Aux antipodes du discours doctrinal qui entend prêcher dogmatiquement les fidèles, l'évangélisme fictionnel du *Cymbalum Mundi* fonctionne selon une pédagogie généralisée du contre-exemple. Il s'agit de dépeindre un monde où toutes les valeurs clefs de l'évangélisme sont systématiquement caricaturées, pour instruire le lecteur plus « par fuite que par suite[1] ».

DE LA « VIVE FOI » À LA « FOI MORTE »

Les dialogues du *Cymbalum Mundi* sont jalonnés par un indice lexical qui signale clairement l'un des enjeux spirituels majeurs de l'enquête fictionnelle. Il s'agit du champ sémantique de la « croyance », à travers lequel l'auteur semble dénoncer la confusion scandaleuse entre la foi chrétienne du fidèle, la conviction épistémologique du savant et surtout l'adhésion du lecteur aux fables païennes. En effet, la pédagogie oblique et non doctrinale des quatre dialogues fictionnels entraîne la peinture d'un monde où l'anthropomorphisme superstitieux s'est substitué à l'amour du seul Dieu et où la « foi magique[2] » a remplacé la foi des évangéliques, la « vive foi dont Sainct Paul tant escrit[3] », celle qui « consume la vie du chrétien, brûlant son cœur du feu de l'ardente amour », celle qui lui fait apparaître « la lumière céleste », celle enfin qui le sauve[4].

L'INCRÉDULITÉ DE « THOMAS DU CLEVIER »

L'épître liminaire introduit d'emblée le lexique de la croyance, par l'intermédiaire de jeux anagrammatiques. « Thomas Du Clevier » s'adresse « a son amy Pierre Tryocan », comme l'« incrédule » au « croyant ». Les prénoms bibliques de Thomas et de Pierre doivent être pris en compte dans l'interprétation de ces anagrammes énigmatiques. Thomas, absent lorsque Jésus se manifeste à ses disciples, doute de la résurrection du Christ. Ce n'est que lorsqu'il voit le Christ de ses yeux, à l'occasion d'une nouvelle apparition, une semaine plus tard, qu'il finit par croire. Et le

1 M. de Montaigne, *Essais*, *op. cit.*, chapitre III, 8 « De l'art de conferer », p. 202.
2 M. Clément, « Le *Cymbalum Mundi* : un texte cynique ? », *art. cit.*, p. 507.
3 C. Marot, *Œuvres poétiques*, éd. G. Defaux, Paris, Classiques Garnier, 1990, 2 vol, « Deploration de Florimond Robertet », v. 325-326.
4 I. Garnier-Mathez, *L'Épithète et la connivence*, *op. cit.*, p. 288-298, pour les trois sens métaphoriques de la collocation « vive foy ».

Christ de lui déclarer : « Parce que tu m'as vu, Thomas, tu as cru ; bienheureux sont ceux qui ne l'ont point vu, et ont cru » (*Jn* 20.29). La foi consiste à croire sans voir, elle naît d'une persuasion intérieure, plutôt que de l'expérience ou d'un corps de doctrine. Mais l'incrédulité de « Thomas Du Clevier », objet de la réprobation du Christ dans *l'Évangile selon Jean*, peut également s'interpréter en bonne part comme un refus de la sotte crédulité épistémologique et spirituelle qui précisément constitue l'une des cibles privilégiées de la satire dans le *Cymbalum Mundi*, comme l'ont montré I. Morrison[1] et M. Clément[2]. L'opposition entre Thomas et Pierre serait alors du même ordre que celle qui, dans le dialogue de Lucien intitulé *Philopseudès* (« les affabulateurs »), oppose Tychiade, l'esprit fort, et Eucrate, personnage de solide réputation, sexagénaire et s'adonnant à la philosophie, mais pourtant épris des fables les plus fantasques. Ce goût du mensonge reste certes inoffensif quand il se cantonne à l'univers des poètes, mais il prend selon Tychiade une tournure inquiétante quand il touche les affaires politiques et religieuses de la cité. De la même manière, l'auteur du *Cymbalum Mundi* semble indiquer que le mensonge, quand il se cantonne à l'univers des poètes, peut être source d'un plaisir esthétique tout à fait acceptable – et, on l'a vu, une manière de ne pas fermer le sens. Mais quand il touche aux questions sacrées et qu'il se substitue aux fondements du christianisme, il pourrait bien prendre une signification corrosive et signifier une dévaluation de la foi. Il s'agirait alors de dénoncer la confusion propre à une humanité corrompue, qui ne fait plus de distinction entre la vérité et le mensonge, entre le Dieu de la religion chrétienne et les dieux de l'Olympe, entre le paganisme et le christianisme. Ainsi, quel que soit le sens que l'on prête à l'incrédulité de « Thomas Du Clevier » et donc à la croyance de « Pierre Tryocant », il semble bien que les deux anagrammes introduisent dans le *Cymbalum Mundi* le couple antagoniste de la « vive foi » et de la foi « morte »[3]. Le *Cymbalum Mundi* va creuser cette opposition, en se concentrant sur son versant négatif : la description de la foi « molle » et superstitieuse, assimilée aux croyances païennes ou à l'illusion fictionnelle provoquée par la fable mythologique.

I.R. Morrison, dans « The *Cymbalum Mundi* Revisited », *art. cit.*, p. 273, met en lumière le thème de l'opinion dans l'opuscule, et les trois raisons principales qui expliquent « la manière opiniâtre et arbitraire dont les hommes défendent des opinions de toutes sortes » ["*the stubborn and arbitrary way in which men hold beliefs of all kinds*"] : la folie de l'homme qui l'amène à se fier à l'autorité de la parole écrite comme orale, la vaine curiosité, et enfin l'orgueil.

M. Clément, dans « Le *Cymbalum Mundi* : un texte cynique ? », *art. cit.*, p. 505-506, distingue la « satire de la crédulité ou la leçon d'incrédulité » et la « satire de la crédulité spirituelle : la leçon d'agnosticisme ».

I. Garnier-Mathez, *L'Épithète et la connivence*, *op. cit.*, p. 174-180.

> Que si je ne te l'ay rendu de mot à mot selon le latin, *tu dois entendre que cela a esté fait tout exprès*, afin de suivre, le plus qu'il me seroit possible, les façons de parler qui sont en notre langue françoise...

Sont donc ménagés « tout exprès » des écarts impossibles à mesurer entre un original inexistant et le livre placé sous nos yeux...[3] Ce pourrait être simplement la formule d'une méthode d'appropriation des textes traduits, qui les soumet d'autorité aux exigences de la langue d'accueil : de telles déclarations étaient courantes à l'époque, et s'autorisaient de Cicéron qui avait procédé de même avec les philosophes grecs. Mais les exemples qui suivent ne relèvent pas des scrupules linguistiques ni du souci de style, et ils invitent à s'interroger sur les énoncés assujettis à l'altération déclarée intentionnelle :

> ... laquelle chose cognoistras facilement aux formes de juremens qui y sont, quand pour *Me Hercule, Per Jouem, Dispeream, Aedepol, Per Styga, Proh Jupiter*, et autres semblables, j'ay mis ceux là dont noz bons gallandz usent, asçavoir *Morbieu, Sambieu, Je puisse mourir*, comme voulant plustost translater et interpreter l'affection de celuy qui parle, que ses propres paroles.

Au premier rang donc, des jurons. De leurs homologues français, l'un, « Je puisse mourir », est la traduction littérale de *Dispeream*; il servira de repère pour mesurer l'écart perceptible dans les deux autres. *Per Jouem* aurait pu être traduit, « Par Jupiter ! », ou transposé en un banal « Par Dieu ! », ou « Parbleu ! » si l'on préfère ; et ce serait déjà donner le dieu de l'Olympe et celui du Sinaï pour interchangeables, au moins en tant qu'objets d'imprécations exprimant « l'affection [= l'état d'esprit] de celui qui parle ». Mais ici sont choisis pour équivalents expressifs « Morbieu » et « Sambieu » Est ainsi désigné à notre attention un des aspects inquiétants du livre, et non des moindres, comme le faisait observer hier Olivier Millet : les analogies entre thèmes religieux païens et typiquement chrétiens, à portée de sarcasme. Car les jurons pris pour exemples ne sont pas les plus fréquents dans le livre (on en compte respectivement trois et cinq occurrences, contre douze pour « corbieu »), mais certainement les plus significatifs : ils sont eux-mêmes les substituts transparents des « Mort-Dieu » et « Sang-Dieu » qui visent expressément le Dieu des chrétiens, mort ensanglanté sur la Croix – véritables blasphèmes pour lesquels est parfois prononcée très précisément la peine qu'a dû subir Morin, amende honorable avec cierge en main, fustigation aux carrefours et bannissement[4]. Est ainsi suggérée une troisième série, vir-

---

[3] Cervantès usera plus tard d'un procédé analogue, en inventant un rédacteur arabe de son *Don Quichotte*, « Cid Hamet ben Engeli », et un tiers anonyme dans le rôle du traducteur ; le tout pour inscrire dans la fiction même un doute ou un démenti de son authenticité (par ex. aux ch. 24 et 27 de la seconde partie). Voir « Un *essai* de la chevalerie : logique spéculaire dans la seconde partie de *Don Quichotte* », dans *Héroïsme et démesure dans la littérature de la Renaissance – Les avatars de l'épopée*, Publ. de l'Université de Saint Etienne, 1998 ; article repris dans *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n° 13, p. 121-134.

[4] François Berriot (*Athéismes et athéistes au XVIe siècle en France*, éd. CERF, Lille 1984, t. I, p. 128-133) insiste sur la fréquence et la gravité de paroles de ce genre, tenues par les tribunaux

tuelle, d'énoncés: par-delà les expressions latines et leurs transpositions en français, les expressions interdites que cachent mal ces dernières, avec l'« affection » rageuse ou narquoise qu'elles décèleraient[5].

Le second exemple est présenté en termes anodins: « Semblablement, pour *vin de Phalerne* j'ay mis *vin de Beaulne*, à icelle fin qu'il te fust plus familier et intelligible ». La raison alléguée peut donner l'alerte: plus « intelligible », vraiment, le bourgogne, même agrémenté des échos de ces discussions dont parlait J. Céard sur la saveur des crus français? Mais justement cette prétendue traduction invite à se demander *de quels vins il s'agit*; et le contexte du premier dialogue (le seul où il soit question du « vin de Beaune ») donne à la question une acuité redoutable: Beaune ou Falerne, ou bien... « nectar de Jupiter », vin céleste sur lequel il faut «*croi[re] ce qu'en est escript et ce qu'on dict*», explique Curtalius, avec menaces, « voire *par le sambieu*», pour le blasphémateur qui persisterait dans son « opinion » hérétique.

Ce qui vient ensuite n'est pas une traduction approximative, mais une précision par similitude: « J'ay aussi voulu adjouster à *Proteus, maistre Gonin*, pour myeulx te declairer que c'est que *Proteus*». L'intention de *mieux* éclaircir l'allusion, prise à la lettre, présuppose que le lecteur a déjà partiellement compris, et qu'on ne lui apporte qu'un supplément d'information. Le lecteur est donc censé posséder la connaissance minimale sur Protée, son aptitude aux métamorphoses. En ajoutant « maître Gonin », charlatan et escroc légendaire, le scripteur fait de ces métamorphoses autant de moyens de leurrer les imbéciles. L'indication n'est pas superflue. Scrutant le dialogue II, le lecteur de trop bonne volonté pourrait imputer les feintes et déguisements de Mercure à quelque humeur facétieuse, sans plus: quoi de plus naturel que de se moquer des philosophes? Mais après avoir d'emblée averti que tout « fils de Jupiter » qu'il est (ou prétend être: le subjonctif « fusses-tu... » introduit une nuance de doute), Mercure est un « abuseur », Trigabus réitère, quitte à paraître lui-même surpris: « Quel Proteus *ou maistre Gonin* tu es! ». C'est bien l'accusation de filouterie, annoncée par la lettre-dédicace, et que confirmera l'intéressé interpellant ses dupes incapables de le reconnaître (« O povres gens! vous fiez vous en Mercure, le grand aucteur de

---

pour signes d'impiété notoire et châtiées comme telles (voir la sentence rendue en 1548 contre le blasphémateur François Guérin, citée p. 133). – Dans l'ensemble de la thèse, soutenue en 1976, F. Berriot conteste avec des arguments probants la prétendue incapacité des hommes du XVIe siècle à s'affranchir des perspectives chrétiennes – idée reçue, accréditée en 1942 par L. Febvre mais ébranlée la même année par l'étude du même critique sur « Origène et Des Périers » (*B.H.R.*, n° 2, 1942, p. 7-131). F. Berriot, aux pages 669-679 de son ouvrage, soumet le *Cymbalum Mundi* à un examen attentif dont mes propres conclusions sont tributaires.

5 S'il est vrai, selon la communication de Claude La Charité, que l'auteur du *Cymbalum Mundi* songeait dans ce passage de l'épître liminaire aux directives d'Erasme, inspirées de S. Augustin, qui recommandent au prédicateur d'adapter les textes cités aux attentes de l'auditoire en les traduisant dans le parler et la culture rudimentaires des simples fidèles, il faut reconnaître dans le choix de tels exemples un esprit singulièrement sarcastique. Songera-t-on à Sade calquant le plan de sa *Justine* sur les récits hagiographiques d'épreuves subies dans la voie du salut, comme l'atteste son « Cahier préparatoire »?

tous abus et tromperies?») juste après leur avoir suggéré que la pierre philosophale qu'il est censé avoir disséminée dans le sable de l'arène, pour qu'ils l'y cherchent, «peut-être n'y est pas».

Sous prétexte de scrupules de traducteur, l'épître liminaire attire donc l'attention sur des détails qui mettent en cause la piété chrétienne (bafouée par les formules blasphématoires), le sacrement de la messe catholique (parodié par le «nectar de Jupiter») et le talisman du Verbe que prétendent avoir trouvé et détenir les théologiens de la Réforme (émietté en une «pierre philosophale» peut-être inexistante)... On a reconnu les principaux des traits qui ont accrédité auprès des critiques des XIXe et XXe siècles, Lucien Febvre inclus, l'idée que le *Cymbalum Mundi* était l'œuvre d'un mécréant; et il faut leur donner poids, puisqu'ils ne sont pas prélevés par tel ou tel commentateur en fonction de ses propensions idéologiques, mais bien par «Thomas du Clevier», signataire de l'épître liminaire et soi-disant découvreur et traducteur de l'ouvrage. N'en tirons cependant aucune conclusion définitive avant d'avoir examiné le dernier point désigné à notre attention: exposé avec beaucoup plus d'insistance, c'est naturellement le plus difficile à interpréter.

Il s'agit des «chansons que Cupido chante au troisiesme dialogue» (on ne saurait être plus précis). En leur place, explique Thomas du Clevier,

> il y avoit au texte certains vers lyriques d'amourettes, *au lieu desquels j'ay mieulx aymé mettre des chansons de nostre temps*, voyant qu'elles serviront autant à propos que lesdictz vers lyriques, lesquels (selon mon jugement), si je les eusse translatez, n'eussent point eu tant de grace.

Cette fois-ci, ce n'est plus une approximation, mais une substitution pure et simple; et l'opération, qui confirme en sa désinvolture la fiction du manuscrit latin, affecte un passage du dialogue III lui-même privilégié par des singularités formelles très visibles: le bref dialogue avec Cupido qui inclut comme incidemment le monologue de Célia. Précisons:

- Rencontrant le petit dieu, Mercure lui tient les propos requis par la narration d'ensemble: recherche du livre de Jupiter et de ceux qui l'ont dérobé, échange de «nouvelles» et de recommandations. Cupidon fait mine de lui donner les renseignements demandés, sur les voleurs, puis s'arrête et marque son désintérêt: «Je ne suis point curieux de ces matieres-là. Je ne pense sinon à mes petiz jeux, menus plaisirs et joyeux esbattemens...»
- Très logiquement, Mercure veut le quitter pour vaquer à ses propres occupations, «car j'ay grand haste», dit-il. Jeu de scène: il est retenu de force par un geste et un motif qu'indiquent ses protestations, «Vertubieu, *tu me arracheras mes talaires*, laisse-moy aller, Cupido, je te prie, je n'ay pas *si grand envye de jouer que toy*»...
- Viennent alors deux couplets lyriques, pour célébrer ce monde insouciant du «jeu» que le commissionnaire apprécie d'un mot au passage, l'enviant

comme un bien qui lui est inaccessible et l'opposant aux tracas de son impérieux Jupiter. Puis une bribe de chanson, marquant l'apparition de Célia, deux mots pour le sortilège que lui jette Cupido (autre jeu de scène peut-être: une flèche décochée?), et le monologue de nostalgie amoureuse suivi d'une seconde bribe de chanson et d'une conclusion railleuse du petit dieu, «elle en a ce qu'il luy faut» (doit-on comprendre «elle a son compte», ou plutôt, en pensant au *Lysis*, «elle éprouve le désir sous sa forme de manque» – autrement dit, de ce qui «faut» = fait défaut?).

- Et l'épisode s'interrompt brusquement, sur la reprise des récriminations de Mercure de nouveau seul et son projet de donner la parole au cheval Phlégon, qui introduit au dernier épisode du dialogue III le thème des animaux parlants, repris dans le dialogue IV entre les deux chiens d'Actéon.

Dans ce dispositif les «vers lyriques d'amourettes» marquent comme par balises la singularité d'une séquence textuelle autonome, et définissent ce qui la rend exceptionnelle: l'irruption du jeu poétique, de l'insouciance, du plaisir et du désir exacerbé. Ajoutons que cette séquence est en position stratégique, exactement au point de clivage le plus important de l'ensemble des dialogues: celui où les animaux prennent le relais des hommes et des dieux, pour parler, et parler de tout autre chose que du livre des destinées. Mais pourquoi déclarer factices, dans l'épître liminaire, les vers qui signalent ce passage crucial? – Cela revient à dire qu'en ce point, plus que partout ailleurs, le texte lu est différent de son prétendu modèle latin; que l'on doit ici soupçonner autre chose, qu'on n'est pas censé connaître... Complication: en fait, on peut croire un instant reconnaître une chanson profilée en arrière-plan, à ceci près qu'elle n'est pas latine, mais française, et bien contemporaine. Comme à titre d'exercice, pour faire apprécier l'écart et le sens de cet écart, le premier des couplets évoque en effet son homologue marotique:

Pourtant si je suis brunette,
Amy, n'en prenez esmoy:
Autant suis ferme et jeunette
Qu'une plus blanche que moy[6]

---

[6] Chanson XXXVIII de l'*Adolescence Clémentine*. – La version du *Cymbalum*, citée ci-après, et les autres «vers lyriques» qui la suivent sont ici présentés selon l'usage typographique, déjà bien établi au XVIe siècle, de passer à la ligne à chaque vers. Le texte original enfreint cet usage, peut-être à dessein: le jeu d'énigmes auquel est invité le lecteur se compliquerait ainsi de la nécessité de distinguer dans le corps du texte les passages versifiés avec pour seuls repères les rimes, et, pour les fragments de chansons, le rythme et la réminiscence des modèles. Il convient d'en tenir compte et d'exposer le problème, même si l'on choisit comme ici la solution de facilité. – La présente remarque donnera lieu à une brève mise au point. Entre autres critiques adressées à l'édition d'Yves Delègue, en l'absence de celui-ci, M. Yves Giraud a traité de «faribole» le souci d'informer le lecteur de la ponctuation originale; prétexte: les ponctuations du XVIe siècle étaient aberrantes. La raison alléguée se fonde sur une inférence téméraire: je n'y comprends rien, *donc* cela n'a pas de sens. Si l'on voulait examiner sérieusement la question, il faudrait: 1) distinguer les ponctuations autographes d'écrivains (il en existe, et

« naïveté » que la version du *Cymbalum* tourne en gracieuse gaillardise:

> Pourtant que je suis jeunette,
> Amy, n'en prenez esmoy:
> Je feroys mieulx la chosette
> Qu'une plus vieille que moy.

Le remploi est métamorphose, Cupido est lui aussi un maître Gonin, à sa manière. Mais dans ces conditions il devient téméraire de former des conjectures sur les *fragments* de couplets disposés de part et d'autre du monologue de Célia. D'autant que le premier thématise l'énigme qu'il constitue:

> Il y a, ma damoiselle,
> Il y a *je ne sçay quoy...*[7]

et le second annonce une substitution (transparente: des faveurs offertes ou obtenues, à défaut d'une improbable thérapeutique):

> De par Dieu va! dit la fillette,
> Puisque remede n'y puis mettre...

Devine qui voudra; mais même si l'on juge la tâche facile, il ne faudrait pas oublier que le résultat est par nature invérifiable, puisque l'original « latin » n'existe pas, puisque les chansonnettes, même connues, risquent d'être altérées dans la suite que laisse attendre en vain leur interruption, comme est altérée la première, dont le couplet est entier.

Récapitulons, en pensant maintenant aux principales controverses qui régissent la tradition critique. Sous couleur de donner des exemples d'écarts entre la prétendue traduction et son original imaginaire, « Thomas du Cleuier » a désigné et précisé quelques-uns des traits où l'on a longtemps cru percevoir des intentions profanatrices: christianisme et paganisme assimilés par les jurons;

---

l'on doit les respecter) des ponctuations de protes, de moindre autorité sans doute, mais qui méritent au moins un effort de compréhension; 2) pour une édition scientifique, affirmer la nécessité de faire connaître au lecteur les données textuelles, de quelque catégorie qu'elles soient, même si l'on choisit de les « corriger » dans la version proposée: les apparats critiques sont faits pour cela. En satisfaisant à ces exigences élémentaires, on découvrira peut-être, parfois, que des segmentations (ou défauts de segmentation) insolites à nos yeux pourraient obéir à des intentions précises (c'est le cas dans le passage ci-dessus qui retenait notre attention); à tout le moins, on laissera au lecteur les informations indispensables pour qu'il tente lui-même de comprendre. A prendre au contraire le parti d'éliminer purement et simplement des éditions modernes ce que l'on tient à tort ou à raison pour inintelligible dans les documents originaux, on risquera toujours de fausser les textes, de leurrer le lecteur en lui ôtant le moyen de les reconstituer, et de s'exposer aux railleries adressées par les humanistes aux docteurs d'antan qui, faute de connaître le grec, escamotaient dans leurs « leçons » les citations rédigées en cette langue (*« græcum est: non legitur »*). Ce qui ne serait pas un vrai progrès dans l'érudition.

[7] Les points de suspension sont dus à l'éditeur moderne, mais leur emploi est ici justifié: l'inachèvement dont ils sont le signe est marqué par l'absence de rime.