
ESTHÉTIQUE. — CURIOSITÉS ARCHÉOLOGIQUES. — CRYPTOGRAPHIE.

RABELAIS

ET

LES QUATRE PREMIERS LIVRES DE *PANTAGRUEL*¹

I

Un public d'élite a bien voulu me suivre dans cette série déjà longue d'études qui ont eu pour point de départ l'Androgyne de Platon. J'ai même la satisfaction de constater aujourd'hui que deux savants hors ligne, MM. Lenormant et Ganneau, marchent actuellement sur mes traces, et que le caractère hiéroglyphique de l'art antique ne rencontre plus guère de contradicteurs de parti pris, même à l'Institut. Il est vrai que, quand j'ai dit que MM. Lenormant et Ganneau marchaient sur mes traces, j'ai enfreint les préceptes de la saine modestie; la science française est quelque peu comme les mules de Provence, elle ne marche que si un Allemand va devant. C'est donc un Allemand, M. Helbig, qui marche de-

(1) En publiant cette étude curieuse de notre collaborateur M. G. d'Orcet, nous croyons devoir prévenir ceux de nos lecteurs qui voudraient le suivre dans ce voyage de découvertes cryptographiques un peu abstraites, qu'une parfaite connaissance du texte de Rabelais et de l'histoire intime de son temps est indispensable. Nous entendons d'ailleurs laisser à M. d'Orcet la responsabilité de ses interprétations ingénieuses. Il peut être utile de rappeler à cette occasion les travaux antérieurs que nous avons publiés sur des sujets analogues. Voir, dans la *Revue Britannique*, UN SAINT NATIONAL EN AUVERGNE (mars 1877), LE NOBLE SAVOIR (janvier 1878).

(Note de la rédaction.)

vant MM. Lenormant et Ganneau, et c'est moi qui précède M. Helbig.

C'est, je crois, le moment de remercier ceux qui m'ont bien voulu suivre dans ces explorations aventureuses, alors que je n'avais d'autre autorité à invoquer que la mienne, et particulièrement tous ceux qui m'ont envoyé des lettres d'encouragement auxquelles je n'ai pas eu le loisir de répondre. Je n'oublierai pas non plus dans mes remerciements ceux qui m'ont critiqué à la légère, car d'abord, la seule chose qu'un auteur ne pardonne point, c'est de ne pas être lu, et, en second lieu, une critique qui ne porte pas mérite un double remerciement, car elle fournit l'occasion d'un triomphe aussi éclatant que facile.

Je remercie donc particulièrement M. Vitu d'avoir traité de « folies solennelles » les explications que j'avais données jadis sur l'antiquité du personnage de Carabas, « non que je me « veuille impudemment exempter du territoire de folie, « comme disait Panurge; j'en tiens et en suis, je le confesse. « Tout le monde est fol. En Lorraine, « fou » est près « tou » « par bonne discrétion »; mais la qualification de « folie solennelle » ne peut pas entrer dans mon blason, aussi ne réfuterai-je M. Vitu qu'en l'obligeant à avaler la fin de l'histoire de Carabas, car, si j'ai bonne mémoire, nous n'en étions encore qu'au déluge, et ce personnage s'enfonce bien plus avant dans la nuit des temps.

Au vingt-cinquième siècle avant notre ère, on le voit arriver en Egypte avec les conquérants connus sous le nom de « chétas » ou « pasteurs », dont il est le dieu principal. Il se présente alors sous la forme d'un singe ou d'un nain difforme à masque rabelaisien et riant à gorge déployée. On a prétendu que ce poussah était le fétiche de certaines tribus africaines, mais son nom nous est parvenu : il s'est constamment appelé « Bais », ce qui s'écrit hiéroglyphiquement par les trois palmes qu'il porte sur la tête; or, en grec, la palme se dit « bais »; et, d'ailleurs, on le retrouve chez tous les Grecs asiatiques ou européens, sans en excepter ceux de l'Italie. J'ajouterai même que c'est la seule divinité que les Grecs aient ja-

mais adorée, et la seule qui figure jusqu'à la fin du paganisme hellénique dans leurs doctrines secrètes des Cabiries et des mystères de Bacchus.

Ce personnage prouve donc que les hautes classes de ce ramas d'aventuriers de toute provenance qui envahirent l'Égypte quelque peu à la façon de Guillaume le Normand étaient helléniques de langue et de religion; mais, quelle que soit l'importance historique de cette constatation, elle n'aurait pas valu au dieu Bais une place dans cette étude, s'il ne constatait en même temps l'introduction d'un élément nouveau dans le développement des facultés humaines, celui du rire et de la satire.

En effet, ni l'art égyptien ni l'art assyrien ne se sont jamais déridés; si extravagantes que soient parfois leurs conceptions, elles sont toujours raides et glacées, tandis que les penseurs les plus profonds du monde hellénique, Socrate et Aristophane, sont deux grotesques, et que la caricature joue le rôle le plus large dans l'art intime par excellence de la Grèce, c'est-à-dire l'art funéraire, dont l'Exposition rétrospective du Champ de Mars nous a donné un tableau si curieux et si imprévu.



Là, le dieu Bais se retrouve sous les formes les plus variées et les plus excentriques; il est le représentant des misères de la vie, et il répète continuellement le fameux vers moderne :

Vaut mieux faquin debout qu'empereur enterré.

Car « bais », en grec, équivaut complètement au français « faquin »; il veut dire à la fois « pauvre » et « imbécile »; mais il est vivant, et il répond en son rébus, à tous ceux qui l'interrogent : « Kharabais (1)! » « Réjouis-toi de n'être qu'un imbécile dans ce monde, plutôt qu'un empereur dans l'autre. » Tel est l'unique secret de l'art grec, l'unique formule qu'il répète sous les formes les plus variées et les plus élégantes, car il servait d'interprète aux classes heureuses qui prêchaient aux esclaves et aux alliés les avantages de la vie future, pour leur faire supporter leur domination dans celle-ci, mais n'avaient rien de moins pressé que d'aller vérifier, dans un monde qu'ils

(1) Littéralement : « khara » (tête), « bais » (palmée), ce qui fournit l'équivoque « karabais » (réjouis-toi d'être petit).

disaient meilleur sans beaucoup y croire, le bien fondé de cette indispensable hypothèse sociale. Aussi le grotesque grec, bien que parfois assez téméraire, garde toujours une certaine mesure et une certaine discrétion, et ne s'écarte jamais du ton des classes dominantes, dont les artistes faisaient tous partie.

II

Au moyen âge, l'art change complètement de caractère ; les classes dominantes sont d'origine barbare et le méprisent souverainement comme un métier de manant. Les chevaliers un peu dégrossis du onzième siècle lui demandent bien des armoiries et des devises, mais ils ne cherchent pas à les comprendre en dehors de ce qui concerne leurs souvenirs de famille.

L'art reste donc le patrimoine exclusif des classes « dominées », qui lui confient leurs peines, leurs douleurs et leurs rancunes contre Dieu et les hommes, car il est bien reconnu aujourd'hui que la plupart des édifices religieux du moyen âge mériteraient plutôt le nom d'édifices irrégieux.

En effet, tous les artistes de cette époque sont organisés en guildes ou en corporations nécessairement reliées par des liens très étroits à ces compagnies errantes d'ouvriers connus sous le nom de « francs-maçons », qui courent à travers le pays en quête d'églises, de ponts ou de châteaux à construire. Ceux qui en ont besoin font marché avec le chef électif de la bande et signent un contrat qui assure aux ouvriers ou compagnons le salaire, les vivres et les vêtements. Puis, si c'est une église, la première pierre est posée en grande cérémonie par l'évêque, entouré de tout son clergé.

« Joyeux d'abandonner leur vie errante et d'avoir trouvé du travail pour de longs jours, les pauvres maçons s'improvisent des baraques de bois autour du chantier. C'est là qu'ils passeront toute leur vie avec leur famille, collés à leur œuvre comme le serf à sa glèbe. Fils, femmes, filles les aideront aussi bien à transporter les matériaux qu'à sculpter les porches, et ils feront des apprentis qui leur succéderont, à leur mort dans cette espèce de fief du travail. »

Parmi ces dynasties d'artistes, qui furent généralement très remarquables, on cite à Strasbourg Erwin de Heinbach, sa femme, sa fille et ses deux fils, et à Paris les trois Jacquin, père, fils et frère, qui y furent successivement « maîtres des œuvres ».

« Dès lors, la cité où doit s'élever la cathédrale devient la patrie du tailleur de pierres. Il épousera les idées et les querelles de ses bourgeois et il modifiera ses compositions et son style au gré des passions de la foule. Ne vous étonnez pas s'il sort de son ciseau tant de monstrueuses caricatures et d'images obscènes ; l'Eglise ne s'en occupe pas et lui laisse fouiller la pierre à sa fantaisie ; à peine si, de temps à autre, se montre un chanoine pour faire la paye (1). »

On a attribué cette singulière tolérance de l'Eglise romaine à son ignorance ; mais il est certain, au contraire, qu'elle avait la clef de la langue imagée des francs-maçons, et que, tandis que les empereurs byzantins proscrivaient les images, parce qu'on s'en servait pour conspirer contre eux, les papes, malgré l'avis de nombreux évêques, persistèrent à tenir ouvert cet exutoire des mauvaises humeurs populaires et accordèrent constamment aux artistes la liberté pleine et entière du chapiteau et du portail ; il est vrai qu'ils ne voulurent pas l'admettre dans la ville pontificale, mais il leur suffisait ailleurs que ce genre d'écriture fût impénétrable au vulgaire ; et on n'a pas gardé le souvenir d'un artiste qui ait été inquiété par les ordres de la cour de Rome pour les impiétés qu'il ciselait en tout lieu, et que les gens d'Eglise lisaient parfaitement, mais ils étaient liés comme les autres par un serment de maîtrise qui n'a jamais été violé. D'ailleurs, pour quelques couplets contre l'enfer, il y en avait des centaines contre les nobles, que le clergé ne détestait pas moins que la bourgeoisie ; et quant à ces hommes maillés de fer, ils étaient trop orgueilleux et trop Béotiens à la fois pour accorder la moindre attention aux sculptures des églises. Celles-ci suivirent donc exactement le mouvement de la littérature et transcrivirent successivement en pierre une réplique populaire à la chanson

(1) Paul Rosières, *Cathédrales gothiques*.

de Roland, et surtout les romans de *la Rose* et du *Renard*, qui s'adaptèrent admirablement au genre d'ornementation du style gothique, ou plutôt qui l'ont créé.

Si l'on avait besoin d'un artiste de mérite, on le faisait venir de Paris. Dès le sixième siècle, la suprématie artistique de cette ville se trouvait établie sur toute l'Europe, et les francs-maçons de l'Ile-de-France portaient en Angleterre l'art, la langue et les mœurs de la France mérovingienne, qui avait soumis les conquérants anglo-saxons à l'influence française bien avant qu'ils tombassent sous le joug du bâtard de Normandie. On ne doit donc pas s'étonner si la langue française a été l'idiome adopté par toutes les tribus de francs-maçons de l'Europe assez longtemps avant la date où elle a fait son entrée officielle dans le monde par le fameux serment de Lothaire et de Charles le Chauve, car tout ce que l'on a pu recueillir de l'ancien gaulois prouve que c'était un dialecte assez rapproché du latin pour qu'au siège de Gergovia César n'osât pas écrire une lettre dans cette dernière langue, parce qu'elle pouvait tomber entre les mains des Gaulois et que tous comprenaient le langage de César. Il faut donc en conclure, d'après la ressemblance qui existe entre les dialectes italiens du nord du Pô et le français proprement dit, que l'idiome romain n'était qu'un des nombreux dialectes de la grande famille gauloise, avec une grammaire façonnée probablement après coup à la grecque, car le peu que nous possédons d'épigraphes gauloises indique des formes grammaticales aussi simplifiées que celles du onzième siècle, et la plupart du temps dépourvues des désinences latines.

Tel était le dialecte que les compagnies errantes des francs-maçons transportaient partout avec eux, bien des siècles avant qu'il fût devenu celui de la diplomatie, et ils le transmettaient religieusement à leurs descendants, tout en adoptant celui du pays pour leurs relations avec les indigènes.

C'était dans le dialecte de l'Ile-de-France qu'étaient rédigés tous leurs plans et leurs annotations hiéroglyphiques; car ils ne confiaient pas à l'écriture vulgaire les secrets de leur corporation, et il existe une foule de preuves qui attestent que

l'écriture hiéroglyphique, dont on constate l'apparition au onzième siècle, sous le nom de « blason », était déjà d'un usage général à l'époque gauloise. De ces preuves je ne citerai que la plus connue. Pendant toute la domination romaine, la ville de Lyon (Lugdunum) a conservé son blason gaulois : un corbeau sur une montagne (en gaulois « lug », corbeau ; « dun », montagne).

Cette écriture a-t-elle été, dans l'origine, le patrimoine de tous les francs-maçons sans distinction ? C'est possible et même probable, car on en retrouve une toute semblable dans les catacombes de Rome, dont le but était évidemment de graver certaines formules dans la mémoire des illettrés. Telles sont ces lampes chrétiennes entourées de disques et de feuilles de peuplier, au milieu desquelles courent deux chiens, ce qui donne les vers suivants :

Lucerna disce populos
Lucem canes, Deo current.

(Instruis les peuples par cette lampe,
Tu chanteras la lumière, et ils accourront à Dieu (1).)

C'est précisément pour maintenir cet enseignement par les images (2) que les papes résistèrent énergiquement aux empires iconoclastes, et ils comprenaient si bien la langue des francs-maçons, que, au dixième et au onzième siècle, toutes les églises romanes sont de véritables catéchismes en action, dont la porte orientale figure le Décalogue. Elle est toujours creusée dans une tour carrée s'élevant sur un « dé cannelé », avec six degrés, ce qui se lit : « Créteur (carré, tour), 6 grés décanelé » (vous suivrez le Décalogue du Créateur). L'hiéroglyphe

(1) Sur les tombes chrétiennes de la même époque se voit un enfant avec un oiseau dans les mains : « Puer, ave manibus », ce qui se traduit : « Enfant, sois heureux chez les mânes ». Cette formule, essentiellement païenne, prouve que les hiéroglyphes des catacombes étaient antérieurs au christianisme.



(2) On vient de signaler tout récemment une lampe chrétienne égyptienne portant une grenouille entourée d'une légende grecque signifiant « Je suis la résurrection » ; en égyptien, la grenouille se dit « higgit », ce qui signifie aussi « résurrection ». Cette grenouille était donc là pour traduire la légende grecque, à l'usage des Égyptiens qui ne savaient que leur langue.

d'une tour carrée pour rendre le mot « créateur » s'est conservé dans ce genre d'écriture jusqu'à la Révolution française.

Mais, lorsqu'elle descendit des chapiteaux historiés de l'architecture romane pour orner de devises les écus des gentils-hommes partant pour les croisades, elle était déjà le monopole exclusif de l'aristocratie des arts et métiers, qui comprenait tous les dessinateurs de chaque catégorie. On sait quel splendide usage les artisans du moyen âge faisaient de l'art du dessin, je n'en citerai d'autre exemple que les étonnantes ferrures de Notre-Dame.

Le pivot de cette aristocratie professionnelle semble avoir été la corporation des peintres en émail, celle qui du reste a fourni la langue et les règles du blason aux hérauts d'armes. On sait que l'art de l'émailleur est d'origine essentiellement gauloise ; il comprenait au onzième siècle la fabrication des vitraux et celle des terres émaillées, dans lesquelles la France n'a jamais connu de rivaux ; il n'est donc pas surprenant que sa langue et son écriture spéciale soient devenues celles de tout l'art moderne jusqu'à ce que le centre de cette mystérieuse et aristocratique fédération ait été détruit on ne sait comment par la suppression des maîtrises et jurandes. Mais elle nous a laissés d'innombrables monuments, dont les plus modernes sont les assiettes révolutionnaires de la fabrique de Nevers, qui contiennent en hiéroglyphes blasonnés la plus curieuse et la plus véridique des histoires de la Révolution, avec les espérances et les désenchantements des pauvres peintres en émail. Au début, ils étaient tout feu et tout flammes contre la noblesse et le clergé, mais ils chantèrent une tout autre antienne lorsqu'ils virent leur petit « temple » balayé par la tourmente révolutionnaire. Comment et pourquoi n'essayèrent-ils pas de le relever ? C'est un mystère que je n'ai pu éclaircir, mais qui s'explique cependant par la difficulté toujours croissante de se servir d'une langue qui avait trop vieilli. Ce qui est certain, c'est que les survivants ne firent plus d'adeptes. La dernière trace que l'on trouve des émailleurs est sur les monnaies de Louis XVIII, qui portent sur l'effigie du souverain un cou de cheval, ce qui donne avec le cercle de la rouelle

mi-œuvée ce vers, qui caractérise si énergiquement le grand tort des Bourbons à leur retour de l'émigration :

Mauvais roi l'est point tel chevalche (1).

C'est d'après ce système que sont composés les types de Dupré, que la république actuelle a repris sans se douter qu'ils contiennent tout autre chose que l'éloge de cette forme de gouvernement.

Cette franc-maçonnerie artistique était répandue dans toute l'Europe occidentale et groupait tous les artistes de quelque valeur, dans une confrérie mystérieuse qui, autant qu'il est permis d'en juger, n'avait le droit de correspondre qu'en hiéroglyphes. Mais il était évident que pour les artistes ce n'était pas le côté sérieux de la question. Le comte de Caylus l'a défini tout au long dans une des vignettes hiéroglyphiques de son recueil d'antiquités représentant le Nil sur un « dé » couvert d'hiéroglyphes et commençant ainsi :

Car tel point découvre hieroglyphes
En déchiffre autre que sait nul,
Se font rébus tant « pairs peintres anglent (2) ».

Ce genre de poésie étant fait pour l'œil et non pour l'oreille, je me contenterai de résumer brièvement la suite de cet important document ; l'auteur ajoute que ce n'est pas pour le plaisir de faire des mystères que les artistes assujettissent leurs compositions à la règle de l'« angle », mais pour trouver des combinaisons nouvelles et originales dans l'ornementation, et que ceux qui ne s'y assujettissent pas sont considérés par leurs confrères comme « canailles » ; mais il n'est permis d'« angler » ses compositions qu'autant qu'on a été reçu « pair » parmi les peintres et qu'on a donné des « garanties » qu'on n'en révélerait pas le secret.

Dans une autre vignette, le même auteur se plaint que ce

(1) Littéralement : Mi œuvé rouellé point (en pointe) taillé cheval chef.

(2) Littéralement : Cartel point dé couvert hieroglyphe en dé 6 lieux (fils, enfans) ras (tondus) au tort (à gauche) cuisse Nil (fleuve). Ré (à droite), buste en paire pieds (2 pieds) en 3 ongles. (Caylus, *Recueil d'antiquités*,



t.V. frontispice.)

secret soit trop prodigué, et cependant, malgré le nombre considérable des initiés, il a été emporté avec eux dans la tombe, alors qu'il n'existait plus aucune sanction pénale qui pût les atteindre, ce qui pourrait surprendre, si le même fait ne devait être constaté à propos des hiéroglyphes égyptiens, de ceux de l'art grec et généralement à propos de tous les secrets de maîtrise.

Nous venons de voir le nom que se donnaient les franc-maçons de l'art. Celui de « pairs peintres angles » est le plus générique. Le mot « angler (1) », en vieux français, signifie à la fois « cacher » et faire du « galon ». Ce secret était donc celui de composer des « bordures » ou des ornements, sur des canevas rythmés. C'est pour cela qu'il est question dans Rabelais d'un fameux docteur « Anglais » qui vient arguer par « signes ». La discussion qui s'élève entre lui et Panurge est en effet un dialogue blasonné, qui débute par les règles de ce genre d'écriture, dite « œuvre anglé ». Dans l'espèce elle consiste à traduire le dialogue des deux personnages en dialecte héraldique, ou en vieux français du onzième siècle. Les voici :

Par dessin se parles œuvre anglé,
 Te doives te rime t'aies qu'L
 Ne mets tel signe en quel dépouille
 Huit fois fert de l'une l'autre ongle.
 Œuvre faire paraître s'en plaît,
 Droit se nie pair faire querelle
 Voir; rime est enjoint l'un jouxte l'autre
 Comme doive, au prix de pareille.

Ce qui en français moderne signifie : « Si tu « œuvres anglé », tu parles par dessin; tu n'y dois mettre d'autre rime qu'L, tu la mets de façon (en tel signe) que celui qui dépouille (déchiffre) frappe huit fois d'un ongle sur l'autre (fasse des vers de huit syllabes); s'il te plaît de faire paraître cette œuvre, on refuse aux pairs le droit de se quereller ouvertement. Il leur

(1) Un enfant ot encor nagaires,
 Dedens sa chambre s'en « angla »,
 Se le « mourdri » et « estrangla ».

(Voir Ducange, aux mots *Anglare* et *Opus anglicum*.)

est enjoint de ne jouter qu'à coups de rimes, en se soumettant à la pareille. »

Nous verrons dans le cours de cette étude que celui qui manquait à cette règle, ou à celle de la discrétion, était puni de la façon la plus terrible, et que c'est ainsi que s'explique le supplice infligé à Abaylard par son beau-père. Cette discrétion était l'unique garantie de la libre pensée au moyen âge. L'Eglise de Rome elle-même n'a jamais songé à l'enfreindre, et Dieu sait cependant si cette liberté allait loin contre Dieu, les papes et les rois. L'œuvre entière de Rabelais en est restée la preuve vivante.

Nous venons de voir que l'« œuvre anglé » se composait de vers de huit syllabes, terminés par une assonance en L. Telle paraît être l'étymologie du mot « blasonner » (bé (bien) L assonner).

Cette lettre était le signe de reconnaissance des « pairs peintres anglés » entre eux. L'un demandait : « Lanterne si el ? » (Lanterne-t-il ?) L'autre répondait : « Bouteille ». En vieux français, cela pouvait se traduire aussi : « Loin terre n'est ciel ? » (La terre est-elle loin du ciel ?) Et l'autre répliquait : « Boute œil. » (Mets-y l'œil.) En jargon actuel : « Vas-y-voir. » On sait que c'est la conclusion du livre de Rabelais et qu'elle se retrouve dans toutes les franc-maçonneries occidentales et orientales, à l'exception du Grand Orient français, qui tout récemment a remplacé cette formule de la liberté de pensée la plus absolue par la négation obligatoire de Dieu et de l'âme.

Les pairs peintres anglés entendaient mieux la liberté de penser ; mais pourquoi avaient-ils adopté une « lanterne » pour signe de ralliement ? Etait-ce un souvenir des lanternes des catacombes chrétiennes, dont j'ai parlé plus haut ?

Quoi qu'il en soit, les pairs peintres anglés parisiens affectionnaient la qualification de « pairs lanternés », et c'est celle que prend constamment Rabelais. Ils se nommaient aussi « grinches habiles » ou « abeilles », et partout ils désignaient par l'épithète de « frelons » les non-initiés, que les artistes modernes qualifient de « pékins » ou d'« épiciers ».



Les « grinchés habiles » écrivaient leur nom par une « grosse boule de verre », comme on peut le voir dans le portrait de la maîtresse du Titien qui est au Louvre et dans celui de la duchesse de Southampton, par van Dyck (1) ; les « lanternés », par une lanterne qu'on rencontre fréquemment dans les peintures du quinzième siècle. Les Lombards avaient conservé, paraît-il, le nom de « francs-maçons » et l'écrivaient par un « fer hameçon », c'est-à-dire une hallebarde. Philibert Delorme était franc-maçon ; mais toutes ces fractions de la grande famille artistique se servaient de la même langue et s'entendaient entre elles, ce qui prouve qu'en Allemagne et en Hollande le haut enseignement artistique ne pouvait se donner qu'en français ; mais le latin était si répandu à cette époque, que la difficulté était moins grande qu'elle ne le serait aujourd'hui (2). Quant aux Lombards et aux Toscans, leurs dialectes sont si rapprochés du vieux français, que la grammaire de la langue internationale des grinchés habiles est beaucoup plus voisine de l'italien actuel que de la langue que nous parlons ; ils n'éprouvaient donc aucune difficulté à s'en servir et je me suis demandé si elle ne provenait pas directement du latin des catacombes ; mais un examen attentif prouve que la langue du blason, adoptée par toutes les corporations artistiques dès la fin du onzième siècle, est bien du français de l'Ile-de-France. Le fait est attesté historiquement et n'a jamais été contesté.

Il n'y a aucune parenté entre ces francs-maçons du moyen

(1) Le frontispice de l'ouvrage du jésuite Villapandus, sur les mystères de l'architecture du temple de Jérusalem, dans lequel j'ai trouvé le plus de renseignements sur ceux de l'architecture gothique, représente le Christ avec les insignes de grinché habile ; c'est-à-dire les cinq doigts de la main gauche posés en chef sur une grande boule de verre (vrai grand che boule), au-dessus de quatre anges ayant des pieds fourchus (pairs ongles), le tout avec la formule « cum permissu superiorum », preuve indiscutable que Rome avait la clef de cette écriture secrète et ne la proscrivait pas.

(2) Voici un spécimen de grivoiserie flamande tiré de l'église de Ter-vueren. Une jeune fille est assise tendant les deux mains et cimée (coiffée) d'un « roy vieil » entre deux roys vieils tendant la main, dont celui de droite a le poing voilé. Traduire :

Si fille demand s'aimer veuille,
De dire point veult, c'est merveille.

âge et la société exclusivement politique instituée par Cromwell. La fameuse légende d'Hiram leur est parfaitement étrangère, ainsi que toute espèce de souvenir biblique (1). L'orientation de leurs églises indique des traditions païennes auxquelles il n'est fait aucune allusion dans les innombrables hiéroglyphes qu'ils nous ont laissés. Quelquefois, mais rarement, ce sont des prières d'une parfaite orthodoxie; plus souvent, on rencontre d'amères protestations contre le dogme politique de l'enfer et de la damnation éternelle. Le clergé est beaucoup moins maltraité qu'on ne le croit, dans ces compositions où domine le genre satirique, car beaucoup de ces grinches habiles étaient eux-mêmes des moines et n'ignoraient pas d'ailleurs que leur secret était entre les mains de la cour de Rome. Mais le clergé, étant d'origine populaire, ne trouvait nullement mauvais qu'on éreintât les nobles brigands qui ravageaient églises et monastères. On sait que sous ce rapport Pépin et Charlemagne se distinguèrent à un point que le clergé n'a pas craint d'exprimer dans beaucoup d'églises ses préférences pour les Sarrasins, formulées dans ce couplet de la contre-chanson de Roland, qu'on peut voir à Saint-Germain des Prés, à Sens, et dans plusieurs églises d'Auvergne ayant particulièrement souffert de la brutalité carlovingienne. Il est écrit par des perdrix (perdriel) dans des blés sarrasins (Sarrasins emmi blés) :

Littéralement : Mi pile (colonne) annelée - Sarrasins - emmi (entre) blés - perdriels - tailloir demi capitel (chapiteau).



Lecture : Mi plaigne els Sarrasins amiables.

Perdre el, tel oir daim capitel.

Traduction : Ne plaignez pas les Sarrasins aimables. Si on entendait un tel péché capital, vous seriez perdus.

Donc, si la cathédrale n'est pas l'expression d'une pensée religieuse, comme l'a démontré M. Paul Rosières dans ses *Cathédrales gothiques*, ce n'est pas non plus, comme il le dit,

(1) Cependant Philibert Delorme a eu le projet d'écrire un livre où il aurait démontré que toutes les règles de l'architecture provenaient de celles du temple de Salomon, et ce livre a été composé plus tard par le jésuite Villapandus.



le génie populaire qui a imaginé ces édifices et fait sortir des murs ces images à la fois grandioses et triviales, pures et immondes, railleuses et tristes comme lui, mais bien la verve frondeuse du moine et de l'artiste, qui, la plupart du temps, ne faisaient qu'un (1). « La cathédrale était le seul livre qu'il lui fût possible de composer, il y a exprimé toutes ses émotions et tous ses rêves. Il s'y est pétrifié dans toute sa beauté et sa laideur. Lorsqu'il sera las de ciseler de telles montagnes de pierre, il se servira de la prose pour créer encore des monuments faits à sa propre image. Sa dernière cathédrale, la plus majestueuse et la plus grotesque, la plus cynique et la plus énigmatique, se nomme *Pantagruel* et fut l'œuvre du « clerc François Rabelais ». (P. Rosières.)

Dans son ensemble, cette appréciation de l'œuvre de Rabelais est la plus neuve, la plus hardie et la plus exacte qu'on en ait jamais donnée; car il est de toute évidence, pour ceux qui ont étudié l'art du moyen âge, que le *Pantagruel* a été composé d'après la même méthode que les cathédrales gothiques, et que son auteur avait la clef de tous leurs mystères; bref, qu'il était lui-même un des hauts dignitaires du pays de « Lanternois », dont il est si souvent question dans son livre. Mais de ce que le *Pantagruel* a été édifié par les mêmes procédés que les cathédrales, ce n'est pas une raison pour que ce soit une cathédrale et encore moins le produit de l'imagination populaire. Les grinchés habiles sortaient bien des rangs du peuple; mais, de même que les moines, avec lesquels ils avaient tant de points de contact, ils formaient une caste à part, dont les intérêts étaient complètement différents de ceux du peuple et reliés étroitement à ceux des autres « clercs », expres-

(1) Ce qui le prouve, c'est ce couplet choisi entre tant d'autres parmi ceux qui décorent les abbayes du onzième siècle et particulièrement celle de Mozat, en Auvergne. En voici le mot à mot : pile annelée. 2 mi griffons calice, pieds 4, queue en ventre, 2 paires d'ailes, chef (tête) 2 yeux pairs, papegal (perroquet) tailloir carré, demi capitel. Ce qui se lit :

Plaigne li dom (moines) griffonne eclise
Picards (rébus) qu'inventer doit perde el (lui)
Si Dieu le Père pape égale,
Tel oir car est dam capital.

sion qui, dans l'origine, désignait toutes les classes lettrées.

On ne doit pas oublier en effet que la plupart des couvents possédaient des écoles d'architecture initiées à tous les secrets des grinches habiles et que c'est vraisemblablement dans une de ces écoles que Rabelais avait appris les secrets de cet art dans lequel on sait qu'il était passé maître. Ceci est tellement vrai qu'à l'époque où il vivait, les architectes, bien qu'ils construisissent infiniment plus de palais que d'églises, étaient encore presque tous des abbés, tels que Pierre Lescot et Philibert Delorme, qui fut, comme on sait, abbé de Saint-Eloi, et bien qu'on fût très peu exigeant à leur égard en matière de cléricature, encore étaient-ils tenus d'avoir reçu les ordres mineurs et de s'astreindre au célibat. Mais déjà en Italie l'architecture était absolument profane, et je crois que Philibert Delorme a été le dernier des abbés architectes.



III

Si l'on jette un coup d'œil d'ensemble sur la longue carrière fournie par les grinches habiles, on peut la diviser en trois grandes périodes : celle des cathédrales, qui va du sixième au seizième siècle ; celle des châteaux, presque exclusivement limitée à la Renaissance ; et celle de l'ameublement, qui n'est ni la moins intéressante ni la moins brillante des trois et comprend tout l'art décoratif si exclusivement français du dix-huitième siècle. Les Boule, les Germain, les Gouttierrez, étaient des grinches habiles, c'est-à-dire de véritables poètes échauffant leurs compositions sur des canevas rythmés. Tel est, comme le dit le comte de Caylus, le secret de leur inimitable originalité. En dehors de l'« angle », il n'existe pas de moyens de varier ses compositions ; on en est réduit, comme les artistes contemporains, aux pastiches inintelligents des autres époques et il en résulte une infériorité tellement choquante, que, sans se rendre compte du motif qui détermine leurs préférences, les collectionneurs s'arrachent à prix d'or les compositions « anglées » des siècles passés, parce qu'ils leur trouvent un piquant dont les compositions

modernes sont absolument dépourvues. Il est donc impossible que, du jour où la règle de l'ornementation ancienne aura été divulguée, les artistes n'y reviennent pas avec frénésie, car ils en seront récompensés par les succès les plus éclatants. Quant à l'application que Rabelais en a faite à la littérature, c'est une tentative unique (1) qui n'aura aucune occasion de se renouveler dans un temps où l'on a brisé toutes les entraves de la liberté de pensée, mais elle donne à son livre une saveur toute particulière qui certainement ne nuira jamais au reste. Un des rares mérites du curé de Meudon, c'est d'avoir été de son temps, et c'est pour cela qu'il est encore du nôtre ; il ne faudrait donc pas chercher dans son œuvre ce qui caractérisait les époques précédentes. Né au temps où les grinches habiles construisaient des châteaux, c'est un château qu'il a construit, ni plus ni moins, car on ne saurait comparer équitablement son abbaye de Thelème à une cathédrale. Les gens qu'il veut y réunir ne sont pas des manants ni des « meurt-de-faim ». Il en exclut les hypocrites et les bigots :

Cy n'entrez pas maschefaim praticiens,
Clercs, bazauchiens, mangeurs de populaires...
Cy n'entrez pas usuriers et chichars,
Briffaulx, leschars qui toujours amassez...
Ni vous aussi, séditieux, mutins,
Grecs ou Latins, plus à craindre que loups.

Voici maintenant la liste des invitations :

Cy entrez, vous, et bien soyez venus
Et parvenus, tous nobles chevaliers,
Mes familiers serez et péculiers,
Frisques, gualiers, joyeux, plaisans, mignons,
En général, tous gentils compagnons.
Cy entrez, vous, dames de hault parage
En franc courage, entrez y en bon heur,
Fleurs de beauté à céleste visage.

(1) Il avait cependant été précédé dans cette voie par le dominicain A. Colonna, dont l'*Hypnerotomachia Pooliphili* attend encore un commentateur moderne ; mais, outre que Rabelais le cite, il devait avoir la clef de ses hiéroglyphes, puisque ses *Songes drolatiques* ne sont que la traduction parodiée du titre même de l'*Hypnerotomachia* (combat des songes d'amour).

Certes voilà un public qui n'est guère démocratique, à l'exception des prêcheurs d'Évangile, dans lesquels on peut reconnaître les réformés, bien que ce livre ait précédé l'apparition de Calvin. Mais à cette époque les doctrines luthériennes ne s'étaient encore répandues que dans la noblesse provinciale. La bourgeoisie des villes, celle qu'il repousse, resta obstinément catholique, tout en penchant fortement du côté des idées républicaines, comme la Ligue le prouva quelques années plus tard. Rabelais prévoyait ce mouvement, auquel il ne s'associait pas, comme l'attestent les cinq vers si prophétiques de l'énigme trouvée dans les fondations de l'abbaye de Thelème :

Alors auront non moindre autorité
Hommes sans foi que gens de vérité.
Car tous suivront la créance et estude
De l'ignorante et sotte multitude,
Dont le plus lourd sera reçu pour juge.

Ne dirait-on pas que ces vers fatidiques désignent le temps où nous vivons ? Aujourd'hui Rabelais n'eût pas été plus partisan que Balzac du triomphant suffrage universel, et cependant c'était le fils d'un aubergiste et il avait cruellement souffert de la tyrannie monacale. Mais, sauf le mariage des prêtres, dont il était partisan, Rabelais était trop libre-penseur et trop platonicien pour verser dans les erreurs du calvinisme, et il mourut catholique de raison, sinon de foi. Quant à ses opinions politiques, à une époque où le pédantisme de la Renaissance remettait à la mode l'idéal républicain de Rome et d'Athènes, elles furent invariablement et correctement monarchiques, parce que Rabelais fut un ardent patriote, Français avant tout, et que de son temps l'unité française n'existait et ne pouvait exister que dans la monarchie. Aussi Charles-Quint et plus tard Philippe II y favorisèrent-ils de tout leur pouvoir l'expansion des idées républicaines. La seconde branche des Valois eut le tort de s'associer inconsciemment à ce mouvement, en faisant venir d'Italie une foule d'artistes et de pédants, dont aucun, sauf Léonard de Vinci, n'avait rien à apprendre à ceux qu'avait toujours possédés la France. Tous étaient affiliés à la franc-maçonnerie lombarde, qui, bien

qu'elle n'eût rien de commun avec celle de Cromwell, lui servait cependant de précurseur en faisant tous ses efforts pour déconsidérer de toutes les façons l'ancienne suprématie artistique et politique de la France au profit d'un idéal pseudo-romain qui travaillait sans vergogne à substituer aux franchises locales du moyen âge le joug byzantin du roi soleil ; c'était déjà l'idéal des bourgeois de cette époque. Aussi peut-on remarquer que Rabelais ne laisse jamais échapper l'occasion de tomber à bras raccourcis sur ce que l'on nomme aujourd'hui les nouvelles « couches sociales », c'est-à-dire les avocats, les usuriers et les séditeux mutins grecs ou latins, « plus dangereux que loups ». Cet homme, qui était peut-être le plus savant de son siècle, abhorrait les pédants. D'un bout à l'autre son livre, uniquement écrit pour les artistes et les grandes dames, les mystifie de la façon la plus cruelle, témoin l'écolier limousin. Il est émaillé à chaque pas d'horribles vocables grecs que tous les commentateurs n'ont pas manqué de chercher dans leurs plus lourds lexiques ; mais ce prétendu grec n'est que du « lanternois », c'est-à-dire du français écrit avec une orthographe particulière, qu'Anne de Pisseleu et Diane de Poitiers lisaient à livre ouvert sans savoir le grec, aussi bien que le Rosso, Jean Goujon et Philibert Delorme, car le *Pantagruel* a cela de commun avec les cathédrales gothiques, qu'il est blasonné sur toutes ses faces et que le seul moyen de le comprendre dans ses parties mystérieuses est de dessiner à l'aide du crayon les scènes ou les objets décrits par l'auteur. Quant à la clef de toutes ces énigmes, on sait qu'il l'a laissée dans un recueil de cent vingt dessins dépourvus de toute espèce de légendes, qui devaient d'abord être publiés avec le texte du *Gargantua*, mais n'ont paru qu'à part et douze ans après la mort de Rabelais. Encore, dans un cul-de-lampe qui sert de préface, l'éditeur anonyme assure-t-il qu'il ne les livre au public qu'en exécution d'une promesse formelle faite à son regretté maître, et l'un de ces dessins a été lacéré dans toutes les éditions.

De toutes ces précautions on est autorisé à conclure que cette écriture mystérieuse était lue d'un grand nombre d'initiés

du vivant de Rabelais et que, malgré les immunités que s'accordaient entre eux les grinchés habiles, quel que fût leur rang, il y avait de graves dangers à publier les *Songes drolatiques*.

Il est vrai que des bibliophiles distingués qui se sont spécialement occupés de Rabelais, tels que MM. G. Brunet et Tross, prétendent qu'il est étranger à ce travail; mais sur quelles preuves? M. Paul Lacroix, qui a écrit la préface d'une édition moderne, est moins affirmatif et convient que ces compositions très ingénieuses et très plaisantes ne seraient pas indignes de Rabelais — si l'on pouvait démontrer qu'il savait se servir du crayon aussi bien que de la plume — et il avoue plus loin que Rabelais, étant excellent architecte, devait être excellent dessinateur.

A cette preuve déjà concluante, j'en joindrai une autre tirée des œuvres mêmes de Rabelais : elles prouvent à chaque ligne qu'il était initié à tous les mystères du blason, comme tous les artistes et la plupart des grandes dames de son temps, qui, sans aller jusqu'au tableau de chevalet, composaient et exécutaient des œuvres de broderie attestant une connaissance approfondie des arts du dessin. Les rois eux-mêmes s'en mêlaient, et Charles VII a composé et dessiné de sa propre main les armes de la Pucelle. Quant au roi René, son habileté en ce genre est restée légendaire. Or, il est impossible de faire du blason sans être un habile dessinateur, et c'est uniquement parce qu'il était un habile dessinateur que Champollion a déchiffré les hiéroglyphes égyptiens, qu'on ne peut reproduire qu'à cette condition.

De plus, Rabelais fait dans son livre d'innombrables allusions à des œuvres d'art de tous les temps, mais particulièrement à certains portraits du Titien qu'il avait eu le loisir d'étudier en Italie, et il est rare qu'on s'intéresse aux œuvres d'art sans avoir mis soi-même la main à la pâte. Il est donc démontré à mes yeux que Rabelais, qui d'ailleurs possédait à fond l'anatomie et avait dû faire de nombreux dessins de cette espèce, était au moins un dessinateur héraldique d'une habileté au-dessus de l'ordinaire, et c'est ce que prouve la fine caricature de Diane de Poitiers qui porte le numéro XXII des



Songes drolatiques. Mais ce qui surprend le plus celui qui essaye de deviner ces rébus, c'est qu'ils sont évidemment de plusieurs mains, ce qu'avoue du reste le titre, qui ne dit pas que l'œuvre entière soit de l'auteur du *Pantagruel*, mais qu'il y est « contenu plusieurs figures de l'invention de maître François Rabelais, et dernière œuvre d'iceluy pour la récréation des bons esprits. »

Cette dernière œuvre est la planche II du livre, et contient un avis à Henri II, pour l'avertir de se tenir en garde contre une dame qui a des palmes en croix sur son tombeau, laquelle n'est autre que Diane de Poitiers. Aucune allusion à cette intrigue ne figure dans le *Pantagruel*, qui tient une grande place dans **les** *Songes drolatiques*, et cet avis mystérieux a précédé de très peu la mort de Rabelais. Il est signé par des épis de blé fichés à droite (1) dans les talons du personnage, ce qui donne, dans ce genre d'écriture : « Talonné Ré-blé », « Tel n'est Rabelais », et certes c'était à la fois un acte de courage et de probité de contrecarrer ainsi les desseins d'une femme vindicative et toute-puissante.



Le premier dessin est de l'éditeur inconnu du recueil, et donne les motifs de la mort de Henri, à laquelle Diane fut parfaitement étrangère. Il périt pour avoir laissé emprisonner et spolier des membres de l'ordre des Lanternois, auquel il était lui-même affilié, et il reconnut lui-même qu'il avait mérité son sort, car il s'opposa à ce que son meurtrier fût arrêté.

IV

Mais, quel que soit l'intérêt de ces mystérieux événements, ils n'ont rien à voir avec l'ouvrage dont je m'occupe spécialement en ce moment, c'est-à-dire les quatre livres du *Pantagruel*, qui ont paru du vivant de l'auteur. Le dernier, celui de « l'Ile sonnante », est considéré comme ayant dû subir d'importantes retouches de la part de l'éditeur, et dans ce genre d'œuvres blasonnées, la moindre altération du texte suffit pour

(1) Dans le syllabaire des peintres émailleurs, la droite = R et la gauche = se nestre, mais le plus souvent T R (tort).

en fausser complètement le sens ou le rendre inintelligible.

Les quatre premiers furent constamment remaniés par l'auteur, ce qui épaissit encore le voile d'obscurité dont il a systématiquement enveloppé sa pensée. Cependant, comme il est certain qu'il écrivait pour un certain nombre d'initiés qui avaient la clef de ces énigmes, il n'est pas moins certain que cette clef peut être retrouvée en s'appuyant sur les règles bien connues aujourd'hui du déchiffrement des cryptographies. Mais bien qu'aucune n'y résiste, on n'enfoncé cependant pas du premier coup des portes aussi solidement verrouillées que celles du *Pantagruel*. C'est donc aujourd'hui bien moins une solution du problème qu'une méthode pour y arriver que je propose, et ceux qui s'intéressent à ce genre de recherches voudront bien me pardonner de revenir encore sur les règles qui doivent conduire lentement, mais sûrement, au déchiffrement de toute écriture blasonnée ou simplement cryptographique.

Après avoir été longtemps oublié, le recueil des *Songes drolatiques* est aujourd'hui très recherché, surtout des artistes, et l'on tend à le considérer comme contenant la clef des mystères de Pantagruel, ce qui concorde avec le dialogue mimé entre le docteur anglais et Panurge; car, après s'être avoué battu, Thaumaste annonce qu'« il rédigera par écrit ce qui a été dit et résolu, afin que l'on ne pense point que ç'aient été moqueries, » et il finit : « Le feray imprimer, à ce que chacun y apprenne comme je ay faict ».

Ce livre, j'ai toujours supposé que c'étaient les gravures des *Cent vingt Songes drolatiques*, mais j'avoue que j'y ai vainement cherché la traduction littérale de la mimique échangée entre Thaumaste et Panurge. Du vivant de Rabelais, c'eût été compris de trop de monde.

D'ailleurs, dans cette publication, tout est combiné pour dérouter le « frelon » qui veut s'introduire parmi les « abeilles », et ce n'est qu'après un travail très pénible qu'on s'aperçoit qu'il faut commencer par la fin. Il en est de même du déchiffrement isolé de chaque rébus : pour le « frelon », le héraut d'armes blasonne en commençant par le « chef » ou le « haut » de l'écusson, et terminant par la « pointe » ou le bas. Dans des

blasons très simples, qui contiennent rarement plus de deux vers, ceci n'empêche pas de les deviner; mais, quand un dessin comprend plus de vingt vers, dans une écriture déjà très peu intelligible par elle-même et que le poète s'étudie à rendre aussi indéchiffrable que possible, qu'on juge des bévues que doit commettre l'indiscret qui se risque dans un semblable guêpier. Il faut d'abord constater que tout dessin blasonné, qu'il soit grec, latin ou français, doit se déchiffrer en commençant par les pieds, car tous procèdent des règles de cet antique blason dont on retrouve déjà les principes dans les Védas, et qui a servi de règle à tous les architectes de l'antiquité et du moyen âge pour les proportions de leurs temples. Tous suivaient celles du corps humain, qui, les doigts joints sur la poitrine et les coudes étendus, donne une proportion de 2 sur 4. De là sans doute la règle commune à tous les blasons, de procéder par vers iambiques de quatre pieds ou de huit syllabes. Quant aux assonnances uniformes en L, qui établissent la seule différence qu'on puisse noter entre le blason moderne et celui des anciens, elles n'existaient pas chez les Gaulois, mais on les constate dans le plus ancien monument blasonné de l'art français que j'aie pu déchiffrer, le pilier de la cathédrale de Saint-Dié, qui porte une caricature de Charles le Chauve. L'emploi d'une assonnance uniforme a eu une influence très considérable sur l'architecture du moyen âge; il lui a permis de substituer de longs poèmes de pierre aux légendes très sommaires de l'art grec, qui use plutôt des procédés de la charade que de ceux du rébus (1). Cela provient de ce que les monosyllabes sont très peu nombreux dans le grec, et par conséquent ne lui permettaient guère de formuler un syllabaire de cinquante ou soixante syllabes, ce qui est le minimum pour transcrire intelligiblement la parole. Le déchiffrement des épigraphes chypriotes a donné les règles

(1) L'art moderne, qui est un art purement d'illustration, se borne à exprimer la pantomime ou la charade d'une explication écrite dont il ne peut pas se passer. De là la nécessité des catalogues. Dans l'art des grinchés habiles, cette explication est donnée hiéroglyphiquement par le dessin lui-même, avec lequel elle fait corps.

de l'écriture héraldique des Grecs. Elle remontait certainement à une très haute antiquité, mais avait conservé toutes les imperfections primitives résultant de la pauvreté ou de la confusion de son système de consonnes, qui, même aujourd'hui, ne distingue pas nettement le K du G, le B du P, et le D du T. Cette pauvreté, toujours irrémédiable dans une langue héraldique, qui meurt tout d'une pièce, mais ne se transforme jamais, explique la simplicité quelque peu indigente des compositions grecques. Le vieux français, et probablement le gaulois, son père direct, fournissaient au contraire une multitude de monosyllabes, très riches en consonnes, avec une seule voyelle E, nuancée de quatorze façons différentes. Telle est encore la prononciation du dialecte des barrières et du patois picard. Le blason français néglige donc complètement les voyelles, que celui qui le déchiffre doit rétablir d'après le sens général du texte; mais il écrit très distinctement les consonnes, et donne ainsi une écriture syllabique tout à fait analogue à l'hébreu. Au point de vue héraldique, c'est infiniment supérieur au grec. Aussi quelle différence entre la pauvreté des combinaisons du style grec et la richesse exubérante du style français! Mais, me dira-t-on, ne peut-on pas obtenir l'incroyable variété du gothique sans avoir recours aux canevas rythmés du blason? A ceux-là je répondrai : Je vous en défie, même en vous accordant les ressources du pastiche et du « bric-à-brac » modernes. La Révolution française, ayant balayé sans le savoir le cénacle des grinches habiles, en a été réduite, en fait d'architecture, au style dit « de prison », le plus pauvre et le plus misérable dont l'histoire fasse mention. On a essayé depuis de remédier à cette pauvreté par le pastiche des styles précédents, et un artiste contemporain croit avoir répondu à toute espèce d'objections quand il a dit : « C'est de l'époque. » On n'a qu'à voir l'effet que produit la copie exacte des hiéroglyphes égyptiens et des cunéiformes assyriens par des artistes qui ne les lisent pas, pour juger de celui que feraient ces pastiches sur un des grinches habiles qui les a inventés. Personne n'a fait plus d'efforts que l'auteur du nouvel Opéra pour refaire « parler l'architecture »; mais cette montagne en mal d'enfant est ac-

couchée d'une lyre; et cependant il n'est pas un seul traité d'architecture du siècle passé qui ne donne en hiéroglyphes le secret de faire parler la pierre (1). Il existe même des vocabulaires très étendus de cette langue. Un architecte, du nom de Delafosse, a réuni, dans des planches très recherchées des collectionneurs, la plupart des combinaisons qu'on peut emprunter à tous les règnes de la nature et à tous les arts et métiers.



Au point de vue de l'art, les combinaisons dont Rabelais et ses collaborateurs ont tiré un parti si original dans les grotesques des *Cent vingt Songes drolatiques* ne laissent rien à désirer; il n'y a qu'à les reprendre en tâchant de substituer un idiome moins vieilli à celui du onzième siècle, ce qui est possible si l'on se sert du jargon désossé usité aujourd'hui par la télégraphie, qui lui ressemble beaucoup. Au point de vue de la cryptographie, tous ces procédés sont très imparfaits et très arriérés, et si quelqu'un de ceux qui me feront l'honneur de lire cette étude s'étonnait de me voir déchiffrer avec une certaine assurance ces énigmes un peu enfantines, s'il ne croyait pas possible que du vivant de l'auteur elles aient pu être lues d'un public assez nombreux, je m'engage à convaincre les plus incrédules en leur faisant lire tout ce qu'il me plaira d'écrire cryptographiquement dans un article comme celui-ci, sans que rien l'indique à ceux qui n'en auront pas la clef. Le tout est d'en adopter une qui aille à la serrure. Dans le blason c'était la lettre L, mais toute autre convention peut la remplacer.

V

Aussi n'y a-t-il pas que du blason dans le *Pantagruel*. On y trouve une autre espèce d'écriture cryptographique qui est

(1) J'ai sous les yeux un *Vignole* du siècle dernier, anonyme, publié chez Daumont, rue Saint-Jacques, où ces règles sont écrites hiéroglyphiquement, suivant l'usage des grinchés habiles, dans des vignettes placées au-dessous des cinq ordres, et je ne connais pas un traité d'architecture de cette époque qui ne les reproduise pas, tant ce secret était inséparable de celui de maîtrise.

assujettie à la règle des vers de huit syllabes, mais non à l'assonance en L. Rabelais, chaque fois qu'il s'en sert, a expressément soin d'indiquer que c'est du « lanternois ».

« Et n'oublie « debitoribus » ce sont lanternes », s'écrie Carpalim au moment de s'embarquer pour le pays de Lanternois.

Mon pronostic est (dist Pantagruel) que par le chemin nous ne engendrerons mélancolie, j'à clairement je l'aperçois : seulement me desplaît que ne parle pas bon lanternoys.

« — Je (respondit Panurge) le parleray pour vous tous; je l'entends comme le maternel; il m'est usité comme le vulgaire : par le chemin je t'en ferai un beau petit dictionnaire, lequel ne durera guères plus qu'une paire de souliers neufs. Tu l'auras plus tost appris que le jour levant sentir. »

En effet le précepte est clair et court; « debitoribus », ce sont lanternes, et quand on sait que ce langage ne tient pas compte des voyelles, on traduit immédiatement « debitoribus » par « débiter des rébus », ce qui est le caractère commun de toutes les écritures figurées.

Mais ni le prologue véritable de *Pantagruel* ni celui du *Voyage à la recherche de la dive bouteille* ne sont écrits en rébus. Les bazochiens ou chicanous se servent, dans leurs grotesques démêlés avec le sire de Basché, d'une langue à l'aspect rébarbatif dans laquelle on ne découvre au premier abord qu'un bizarre cliquetis de consonnes, tel que ce vers :

Prug frest strin, etc. (1).

C'est tout simplement du français écrit à la mode sémitique, c'est-à-dire sans voyelles, celles qui y sont intercalées n'ont généralement d'autre but que de dépister le « frelon ». On ne doit pas plus en tenir compte que de la séparation des mots, qui ne répond à rien. Il faut faire une masse de tout le vers et déchiffrer comme l'on peut. Malgré cela, ce déchiffrement ne souffrirait pas plus de difficultés que celui des langues sémitiques, si les I ne se confondaient avec les J et les U

(1) Déchiffrer : « Preuve je ferai s'atteste Reine », etc.

avec les V (1). Ainsi on reconnaît très aisément « Panurge » dans Panrge et Pantagruel dans PNTGRL. Rabelais n'a donc confié à ce genre de cryptographie que des secrets relativement peu dangereux et peu importants, et surtout il a pris soin de travestir les noms réels de ses personnages. Sous ce rapport on ne trouve de renseignements concluants que dans les *Cent vingt Songes drolatiques*, qui donnent presque tous leurs portraits chargés, mais très ressemblants. Bien que ce livre n'ait été publié qu'après la mort de la plupart d'entre eux, il devait encore piquer prodigieusement la curiosité de la génération suivante.

J'y reviendrai après avoir dit un mot de la dernière espèce d'énigme employée par Rabelais, je veux parler du fameux plaidoyer du sire de Hume V. contre le sire de B. C. Au premier abord on n'y voit qu'un récit baroque à la façon de celui des *Deux Aveugles* d'Offenbach ; mais quand on a suffisamment sondé les autres mystères de cet étrange livre, on constate avec étonnement que c'est une narration « grillée » à la façon des dépêches diplomatiques, c'est-à-dire laissant des intervalles entre les phrases d'une narration régulière et les comblant par des insanités sans rime ni raison. Était-il nécessaire de posséder une grille « ad hoc » pour les lire, c'est-à-dire un papier découpé dont les pleins couvrent les parties inutiles et les vides ne laissent lire que la partie qui a un sens ? Je ne le crois pas, et en tout cas il est certain qu'on peut s'en passer.

Ce plaidoyer se rapporte à l'action en divorce que François I^{er} intenta contre sa seconde femme, Léonore d'Autriche, sœur de Charles-Quint, personnage qui n'a laissé presque aucune trace dans nos souvenirs nationaux et qui joue cependant le principal rôle dans la première partie du *Pantagruel*. L'histoire de cette pauvre femme est assez triste et l'on ne comprendrait pas qu'elle ait été si cruellement bafouée par le

(1) Et si les lettres X, Y, Z, H ne devaient être prises avec la valeur qu'elles ont dans le blason, c'est-à-dire « ix », X, Y « grégeois » ou Y « grec », Z « zède », H « haïche ». Exemple : AZ se lira « aïsde », BLH « blèche » DY « dit guère que », etc. Le blason a fait au seizième siècle un grand usage de ces combinaisons.

plus mordant des satiriques modernes, s'il n'avait cédé à des influences dans lesquelles la politique et le patriotisme dominaient toute autre considération. Née en 1499, elle était par conséquent du même âge que Diane de Poitiers; Charles-Quint, son frère, plus jeune qu'elle de quelques années, paraît lui avoir porté une affection tellement jalouse, qu'elle a été interprétée d'une façon tout à fait infamante par les contemporains. En effet, il l'empêcha d'épouser un prince palatin qui avait recherché sa main, pour l'unir ensuite à un roi de Portugal absolument impotent, qui la laissa veuve et immaculée au moins de son fait (1). Elle retourna alors auprès de son frère, qui ne consentit à s'en séparer que pour l'offrir en 1530 à François I^{er}, en compensation de la Bourgogne, de l'Artois et autres provinces.

Le pauvre roi chevalier n'avait pas le droit de se refuser à cet échange, qui du reste ne s'accomplit jamais. Résolu à ne pas tenir sa parole, il voulut renvoyer Léonore d'Autriche à son frère et réclama le divorce en cour de Rome. Mais il fallait invoquer un motif d'ordre privé et bien que Rabelais prétende qu'elle « dressait des pages qu'on aurait dû brûler ou décapiter en grève », le seul fait que le roi de France pût prouver n'était pas d'un poids suffisant aux yeux du Saint-Père pour rompre une union régulièrement conclue.

Léonore était Flamande, lippue, rousse « comme crouste de pasté » et vorace comme « six baleines ». Il paraît qu'elle avait rapporté des bords de l'Escaut une passion immodérée pour le « homard », ce qui rendait ses digestions particulièrement laborieuses. Un jour que Rabelais ne désigne pas, mais qui doit avoir été celui de son arrivée à la cour, le homard se comporta si mal à son égard, que pendant un tête-à-tête avec le roi, le premier probablement, elle accompagna en « barryton » un compliment qui ne comportait pas de « duo ».

Le roi s'en tint là de ses conversations intimes avec sa nouvelle épouse. A son retour de Madrid, il avait remplacé l'al-

(1) Elle donna, en effet, au vieux roi de Portugal deux héritiers en si peu de temps, que cette extraordinaire fécondité a sans doute fourni le prétexte des méchants propos dont Rabelais s'est fait l'écho.

tière comtesse de Chateaubriant par Anne de Pisseleu, dont il bombarda le mari, duc d'Etampes. Effrayé de la pétulance autrichienne, François revint immédiatement à la Pisseleu. C'est ce que Rabelais traduit dans son jargon par l'étrange conte : « petite pluie abat grand vent » (1).

Depuis cette époque elle consacra ses loisirs non interrompus à la gastronomie et c'est elle que désigne le pourceau Mardi-gras. Elle vécut à la cour de François I^{er} jusqu'à la mort de ce prince, occupant le court intervalle de ses longs repas à apaiser les différends qui s'élevaient à chaque instant entre Anne de Pisseleu, Diane de Poitiers et Catherine de Médicis et entre son frère et son mari « in partibus ». Ce fut elle qui finit par mettre dans ses intérêts la duchesse d'Etampes.

Son procès en divorce fut soutenu en cour de Rome par Gaspard de Tavannes, l'un des prototypes du Panurge de la première partie de *Pantagruel*, celui qui fait une si singulière et cavalière cour à une haute dame de Paris, laquelle n'est autre que Léonore d'Autriche. Elle lui résista et il s'en vengea peu chevaleresquement en poursuivant le divorce d'une femme dont personnellement il ne pouvait révoquer en doute la chasteté. En définitive, on ne put prouver contre elle qu'une indiscretion musicale, « et, dit le seigneur de B. C., voyant donc que la pragmatique sanction n'en faisait nulle mention et que le pape donnait à un chacun la liberté de à son aise », le roi chevalier garda sa Quélot, mais en même temps le duché de Bourgogne. Quant à Panurge, il se vengea de la reine en la faisant « chevaucher aux chiens », c'est-à-dire en aidant Diane de Maulevrier et Anne de Pisseleu à reprendre leur ascendant sur le roi. Un dessin du Louvre qui est probablement de la main de Diane, brillante élève de Léonard, représente deux chiens chevauchant des tortues. C'est sans doute à cette épigramme en action que fait allusion le fa-

(1) Livre IV, chap. XLIV

Genin tastant un soir ses vins nouveaux
 Troubles encore et bouillans dans leur lie,
 Pria Quélot apprêter les navaux
 A leur soupper, pour faire chère lie, etc.

meux chapitre de Rabelais où il est traité de l'origine des teintureries des Gobelins, « comme jadis, dit-il, le prêcha publiquement nostre maistre « Doribus ». Quel était le maître de « rébus » de Rabelais ? Le Vinci, selon toute apparence. Ce qui est plus certain, c'est que pendant tout le règne de François I^{er} Anne de Pisseleu, qui inclinait vers la réforme et s'y convertit plus tard publiquement, fut la patronne reconnue des « pairs lanternais » et que ce fut probablement sur son initiative que Rabelais composa son sanglant pamphlet contre la sœur de Charles-Quint. Dès lors son impunité s'explique tout naturellement, la maîtresse était plus influente que l'épouse dédaignée.

Mais Rabelais y apporta une animosité toute personnelle qui ne se retrouve pas dans la suite de sa terrible et grotesque épopée. En effet, lorsque la pauvre Autrichienne se présenta à la cour de France dans des circonstances qui auraient exigé plus de retenue vis-à-vis du homard, elle représentait ni plus ni moins que la défaite, et une défaite non moins désastreuse que celle de Sedan. Si Napoléon III était rentré veuf de Wilhelmshoe et que l'empereur Guillaume lui eût imposé la main d'une de ses filles en échange de sept ou huit de nos départements d'aujourd'hui et si de plus cette princesse avait commis à son arrivée la maladresse qui perdit à tout jamais la reine Léonore, une explosion générale eût été inévitable et la pauvre créature n'eût pas pu séjourner vingt-quatre heures de plus dans le pays. A cette époque, le pays était la cour et Paris ou le pays de Lanternois. La cour fut discrète, mais le pays de Lanternois s'en donna à cœur joie et Rabelais abandonna son idylle phalanstérienne de Thélème, qui aurait dû paraître avant le *Pantagruel*, pour donner libre carrière aux rancunes nationales. Il fallait cependant garder le décorum vis-à-vis de la reine de France car le roi n'entendait pas raillerie là-dessus et se conduisit toujours vis-à-vis de l'Autrichienne avec tous les égards que l'on doit à une étrangère de naissance illustre. C'était là l'occasion d'employer toutes les formes du langage lanternoys. Il était d'usage courant, mais personne n'en avait fait l'application sur une aussi vaste échelle.

L'un des plus importants de ces passages en lanternoys est

précisément l'argument même du livre et se trouve intercalé dans les réponses polyglottes de Panurge aux interrogations de Pantagruel, lorsqu'il le rencontre au retour du pays des « paillards turcs », qui semble tout simplement désigner Florence et les Médicis, à cause des *palles* ou *tourtels* de leur blason. Toutefois, en cette occasion ce n'est plus lui, mais l'auteur, qui prend la parole. Voici l'original :

« Prug frest strinst sorgdmand strocht dr h ds pag brland
« Gravot chavygny pomardiere rusth p kallh drac g deviniere
« près Nays, Beuille Kalmuch monach drupp delmeu pplist
« rinq drlnd dodelb up drent loch minc stz rinquald de vins
« drs cordelis hur jocst stzampenards. »

« A quoi dist Epistenson, parlez vous christian, mon amy, ou langage patelinoys? Non, c'est langage lanternois. »

Il résulte de cette importante remarque qu'il y avait aussi un langage « patelinois »; j'ignore jusqu'ici en quoi il pouvait consister, mais le « lanternois » étant le moins incertain de ceux employés par Rabelais, voici la traduction du passage ci-dessus :

Preuve j'offre, atteste reine, cette
Sœur agée, domn (seigneur) n'est d'Austriche
A cédée, te dresse des pages
Brûler l'on dût que p... elle Grève,
Eût te sache, vie guère que jeûne,
Guère occupe, homards digère,
Viste hâchis, pâtés, caille lèche.
Drù à ce jeu, doive, j'en jure,
Paresse qu'occupe, tel n'ait gré,
Qu'ouvre gueule que pot telle est,
Ce vis-je l'a loup que a « lime » (affamé).
Vessa se moyne assez se dire
Veut peu p... d'el émeuve peuple.
Juste reine, ce que dire l'on doit;
Duc d'Albe eût, padron tel sache aime,
Inceste, osa dire : n'est jeu que vale.
Du duc vais-je en ce, dire secret
D'elle je sais, sœur jouissait, ceste
Se taise, dame poignarda, ce.

Il y a dans ces vers une équivoque perpétuelle sur la « paix » désastreuse dont la sœur de Charles-Quint était le gage, et l'accident que Rabelais explique tout au long dans le conte de : *Petite pluie abat grand vent*. Le sujet est trop scabreux pour essayer ici d'arracher complètement le voile ; je me contente de le soulever discrètement, mais suffisamment pour démontrer que dans cette colossale bouffonnerie le grotesque et le terrible se coudoient perpétuellement. C'est le résumé du procès que Tavannes ou Panurge intenta à la reine Léonore au nom de François I^{er} et qu'il perdit, mais la pauvre femme ne le gagna pas devant le tribunal du pays de Lanternois et l'on continua à l'appeler « patenostre en cestrin » (chapelet de citronnier) ; tout le monde lui agitait au nez cet instrument de dévotion qui lui rappelait à la fois un crime peut-être imaginaire et une faute qui fut plus qu'un crime. Le voyou héritier de la langue picaresque prononce encore comme la cour de François I^{er} : « paitenotre inceste reine », pour « patenostre encestrin ». C'est sur cette cruelle plaisanterie qu'est basée toute la scène dans laquelle Panurge dérobe à la haute dame de Paris ses patenostres.

Ce rébus n'était pas de Rabelais, il l'avait lui-même emprunté au Titien, qui, ayant à représenter la célèbre sœur de Lucrèce Borgia dans un état de grossesse très avancé, lui a mis entre les mains d'énormes « patenostres d'or émaillé ». Sur les pierres sépulcrales gothiques on rencontre à chaque instant des « patenostres » dans les mains du trépassé, ce qui équivaut à la formule écrite en toutes lettres sur les tombeaux modernes : « Pater noster », mais tout le monde connaissait le père de l'enfant de la fille d'Alexandre II. En lanternoys, « patenostre d'or émaillé » se traduit : « pater noster dormi l'y est ». C'est devenu l'hiéroglyphe de l'inceste.

Aussi lorsque Panurge-Tavannes dit à la sœur de Charles-Quint : « En aimeriez-vous mieux d'or bien émaillé en forme de grosses sphères, ou de beaux lacs d'amour ? », etc., les allusions sont si claires et si outrageantes, qu'en juxtaposant les noms des pierres précieuses qu'il énumère on se trouve avoir composé des vers lanternoys qui complètent le passage en

langage bazochien ou chicanous que j'ai cité plus haut. Voici l'énumération de ces pierres :

Patenostre, sphere, or, émail,
 En lacs d'amour, lingot tel.
 Ebène, hyacinthe, grenat taillé,
 Turquois, topaze, safir, balays,
 Diamant, aimeraude, chapelet,
 Ambre gris, union, boucle
 Persicque, pomme orange telle.

Le commencement est trop rabelaisien pour être traduit ; les derniers vers sont exclusivement politiques. Les voici, il s'agit de Charles-Quint :


Et bien je sentis, gré n'ait telle
 Tour que te pèse s'offre bayle.
 De amante aimerait duché paie el
 En brigue réunion. Bé qu'ait le
 Perche, que paix m'arrange telle.

Léonore était très grosse et on la représente avec la tour de Castille sur sa tête. Aussi, dans le rondeau que lui débite Panurge au chapitre suivant, le mot « tour » revient-il dix fois :

Tort ne vous fais, si mon cueur vous décelle
 En remontrant comme l'ard l'estincelle
 De la beauté que couvre votre « atour »,
 Car rien n'y quiers, sinon qu'en vostre « tour »
 Me faciez de hait la combre celle
 « Pour ceste fois ».

Dans ce rondeau Panurge-Tavannes trouve le moyen de la nommer par ses armoiries, la « tour » et de l'appeler « pourceau ». Mais ce vers fait évidemment allusion au procès qu'il lui avait fait : « pourcès te fais ».

Il y a encore bien des mystères dans ce rondeau, mais on n'en finirait jamais avec Rabelais, si l'on voulait tout comprendre ; jamais aucun auteur n'a accumulé autant d'idées dans un nombre donné de mots. C'est comme ces champs de pierres sous chacune desquelles s'abrite un scorpion. Aussi

n'ai-je cité la fin du rondeau que pour achever d'éclairer l'épigramme en pierres précieuses. Il s'adresse à François I^{er} et, après avoir fait allusion à l'affection singulière de l'empereur flamand pour sa robuste sœur, il lui dit 

« Bien je sens qu'il trouve son avantage à t'offrir une « tour » qui te pèse et à payer de son amante le duché (de Bourgogne). C'est pour avoir le Perche qu'il m'arrange « paix » telle (1). »

Cette équivoque poursuit continuellement la pauvre Flamande que les *Cent vingt Songes drolatiques* représentent avec un « patin » en « gueule ». Le patin était, comme on sait, une pantoufle : « de là, dit le seigneur de B. C., ces petites finesses qu'on fait à étymologiser les « pattins ». Les chiens qui représentaient les deux favorites royales inondaient les « patins », et afin qu'il ne manquât aucun des traits qui pouvaient la faire reconnaître de tout bon Lanternoys, Rabelais donne les couleurs qu'elle portait le jour de cette fête. « La dicte dame s'était vestue d'une très belle robe de satin « cramoisi » et d'une cotte de veloux « blanc » bien précieux. »

Par une singulière coïncidence, ce sont les couleurs autrichiennes « gueule » et « argent » et en même temps son nom en écriture blasonnée « luné-roux » ou Lénore.

Nous avons déjà vu que François I^{er} ou Pantagruel ne comprenant pas le lanternoys, tout cela se passait par-dessus sa tête, mais il n'en était pas de même de Léonore, qui a répondu dans les *Cent vingt Songes* et ailleurs par l'intermédiaire d'un artiste italien de beaucoup de talent, le Rosso, qui représente la face poltrone de Panurge. Rabelais l'appelle « Tremolo ». Tavannes était au contraire d'une bravoure infernale ; à Fontainebleau, il fit franchir à son cheval une fissure entre deux roches de près de 10 mètres. Toutes les farces que Rabelais raconte sont de lui. Mais comme celui qui traitait si cavalièrement la sœur de Charles-Quint et offrit plus tard à Cathe-

(1) Littéralement « en brigue reunion » (ambre gris union). Il y a équivoque sur « brigue réunion » et « bourguignon ».

rine de Médicis de couper le nez à Diane toute-puissante, n'aurait reculé devant aucune des protectrices de Rabelais, celui-ci, bien qu'il fût essentiellement brave, jugea à propos de doubler son personnage d'un poltron qui pût donner le change au féroce Tavannes, l'âme damnée du frère cadet de Henri II, Charles, duc d'Orléans et de Bourbon, aussi coureur d'aventures de toutes sortes que le futur maréchal.

Dans le dialogue mimé entre Panurge et Thaumaste, c'est un peintre qui répond aux accusations d'avoir « anglé » des satires pour Léonore, Diane et Anne, et il s'excuse en disant qu'il n'a fait que mettre au net les ébauches fournies par ces dames, qui toutes trois étaient des artistes en broderie et faisaient elles-mêmes leurs croquis. Il ajoute qu'il n'y a rien ajouté de son fait et qu'il n'était pas libre de refuser. En grec, *πανούργος* signifierait « factotum »; et au troisième livre il est traité d'« architriclin » ou majordome; mais Rabelais ne donnait une tournure grecque aux noms de ses personnages que pour dérouter les pédants. L'architriclin en question n'était plus Rosso, qui s'était empoisonné en 1542 pour avoir manqué à ses devoirs de grinche habile : il avait été remplacé par Philibert Delorme, revenu d'Italie en 1536, qui n'était ni moins habile ni plus belliqueux que le pauvre « Tremolo ». En lanternois, « Panurge » signifie tout simplement « peint rouge », par allusion au nom de Rosso et aux cheveux de Philibert.

« Pantagruel » est un sobriquet donné à François I^{er} à la suite de la paix des Asturies, qui lui valut la main de Léonore. Son nom se traduit : « Paix ne te guère vale ». « Gargantua », le surnom de Louis XII, se traduit par : « Guère gain tu as » ou « gagne-petit ». Les commentateurs allemands, qui veulent voir partout du celtique, donnent je ne sais quelle étymologie à ces noms, qui sont parfaitement français et empruntés à un poème lanternois ayant probablement pour but de graver oralement dans la mémoire des adeptes le secret de maistrance du « Rémoaleur » ou « Rimailleux », qui figure si souvent dans l'école hollandaise. En langage lanternois, c'était le secret de rimer en L.

Dans les *Cent vingt Songes*, Rabelais (1) donne impartialement la plupart des attaques et des ripostes. La reine Léonore s'y montre une femme supérieure, très capable de tenir tête à des adversaires de la force de Rabelais et de Diane de Poitiers, et l'on ne s'expliquerait pas l'acharnement du premier, qui était d'une nature essentiellement généreuse, si, après une action en divorce qui la laissait nécessairement dans la situation la plus fausse, elle avait pu avoir un autre but en restant à la cour d'un roi qui avait voulu la répudier, que d'intriguer et d'espionner pour le compte de son frère Charles-Quint. Excellente Flamande, elle a été très certainement une exécutable reine de France. Ses intrigues pour faire accepter par François I^{er} les décisions du concile de Trente, et la protection qu'elle accorda à Catherine de Médicis, alors Dauphine, qui n'était pas plus populaire qu'elle en pays de Lanternois, sont le sujet des troisième et quatrième livres de l'épopée politique de Rabelais.

Son portrait, à peine chargé et dessiné par Rosso, se voit à la planche XXV des *Cent vingt Songes* ; on la reconnaît aisément à sa ressemblance avec Charles-Quint jeune, et à sa lourde lèvre autrichienne ; elle est presque toujours enfermée dans une cloche ou une écaille de tortue ; on l'appelait l'austricaille » ou « huître écaille », parce qu'on prétendait qu'en la donnant à François I^{er} Charles avait gardé l'huître et ne lui avait laissé que l'écaille.

Dans les troisième et quatrième livres, elle joue encore un rôle important ; c'est elle qui représente la sibylle de Panozoust et le pacificateur Mardi-Gras ; mais elle laisse arriver au premier plan deux créatures autrement hardies et venimeuses qu'elle : la Dauphine Catherine de Médicis et la terrible Diane, qui, malgré tout son esprit et son énergie, se voit enlever successivement, par l'Italienne, François I^{er} et le Dauphin Henri, dont elle avait été successivement la favorite, plus Philibert Delorme, son favori. C'est, paraît-il, l'Autrichienne Léonore qui décida la victoire en faveur de l'Italienne en lui four-

(1) Ou, pour parler plus exactement, leur éditeur anonyme.

nissant les fonds dont elle avait besoin, car elle était aussi pauvre que sa rivale était riche.

Je ne terminerai point cette première partie de ma tâche, qui est nécessairement la plus aride, sans aller au-devant d'une question qui me sera certainement adressée :

« Du vivant de Rabelais y avait-il beaucoup de lecteurs en état de le comprendre ? »

Il paraît qu'il en comptait un grand nombre dans la classe « blazonnante », car il dit dans le prologue de *Pantagruel* de 1542 : « Très illustres et très chevaleureux champions, gentilshommes et « autres », qui volontiers vous adonnez à toutes les gentilleses et honnestetés, vous avez n'a guères « veu », « leu » et « sceu » les grandes et inestimables chroniques, » etc., et plus bas : « Aultres ne sont par le monde, ce ne sont fariboles, qui estant grandement affligés du mal des dents, après avoir dépendu tous leurs biens en médecine, sans en rien profiter, ne ont trouvé remède plus expédient que de mettre les dietes chroniques entre deux beaux linges bien chaulx et les appliquer au lieu de la douleur, les sinapisant avecques un peu de pouldre d'« oribus ».

Il y avait donc du temps de Rabelais deux classes de la nation : les artistes et les grands seigneurs, en état de « voir », de « lire » et de « savoir » ce qu'il sinapisait si largement de sa poudre de « rébus ».

G. D'ORCET.