



INSERTIONS ET INSCRIPTIONS : UNE ÉTUDE MÉTRIQUE DES POÈMES DU *GARGANTUA*

Nathalie HERVÉ (U. de Nantes, U. de Besançon)

Les lecteurs du XXI^e siècle voient en Rabelais un auteur de romans. Or cette image n'est pas nécessairement celle que renvoient de lui ses contemporains. Pour certains d'eux, Rabelais est poète au même titre que Saint-Gelais, Scève ou Brodeau. Cette parenté poétique, établie par Clément Marot¹, inscrit l'auteur de *Pantagruel* dans un lignage littéraire particulier, celui de la Grande Rhétorique. Une analyse métrique des poèmes du *Gargantua* permet de déterminer plus précisément la manière dont Rabelais se situe par rapport à cet héritage². Deux des sept pièces insérées dans le texte sont à rimes suivies : l'« Enigme en prophétie » du chapitre LVII (pièce uniformément aa bb cc ...) et la première pièce qui compose les exploits poétiques du jeune Gargantua à propos du torchecul (distique aa classique). De facture commune, elles n'apportent pas d'éléments importants pour notre propos. Les autres poèmes donnent, en revanche, des informations essentielles. Il s'agit du dizain adressé « Aux lecteurs³ », des « Fanfreluches antidotées⁴ », de l'inscription écrite « en grosses lettres antiques » sur la grande porte de Thélème⁵, du seizain et du rondeau de Gargantua⁶. Ces cinq pièces sont représentatives d'un mode de fonctionnement poétique perdu depuis la Renaissance. La description de leur structure en témoigne. Par ailleurs, elles sont prises dans un ensemble. Cette propriété devra elle aussi être interrogée.

FANFRELUCHES RABELAISIENNES ...

Le premier poème évoqué dans cette étude représente la première insertion interne au récit, les « Fanfreluches antidotées ». Elle couvre la totalité du second chapitre et se présente sous la forme d'une suite de douze huitains (abab bcbc). Thomas Sébillet décrit ce schéma

¹ Voir les vers 5 à 18 du « Valet de Marot contre Sagon. Frippelipes à François Sagon », Clément Marot, *Œuvres poétiques*, éd. Gérard Defaux, Paris, Bordas, coll. Classiques Garnier, 1993, t.2, p. 140. Texte cité par Jean Plattard dans l'article « Rabelais réputé poète par quelques écrivains de son temps », *Revue des Etudes Rabelaisiennes*, 10, 912, p. 291-304.

² L'édition sur laquelle je travaille est celle de Françoise Joukovsky (GF-Flammarion, 1993). Elle suit l'édition lyonnaise de François Juste (1542).

³ François Rabelais, *op.cit.*, p. 33.

⁴ *Ibid.*, chapitre II, p. 44.

⁵ *Ibid.*, chapitre LIV p. 222.

⁶ *Ibid.*, chapitre XIII p. 86-87.



dans la section consacrée aux épigrammes de huit vers⁷. Son analyse est identique à celles faites par Jean Mazaleyrat et Benoît de Cornulier :

Double formule croisée aBaB/BcBc, avec dominante B assurant d'une part l'unité phonique de la strophe par le jeu de la répétition, mais d'autre part aussi la symétrie de l'ensemble.⁸

Il s'agit de deux (abab), chacun monogamique, et liés par la relation de rétro-enchaînement au niveau des rimes [...] Seule l'absence partielle ou totale de renouvellement des terminaisons explique la « polygamie » rimique⁹.

Le huitain (abab bcbc) correspond donc à deux quatrains (abab), enchaînés par la rime. Le fait que cette strophe ait été présentée isolée dans certaines rhétoriques secondes¹⁰ a pu favoriser son usage comme tel. Elle serait alors devenue autonome. Cela explique, d'une part, son emploi sous la forme d'épigrammes d'une strophe ; d'autre part, son utilisation comme strophe dans des systèmes périodiques. Cette fonction est celle choisie par Rabelais pour les « Fanfreluches antidotées ». La seconde strophe illustre parfaitement l'analyse en deux quatrains enchaînés, valable par ailleurs pour tous les huitains de ce groupe, y compris pour les fragments restants de la première strophe, malencontreusement broutée par « les ratz et blattes, [et] aultres malignes bestes » :

Aulcuns disoient que leicher sa pantoufle	a	}			
Estoit meilleur que guaigner les pardons ;	b	}	m ₁		
Mais il survint un affecté marroufle,	a	}		} Q ₁	} H
Sorti du creux où l'on pesche aux gardons,	b	}	m ₂		
Qui dit : « Messieurs, pour Dieu nous en gardons !	b	}			
L'anguille y est et en cest estau musse,	c	}	m ₃		
Là trouverez (si de près regardons)	b	}		} G ₂	
Une grand tare au fond de son aumusse ¹¹ .	c	}	m ₄		

Cette structure à doubles quatrains enchaînés est récurrente dans la métrique médiévale, où elle reçoit de nombreuses variantes.

Une autre structure apparaît aussi fréquemment à la fin du Moyen Âge : le dizain (abab bc cdcd). À la différence du huitain, son analyse divise les théoriciens. Deux grandes tendances se dessinent cependant. Dans la première, la césure principale se situe après le cinquième vers. Mazaleyrat parle ainsi d'un dizain formé de « deux quintils en symétrie absolue » et décrit :

⁷ Thomas Sébillet, *Art poétique français*, dans Francis Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Livre de Poche, coll. Classique de poche, 1990, p. 102.

⁸ Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, 8^e édition, Paris, Armand Colin, 1995, p. 95.

⁹ Benoît de Cornulier, *Art poétique, Notions et problèmes de métrique*, Lyon, P.U.L., 1995, p. 159.

¹⁰ Voir, dans le recueil d'Ernest Langlois, les *Règles de seconde Rhétorique* (« double croisée de ballade », *op. cit.*, p. 59) et le *Traité de l'art de Rhétorique* (*op. cit.* p. 206).

¹¹ François Rabelais, *op. cit.*, p. 44. Dernier vers faux dans l'édition Joukovsky, corrigé d'après l'édition Juste de 1537.



Deux groupements symétriques, donc à schémas inversés, autour d'un noyau central formé par le redoublement plat de deux dominantes (BB/CC).¹²

Dans la seconde, en revanche, il est pris acte de l'organisation habituelle des constituants syntaxiques du dizain en 4-2-4-vers :

Dans le *Grand Larousse de la Langue Française*, le dizain médiéval rimé ababccdd, donc apparemment réfractaire à l'analyse dispositionnelle stricte, est ainsi analysé par Jean Mazaleytrat : « premier quatrain à rimes croisées abab, étalement central de deux couples de deux rimes plates ccdd, puis emboîtement sur la dernière d'un second quatrain en rimes croisées dede ». Cette réduction dispositionnelle implique comme allant de soi, une fois de plus, un chevauchement d'unités métriques (trois fois quatre, dix), sans argumentation fondée sur la concordance ; la méthode ponctumétrique semble plutôt dégager pour les dizains ainsi rimés, du moins aux XVI^e et XVII^e, des coupes 4^e et 6^e, favorisant plutôt une analyse en deux quatrains (chacun, paire d'ab) séparés par un module du même type ab, ces trois unités étant rimiquement rétro-enchaînées : 2[ab] bc 2[cd]¹³.

En condamnant la thèse de Mazaleytrat, Cornulier redonne une description de cette strophe conforme à celle de Sébillet :

Le dizain est l'épigramme aujourd'hui estimé premier, et de plus grande perfection [...] Quoi que soit, c'est le plus communément usurpé des savants, et le doit être de toi. Entends donc que régulièrement au dizain les 4 premiers vers croisent, et les 4 derniers : ainsi deux restent à asseoir, dont le cinquième symbolise en rime plate avec le quart, et le sixième avec le septième pareillement¹⁴.

Cette structure est, de fait, celle qui rend le mieux compte du dizain que Rabelais adresse au début de son livre aux lecteurs.

Amis lecteurs qui ce livre lisez,	a	}		
Despouillez vous de toute affection,	b	}	m1	
Et, le lisant ne vous scandalisez :	a	}		} Q1
Il ne contient mal ne infection.	b	}	m2	
Vray est qu'icy peu de perfection			b	} D
Vous apprendrez, si non en cas de rire :	c	}	m3	
Aultre argument ne peut mon cueur eslire	c	}		
Voyant le dueil qui vous mine et consomme	d	}	m4	
Mieux est de ris que de larmes escripre	c	}		
Pour que le rire est le propre de l'homme ¹⁵ .	d	}	m5	} Q2

La structure de ce dizain est fondamentalement médiévale. Rien d'étonnant alors à ce que le principe de monogamie¹⁶ n'y soit pas appliqué.

¹² Jean Mazaleytrat, 1995, *op. cit.*, p. 95.

¹³ Benoît de Cornulier, *Art poétique*, *op. cit.*, p. 155.

¹⁴ Thomas Sébillet, dans Francis Goyet, *op. cit.*, p. 102.

¹⁵ François Rabelais, *op. cit.*, p. 33.

¹⁶ Une strophe est considérée comme monogame lorsqu'une rime reçoit un écho et un seul. Elle est dite polygame quand la rime possède plusieurs échos.



Il ne l'est pas non plus dans le seizain récité par le jeune Gargantua en réponse à son père, Grandgousier, qui s'étonne de le voir rimer :

- Ouy dea (respondit Gargantua) mon roy, je rime tant et plus, et en rimant souvent m'enrime. Escoutez que dict nostre retraict aux fianteurs,

Chiart,	a	}	Q ₁	}	H ₁	}	S
Foirart,	a						
Petart,	a						
Brenous,	b						
Ton lard	a	}	Q ₂				
Chappart	a						
S'espert	a	}	Q ₃				
Sus nous.	b						
Hordous,	b	}	Q ₄				
Merdous,	b						
Esgous,	b	}	H ₂				
Le feu de saint Antoine te ard,	a						
Sy tous	b	}	Q ₄				
Tes trous	b						
Esclous	b	}	Q ₄				
Tu ne torche avant ton départ ¹⁷ !	a						

Belles rimes que celles-là ! Gargantua, comme Marot, a « prins au pot » et suivi les traces de son père. Et, comme Marot, s'est enrimé à vouloir trop rimer¹⁸. Cette strophe est géminée, elle se compose de deux huitains identiques ou presque (différences de mètres de l'une à l'autre) de type (aaab aaab) rétro-enchaîné. Comme (aab aab), elle appartient à ce que Pierre Fabri nomme « rithme deux et ar¹⁹ ». Philippe Martinon aussi établit un lien de parenté entre les deux schémas :

Le Moyen Âge a connu cet accroissement du sizain, sous sa forme primitive, c'est-à-dire sur deux rimes : aaab aaab²⁰.

De là lui vient le nom de *rhythmus quadripatitus*. Quant à sa structure, elle est semblable à celle du sizain (aab/aab), soit (aaab/aaab) et non (aa/ab//aa/ab), la frontière interne aux modules n'existant pas :

De type peu commun (aaab aaab) se caractérise par le fait que le nombre des rimes internes de modules est supérieur à deux, ce qui peut peut-être apparaître comme un cas de non conformité à la tendance à

¹⁷ François Rabelais, *op. cit.*, p. 86.

¹⁸ « En m'esbatant je faiz Rondeaux en rime / Et en rimant bien souvent je m'enrime ». Extrait d'une célèbre « Petite Epistre au Roy » (Clément Marot, *op. cit.*, t. 1, p. 187). Le poème de Rabelais reprend strictement la structure de pièce adressée par Marot « A Lynote » (t. 2, p. 211).

¹⁹ Pierre Fabri, *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique*, éd. Alexandre Héron, Rouen, A. Lestringant, 1890. Réédition, Genève, Slatkine, 1969, livre 2, p. 50.

²⁰ Philippe Martinon, *Les Strophes : Etude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance, avec un Répertoire général*, Paris, Champion, 1912, republié par Slatkine. p. 344.



la monogamie ; cependant, il paraît douteux que les vers rimant en a dans un module de type aⁿb forment un groupe métrique²¹.

L'analyse du poème confirme d'ailleurs cette hypothèse : les quatre premiers vers forment une suite d'apostrophes suivies d'une phrase complétant le premier huitain. Le premier module du second huitain est constitué de syntagmes autonomes comme le dernier. Il n'est pas nécessaire de chercher une autre structure, celle-ci est pertinente. Elle trouve un point d'ancrage, dans la seconde strophe, grâce aux mètres (parallélisme métrique 2228//2228). La pièce est indéniablement de facture médiévale : polygamie, rétro-enchaînement trans-strophique²² complété par une reprise des deux timbres de la première strophe dans la seconde. Elle rappelle une autre structure médiévale usuelle, celle du douzain (aabaab bbabba) avec une rime de plus à chaque module. Comme les deux autres pièces déjà étudiées, elle se construit sur un principe de réduplication du schéma (a^mb aⁿb) et d'enchaînement.

Si le second principe est repérable encore dans les deux schémas strophiques employés pour l'inscription mise sur la grande porte de Thélème, le premier est remplacé par d'autres systèmes. Dans le sizain, la forme de base n'est plus le groupe rimé (ab ab) mais le module (aab), inversé en (baa) dans le second module. Le dernier vers reprend toujours le premier, bouclant ainsi la structure, comme on peut le voir dans la première strophe :

Voz abus meschans	A	}		}	
Rempliroient mes camps	a	}	m1	}	S
De meschanceté.	b				
Et par faulseté	b	}	m2		
Troubleroient mes chants	a				
Voz abus meschans. ²³	A				

Le second schéma strophique est plus étonnant encore pour qui n'est pas habitué aux formes métriques médiévales. Il s'apparente au septain tel que le décrivent les *Arts de seconde rhétorique* : « Le septain régulièrement se fait en syncopant le carme [vers] septième qui serait au huitain²⁴ », soit (abab bcc). Si l'on prend pour point de départ le huitain usuel à l'époque de Rabelais, on retrouve effectivement ce schéma par effacement du septième vers : abab bc**bc**. Une autre description, plus inhabituelle, de ce septain est faite par l'anonyme du *Traité de l'Art de Rhétorique*. Je la reproduis telle qu'elle apparaît dans l'édition d'Ernest Langlois²⁵ :

<u>abab</u>	<u>b</u>	<u>cc</u>
croisée	rime	rimes
	adjoincte	

Cette description correspond *a priori* à un découpage de schéma de rimes ne rendant pas compte des structures syntaxique et sémantique de la strophe. Mais elle peut néanmoins être envisagée si l'on considère (abab bcc) non pas comme une variante réduite du huitain (abab bc**bc**), mais comme une variante augmentée du sizain (abab cc) par préfixation au distique final d'une rime d'enchaînement externe. On retiendra de ces *Arts* anciens que le septain (abab bcc) est probablement dérivé du huitain médiéval à frontière quatrième et qu'il

²¹ Benoît de Cornulier, *Art poétique*, *op. cit.*, p. 142.

²² Une strophe est dite rétro-enchaînée lorsque sa première rime fait écho à la dernière rime de la strophe précédente (rétro-enchaînement externe).

²³ François Rabelais, *op. cit.*, p. 222.

²⁴ Thomas Sébillet, dans Francis Goyet, *op. cit.*, p. 102.

²⁵ Anonyme, dans Ernest Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Genève, Slatkine, 1902, p. 207.



garde cette frontière (ab ab/bc bc → ab ab / bcc). De la forme initiale du septain découle, par augmentation du second module, le huitain (abaab bcc) :

Une autre forme, également propre au Moyen Âge, c'est la forme abaab bcc, qu'il faut bien se garder de décomposer, comme fait Quicherat, en un distique croisé et trois de rimes plates, ce qui ne ressemble à rien : il y a là un quintil très caractérisé, avec un tercet enchaîné par la rime initiale, suivant l'usage du temps.²⁶

Le schéma fondamental est donc 5-3-vers avec un module terminal comprenant une rime principale antépénultième. Ce module particulier, ignoré des poètes classiques, n'apparaît pas de façon évidente dans la première strophe :

Cy n'entrez pas hypocrites bigots,	a	}	m ₁	}	Qu	}	H
Vieux matagotz, marmiteux borsouflez,	b						
Torcoulx, badaulx plus que n'estoient les Gotz	a	}	m ₂				
Ni Ostrogotz, precurseurs des magotz,	a						
Haires, cagotz, caffars empantouflez,	b	}	m ₃				
Gueux mitouflez, frappars escorniflez,	b						
Befflez, enflez, fagoteurs de talus	c	}	m ₃				
Tirez ailleurs pour vendre voz abus.	c						

Mais il est très sensible, par exemple, dans la cinquième strophe, le cinquième vers s'achevant sur une ponctuation forte :

Cy entrez vous, et bien soyez venuz
Et parvenuz tous nobles chevaliers,
Cy est le lieu où sont les revenuz
Bien advenuz : affin que entretenuz
Grands et menuz tous soyez à milliers.
Mes familiers serez et peculiers,
Frisques, gualliers, joyeux, plaisans, mignons,
En general tous gentilz compaignons.

Les deux strophes mises côte-à-côte révèlent la multiplicité des échos dans cette inscription : non seulement les rimes d'appel *a* et *b* reçoivent systématiquement deux échos en fin de vers (strophes polygames), mais elles résonnent aussi régulièrement à l'intérieur des vers (rimes batelées à répétition s'alliant à des rimes brisées dont elles sont le pendant). S'ajoutent à cela des dérivations sur « Gotz », sur « venuz » et des anaphores (« Cy [n']entrez²⁷ »). Bref, les mots, comme souvent chez Rabelais, attirent les mots par leurs substances sonores. Cette pièce, comme les autres – plus que les autres peut-être –, s'inscrit dans un projet pleinement poétique fondé sur le plaisir des sons. Rabelais se montre alors digne des plus grands des Grands Rhétoriciens. Il n'est d'ailleurs pas surprenant que Cornulier ait choisi l'inscription thélémité pour le prouver. Une dernière forme, si cela était encore nécessaire, porte témoignage de l'héritage d'une poésie ancienne, le rondeau quatrain de Gargantua composé sur le pot.

²⁶ Philippe Martinon, *op. cit.*, p. 332.

²⁷ Pour une analyse plus détaillée des processus de répétition mis en jeu dans ce poème, voir la quatrième partie de l'étude de Benoît de Cornulier, « Rabelais Grand Rhétoricien. L'enchaînement dans l'"Inscription mise sus la grande porte de Thélème" (1534) », *Etudes rabelaisiennes* 39, Droz, 2000, p. 111-124.



... ET AUTRES ÉPICERIES

Le rondeau, issu de la chanson, atteint son apogée peu de temps avant Rabelais et décline par la suite²⁸. À partir du milieu du XV^e siècle, les superstructures se figent et il ne reste plus de la diversité originelle que quelques formes. Sébillet en répertorie quatre, dans son traité : le rondeau triolet (AbaAabAB), le rondeau simple ou rondeau quatrain (abba, ab*, abab*), le rondeau double ou rondeau cinquain (aabba, aab*, aabba) et le rondeau parfait²⁹. D'autres structures s'ajoutent encore à cette époque à celles mentionnées par Sébillet. De plus, le rondeau redoublé qu'il décrit n'est pas celui de Marot, dont il prétend pourtant rendre compte. Malgré cela, sa classification est parfaitement exploitable et témoigne pleinement de ce à quoi peuvent ressembler les rondeaux au début du XVI^e siècle. Par ailleurs, il ne considère pas le rentrement comme numéraire et prend ainsi acte du changement de statut du refrain³⁰.

Trois formes principales restent donc à l'époque de Rabelais si l'on décompte le rondeau parfait, dont nous n'avons que trois exemplaires³¹. Trois formes, mais une seule organisation en double rond, exposée, par Cornulier, à partir du premier rondeau de *l'Adolescence clémentine* de Marot³². Pour décrire le schéma, il extrait d'abord des strophes les rentrements, qu'il considère légitimement comme une survivance du refrain originel :

Bien sûr, donc, il y a du retour verbal dans le rondeau à retour strophique : le premier huitain de Marot est verbalement bouclé par retour du début de son premier vers ; le rondeau entier, de même. Mais ce bouclage est extra-métrique : le rentrement 1 (ligne 9) n'est pas intégré au huitain qui boucle ; le rentrement final (ligne 15) n'est pas intégré au quintil final ou à l'ensemble strophique bouclé. Né par transposition du rondeau triolet (conversion du retour verbal en retour strophique), le rondeau strophique a gardé en appendice ombilical un reste rabougri de sa forme d'origine : son rentrement, c'est son nombril³³.

²⁸ Le coup de grâce est porté par Du Bellay dans un célèbre passage de la *Défense* : « puis me laisse toutes ces vieilles poésies françaises aux Jeux Floraux de Toulouse et au Puy de Rouen : comme rondeaux, ballades, virelais, chants royaux, chansons et autres épiceries, qui corrompent le goût de notre langue, et ne servent sinon à porter témoignage de notre ignorance. » (Du Bellay, *op. cit.*, p. 238). Pour une histoire de l'évolution de la chanson vers le rondeau, voir Georges Lote, *Histoire du vers français*, 1^{ère} partie, *op. cit.*, p. 184, 297 et 207.

²⁹ Thomas Sébillet, dans François Goyet, *op. cit.*, p. 107 et suivantes.

³⁰ Il est beaucoup plus explicite à ce propos dans la section concernant la ballade quand il oppose le refrain « numéraire » de celle-ci au refrain (rentrement) « super-numéraire » de celui-là (*Ibid.*, p. 113).

³¹ Il faut attendre 1997 et l'article publié par Thierry Mantovani (Thierry Mantovani, « Sur le rondeau dit "parfait" de Clément Marot », *Clément Marot et l'Adolescence clémentine*, Journée d'étude du XVI^e siècle de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, textes réunis par Christine Martineau-Génieys, Centre d'Études Médiévales, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, CID diffusion, Paris, 1997, p. 59-77). pour que réapparaissent deux textes d'attribution incertaine mais peut-être de Jean Marot édités par Lenglet du Fresnoy en 1731 dans le quatrième volume des *Œuvres* de Clément Marot. La troisième pièce est plus connue, il s'agit du « Rondeau parfait. A ses Amys apres sa delivrance » composé par Clément Marot.

³² Benoît de Cornulier, « Le rond double du rondeau », *Cahiers du Centre d'Études métriques* 1, Centre d'Études Métriques, Université de Nantes, 19, p. 51-63.



Il note ensuite :

Le rondeau débarrassé des ses rentrements (extra-métriques en quelque sorte) et réduit à ses 13 véritables vers (sur 15 lignes) présente la séquence rimique suivante :

aab ba aab aab ba

La composition strophique, avec ses reprises, apparaît. C'est d'abord un quintil de deux cellules [modules] ; puis une réapparition de la cellule initiale (tercet aab) ; puis une réapparition du quintil initial coupé en [aab ba]. Pour que le double rond apparaisse avec évidence, il suffit maintenant de regrouper les deux premiers groupes en un seul :

[aab-ba aab] [aab-ba]

On peut formuler cette analyse :

Double rond du rondeau : Le rondeau commence par un quintil dont la première cellule est un tercet aab ; à la fin du 8^{ème} vers, on obtient un huitain (quintil augmenté d'un tercet), bouclé par le retour, à la fin, de la forme de cellule initiale aab. De même, le rondeau entier est bouclé par le retour, à la fin, de la forme de strophe initiale aab ba. Ce double rond est analogue à celui d'un triolet³⁴.

Si l'on compare maintenant les deux grands rondeaux de la première moitié du XVI^e siècle, le double et le simple, on perçoit une réelle parenté. La matrice à partir de laquelle ils se développent et le mode de développement y sont, en effet, semblables. Le schéma du rondeau double, tel qu'analysé par Cornulier, est [[aab ba] aab], [aab ba] ; celui du simple [[ab ba] ab], [ab ba]. Le rondeau double est donc un rondeau simple dont la matrice est augmentée d'un vers. « L'un et l'autre ont en commun de se développer à partir d'une strophe du type a^mb ba³⁵ ». Ce procédé de développement en phases successives englobantes est caractéristique de la tradition orale et non de la tradition littéraire. Rabelais ne s'éloigne ni de l'oralité par le mode d'insertion³⁶ ni de la structure :

En chiant l'aultre hyer senty
La guabelle qu'à mon cul doibs,
L'odeur feu aultre que cuydois :
J'en feuz du tout empuanty.
O ! si quelc'un eust consenty
M'amener une que attendoys
En chiant !

a	}		
b	}	m1	}
b	}	m2	
a	}		
a	}		
b	}	m3	}
		rentrement	

Car je luy eusse assimenty
Son trou d'urine à mon lourdoys,
Cependant eust avec ses doigtz
Mon trou de merde guarenty.
En chiant³⁷.

a	}		
b	}	m4	}
b	}	m5	
a	}		
		rentrement	

Que l'on peut aussi formaliser de la façon suivante :

³³ *Ibid.*, p. 59.

³⁴ *Ibid.*, p. 51.

³⁵ *Ibid.*, p. 59.

³⁶ Voir troisième partie.

³⁷ François Rabelais, *op. cit.*, p. 86.



Grand rond

Petit rond

En chiant l'aultre hyer senty
La guabelle qu'à mon cul doibs,
L'odeur feu aultre que cuydois :
J'en feuz du tout empuanty.
O ! si quelc'un eust consenty
M'amener une que attendoys
En chiant !

Car je luy eusse assimenty
Son trou d'urine à mon
lourdoys,
Cependant eust avec ses doigtz
Mon trou de merde guarenty.
En chiant.

Or si le rentrement est effectivement extra-métrique³⁸, c'est-à-dire « hors rime et hors mètre », il n'en demeure pas moins intégré à l'ensemble qu'il boucle sur d'autres plans. C'est pourquoi l'analyse structurale doit être complétée par une analyse logique. Celle-ci est en effet indispensable pour comprendre un aspect essentiel du rondeau, celui de la relation au sens dans chacune des strophes.

Gratien Du Pont la décrit, relativement clairement, dans *L'Art et science de rhetoricque metriffiee* (1539). Je le cite à partir d'un travail de recherche effectué par Thierry Mantovani et je donne, au terme de l'extrait, ses conclusions :

Rentrer est la reprise des deux dictes lignes, ou bien dung mot, ou jusques à la ladicte couppe desdictz second & tiers coupletz, comme avez veu dessus. Et fault necessairement que les dernieres parolles desdictz deux coupletz second & tiers ne soyent discordantes de quelque bon sens, avec ledit rentrement ou reprise du propos commence audict rondeau. Clorre est, quant lesdictz second & tiers coupletz à leur fin ont sens et clause parfaite, sans ledit rentrement. Laquelle clause fault que saccorde & vienne à propos de sens audict rentrement, car tout rondeau requier rentrement, mais toutz ne clouent pas. Combien que ceulx qui rentrent & clouent sont meilleurs & plus estimez que ceulx qui tant seullement rentrent & ne cloent point.

(Note 9 p. 64)

Un bon rondeau, un rondeau parfait, si on ose dire, doit rentrer, clore et ouvrir. Un couplet est « clos » quand il constitue un sens complet, une « sentence parfaite », sans le rentrement ; « ouvert », avec le rentrement. Un rondeau bien tourné, clos et ouvert, superpose donc deux lectures, avec et sans rentrement. Par conséquent, la longueur de ce rentrement n'est prise en compte que secondairement, dans la mesure où elle contribue à l'achèvement du sens³⁹.

Le premier critère pour savoir si un rondeau rentre de bonne manière est le critère syntaxique. Si l'on examine le rondeau de Rabelais, on constate effectivement le respect parfait

³⁸ Il est noté pour cette raison « * » et non pas « c » dans le schéma.

³⁹ Thierry Mantovani, *op. cit.*, p. 68.



de cette règle : m₃ sans rentrement se clôt sur une relative, Q₂ sur une circonstancielle. L'absence de rentrement n'aurait donc pas de conséquence en termes syntaxiques, mais toute la saveur du texte serait perdue puisque ce qui importe ici relève des contingences particulières dans lesquelles l'auteur du poème attend. Or celles-ci, si elles sont évoquées dans le premier hémistiche du rondeau, ne sont rappelées par la suite que dans les rentrements. Et pourtant, elles sont fondamentales pour comprendre l'intérêt qu'aurait trouvé Gargantua à voir son trou de merde garanti par les bontés d'une demoiselle. Rabelais en bon technicien de la poésie médiévale joue avec la structure du rondeau pour exposer l'essentiel, le propos scatologique. L'originalité, comme dans les autres pièces, n'est pas dans la forme, mais dans le fond.

INSERTIONS

Un facteur primordial modifie la réception des poèmes, leur inscription dans un ensemble plus vaste. Les insertions lyriques fonctionnent au Moyen Âge sur deux modes. Soit des fragments lyriques, tirés de chansons qui préexistent au texte, sont introduits par l'auteur dans une trame romanesque, selon une esthétique de la broderie qui fonctionne par citations ; soit l'auteur compose un récit autour d'une série de poèmes de son invention. Le premier mode d'insertion, apparu au début du XIII^e siècle, est employé dans le *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* par Jean Renart - qui se donne dans son prologue pour l'inventeur du procédé : un personnage, par exemple, interprète une chanson de toile, « Bele Aigentine » (v. 2231-2234)⁴⁰ ; le second mode d'insertion, pratiqué plutôt au XIV^e siècle et dont le modèle est le *Voir Dit*⁴¹ de Guillaume de Machaut, fonctionne sur un principe inverse : le récit prétend engendrer l'insertion, qui ne se donne plus pour la récitation d'une chanson préexistante dans la tradition, mais pour une invention des personnages. Olivia Rosenthal, dans un article consacré à Rabelais poète, note que le premier mode est dominant dans les deux premiers romans de l'écrivain⁴² puis que le système s'enrichit dans les livres suivants au point que « la poésie devient un élément moteur du récit »⁴³. Il est indéniable, au regard du *Gargantua*, que ce processus n'est pas encore à l'œuvre, les poèmes restant, pour l'essentiel, des pièces adjointes au récit. L'examen de la totalité des poèmes permet toutefois de nuancer son analyse⁴⁴. Si les « Fanfreluches antidotées » (petit traité « adjouste, par reverence de l'antiquaille »⁴⁵), l'« Enigme en prophétie » du dernier chapitre (elle aussi rajoutée par l'auteur et lue par Gargantua⁴⁶) et l'inscription mise sur la grande porte de Thélème fonctionnent effectivement sur le premier principe, les trois poèmes du jeune Gargantua, témoignant de son génie précoce, relèvent du second. Les vecteurs de transmission des poèmes sont d'ailleurs différents : dans le premier cas « la poésie apparaît [...] comme circulant par écrit et accompagnant des mises en scènes

⁴⁰ Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, publié d'après le manuscrit du Vatican par Gustave Servois, introduction par Gustave Servois et Gaston Paris, éditeur F. Didot, Paris, 1893.

⁴¹ Guillaume de Machaut, *Le Livre du Voir Dit (Le Dit véridique)*, édition critique et traduction par Paul Imbs. Introduction, coordination et révision par Jacqueline Cerquiglini-Toulet, index des noms propres et glossaire par Noël Musso, Paris, Livre de Poche, Lettres Gothiques, 1999. Pour une description des modes d'insertions au Moyen Âge, voir *Perspectives médiévales*, n° 3, 1977, en particulier l'article de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, "Pour une typologie de l'insertion", p. 9-14.

⁴² Olivia Rosenthal, « Rabelais poète ou les modes d'insertion de la poésie dans l'œuvre de Rabelais », *La Licorne*, 46, 1998, p.210.

⁴³ *Ibid.*, p. 210.

⁴⁴ Olivia Rosenthal s'intéresse plus spécifiquement au *Tiers livre* et au *Quart livre*, elle n'entre pas dans les détails du *Gargantua*.

⁴⁵ François Rabelais, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 234.



monumentales »⁴⁷, dans le second la poésie se transmet de bouche à oreille (« Escoutez que dict nostre retraict aux fianteurs », « les oyant reciter à dame grand que voyez cy, les ay retenu en la gibbesiere de ma mémoire⁴⁸ »). La dernière pièce, et première dans le récit – le dizain aux lecteurs –, n'est pas insérée mais mise en exergue. Les deux modes d'insertions médiévales semblent donc coexister dans le cas du *Gargantua*. Mais, quelle que soit la technique employée, l'écrivain délègue toujours l'énoncé poétique, dans un jeu parfois vertigineux : Rabelais, auteur réel du livre, écrit sous le pseudonyme du bien nommé Alcofrybas Nasier, à qui la mission a été confiée de « traduire » un petit livret moisi contenant un traité, *Les Franfreluches antidotées*. Ici l'auteur fictif traduit, ailleurs il retranscrit des inscriptions, enfin, il enregistre par écrit les mots qu'un enfant a entendus. Ces niveaux successifs d'emboîtements interrogent le statut des poèmes dans le récit et le positionnement de Rabelais par rapport aux textes poétiques.

L'analyse conduite par Olivia Rosenthal à partir d'un épisode du *Quart livre* établit clairement la portée critique du texte de Rabelais : l'auteur dénonce, dans l'épisode de l'île de Ruach, ceux qui s'adonnent aux sonnets, en d'autres termes, les poètes de la nouvelle génération⁴⁹. Par une autre méthode – l'analyse structurelle des poèmes –, j'ai montré l'attachement de Rabelais à la poésie médiévale. Pourtant, il s'en éloigne par un processus systématique de mise à distance, les formes poétiques se situant, en effet, toujours dans un autre temps (l'enfance de Gargantua, les poèmes trouvés dans un monument antique ou dans les fondements d'une abbaye) ou dans un autre lieu (l'utopie thélémitte), jamais *ici* et *maintenant* et jamais dans la bouche de Rabelais ni même dans celle de son double littéraire. Cette technique rend le positionnement de Rabelais particulièrement ambigu. L'auteur se pose en héritier, mais en héritier conscient du temps qui passe⁵⁰. On peut alors se demander s'il ne souhaite pas, dès 1535, c'est-à-dire une douzaine d'années avant que n'arrive cette nouvelle génération turbulente qu'il condamne dans le *Quart livre*, une rénovation de la poésie, mais qui ne passerait pas – cela va de soi – par l'importation directe des modèles italiens, grecs ou latins. Cette tentative, si elle existe, est commune avec un autre héritier de l'ancienne poésie, proche de Rabelais, Clément Marot. Mais les moyens utilisés diffèrent : là où Rabelais reprend strictement les canons formels de ses prédécesseurs – quitte à les renvoyer dans le passé en les insérant dans un autre temps –, Marot transforme les modèles dont il a hérités en abandonnant, par exemple, la polygamie dans le sizain. Dans les deux cas, et c'est ce qui distingue Rabelais et Marot des membres de la Pléiade, il s'agit de transmettre et d'enrichir un patrimoine sans recourir nécessairement à des modèles étrangers. En ce sens, Rabelais s'inscrit toujours dans une perspective médiévale, celle de la réécriture et de la transformation des modèles (Rabelais reprend l'épopée, la chanson de geste, etc.). Il retrouve alors une forme spécifique d'écriture, déjà utilisée par les Grecs et les Latins, la *satura*, ou "pot-pourri". La délégation de la parole par le jeu des insertions et l'imitation parodique des techniques et des styles anciens, propres à ce modèle, permettent l'alliance du risible (puisque le rire est le propre de l'homme) et du sérieux. Les pièces versifiées insérées dans le *Gargantua* sont une mise en œuvre de ce système. C'est pourquoi elles ne doivent être lues et ne peuvent être interprétées que dans leur contexte.

L'œuvre poétique de Rabelais s'inscrit dans un double processus d'insertion et d'inscription. Elle s'intègre évidemment à un récit, qu'elle enrichit ; mais elle appartient aussi à

⁴⁷ Olivia Rosenthal, *op. cit.*, p. 210.

⁴⁸ François Rabelais, *op. cit.*, p. 86-87

⁴⁹ Olivia Rosenthal, *op. cit.*, p. 212.

⁵⁰ « On ne trouve pas chez Rabelais un imaginaire du monument et de l'inscription qui donnerait valeur de postérité au texte. », Olivia Rosenthal, *op. cit.*, p. 220.



une autre histoire, celle de la littérature. Or Rabelais, lorsqu'il commence à retracer la vie de Gargantua, voit cette histoire basculer du Moyen Âge vers la Renaissance. Son œuvre raconte aussi ce moment charnière où il faut laisser derrière soi un monde pour en créer un autre. L'étude des poèmes insérés dans *Gargantua* témoigne de ce passage. Certes Rabelais reprend les canons structurels utilisés par ses prédécesseurs, mais il s'agit peut-être pour lui simplement de rendre hommage aux Anciens avant que leur poésie ne s'efface, remplacée par une autre. L'évolution poétique annoncée dans l'œuvre rabelaisienne est caractéristique de l'idéologie humaniste qui l'informe : restituer le passé pour s'en nourrir, puis l'amender sans le renier.



BIBLIOGRAPHIE

Sources

- DU BELLAY Joachim, *La Défense et Illustration de la Langue française*, éd. Silvestre de Sacy dans un recueil contenant *Les Regrets* et *Les Antiquités de Rome*, Paris, Gallimard, nrf, coll. Poésie /Gallimard, 1967.
- FABRI Pierre, *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique*, éd. Alexandre Héron, Rouen, A. Lestringant, 1890. Réédition, Genève, Slatkine, 1969.
- GOYET Francis éd., *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Livre de Poche, coll. Classique de poche, 1990.
- LANGLOIS Ernest, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Genève, Slatkine, 1902.
- MACHAUT Guillaume de, *Le Livre du Voir Dit (Le Dit véridique)*, édition critique et traduction par Paul Imbs. Introduction, coordination et révision par Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Paris, Livre de Poche, Lettres Gothiques, 1999.
- MAROT Clément, *Œuvres poétiques*, éd. Gérard Defaux, Paris, Bordas, coll. Classiques Garnier, t. 2. 1993.
- RABELAIS François, *Gargantua*, éd. Françoise Joukovski, Paris, GF-Flammarion, 1993.
- RENART JEAN, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, publié d'après le manuscrit du Vatican par Gustave Servois, introduction par Gustave Servois et Gaston Paris, éditeur F. Didot, Paris, 1893.

Critiques

- CORNULIER Benoît de, « Le rond double du rondeau », *Cahiers du Centre d'Etudes métriques 1*, Centre d'Etudes Métriques, Université de Nantes, 1992, p. 51-63.
- CORNULIER Benoît de, « Rabelais grand rhétoriqueur. L'enchaînement dans l'Inscription mise sus la grande porte de Thélème (1534) », *Etudes rabelaisiennes 39*, Droz, 2000 p. 111-124.
- CORNULIER Benoît de, *Art Poétique, Notion et problèmes de métrique*, Lyon, P.U.L., 1995.
- LOTE Georges, *Histoire du vers français. 1^{ère} partie. Le Moyen-Age. 2, La déclamation. Art et versification. Les formes lyriques*, Paris, Hatier, 1951.
- MANTOVANI Thierry, « Sur le rondeau dit "parfait" de Clément Marot », *Clément Marot et l'Adolescence clémentine*, Journée d'étude du XVI^e siècle de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, textes réunis par Christine Martineau-Géniéys, Centre d'Etudes Médiévales, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Nice, CID diffusion, Paris, 1997, p. 59-77.
- MARTINON Philippe, *Les Strophes : Etude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance, avec un Répertoire général*, Paris, Champion, 1912, republié par Slatkine.
- MAZALEYRAT Jean, *Eléments de métrique française*, 8^e édition, Paris, Armand Colin, 1995.
- PLATTARD Jean, « Rabelais réputé poète par quelques écrivains de son temps », *Revue des Etudes Rabelaisiennes*, 10, 1912, p. 291-304.
- ROSENTHAL Olivia, « Rabelais poète ou les modes d'insertion de la poésie dans l'œuvre de Rabelais », *La Licorne*, 46, 1998, p. 209-225.