème une analyse dont la partie métrique peut se résumer ainsi :

Dans ce poème « du type appelé Cri », Rabelais exploite en virtuose une « forme poétique des plus contraignantes », justifiant ainsi « les formes fixes ». Le tout est composé de « 7 ensembles strophiques comportant un huitain et un sizain », et dont le début est marqué par *Cy n'entrez pas* ou *Cy entrez, vous*.

Dans les huitains, rimés en *abaabbcc*, la disposition des rimes « n'est un élément de cohésion que pour les six premiers vers », avec la « réduplication » initiale *abaabb*. « Le 7^e et le 8^e vers font bande à part (*cc*) », mais « une forte unité [de la strophe] est instituée par la *batelure*, répétition à la césure de la rime du vers précédent » (vers 2, 4, 5, 6, 7 des huitains).

Dans les sizains, « l'unité est fortement cimentée », à défaut de rimes batelées impossibles dans des 5-syllabes sans césure, « par la rime (*ddeedd*) et par l'identité du premier et du dernier vers ».

« On remarque que le début du sizain reprend les derniers mots du huitain ».

³ Dans *L'Information Grammaticale* (1988), pour la préparation à un concours d'agrégation.

Dans son traité, Quicherat (1850 : 564) avait analysé des huitains (du XV^e) semblables à ceux de Rabelais de la manière suivante :

« Les deux premiers vers étaient en rimes croisées ; les six autres étaient en rimes plates ».

Ces deux analysent convergent pour traiter les deux dernières terminaisons (cc) du huitain conformément à la doctrine moderne dispositionnelle*, tendant à considérer comme se groupant ensemble les vers qui présentent des terminaisons semblables (d'où le distique final selon Louis Quicherat et Henri Bonnard, et même les trois distiques (aa bb cc) identifiés par Quicherat). Mais la doctrine dispositionnelle, suivant laquelle les vers formeraient des groupes rimiquement saturés, à rimes normalement « suivies », « croisées » ou « embrassées », échoue nécessairement sur une telle strophe ; d'où les ajustements (différents) proposés par nos auteurs. Quicherat applique imperturbablement la mécanique dispositionnelle à partir de la fin de la strophe, et qualifie de « croisées » les deux terminaisons initiales (ab), qui lui restent sur les bras, parce que leur schéma ressemble à un schéma initial (abab) de « rimes croisées » (quoiqu'ainsi isolées elles ne soient croisées en aucun sens). Henri Bonnard, plus soucieux de marier ces deux premières terminaisons à l'intérieur de leur groupement métrique (saturation), stoppe dès l'antépénultième vers le bull-dozer dispositionnel et considère comme un bloc l'ensemble des six premiers vers (abaabb), groupe inanalysable dispositionnellement.

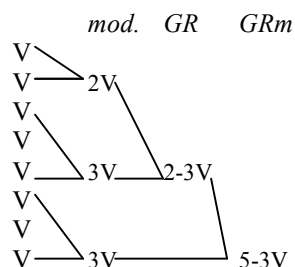
Rabelais, conclut Henri Bonnard, « n'ignorait rien des techniques de la composition strophique ». Disons plutôt que si telle avait été la structure de sa strophe, il n'aurait rien ignoré... des principes dispositionnels appliqués par nos métriciens à la poésie classique tant bien que mal, et à la poésie des siècles antérieurs plus difficilement encore.

J'ai essayé de montrer ailleurs certains inconvénients de cette doctrine⁴. Ici, plutôt que de montrer l'inadéquation des analyses qui (tant qu'elles peuvent) s'en inspirent, j'essaierai plutôt de présenter une analyse différente de la structure de ces strophes.

1. Le huitain

Je propose d'analyser les huitains de la manière suggérée ci-dessous à propos du dernier (« mod. » note des modules, « GR » un groupe d'équivalence rimique, « GRm » un GR augmenté d'un module ; sur la notion de « groupe d'équivalence rimique » (GR), v. Cornulier (2008) :

Cy entrez, vous, dames de hault paraige,
 En franc courage! Entrez y en bon heur,
 Fleurs de beaulté à celeste visaige,
 A droict corsaige, à maintien prude et saige:
 En ce passage est le sejour d'honneur.
 Le hault seigneur qui du lieu fut donneur
 Et guerdonneur, pour vous l'a ordonné,
 Et pour frayer à tout, prou or donné.



La première remarque de méthode à faire me semble être que, compte tenu de l'éloignement de la culture du XVI^e siècle pour nous, lecteurs du XX^e siècle, nous n'avons guère de chance de percevoir spontanément la structure métrique originelle de telles strophes (à moins d'un entraînement très spécial, peut-être...) ; nombre d'entre nous ont toutes chances de les percevoir à travers le système de métrique sensiblement différent qui s'est développé entre le XVI^e et le XIX^e siècle. Ce serait une erreur de méthode que d'analyser ces strophes sur la seule base de notre impression. Dans le contexte de l'époque, et de la métrique de Rabelais, notamment dans ce poème, le huitain me paraît devoir s'analyser en quintil du type (abaab) suivi d'un tercet du type (abb), plutôt que sizain du type (abaabb) suivi d'un distique du type (aa). Le quintil est lui-même analysable en deux modules* du type (ab) et (aab) ; je ne me prononcerai pas sur la structure interne du tercet. Soit la succession des deux groupes suivants⁵ (on convient que chaque paire de parenthèses courbes () délimite une sous-formule autonome, de sorte que le fait de représenter un vers par « a » dans la seconde sous-formule ne signifie pas qu'il rime avec un vers en « a » de la première : les liens éventuels d'un groupe à l'autre sont provisoirement ignorés) :

⁴ Notamment dans Cornulier (1992 et 1995 : 149-155).

⁵ Voir les conventions de notation des formes strophiques proposées dans *l'Art Poétique* (1995).

(ab aab) (abb)

Cette analyse diverge de celles que proposent généralement les métriciens modernes (Quicherat 1850, Châtelain 1907, Bonnard 1988), lesquels tendent à ne pas supposer de frontière de groupe entre deux vers rimant entre eux, donc à ne pas dissocier V5 et V6. Une exception est Philippe Martinon (1912 : 332 n. 3) qui, quoique non spécialiste du Moyen Age, envisage deux types d'analyse (« il faut bien, dit-il, se garder de décomposer comme fait Quicherat en un distique croisé et trois de rimes plates, ce qui ne ressemble à rien ») ; seul aussi Martinon produit un argument, tenant compte de la période concernée, en faveur d'une solution⁶ (celle de la coupe 5-3V) ; mais cet argument, reposant sur l'origine supposée par lui de cette forme strophique, n'est pas suffisant. Pour trouver une raison plus directe de choisir, et pour étayer aussi une analyse modulaire du quintil, j'ai fait une petite statistique (ponctuation⁷) sur la ponctuation moyenne des fins de vers de huitain (abaabbcc) dans un petit corpus (quelques poèmes de Molinet à la fin du siècle précédent, ou de Gringore et Collerye vers l'époque de Rabelais). Pour chaque auteur choisi, le résultat est le même que pour notre édition de *L'Inscription* : la ponctuation (moyenne) principale se situe très nettement après le cinquième ; et à l'intérieur du quintil ainsi suggéré la ponctuation principale se situe après le deuxième vers, tendant à confirmer l'analyse en distique et tercet. Cette méthode n'est pas très rigoureuse, notamment parce que la ponctuation ainsi évaluée est essentiellement due aux éditeurs modernes ; mais rien n'indique que ceux-ci croient à l'analyse en quintil et tercet. Une raison d'un autre ordre, convergente en faveur de la coupe quintil-tercet, est fournie par le fait que le quintil (ab aab) est une forme des plus communes à l'époque, employée par exemple en série dans des soties (ce qui suppose que les auditeurs la reconnaissaient spontanément), et notamment dans le *Jeu du Prince des Sotz* de Gringore (1511) dont nous verrons qu'il a pu influencer *L'Inscription*, ou servant, par exemple, à l'état isolé, de dédicace à *L'Adolescence Clémentine* (Marot, 1532). La distinction d'un tel quintil initial est encore justifiée par le fait que chez un poète comme Molinet par exemple, il apparaît comme composant de diverses autres sortes de strophes composées.

Des considérations semblables conduisent à analyser le septain (ababbcc) chez Molinet en (abab bcc) ; l'envoi d'une ballade du Saint-Quentin sur cette strophe est un tercet [bcc] (recueil Langlois, p. 240). Chez Molinet encore, le *Debat du viel gendarme et du viel amoureux*, suite de septains en (abaab bc) rétro-enchaînées (ce qui fait rimer « c »), se termine par un huitain (abaab bcc), ce qui tendrait plutôt à confirmer l'analyse, suggérée par Martinon, du tercet en [bc c]⁸.

Appelons enchaînement rétrograde* (en général), ou rétro-enchaînement, la relation suivante⁹ :

Enchaînement rétrograde : liaison entre deux suites réalisée par une équivalence entre la dernière unité de la première suite et la première unité de la suivante (le point d'arrivée de la première est repris comme point de départ de la seconde).

(deux suites ainsi liées peuvent être dites *rétro-enchaînées*). Reste à spécifier le type des « suites » qui sont enchaînées, des « unités » (éléments de ces suites) qui sont équivalentes, et de ce en quoi elles sont

⁶ J'ai été frappé, en étudiant ce problème, de constater que Châtelain, spécialiste des strophes du Moyen-Age, était moins sensible à la spécificité de la métrique médiévale que Martinon, dont la thèse porte pourtant sur les strophes « de la Renaissance à nos jours ». Châtelain me paraît sous-évaluer l'extension du type (abb) et n'imagine même pas l'existence de distiques du type (ab) envisagée ci-dessous.

⁷ J'ai mesuré la ponctuation moyenne des entrevers de 0 à 9 selon les affectations suivantes : 3 points pour une virgule, 6 pour un point-virgule ou double-point, 9 points pour une ponctuation majeure (point), 0 point en cas d'absence de ponctuation. Le calcul des moyennes par entrevers donne pour les huitains de *L'Inscription* la séquence suivante de degrés moyens de ponctuation: 2 5 2 2 7 4 4 9. Dans l'édition de la Pléiade (éds. J. Boulenger & L. Scheler, 1955), la ponctuation forte après « patibulaire » (fin du vers 6 du 2^e huitain), non indiquée par le sens, est manifestement suggérée par la perception métrique moderne en sizain-distique. Si peu rigoureuse que soit dans son principe une telle sorte de ponctuation-métrie, elle a du moins l'avantage de fournir une petite indication, indépendante de ma subjectivité et de mes éventuels biais théoriques, sur la décomposition sémantique des strophes.

⁸ Alors que les (abab bc) ne sont conformes au principe de Saturation rimique que si (par exemple) ils sont enchaînés entre eux (abab-bc, cdcd-de,... &c.) – cas de saturation inter-strophique –, les (abab bcc) sont rimiquement saturés en interne, « avantage », ce qui pourrait les avoir favorisés ?

⁹ On trouve des notions apparentées à celle-ci, et plus ou moins explicitées, par exemple, dans le *Répertoire Métrique de la poésie des troubadours* d'I. Frank (Bibliothèque de l'École des Hautes Etudes, 1953), ou dans Elwert (1965: 138), ou chez Fabri (cf. *Poét.* p.41-43, notions de rithme enchaînée, anadiplosis, rime entrelachée, etc.) ; j'essaie seulement de donner une formulation à la fois plus précise et plus générale. L'enchaînement rétrograde peut apparaître comme un cas particulier de la notion d'enchaînement applicable, par exemple, à deux quatrains rimés en (abab cbcb), ou en (abab abab), ou à deux tercets successifs dans une terza rima.

équivalentes. Par exemple, si on prend pour « suites » tous les 3-syllabes de la formule enfantine « J'en ai marre / Marabout / Bout d'ficelle / Sell' de ch'val... », pour « unités » leurs syllabes, et pour équivalence l'homophonie, on peut dire que ces « vers » sont rétro-enchaînés par équivalence de syllabes¹⁰, ce qui correspond précisément à la notion de rime *annexée* dans *l'Art Poétique François* de Thomas Sebillet (1548).

De même, on peut considérer qu'à l'intérieur du huitain, il y a enchaînement rétrograde entre ses composants quintil et tercet (ce sont les « suites » enchaînées), que les « unités » (de ces suites) qui sont équivalentes sont des vers, et qu'il s'agit d'une équivalence métriquement codifiée de sonorité finale (rime)¹¹ : le premier vers du tercet rime avec le dernier vers du quintil précédent ; d'où la série rimique observée dans le huitain :

([ab aab] [bcc])

Du mètre, contentons-nous de noter qu'il s'agit du mètre composé 4-6 dominant à l'époque (avec le 8-syllabe simple), en constatant l'absence complète à la césure de syllabe féminine en surnombre (sous-vers disjoints) ou conclusive* (césure dite « lyrique »). A cet égard la métrique du poème est conforme à la tendance de l'époque, où ont à peu près disparu à la césure¹² les féminines surnuméraires (généralisation de la composition dense*) ou conclusives, encore communes vers la fin du siècle précédent.

2. Le sizain

Je propose d'analyser les sizains comme il est indiqué ci-dessous à propos du dernier :

Or donné par don	V	
Ordonne par don	V	
A cil qui le donne,	V	3V
Et tresbien guerdonne	V	
Tout mortel preud'hom	V	
Or donné par don.	V	3V — 3-3V

Ce type de sizain est également analysable¹³ en 3-3V, soit deux modules, tercets, le premier du type (aab), le second du type (abb) ; chacun est-il formé d'un distique et d'un monostiche, et dans quel ordre,

¹⁰ La notion de syllabe fournit ici une approximation ; pour une analyse plus précise, voir Cornulier (1999).

¹¹ Comparer, chez Roger de Collerye, dans le cri *Contre les clercs de Chastellet* (*Œuvres*, Paris, Jannet, 1855), ou encore dans le cri *Pour l'abbé de l'église d'Ausserre et ses suppostz*, les (aab aab bcc) ou les (aab aab bcbc) dont le tercet ou le quatrain final est rétro-enchaîné aux tercets précédents.

J'ai proposé, malgré les objections de collègues médiévistes, une analyse comparable pour le dizain (ababbccdd) de Scève, en l'analysant comme formé de deux quatrains (paires de distiques) séparés par un distique de transition suivant le schéma ([ab]² bc [cd]²), les quatrains et le distique médian étant liés par enchaînement rétrograde (*L'Information Grammaticale* 36, janvier 1988, p. 29). Cette analyse diffère de celle souvent proposée (*Dictionnaire* d'Henri Morier à l'article « ballade », J. Mazaleyrat [1974 : 95] sur un exemple de la *Délie* de Scève), et selon laquelle ce dizain serait composé de deux quintils en miroir autour d'une césure strophique principale à la fin du 5^e vers : (ababb ccdcd) ; la ponctuation* (25-27 26-25-29) des cinquante premiers dizains de la *Délie* (1544) d'après l'édition par E. Parturier (Nizet, 1987) montre que le 5^e entrevers, dont l'analyse en quintils symétriques ferait attendre qu'il soit en moyenne le plus fortement ponctué, est au contraire l'un des deux moins ponctué, les quatre entrevers les plus fortement ponctué (nettement) correspondant aux quatre frontières de distiques de l'analyse que je propose. Martinon (1912 : 408-409), qui – encore lui – décompose correctement ce dizain pour le Moyen Age, me semble surestimer la tendance chez les « modernes » à le reconstruire « à cause de la symétrie apparente » en 5-5V ; ainsi, au XVIII^e siècle, dans ses *Épigrammes*, J.-B. Rousseau coupe généralement (abab bc cdd) (c'est bien la symétrie superficielle de la séquence rimique, justement relativisée par Martinon, qui rend les métriciens modernes si sûrs de leur analyse du dizain médiéval en 5-5V).

Le dizain écrit, à la même époque, par Rabelais comme avis « Aux lecteurs » du *Gargantua* concorde aussi fortement avec la structure métrique supposée par l'analyse en distiques : c'est donc un autre cas exemplaire d'utilisation de l'enchaînement rétrograde par rime chez cet auteur. De même les huitains des *Fanfreluches antidotées* (chap. 2 du *Gargantua*) sont des paires de quatrains rétro-enchaînés.

¹² Par exemple chez Bouchet vers 1515-1520.

¹³ Séquence des degrés moyens de ponctuation (ponctuation*) à l'entrevers des sizains de *l'Inscription*: 1 1 5 3 2 7, suggérant nettement deux tercets.

je ne me prononcerai pas sur ce point (faute de l'étude et des arguments nécessaires)¹⁴. D'un tercet à l'autre, il y a conservation des rimes, les paires de rimes étant en « on » dans le second comme dans le premier¹⁵. Cette relation implique a fortiori celle d'enchaînement rétrograde¹⁶ : à l'intérieur du sizain, il y a donc enchaînement rétrograde du premier tercet au second, et cet enchaînement est basé sur l'équivalence de rime au niveau des vers (il y a en outre un parallélisme/contraste morphologique de « on » à « onne » articulé sur l'opposition des terminaisons, mais ce phénomène ne se retrouve pas dans tous les tercets de la pièce ; du moins n'est-ce pas un hasard si cet ornement supplémentaire se retrouve notamment dans sa dernière strophe).

Le vers 6 répétant le vers 1, il y a une équivalence (par répétition mot pour mot) entre le premier vers du premier tercet et le dernier du second. Ce bouclage (d'un type banal dans la chanson, et notamment dans le rondeau, pratiqué par Rabelais¹⁷) n'est pas sans analogie avec l'inversion structurale du couple distique/monostiche qui renferme le sizain sur lui-même.

3. La paire huitain-sizain

Chez Molinet, quand des strophes à mètre (plus) long alternent avec des strophes à mètre (plus) court, elles se regroupent par paires que conclut la strophe à mètre court ; ainsi est constituée une unité métrique de niveau supérieur à la strophe. Dans *l'Inscription* de Rabelais, le même type de groupement est caractérisé non seulement par la reprise de l'expression « Cy n'entrez pas » au sous-vers initial des quatre premières paires, ou « Cy entrez, vous » dans celui des quatre dernières, mais aussi par un enchaînement rétrograde lexical de huitain à sizain (et non de sizain à huitain, c'est-à-dire d'une paire de strophes à l'autre). Cet enchaînement est réalisé par équivalence d'unité morpho-lexicale¹⁸ au niveau de la strophe entière : la dernière unité morpho-lexicale du huitain est reprise à l'initiale du sizain¹⁹. Par sa combinaison avec le bouclage répétitif des sizains, dont chacun se commence et se termine par le même vers, l'enchaînement rétrograde lexical des strophes a cette autre conséquence qu'à l'intérieur de chaque paire strophique, le huitain et le sizain s'équivalent en ce qu'ils présentent une même unité morpho-lexicale à la rime ou à l'initiale de leur dernier vers ; par exemple, dans la dernière paire, citée ici, « or donné », qui conclut le dernier vers du huitain, initie le dernier vers du sizain²⁰.

H. Bonnard parle de « forme fixe » à propos de ce poème, qu'il appelle « cri ». Il ne s'agit pourtant ici ni d'une forme fixe, ni à proprement parler d'un *cri*. La forme globale paraît relativement libre, même s'il

On rencontre des sizains rimés en aabbaa chez Eustache Deschamps, fin XIV^e siècle, par ex. dans « Comment pourra mon cuer durer... », ou dans le virelay sur la campagne du sire de Coucy en Allemagne (*Œuvres complètes*, Paris, 1884, t.4, p.26 et 209) ; voir surtout § 3 ci-dessous sur le *Jeu du Prince des Sots* de Gringore (1511).

¹⁴ Je serais tenté de penser aujourd'hui (cf. Cornulier, 1995) que les deux vers initiaux du premier tercet (aab) ne forment pas un distique et que leurs rimes se distinguent simplement comme internes et secondaires de la terminale, globale et principale. Par contre, pour le tercet conclusif en (abb) au moins superficiellement analogue au tercet conclusif des septains, peut-être y aurait-il lieu d'envisager une analyse en rétro-enchaînement externe telle qu'un distique conclusif (aa) est rétro-enchaîné au constituant précédent par un préfixe rimique ajouté.

¹⁵ Suivant cette analyse, les sizains (aabbaa) sont donc fortement apparentés aux sizains (aab aab) communs aux Moyen Âge.

¹⁶ A qui objecterait que l'effet massif de permutation doit masquer l'effet particulier d'enchaînement, on peut signaler que, dans les 5^e et 6^e paires huitain-sizain, le rétro-enchaînement (par équivalence de mot) du huitain au sizain se réalise par la reprise de « gentilz compaignons » (ou « sainte parolle ») en « Compaignons gentilz » (ou « parolle sainte »), où il est clair que l'inversion est englobée dans une permutation complète. A la lumière de tels exemples montrant que la permutation rimique peut être en même temps un cas d'enchaînement rétrograde, on peut considérer que, dans les douzains du type d'Hélinand rimés (vers 1200 ?) en (aabaab bbabba), il n'y a pas seulement permutation des terminaisons rimantes d'un sizain composant à l'autre, mais rétro-enchaînement. L'enchaînement rimique rétrograde (sans permutation) entre tercets dans un sizain (aab) (abb) est illustré par l'épithaphe de Marot pour Charles de Bourbon, rimée en ([aa b] [b cc]).

¹⁷ Par exemple, dans le rondeau « En chiant... » du chap. XIII de *Gargantua*, la première reprise de l'initiale « En chiant » boucle le sizain initial et la seconde reprise des mêmes mots emballe le tout.

¹⁸ « C'est Anadiplose que ça s'appelle ! », m'assure un ami érudit.

¹⁹ Cette caractérisation des unités équivalentes est approximative (cf. les suites déface//Face, déshonneur//Honneur, la sainte parolle//La parole, or donné // Or donné). Voir Elwert p. 138 : « On emploie, dans le [...] but de créer des liens entre les strophes, des procédés rhétoriques, par exemple la figure de l'épanalepse : le mot de la rime du dernier vers d'une strophe est repris au début ou à l'intérieur du premier vers de la strophe suivante. Les provençaux appelaient ce genre de liaison *coblas capfinidas* » (Remarquez le caractère circulaire de l'explication de liens observés par le but supposé « de créer des liens »).

²⁰ C'est le cas d'équivalence la plus riche du poème (deux mots pleins). L'équivalence est plus faible dans la paire 3 (...vous déface // Face...) ou 4 (... déshonneur // Honneur...).

est vrai que le huitain (ab-aab bcc), éventuellement batelé, est une forme stéréotypée de la fin du 15^e au début du 16^e²¹.

L'Inscription peut être notamment rapprochée d'un cri particulièrement célèbre, et imité, à cette époque, celui que Pierre Gringore avait écrit pour annoncer son *Jeu du Prince des sots* (1511), et qui consiste principalement en une suite de trois strophes de 4-6-syllabes féminines rimées en (aab aab bcc) ; on peut y soupçonner quelques ressemblances avec *L'Inscription*. Mais le rapprochement le plus précis, quant à la versification, concerne non pas ce cri, mais le tout début de la sotie qui le suit, un triplet de sizains de 8-syllabes rimés en [aabbaa] sur les mêmes rimes ; le premier vers de cet ensemble est repris comme dernier de chacun des trois sizains, ce qui fait que le premier sizain, bouclé par répétition comme un début de triolet²², présente exactement la même forme apparente que les sizains de *L'Inscription*, dont le type, peu commun, n'est pas identifié par Châtelain ; à moins de trouver ailleurs des sizains du même type, on peut imaginer que ce début de sotie a suggéré la forme des sizains de Rabelais.

Une caractéristique notable de *L'Inscription* apparaît, par contraste, dans cette comparaison : le genre des vers est régulier dans les neuvains du *Cry* de Gringore (vers tous féminins), ainsi que dans les sizains initiaux de sa sotie (vers féminins), mais libre dans le poème de Rabelais (il n'y a pas un schéma de genres constant de huitain à huitain, ni de sizain à sizain). Ce contraste superficiel signale une différence plus profonde : le cri de Gringore, que nous, lecteurs, lisons écrit, était destiné à être chanté comme annonce publique d'un « jeu » ; de même la sotie commençait par une partie chantée (après quoi le genre des vers est libre). Le poème de Rabelais, justement nommé « inscription » (et non « cri »), est un chapitre d'un livre qui, d'emblée, apostrophe ses « amis *lecteurs* », ou bien, dans l'univers du récit, elle est un avertissement écrit s'adressant à toute personne arrivant devant la porte du manoir. *L'Inscription* du *Gargantua* est de la poésie littéraire, non du chant²³.

4. Le batelage du huitain

4.1. Le batelage par rétro-enchaînement entre vers.

Comme on l'a vu, la « rime batelée » est généralement considérée comme la rime d'un hémistiche initial de vers avec le vers précédent. Admettons provisoirement cette définition, qui est par exemple celle de Mazaleyrat (1974 : 187) et du *Dictionnaire* de Morier. Alors si, décalant la hiérarchie métrique, on imprime les sous-vers comme des vers et les vers comme des strophes, on peut présenter les deux premiers vers du huitain ci-dessus comme la succession de deux distiques :

	<i>rimes de sous-vers</i>	
Cy entrez, vous,	*	
Dames de hault paraige,	b	
En franc couraige,	b	
Entrez y en bon heur.	*	

le premier vers du second « distique » rime avec le dernier vers du « distique » précédent. En se limitant à ce point de vue, on peut donc considérer la « rime batelée » comme un rétro-enchaînement entre vers par rime de leurs sous-vers²⁴.

²¹ Le batelage des vers 2, 4, 5, 6, 7, c'est-à-dire exactement comme dans les huitains de *L'Inscription*, est notamment pratiquée dans des (abaab bcc) de divers poètes de l'époque, surtout Molinet. La forme des cris varie librement, comme on peut le constater en lisant le *Recueil général des soties* publié par Picot (Paris, 1902-1912) et les cris de Roger de Collerye (*Oeuvres*, Paris, Jannet, 1855) dont aucun ne présente ni des paires de strophes, ni des huitains ou sizains semblables à celles de *L'Inscription*.

²² Une caractéristique du triolet est que le début en est repris à la fin de la première strophe, puis à la fin du tout (cf. Chataigné & Cornulier 1994). Beaucoup de soties anciennes commençaient par un triolet (chanté). Ceci explique la forme du début (à chanter) du *Jeu des Sots* et accuse le contraste avec ce qu'en a tiré Rabelais, qui n'est plus du domaine du chant (la structure de répétition de vers dans les sizains de *L'Inscription* n'est plus semblable à celle d'un triolet ; elle est purement strophique, et s'articule avec un ensemble d'autres phénomènes dont le rétro-enchaînement).

²³ Cela n'empêchait peut-être pas, à l'époque, chacun des sizains d'évoquer le chant par le mètre 5-syllabique et le bouclage répétitif du premier au dernier vers.

²⁴ La formulation traditionnelle de la *rime batelée* (Bonnard *op. cit.*, Mazaleyrat 1974, Molino-Tamine 1987, Elwert 1965) selon laquelle un premier hémistiche (césure) rime avec le vers précédent, ne correspond pas à un cas d'enchaînement rétrograde et diffère de la présente formulation en ce qu'elle traite comme rime de sous-vers à vers ce qu'à cet égard je considère comme rime entre deux sous-vers. Autrement dit, mon hypothèse est que « Gotz », qui fait bien sûr, d'une part, rimer un vers avec d'autres vers, fait en même temps rimer, sur un autre plan, un hémistiche avec

Toutefois ce point de vue ne suffit pas à rendre compte du fait que chez Rabelais comme chez Molinet au siècle précédent il n'y a pas de rime batelée dans les vers 3 et 8 de ce type de huitain (dans notre exemple : « Fleurs de beaulté » et « Et pour frayer » ne riment à rien) : si le type de huitain que nous analysons était purement et simplement soumis à rétro-enchaînement entre vers (par rimes de sous vers), on s'attendrait à ce que tous les hémistiches initiaux, à l'exception du premier, riment au vers précédent. Est-ce à dire que cette notion de rétro-enchaînement ne convient pas à la rime batelée en général ? Il y a lieu de croire qu'elle est ici insuffisante plutôt qu'inadéquate; et on peut citer comme cas où elle suffit exactement celui d'une « taille pleine laie balladant » et d'une strophe de « ballade laie » citées dans les *Règles de la seconde rhétorique*²⁵. Ce qu'il nous faut, c'est donc un complément d'explication.

4.2. Le batellage par écho strophique à la césure.

Dans son *Art de Rhétorique*²⁶, Jean Molinet, concerné comme poète autant que métricien, part d'un point de vue différent, et ne parle jamais de « rime batelée ». Pour introduire la notion de ce qu'il appelle la « rhétorique batelée » ou le « batellage », il se situe au niveau de la strophe, et dit, à propos justement des huitains du type (abaab bcc), que s'y fait « rhétorique batelée », ainsi dite parce que, « avec ce qu'elle a sa volée de resonance » aux fins de vers (rimes de vers), elle a « un autre son et reson » à la césure, « à manière de batellage » ; ailleurs, c'est d'une ballade qu'il dit qu'elle est batelée ; *batellage* désignant le fait de frapper les cloches, l'image semble être que la sonnerie ou le carillon des rimes des vers est doublée de la sonnerie ou du carillon des rimes des sous-vers initiaux²⁷. Du point de vue de Jean Molinet, il paraît donc : 1) que le batellage caractérise globalement la strophe ou le poème et non simplement des vers deux par deux, moins encore simplement une rime²⁸ ; 2) qu'il n'implique pas par définition l'enchaînement entre vers dont j'ai parlé (en suivant les métriciens modernes) ; en effet Molinet parle de la « volée de resonance » séparément pour les fins de vers et les césures. Et surtout, on constate que l'enchaînement rétrograde entre vers (par rimes de sous-vers) n'est pas une constante de ses exemples de versification batelée ; ainsi il cite comme cas de batellage une ballade dont les 11-vers et le quatrain final riment comme l'indique le schéma ci-dessous ; chaque vers y est représenté par la combinaison de deux symboles dont le principal, en gras, correspond correspond à la rime (finale) de vers, et dont le second, en exposant, correspond le cas échéant à la rime éventuelle de l'hémistiche initial (césure)²⁹ :

a **b**^a a^a **b**^a c **c**^c d^c d^d e^d d^d e^d

Comme on le voit, les sous-vers initiaux des vers 1 et 5 ne riment pas, et, contrairement à la conception moderne de la « rime batelée », ceux des 3^e et avant-dernier vers ne riment pas avec le vers précédent.

Cette distribution ne s'éclaire que si on analyse la structure de la strophe. Celle-ci me paraît composée, comme l'indiquent les regroupements de ce schéma, de deux quatrains de type (abab), séparés par un tercet de type (aab), le dernier quatrain étant rétro-enchaîné au tercet médian. On constate alors que, dans chacun de ces trois composants de cette ballade les sous-vers batelant riment entre eux en faisant en même temps écho au vers initial du composant (les composants concernés ici étant le quatrain initial, le tercet médian, et le quatrain final) ; par exemple les hémistiches des trois derniers vers du premier quatrain riment en a, parce qu'ils riment ainsi avec le premier vers de ce quatrain. La rime de césure

un autre. La polyvalence hiérarchique des rimes ainsi supposée est, je crois, un fait banal dans le domaine de la chanson : Comparez [C'est le Père Lustucru - Qui lui a répondu] [Madame la Mèr' Michel vot' chat n'est pas perdu!] où « répondu » fournit une rime-écho entre hémistiches à l'intérieur du « vers » et une rime d'appel entre vers à l'intérieur du « distique ». – C'est également le sous-vers et non le vers qui est l'unité supportant l'équivalence, dans la relation d'équivalence de répétition d'une paire huitain-sizain à l'autre : ces super-strophes s'équivalent par le fait que leur premier sous-vers est répétitif (« Cy n'entrez pas », puis « Cy entrez, vous ») ; cette coïncidence de la répétition avec la première (sous-)mesure n'est pas fortuite : elle est caractéristique du rondeau à vers composés dont le premier hémistiche fournit le « rentrement ».

²⁵ Citées dans le *Recueil de traités* compilé par Langlois (1902), p. 97 et 100. Ce sont les seuls exemples que je connaisse d'un pur et simple rétro-enchaînement entre vers par rimes de sous-vers, et auxquels conviennent suffisamment les définitions de la « rime batelée » ou du batellage que j'ai rencontrées dans des traités modernes.

²⁶ Cité ici d'après son édition par Langlois (1902).

²⁷ Suivant le *Glossarium ad scriptores mediae et infimae Latinitatis* de du Cange (1733), « bastellus » désigne le battant d'une cloche ou d'une cymbale. Cette valeur du mot « batellage » n'est déjà plus comprise dans le *Dictionnaire Étymologique* de Ménage qui n'envisage que d'autres étymologies.

²⁸ Il est révélateur que les métriciens modernes parlent quasi exclusivement de « rimes » batelées, comme le *Dictionnaire* de Morier qui présente le batellage à l'article *rime* ; c'est le résultat d'une sorte de fixation idéologique sur les « rimes », combinée avec la manie de la classification, compensant le manque d'analyse des systèmes.

²⁹ Les vers riment donc en abab ccd dede et les hémistiches initiaux en *aaa *cc dddd (où l'astérisque note une absence de rime).

manque aux vers 1 et 5 initial du tercet parce qu'elle ne pourrait pas y apparaître comme écho d'une terminaison qui n'a pas encore paru. S'il peut y avoir une rime à la césure du vers initial du dernier quatrain, c'est (semble-t-il) parce que la rime finale de ce vers a déjà été anticipée par enchaînement rétrograde (la rime en d du quatrain est comme annoncée par la fin du tercet).

Ce batelage par écho strophique à la césure et celui qui consiste en un rétro-enchaînement entre vers par rimes de leurs sous-vers ont évidemment ceci de commun que dans un type comme dans l'autre un vers donne par sa rime le « la » à des césures subséquentes ; mais dans le second type seulement le vers est représentatif d'un composant strophique (qu'il initie).

4.3. Le batelage par enchaînement entre vers et écho strophique.

Nous pouvons maintenant comprendre le batelage des huitains batelés de Molinet et Rabelais, dont le schéma rimique complet (suivant la codification du précédent) est³⁰ :

a b^a a a^a b^a b^b c^b c

C'est pour ainsi dire l'intersection des deux types que nous venons d'observer à l'état pur : batelage par rétro-enchaînement entre vers (§ 4.1) et batelage par écho strophique à la césure (§ 4.2). Le batelage implique en effet ici enchaînement rétrograde entre vers par rime de leurs sous-vers (condition absente des 11-syllabes de Molinet) ; mais il comporte encore cette condition supplémentaire, que tout hémistiche batelant rime du même coup avec le vers initial du composant de strophe où il apparaît. Cette analyse fournit une explication du fait que le premier sous-vers du vers 3 (« Fleurs de beaulté ») ne rime à rien : s'il rimait en a, il ne réaliserait pas l'enchaînement rétrograde des vers 2 et 3, et s'il rimait en b, il ne rimerait pas avec le premier vers du quintil (en a). Sans être la seule, la même explication est envisageable pour le premier sous-vers du dernier vers du huitain (« Et pour frayer »), dont on peut dire, en considérant que son groupe de batelage est le tercet final, qu'il ne pourrait pas à la fois rimer avec le vers précédent (en c) et avec le premier vers de ce tercet³¹ (en b).

Quicherat (1850 : 466), dont le traité, rappelons-le, est le grand traité de métrique française du XIX^e, commente la « rime batelée » de Rabelais en citant son huitain initial : « Ce genre n'a pas échappé à la verge de Rabelais ». L'invitation sélective à l'abbaye de Thélème serait donc selon lui formulée à dessein dans un style ridicule ; curieux retournement ; mais il est vrai que la versification du XVI^e siècle, et notamment la complexité de celle des grands rhétoriciens, risque d'être aussi peu sentie que comprise à partir de l'époque classique. – Par l'alternance des strophes, les systèmes d'enchaînement rétrograde ou de répétition et le batelage, cette pièce apparaît comme la plus richement versifiée de toutes celles qui figurent dans l'œuvre de Rabelais. C'est, ou cela se veut, de la « grande rhétorique », c'est-à-dire de la grande versification. Somptueuse comme il convient à la magnificence de l'abbaye royale de Thélème.

Dans certaines des relations formulées ci-dessus, on aura reconnu des espèces de « rimes » traditionnellement cataloguées sous le nom de rimes « couées », « annexées » ou « fratrisées », etc. dans des traités de métrique anciens ou modernes et comptées au nombre des « prouesses rhétoriques » (Mazaleyrat, 1974 : 186), réanalysées ici à la lumière, en particulier, du principe d'enchaînement rétrograde. Ce principe multiforme et omniprésent dans de nombreux textes en vers du Moyen-Âge³², peut-être à cause de son enracinement musical (chant), est une des particularités de cette poésie qui font qu'on ne peut pas l'analyser uniquement à l'aide de concepts généralissimes valables d'un seul coup pour toute la métrique française, voire toute la métrique en général. Mais ce qu'on perd en généralité en

³⁰ Soit ab aab bcc pour les rimes de vers, avec la « volée de résonance » *a *aa bb* pour les rimes d'hémistiche initial.

³¹ On peut aussi imaginer que le dernier vers d'une strophe puisse être en tant que tel épargné par le batelage. *L'Art et science de rhétorique vulgaire* (Recueil Langlois, n° 7), traité anonyme d'environ 1525 pillant largement celui de Molinet, cite un huitain [abaab bcc] batelé en [*aaaa bbc] (je note par un astérisque le vers non batelé) ; en supposant que cet exemple soit significatif, le fait que le dernier vers y batelle en c et non en b selon la rime initiale du tercet pourrait s'expliquer en admettant l'analyse de Martinon qui analyse originellement ce tercet en [bc c] : le groupe de batelage du dernier vers est le monostiche terminal auquel il s'identifie et dont il est le premier (et unique) vers ; son sous-vers initial rime alors régulièrement avec sa rime de vers, celle-ci étant annoncée par l'enchaînement rétrograde au distique [bc].

³² A propos d'une version manuscrite antérieure du présent article, Guy Demerson écrit (communication personnelle à un collègue) : « Le principe d'enchaînement rétrograde me paraît convenir à l'analyse de ces structures » et en propose l'extension suivante : « Je pense qu'on pourrait l'utiliser pour étudier les enchaînements de conversation, par exemple dans le *Tiers Livre* ». Cette remarque, que je n'ai pas pris la peine d'exploiter, me paraît être d'un grand intérêt par le pont qu'elle établirait entre un processus métrique et un conversationnel. Il m'a semblé entrevoir un semblable lien entre les rétro-enchaînements métrique et argumentatif dans les fables *L'Huitre*, *et les Plaideurs* et *La Laitière et le Pot au lait* (Cornulier 1992 a et b).

distinguant concrètement les domaines et les époques, on le récupère parfois au niveau de la caractérisation formelle et précise des structures.

Benoît de Cornulier
Centre d'Études Métriques

REFERENCES

- BILLY, D., 1989, *L'architecture lyrique médiévale*, Section Française de l'Association Internationale d'Études Occitanes.
- CHATAIGNE, H. & CORNULIER, B. de, 1994, « Recette du triolet », *Cahiers du Centre d'Études Métriques* n° 2, Université de Nantes.
- CORNULIER (de), B., avril 1992a, « La Laitière et le Pot au Lait », *L'Information Grammaticale*.
- CORNULIER (de), B., 1992b, « La Fontaine n'est pas un poète classique », *Cahiers du Centre d'Études Métriques* n° 1, 15-31, Université de Nantes.
- CORNULIER (de), B., 1995, *Art Poétique, Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon.
- CORNULIER (de), B., 1999, *Petit dictionnaire de métrique*, polycopié du Centre d'Études Métriques, à paraître chez Champion.
- CORNULIER (de), B., 2008, « “Groupes d'équivalence rimique”, modules et strophes “classiques” » disponible sur ma page web www.normalesup.org/~bdecornulier/.
- CHATELAIN, H., *Recherches sur le vers français au XV^e siècle: Rimes, mètres et strophes*, Champion.
- ELWERT, Th., 1965, *Traité de versification française*, Klincksieck.
- LANGLOIS, E., éd., 1902, *Recueil d'Arts de seconde rhétorique*, Imprimerie Nationale, Paris.
- MARTINON, P., 1912, *Les strophes, Étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance, avec un répertoire général*, Champion.
- MAZALEYRAT, J., 1974, *Éléments de métrique française*, Colin.
- MORIER, H., 1975, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, P.U.F.
- QUICHERAT, L., 1850, *Traité de versification française*, Hachette.