



HAL
open science

Tristan Corbière (1845-1875) : Les Amours jaunes (1873)

Joël July

► **To cite this version:**

Joël July. Tristan Corbière (1845-1875) : Les Amours jaunes (1873). Master. <https://www.stylm.org/>, AMU (Aix-en-Provence), France. 2019, pp.8. hal-02439821

HAL Id: hal-02439821

<https://hal.science/hal-02439821v1>

Submitted on 14 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Tristan Corbière (1845-1875) : *Les Amours jaunes* (1873)

Sonnet à Sir Bob

Chien de femme légère, braque anglais pur sang.

Beau chien, quand je te vois caresser ta maîtresse,
Je grogne malgré moi - pourquoi ? - Tu n'en sais rien...
- Ah, c'est que moi - vois-tu - jamais je ne caresse,
Je n'ai pas de maîtresse, et... ne suis pas beau chien.

5 - *Bob ! Bob !* - Oh ! le fier nom à hurler d'allégresse ! ...
Si je m'appelais *Bob*... Elle dit Bob si bien ! ...
Mais moi je ne suis pas *pur sang*. - Par maladresse,
On m'a fait *braque* aussi... mâtiné de chrétien¹.

- Ô Bob ! nous changerons, à la métempsycose :
10 Prends mon sonnet, moi ta sonnette à faveur rose ;
Toi ma peau, moi ton poil - avec puces ou non...

Et je serai *Sir Bob* - Son seul amour fidèle !
Je mordrai les roquets, elle me mordrait, Elle ! ...
Et j'aurai le collier portant Son petit nom.

*British channel*², 15 may.

Poète considéré comme maudit, Tristan Corbière inscrit ses vers dans un mouvement (autour de 1870 et précisément en 1873 pour lui, date où il publie à compte d'auteur) qui cherche à libérer la prosodie de règles jugées bien trop strictes, depuis les Romantiques. Il va donc jusqu'à mettre dans un sonnet de facture classique un propos loufoque (discours à un chien qu'il envie) avec une poésie très prosaïque (style simple, phrases inachevées, lexique ambigu, procédés ironiques, grivoiseries implicites, jeux sonores, ponctuation qui oralise les énoncés, rythmique heurtée). Derrière l'humour perce pourtant le désespoir de Corbière dont la poésie insiste très souvent sur les complexes de l'énonciateur : laideur, sentiment de bâtardise, déprime. Le poème progresse d'ailleurs, à la faveur d'une construction inversée du sonnet argumentatif, vers de plus en plus d'irréalité : simplement envieux dans les quatrains au présent de l'indicatif, le poète envisage dans les tercets par un futur schizophrène une réincarnation irrévérencieuse en chien. Sous l'ironie inconséquente et l'attitude fantasque, le poète peut être jugé cynique, au mieux, débile, au pire.

¹ Traitement du yod en synérèse pour le mot *chrétien* : Corbière ne joue pas ici sur l'archaïsme que constituerait une application étymologique de la convention. Voir sur cette question du traitement souple et souvent très libre chez Corbière des « érèses » Dominique Billy. « Le sabotage de la prosodie française dans les *Amours jaunes* ». *Studi francesi*, Rosenberg & Sellier, 2005, 145, p.73-88. hal-00962229. <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-00962229/document>

² Ecrit « *Britisch* » dans le tapuscrit de la BnF, p. 46 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70668p.pdf>

1) Un lyrisme déclassé

La situation d'énonciation : fantaisie ludique ou démente ?

La situation de communication dans ce texte relève du discours direct : le poète s'adresse avec le pronom nominal *je* à un chien, braque anglais, Bob, qu'il tutoie (vers 1, 2, 3, 10, 11), qu'il questionne (vers 2, avec un jeu sur une attente feinte de la réponse), qu'il apostrophe (vers 1, vers 9). La dédicace vient aussi le confirmer. Et les impératifs du vers 10. Cet animal fabuleux est donc pourvu de facultés humaines comme celles de comprendre le langage humain (« vois-tu », v. 3) et de pouvoir l'utiliser puisque Corbière l'interroge patiemment. A partir du premier tercet, le locuteur et cet interlocuteur animal se retrouvent réunis dans le pronom *nous* ; signe qu'une progression a lieu (elle est manifeste dans les temps verbaux et le passage du présent au futur) dans la chronologie comme dans l'intensité hallucinatoire du poète ou dans son désordre moral qui semble avoir de moins en moins de limites.

C'est en revanche la femme adorée qui est invoquée par des pronoms représentant de 3^e personne (vers 6, 13) à partir d'une désignation au premier vers comme la « maîtresse » du chien, interlocuteur du poète. Cette énonciation est absurde puisque le chien ne peut ni comprendre (vers 3), ni répondre (vers 2) au poète : soit on range ce discours improbable dans le cadre d'une pirouette convenue (faire la louange de la femme aimée à travers un objet qui lui appartient, voir Catulle en annexe, ou à travers une partie de son corps comme dans les blasons de la tradition), soit on l'associe à une passion folle et schizophrène du poète qui sort de la réalité commune, s'humilie au point d'envier la place d'un chien et se montre prêt à en récupérer les attributs (le grognement – vers 2, la sonnette – vers 10, l'agressivité – vers 13, le collier – vers 14, symbole final de soumission en même temps que de luxe) pour peu qu'il en récupère aussi les compensations érotiques (dernier tercet).

Un faux traditionalisme

Cette situation loufoque et certainement ludique contraste, par ironie, du moins par contrepoint, avec la structure très figée du sonnet qu'emprunte Tristan Corbière : son poème est de forme relativement classique dans l'agencement des rimes (ABAB ABAB CCD EED), avec une alternance de rimes féminines (ACE) et masculines (B et D), et dans la disposition des strophes (deux quatrains suivis de deux tercets). Le sonnet conserve une opposition signifiante entre les quatrains et les tercets : les quatrains exploitent une différence que les rimes croisées aident à souligner, même si ce croisement n'est pas l'agencement le plus prisé par le canon littéraire. L'opposition est celle des choix rimiques, celle des temps verbaux et elle sert la progression dramatique³ puisque l'illusion du poète se confirme et en quelque sorte dégénère. L'ordre classique du sonnet ne mène donc pas ici à davantage de raison mais au contraire davantage de folie.

Ce discours de plainte que le poète feint d'adresser à l'animal pour mieux atteindre la personne aimée pourrait aussi être le reflet d'un biais traditionnel de la poésie lyrique⁴ mais la dégradation du registre élégiaque est patente, ne serait-ce que parce que le discours se charge d'ironie grinçante envers le personnage féminin. Le classicisme pourrait être au service d'une éloquence galante ; or l'éloge est déporté vers le seul chien de sa maîtresse, c'est lui qui reçoit de manière dérisoire les marques de louange, les interjections (v. 9), les répétitions hypocoristiques (v. 5).

De fait, la glorification de la maîtresse dont tous les appâts sont tus passe par des ressorts

³ Notons qu'il existe aussi une autre manière de mettre en regard les strophes du poème puisque du point de vue énonciatif, ce sont le premier quatrain et le premier tercet (strophes 1 et 3 du sonnet) qui portent les marques d'adresse à l'animal quand les strophes 2 et 4 constituent, elles, des moments de monologue intérieur.

⁴ Voir le site « Magister » qui propose une comparaison du sonnet de Corbière avec un sonnet de Ronsard, « Rossignol, mon mignon... » : <https://www.site-magister.com/parodi.htm>

bien outranciers comme la dislocation maladroite, à gauche de la proposition, dans le vers 13, comme l'imitation vocale du vers 5 qui semble bégayer (allitération des [b] de Bob à *bien*) et la majuscule de déification (majuscule de majesté aussi sur le déterminant possessif *Son*, vers 12 et 14). De son comportement nous ne voyons en fait que les ridicules.

Un portrait féminin dévalorisé

L'anglisme comme un « chic » grotesque : les bénéfices exotique, aventurier, mondain, culturel ou aristocratique des nombreux anglicismes du périphrase sont complètement annulés au profit d'un ridicule presque vulgaire ; en effet la dédicataire par ricochet, la femme auprès de laquelle le poète soupire ou plutôt « grogne », est qualifiée de « femme légère », ce que confirme le fait que son chien soit son « seul amour fidèle » (vers 12) : faut-il seulement entendre que la femme désirée est une femme hautaine (et frigide), doit-on plus sûrement la ranger du côté des femmes frivoles ou ceci ne la désigne-t-il pas complètement comme une cocotte, une courtisane ?

La précision « avec puces ou non », non seulement fabrique un enjambement des deux tercets, non seulement ajoute à la vulgarité ambiante (ce sur quoi nous reviendrons), non seulement repousse les limites du poète prêt à tous les sacrifices mais pourrait également accentuer l'irrespect du poète qui soupçonne de mal entretenir son animal domestique celle auprès de laquelle il prétend. Ces indices discrets de petite vertu n'en démentent pas moins complètement l'éclatante dévotion que le poète affirme tout du long.

Dans ce détournement ou refus du lyrisme, on pense bien sûr à la « néantisation du moi⁵ » et notamment ici à double titre : du point de vue formel et structurel par le contournement des esthétiques et des discours poétiques habituels, du point de vue thématique par l'assimilation à un chien, avec toutes les connotations de servitude (et de vulgarité) associées à cet animal. « Je ne suis pas » répète le poète à deux reprises (vers 4, vers 7) ; en revanche « on [I]'a fait » : tantôt on nie les attributs du sujet qui seraient la beauté ou la pureté et tantôt on fabrique des attributs du COD pour associer à l'image du poète passif celle du « braque⁶ », c'est-à-dire de l'agité débile. Comment comprendre le circonstant « par maladresse » en fin de vers (en contre-rejet) : est-ce la maladresse divine qui transforme le poète en fou ou est-ce la maladresse du poète qui le rend fou parmi les hommes ?

2) Un prosaïsme antipoétique

Les discordances mètre/rythme

Les coupes obligatoires d'un vers long français sont la césure et la fin de vers. Pour un alexandrin, il s'agit donc d'avoir un accent de fin d'unité rythmique-syntaxique-sémantique à ces places fixes, soit la sixième et la douzième syllabes. Ce découpage des pauses fortes du vers en deux hémistiches de 6 syllabes réalise la déclamation circonflexe (la voix monte jusqu'à la césure et redescend jusqu'à la fin du vers⁷) que, à l'égard de la versification traditionnelle et de la prosodie classique, tout accent supplémentaire vient atténuer voire déranger. Ainsi, la multiplication d'accents secondaires importants à l'intérieur des hémistiches remet en question cette norme. C'est

⁵ Hugues Laroche, *Tristan Corbière ou les voix de la corbière*, coll. L'Imaginaire du texte.

⁶ <https://www.cnrtl.fr/definition/braque> Voir notamment l'emploi de Marivaux en 1736 qui fait passer du sens animalier à un sens humain péjoratif. Penser également à des associations plus vulgaires avec *braquemart*, terme argotique pour désigner le pénis, déjà employé dès 1833 par Musset (*Gamiani ou Deux nuits d'excès*).

⁷ La déclamation circonflexe est une théorie contestée de Georges Lote (*Histoire du vers français*, PUP, Aix-en-Provence, 9 tomes, de 1991 à 1996) en tant que principe de la déclamation spontanée ou culturelle en Occident ; néanmoins, elle garde l'intérêt didactique de permettre à nos oreilles contemporaines moins rompues au rythme du dodécasyllabe de percevoir la cadence des deux hémistiches (et la monotonie des alexandrins contigus).

là-dessus que le classicisme créera ses vers les plus expressifs, en contournant la règle, et que la poésie romantique commencera une contestation (« J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin », *Les Contemplations* (1856), « Quelques mots à un autre », I, 26, Victor Hugo). Mais c'est à l'époque de Laforgue, Rimbaud, Verlaine et Corbière qu'un maximum d'infractions verra le jour avec un double effet : celui, provocateur, d'instaurer une modernité poétique à partir d'un vers libéré ; celui, modalisateur, de faire signifier ces infractions, au service d'un lexique ainsi mis en évidence ou celui de rendre prosaïque le texte poétique. C'est ainsi qu'on pourra estimer le foisonnement des pauses rythmiques à l'intérieur des hémistiches, coupes fortes qui viennent concurrencer les pauses métriques attendues (césure et fin de vers) ; la syntaxe multiplie donc les éléments insérés et accentués qui rendront la poésie de Corbière heurtée⁸ et dissonante : apostrophe (vers 1), interjection (vers 3, vers 9), dislocation (vers 13), coordination appuyée par une hésitation (interruption marquée par les points de suspension au vers 4), échange dialogal bref (vers 2), proposition incidente (vers 3). Au vers 7, la phrase aboutit à sa ponctuation la plus forte à la 8e syllabe, détachant par un rejet interne l'expression adjectivale « pur-sang » et décalant la phrase suivante avec un contre-rejet externe maladroit qui met en évidence le circonstant « par maladresse ». Au vers 10, le poème rencontre son infraction la plus conséquente et la plus perceptible à l'oreille : la césure n'est plus marquée, pas de concordance entre la pause rythmique à la fin du mot « sonnet » et la coupe métrique attendue sur le déterminant non accentué (atone). Ces négligences de Corbière contribuent à la désinvolture du ton, à la dinguerie du propos, à la dépoétisation de l'esthétique⁹.

Faut-il alors compter comme un surcroît d'application poétique la rime batelée du vers 4 ou comme une maladresse supplémentaire, d'autant que l'homophonie se fait au bénéfice d'une insistante répétition lexicale ? De même l'antépiphore « beau chien » (vers 1 et 4), avec le ton de désolation qui l'accompagne, semble moins à verser du côté de la prouesse verbale que d'un laisser-aller langagier face au dépit.

Travail pour heurter la langue

Le nombre très important de monosyllabes dans le poème (*passim*) contribue également à heurter le vers¹⁰, la syntaxe est volontiers elliptique (vers 10, 11) et les points de suspension traduisent des aposiopèses (vers 6) ou terminent les vers par des espèces de songerie béate qui miment avec pudeur les délices imaginaires dans lesquelles se vautre le poète humilié...

La syntaxe est également chargée par des systèmes exclamatifs isolant de petits groupes intonatifs (vers 3, vers 5, vers 9) ou massivement portés sur des propositions complètes (vers 5, 6, 12, 13). Le ton de la plainte se trouve donc assez continûment brisé puis rehaussé, relancé.

A ces bouleversements rythmiques s'ajoute le nombre important de tirets d'usage peu conventionnel. Si certains sont possiblement dialogaux (vers 2, vers 5 mais nous contesterons, bien sûr, cette solution interprétative), possiblement parenthétiques (vers 11, 12 ?), leur grand nombre incite à les voir comme les tirets fréquents des poésies verlainiennes et symboliques, sortes de démarcateurs, de tirets d'insistance et de rupture qui font valoir d'incertains changements de voix, d'humeur, des pauses qui pourraient signifier certains sentiments : découragement, colère...

Bassesse lexicale

La bassesse volumétrique des mots (sauf la pédante *métempsychose* qui s'étale à la rime) s'accompagne, à la faveur d'un style simple et oral, d'un niveau de langue familier : les dislocations, la tournure emphatique « c'est que moi » (vers 3) à la place de « c'est parce que... »,

⁸ Cette esthétique est revendiquée : « — Vers ?... vous avez flué des vers... — Non, c'est heurté », poème « ça », vers 3, *Les Amours jaunes*.

⁹ Meitinger Serge. « L'ironie antiromantique de Tristan Corbière ». In: *Littérature*, n°51, 1983. Poésie. p. 41-58.
www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1983_num_51_3_2203

¹⁰ Invasion monosyllabique sur laquelle tranche avec ridicule l'extraordinaire « métempsychose ».

les syncope (vers 10 et 11), l'emploi intransitif du verbe *caresser* lors de sa reprise au vers 3, la mise en concurrence d'un *si* hypothétique (sans proposition principale) et d'un *si* adverbial (sans subordonnée consécutive)...

La poésie touche ici au prosaïque (« *poil, puces, roquets, collier* ») sans jamais vouloir le sublimer. Le poète *grogne* et n'aspire qu'à s'abaisser pour y gagner une caresse ou une morsure. Et davantage, tout le texte traite du corps et renvoie à la vulgarité des relations charnelles avec une progression significative du verbe *caresser* (première strophe) au verbe *mordre* (quatrième strophe).

3) Du ludique à la démente

Jeux de mots

On peut identifier un grand nombre de jeux de mots comme la paronomase qui met en équivalence le sonnet du poète¹¹ et la sonnette du chien, la seconde plus enviable que le premier (vers 10) ou comme les mots à double entente actualisés dans chacune de leurs acceptions : « maîtresse » comme propriétaire puis comme amante, « braque » comme race de chien (dédicace) puis en tant qu'emploi adjectival désignant un personnage fou et fantasque (attesté depuis le XVIIIe siècle, au vers 8) ; « mâtiné » veut dire mélangé mais fait référence au chien molosse comme un « mâtin » ; également le mot « fidèle » n'ayant pas tout à fait le même sens pour désigner un chien ou pour désigner des partenaires érotiques ; également le mot « faveur » qui désigne ici le ruban rose de l'animal domestique sur lequel on transfère des couleurs féminines mais incite à entendre l'obsession sexuelle du poète qui cherche des caresses charnelles, des privautés ; la caresse et la morsure ne sont pas non plus identiques adaptées à un chien ou à un amant... le poème joue donc avec deux isotopies¹² et les mixe pour dévaloriser le poète au profit d'un sort plus comiquement enviable, celui de Bob¹³, palindrome, qui, répété au début du vers 5, rend quasiment la phrase imprononçable, interpellation pourtant jugée vénérable. L'ironie perce donc sous le discours du poète : nous ne pouvons pas le croire sérieux lorsqu'il savoure, en l'imitant (vers 5) la voix féminine appelant son chien Bob. Le travestissement burlesque inverse les valeurs et nous aboutissons à une scène surprenante et masochiste où après qu'on nous a dit que c'était le chien qui caressait (vers 1), nous nous apercevons que c'est la femme qui mord (vers 13) !

Jeux sonores

Ainsi beaucoup d'échos phoniques en [wa] aux vers 1 à 3, au vers 11, semblent faire aboyer le poète qui cherche, comme il l'avoue au vers 2 (syllepse du verbe « grogner »), à concurrencer l'animal. La sonorité [wa] est multipliée dans le premier quatrain par le verbe *voir*, le pronom *moi* et l'adverbe *pourquoi*. Au vers 3, la sonorité se retrouve au bénéfice de l'incidente dans deux syllabes successives. Ce ne sont pas de verlainiennes rimes internes ou brisées que cherche Corbière mais une sorte de mimétisme onomatopéique du cri d'animal.

D'ailleurs la sonorité [wa] est obtenue souvent par le pronom personnel tonique de 1^{ère} personne, soit derrière préposition (vers 2), soit en dislocation (apposé au sujet *je*, vers 3 et 7). Cette

¹¹ Le sonnet si classique qu'il paraisse n'en est donc pas moins dévalorisé avec force (de la même manière que beaucoup d'autres poèmes de Corbière en s'interrogeant sur l'art de le fabriquer, en décrivant sa cuisine interne, en entrant dans les détails techniques), parce qu'il est fait ici pour un chien et pour se plaindre du bon sort, des faveurs, accordées à ce chien jaloux. D'ailleurs, chez Corbière, l'insistance un peu pompeuse à désigner métatextuellement la forme dans le titre « Sonnet » sent toujours un peu l'autodérision, la distance amusée et duplice, quand chez tant d'autres (Hugo par exemple) cet usage autoréférentiel dans le titre ne fait que servir la noblesse et la hauteur du propos.

¹² Un « roquet » (vers 13) désigne d'ailleurs aujourd'hui aussi bien un chien de petite taille qui aboie souvent qu'un individu hargneux (c'est le terme utilisé par Jacques Chirac pour désigner Laurent Fabius lors du débat télévisuel qui précéda les élections législatives de 1985). En 1866, le *Dictionnaire de la langue verte* d'Alfred Delvau l'attribue déjà à un homme de petite taille que cette infirmité rend agressif.

¹³ bob, bobèche, bobichon (se monter le) : en argot classique, « se passionner pour ».

pratique où les sonorités deviennent imitatives comme dans le premier hémistiche du vers 11 qui met en chiasme les occlusives [m] et [t], les appuie par l'initiale [p] des monosyllabes *peau* et *poil* mais noie cette élégance sous la récurrence vocalique des [wa], où elles deviennent donc anti musicales (réduplication de la syllabe [ma] des vers 7 à 8, inélégance de l'hiatus au vers 5 à *hurler*, échos entre *si/ sir/ serai*¹⁴), donne toute sa dérision au poème. Sa dérision et son amertume car le poète accepte (voire espère) une humiliation totale : il doit se faire chien pour devenir *Sir*.

Moins qu'un chien

L'énonciateur (et donc le poète maudit) est rangé en-dessous de la condition animale. Et lorsque le futur est envisagé, celui-ci reste fictionnel et très improbable (la métempsycose) ; d'ailleurs si Corbière emploie le futur pour désigner l'action de mordre, la réciproque est maintenue au conditionnel (vers 13) : *elle me mordrait*. Ce conditionnel toujours épistémique du doute montre à quel point le poète est bouffi de complexes et combien il lui est impossible d'imaginer une action gracieuse qui lui soit destinée.

A ce titre pourrait servir de point sensible la fausse réponse du vers 2 « Tu n'en sais rien ». Cette phrase fait comprendre que la question « pourquoi ? » relevait du même énonciateur, il s'agissait d'une insistance démente de Corbière et nous devons abandonner la piste d'une répartie canine malgré le tiret : les tirets et les points de suspension servent donc à étirer le vers avant la justification (désolation et frustration) énoncée dans le vers 3 : mais quel sentiment mettre sous cette insistance, une fois que nous en avons savouré tout le comique (folie d'espérer qu'un chien lui réponde, qu'un chien lui réponde quelque chose de censé à une question sur les plaintes de la nature humaine, puis de s'étonner que le chien ne lui réponde pas et d'insister) ? A qui s'adresse vraiment Corbière ? Ce transfert d'une injustice sur le chien est évidemment une manière détournée pour le poète de faire ses reproches à la femme et aux femmes.

Inutile peut-être de donner trop de significations psychanalytiques à ce délire : un Corbière souffrant est toujours à même de se cacher derrière l'ironie narquoise et goguenarde, un Corbière amuseur n'est jamais loin d'un cynique ou d'un satiriste. Nous vérifions ainsi que dans ces *Amours jaunes*, ce rire, jaune en effet, refuse le pathos et se réfugie dans une myriade de procédés qui mettent à distance le tragique de la condition. Et de fait, dans ce sonnet, on peut être assuré que le poète se moque tout à la fois de cette maîtresse légère, de lui (bien sûr) et de la poésie en même temps (de ses codes et de sa lecture, donc du lecteur, pris comme complice).

Plan alternatif (plus grammatical ou stylistique dans ses entrées)

A- Une versification faussement traditionnelle

Les strophes (le sonnet) - le vers - la ponctuation hyper expressive démembrant le vers

B- Un système énonciatif burlesque ou délirant

Les embrayeurs - la 3e personne - les temps

C- Oralisation et trivialité

La syntaxe - le lexique - l'intertexte lyrique

¹⁴ Faut-il citer au titre d'une élégance musicale ou le contraire l'allitération des [l] et [r] dans « hurler d'allégresse », l'écho peu harmonieux dans « mordre les roquets » ?

ANNEXE- Catulle, poème II, Poésies.

AU PASSEREAU DE LESBIE

Passereau, délices de ma jeune maîtresse, compagnon de ses jeux, toi qu'elle cache dans son sein, toi qu'elle agace du doigt et dont elle provoque les ardentes morsures, lorsqu'elle s'efforce, par je ne sais quels tendres ébats, de tromper l'ennui de mon absence ; puissé-je me livrer avec toi à de semblables jeux, pour calmer l'ardeur qui me dévore, et soulager les peines de mon âme. Ah ! sans doute, ils seraient aussi doux pour moi que le fut, dit-on, pour la rapide Atalante, la conquête de la pomme d'or qui fit tomber enfin sa ceinture virginale.

Passer, deliciae meae puellae,

Passereau, délice de ma jeune amante,

Quicum ludere, quem in sinu tenere,

Avec qui elle joue et qu'elle tient sur son sein,

Cui primum digitum dare adpetenti,

Qu'avec son doigt elle échauffe,

Et acris solet incitare morsus :

Et qui répond par des petits coups de bec :

Quum desiderio meo nitenti

Quand par son désir de me voir

Carum nescio quid lubet jocari

Elle en oublie mon absence en jouant de la sorte

(Ut et solacium sui doloris :

(Car soulager sa douleur,

Credo ut tum gravis acquiescat ardor)

Je crois que cela m'incombe)

Tecum ludere, sicut ipsa, possem

Avec de tels jeux, comme avec lui, je tenterai

Et tristis animi levare curas;

D'alléger ses tristes soucis ;

Tam gratum est mihi quam ferunt puellae

Cela me sera aussi agréable que pour la jeune fille

Pernici aureolum fuisse malum,

Qui, auréolée de la pomme d'or,

Quod zonam soluit diu ligatam.

En fit tomber sa ceinture attachée depuis trop longtemps.