
Grivoiserie, lapsus et jeux de mots dans l'œuvre de jeunesse de Théodore de Bèze

Léonie Ollagnier
Université de Dijon
leonie.o@orange.fr

RÉSUMÉ. Théodore de Bèze est un auteur français néo-latin, c'est-à-dire un auteur de la Renaissance écrivant en latin, qui composa dans sa jeunesse, un recueil de poésie, les *Juuenilia*, édité en 1548, qui lui valut l'admiration de ses contemporains. Le recueil comprenait entre autres des Élégies et des Épigrammes. Théodore de Bèze était alors catholique, et sa conversion officielle au protestantisme à la fin de la même année ainsi que son départ de France pour l'université de Lausanne où il fut nommé professeur de grec s'accommodaient mal de la légèreté de certaines pièces, ce qui explique qu'il renia ce recueil. Dans les deux pièces que je me propose d'étudier, une élégie et une épigramme des *Juuenilia* de 1548, l'auteur se livre à des jeux sur les mots dont il ne livre les clés, sous la forme d'un « lapsus » ou d'une plaisanterie, qu'à la fin du texte. Le lecteur se voit alors contraint de comprendre que sa lecture initiale du poème était faussée, que le poète s'est joué de lui, et qu'en feignant de lui proposer une épigramme ou une élégie, il lui faisait en réalité lire un texte pour le moins égrillard. Ces deux pièces ont été supprimées dans les éditions postérieures de son œuvre, mais leur grivoiserie n'en est sans doute pas la seule cause. En effet, l'espace du malentendu, du jeu de mot difficilement compréhensible, du lapsus, est pour l'auteur un moyen paradoxal d'affirmer son statut de démiurge de son propre texte, rejetant l'image d'un auteur inspiré ou patronné par une divinité. Il sera également intéressant d'étudier le rôle du malentendu entre l'auteur et son lecteur, qui me semble avoir pour but, là encore paradoxal, de susciter, en plus du rire dû à la surprise, une certaine connivence.

MOTS-CLÉS : Renaissance ; Théodore de Bèze ; *Juuenilia* ; grivoiserie ; démiurge

ABSTRACT. Theodore de Bèze is a french neo-latin author, *i. e.* a Renaissance author writing in latin, who composed a collection of poems entitled 'The Juuenilia' in his young years, thanks to which he earned the admiration of his contemporaries. Edited for the first time in 1548, this collection included Elegies and Epigrams among others poetic genres. Theodore de Bèze was a catholic at the time, but at the end of

the same year he converted himself to Protestantism and moved to Lausanne where he became a Greek teacher. In order to fit this change of faith, he had to disavow his work, which included saucy and pagan poems. In the two following poems we will study an Elegy and an Epigram from the 1548 'Juuenilia', in which the author uses puns he only explains at the end of the text via slips of the tongue or jokes. At this point the reader understands that his first reading was willingly incomplete and distorted; the so called Elegy or Epigram turns out to be a bawdy text and the reader realizes he has been played by the poet. These two texts are absent from subsequent editions of De Bèze's works, but their salaciousness was certainly not the only reason to this removal. Indeed, it appears that misunderstandings, hardly understandable puns and slips are tools for the author to assert his status of demiurge in regards to his own creation. De Bèze rejects the notion of an author inspired or guided by a divine being. We will also study the paradoxical role of misunderstandings between author and reader as they seem to generate, in addition to laughter and surprise, a certain form of complicity.

KEYWORDS : Renaissance ; Theodore de Bèze ; *Juuenilia* ; Salaciousness ; Demiurge

Théodore de Bèze est un auteur français néo-latin, c'est-à-dire un auteur de la Renaissance écrivant en latin : il composa dans sa jeunesse un recueil de poésies, les *Poemata*, imprimé en 1548 chez Conrad Bade, qui lui valut l'admiration de ses contemporains. Le recueil comprenait, entre autres, des Élégies et des Épigrammes. Théodore de Bèze était alors catholique, et sa conversion officielle au protestantisme, à la fin de la même année, ainsi que son départ de France pour l'université de Lausanne, où il fut nommé professeur de grec s'accommodaient mal de la légèreté de certaines pièces¹, ce qui explique qu'il renia ce recueil². Toutes les rééditions de l'édition de 1548 furent faites sans son consentement, parfois même de manière anonyme, comme les deux éditions dites « à la tête de mort », datées vers 1550. Cependant s'il renia le recueil de 1548, il ne renia pas son amour de la poésie, et proposa donc plusieurs éditions retravaillées et pour ainsi dire christianisées³ de son œuvre, en 1569 chez Robert Estienne, en 1597 toujours chez le même et en 1599 chez Jacobus Stoer, élaguant toujours un peu plus ce qu'il considérait comme issu du matériau païen, que ce soit par trop d'obscénité ou par trop d'impiété, retravaillant certaines pièces pour les rendre plus acceptables à ses propres yeux et condamnant fermement les quelques rééditions du recueil de 1548.

Parmi toutes les pièces qui ont été supprimées dans les recueils de 1569 et 1597, deux ont retenu mon attention : la sixième élégie et l'épigramme 67 à propos de Blanche. Ces deux pièces reposent sur des jeux de mots complexes

1 Les *Poemata* se retrouvèrent au cœur d'une véritable polémique entre catholiques, luthériens et calvinistes, surtout après la conversion de Théodore de Bèze. Sur ce point consulter Genton, 2007 : 163-176.

2 « Mais Bèze qui, jeune homme, s'est permis quelques badinages loués d'abord par ses accusateurs, et que lui-même fut le premier à condamner spontanément en public dans ses écrits et dans la réalité, ... », dit Bèze lui-même dans son épître à André Dudith, dans Bèze, 1980 : 88-100.

3 On peut à ce propos consulter Engammare, 2011 : 321-335.

et délectables, mais dont la grivoiserie sembla inacceptable, *a posteriori*, à leur auteur. Si leur suppression n'est pas étonnante, elle n'en est pas moins dommageable à l'ensemble de l'œuvre poétique de Théodore de Bèze, car loin de n'être que des poèmes dédiés à l'amusement du lecteur, ils expriment en réalité, sous couvert d'humour, la place que Théodore de Bèze souhaite prendre au sein du processus d'écriture.

Tableau 1. L'élegie VI, faux-lapsus et superposition des sens : quand l'auteur se joue du lecteur

ELEGIA VI	Traduction
Si te, diua Venus, genuerunt aequora quondam,	Si, divine Vénus, l'océan t'enfanta autrefois,
Si Veneris surdo numina nota mari,	si la puissance de Vénus est connue de la mer insensible,
Ne me, ne pelago iactatum desere, Diua :	ne m'abandonne pas, n'abandonne pas un homme jeté dans cet abîme, Déesse :
En madidus raucis undique uincor aquis	voici que, trempé, je suis vaincu de tous côtés par les flots au fracas rauque.
Quaeris ubi fluctus, ubi sint saeua aequora ? nusquam,	Tu demandes où sont les vagues, où est le cruel océan ? Nulle part,
Sed mare, quo uexor, terra dat ipsa mihi.	mais la mer qui me tourmente, la terre elle-même m'y expose.
Me miserum ! quamuis liquidis seiunctus ab undis,	Pauvre de moi ! Quoique bien loin de l'onde limpide,
Auferor a ficto naufragus ipse freto !	je suis emporté, naufragé moi-même, par une houle imaginaire !
Hei mihi, quid ficto dixi ? uerissima nobis	Pauvre de moi ! Que dis-je : « imaginaire ? » Elle est on ne peut plus réelle,
Vnda nocet ; fictum res habet ista nihil.	cette onde qui me nuit ; elle n'a rien d'inventé.
Nusquam undas uideo ; circumstant attamen undae.	Nulle part je ne vois l'onde, et pourtant, l'onde m'entoure.
Scilicet in sicco curro, natoque mari.	Apparemment, je cours, bien au sec, et en réalité je nage dans la mer.
Ecce iterum, sicco cur dixi ? nempe sepulta	Voilà que je m'y reprends : pourquoi ai-je dit « au sec ? » Visiblement,
Ingenii uis est quantulacunque mei.	le peu de puissance qu'avait mon esprit est mort et enterré.
Hinc toties cogor mentem mutare priorem ;	De là vient que je suis contraint si souvent de changer ma pensée première ;
Musaque dissidiis ingeniosa mea est.	Et ma muse est habile pour ce qui est de me fausser compagnie.
Vos, oculi flentes, praebitis flumina puppi,	Vous, mes yeux en pleurs, vous fournissez un fleuve à mon vaisseau,
Hoc uolat infelix flumine uecta ratis.	elle vole, la malheureuse barque, portée par ce fleuve.
Nec uenti desunt ! uentos suspiria praebent :	Et le vent ne manque pas ! le vent, mes soupirs le fournissent :
Haec laceram ducunt in sua damna ratem.	ils conduisent cette barque éventrée à sa perte.
Quid tacitos dicam stimulos, caecumque furorem ?	A quoi bon parler de mes tourments silencieux, de ma passion aveugle ?
Dant stimuli remos, dat mihi uela furor.	Les tourments me donnent des rames, la passion, des voiles.
Spes miserae est cymbae clauus, spes optima Diuum,	L'espoir est, de mon misérable esquif, le gouvernail. L'espoir, le meilleur des dieux,
Spes medicina malis una reperta meis.	l'espoir, seul remède que j'aie trouvé à mes maux.
Anchora sunt humili deprompta e pectore uerba,	L'ancre, ce sont les paroles tirées de mon humble cœur,
Vix tamen iratas haec remorantur aquas.	et pourtant c'est à peine si elles retiennent les eaux furieuses.
Firmus amor ratis est malus ; sunt dona rudentes :	L'amour tenace est le mât du vaisseau ; les présents en sont le cordage :
Fune carina regi, munere sueta Venus.	une carène est, d'habitude, guidée par des câbles ; c'est aux présents qu'elle est [habituée, Vénus.

Nauis es, o anima insano correpta furore :	Tu es un navire, ô mon âme en proie à une folle passion ;
Te miseram caecus nauita ducit Amor.	et le nautonnier aveugle qui te conduit, malheureuse, c'est Amour !
Tempestas scopuli : nempe ira odiumque timentur.	Tempête, écueils : c'est un fait, la colère et la haine sont sujets d'angoisse.
Di faciant ut sint ira odiumque procul !	Les dieux fassent que colère et haine restent au loin !
Fulmina quae uereor, sunt uerba minantia nobis :	Les éclairs que je redoute, ce sont les paroles qui me menacent :
Ah ! procul a nostro sitis amore minae !	Ah ! restez loin de mon amour, menaces !
Si frons laeta minus, si non, uelut ante, serena,	Si son front est moins joyeux, s'il n'est pas, comme auparavant, serein,
Tunc madidis cedit fessa carina Notis.	alors ma carène épuisée cède au Notus humide.
Saepe igitur uentis currunt mea uela secundis,	Souvent, donc, mes voiles courent sous des vents favorables,
Saepe mihi forti carbasa pulsa Noto.	souvent ma voilure est mue par le vigoureux Notus.
Ut tamen est uisum littus, portumque subire,	Mais quand il a semblé qu'un rivage et un port s'approchaient,
Iam paro, conspecti captus amore soli.	déjà je me prépare, saisi d'amour pour ce sol que j'ai aperçu.
Auferor infelix, quamuis multumque diuque	Je suis emporté, malheureux que je suis, et pourtant je fais de multiples et longs efforts
Coner in aduerso figere vela solo.	pour attacher mon navire à un sol qui m'est contraire.
Tunc faciem littus mutat, positoque nitore,	Alors le rivage change de visage, tout son éclat disparaît,
Sidera pallescent ignibus orba suis.	les étoiles pâlisent, privées de leurs feux.
Clamo tamen : « liceat saltem mihi cernere ripas ! »	J'implore cependant à grands cris : « qu'on me laisse seulement distinguer la rive ! »
Redde diem misero, Candida, redde diem.	Rends le jour au malheureux, Blanche, rends-lui le jour.
Haec ego dum gemino, referunt mea carbasa uenti,	Et pendant que je redouble ces prières, les vents portent ma voilure en arrière,
Et ruit in nostrum multa procella caput.	et un orage énorme se précipite à ma rencontre.
Spirant cuncta minas, crebrum micat aethere fulmen,	Vents et orage tout entiers soufflent des menaces, les éclairs pleuvent et se mêlent à l'éther,
Mox oculis abeunt littora visa meis.	bientôt, les rivages que j'avais aperçus s'éloignent de ma vue.
Quod tamen est mirum, stat recto pondere malus,	Ce qui est étonnant, pourtant, c'est que la masse de mon mât reste bien droite,
Et nequeunt saeuo cedere uela freto.	et que les voiles ne peuvent céder à la houle cruelle.
Quem tot turbae agitant, hunc, o Cytherea, negabis	Celui que toutes ces difficultés tourmentent, cet homme là, ô Cythérée, nieras-tu
Sentire insani cuncta pericla maris ?	qu'il ressente tous les dangers de la mer en furie ?
Aut igitur totum moueas, Neptune, furorem	Donc puisses-tu agiter, Neptune, toute ta fureur
Ut bibat insanas obruta puppis aquas ;	Pour que ma poupe brisée boive les eaux furieuses ;
Aut facias tensis intrem mea littora uenis.	Ou alors fais en sorte que j'atteigne ma côte chérie de mon membre qui se tend vers elle.
Ah ! uolui « uelis » dicere, parce, Venus.	Ah ! Je voulais dire « ma membrure », pardonne-moi, Vénus.
Parce, Venus : mea culpa leuis, si culpa uocari	Pardonne-moi Vénus : ma faute est légère, si l'on doit appeler « faute »
Mutatae debet littera syllabulae.	une toute petite syllabe changée à un mot.

Si sit culpa tamen, fateor, Venus, haec mihi culpa,	Si c'était cependant une faute, je le confesse, Vénus, cette faute que j'ai commise,
Haec, inquam, nobis optima culpa placet.	Cette faute, dis-je, est excellente et me plaît.

Une élégie lyrique ? ...

90

La quasi-totalité de cette élégie semble consacrée à un thème bien connu de la littérature Renaissance, celui de la femme assimilée à un paysage, en particulier à un paysage marin⁴, et de l'amant livré aux caprices de cette mer impitoyable. L'auteur sacrifie à l'image traditionnelle de l'amant impuissant à changer son destin. Il s'inspire surtout de deux sonnets de Pétrarque : *S'amor non è, che duncè è chel ch'io sento*, v. 9 à 11 :

*E s'io 'l consento, a gran torto mi doglio.
Fra si contrari venti in frale barca
mi trovo in alto mar, senza governo⁵,*

Cette pièce connut un grand succès à l'époque, fut traduite en plusieurs langues et notamment en ancien anglais, en 1372, par Chaucer. Le deuxième sonnet de Pétrarque⁶ dont s'inspire largement Théodore de Bèze est *Passa la nave mia colma d'oblio⁷*, dont nous reparlerons un peu plus loin. On retrouve chez Théodore de Bèze la même image du bateau en pleine tourmente pour représenter les malheurs de l'amant, et de la mer en furie représentant la furie même de son amante. On pourrait être surpris que Théodore de Bèze fasse le choix de s'inspirer d'un texte en vernaculaire pour un poème que lui-même écrit en latin. Cependant s'il est vrai que la Querelle des Anciens et des Modernes reposait en grande partie sur une opposition dans la pratique et l'utilisation du latin et du

4 Commager, 1961 : 66 : « *The comparison between a woman and the sea had been current at least as early as Semonides : 'the sea often stands without motion and harmless, a great joy to sailors in summer, and yet often it rages, driven to and fro with waves loudly roaring : to this sea such a woman is most like'* [7.37-41 Diehl.] ». On retrouve chez les élégiaques latins cette tendance à mêler tourment amoureux et tourment marin avec Tibulle, 1926, II, 4, v. 7 à 10, notamment.

5 Si je suis consentant, à grand tort je me plains. / Par des vents si contraires, sur une frêle barque / je me retrouve en haute mer, sans gouvernail.

6 Pour ces deux pièces, traduction issue de Pétrarque, 1989.

7 « *Passa la nave mia colma d'oblio* » in Pétrarque, 1989 : « *Passa la nave mia colma d'oblio / per aspro mare, a mezza notte il verno, / enfra Scilla e Caribdi; et al governo / siede il signore, anzi 'l nimico mio; / a ciascun remo un penser pronto e rio / che la tempesta e 'l fin par di'abbi a scherno; / la vela rompe un vento umido, eterno / di sospir, di speranze e di desio; / pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni / bagna e rallenta le già stanche sarte / che son d'error con ignoranzia attorto. / Celansi i duo mei dolci usati segni; / morta fra l'onde è la ragione e l'arte, / tal ch'i 'ncomincio a desperar del porto* ». Traduction par Pierre Blanc : Passe ma nef comblée d'oubli / par âpre mer, à la minuit d'hiver, / entre Scylle et Charybde, et à la barre / se tient mon maître, ou mieux mon ennemi. / A chaque rame un penser prompt, coupable, / qui semble se moquer de tempête et de mort ; / et déchire la voile un vent toujours humide / de soupirs, d'espérances, et de désirs. / La pluie de mes pleurs, la brume des dédains, / détrempe et détendent les haubans fatigués / qui sont fait d'errements, d'ignorance tressés. / Mes phares coutumiers, si doux, tous deux se cachent ; / morte parmi les flots est la raison, et l'art : / me voici désormais désespérant du port.

vernaculaire, il n'en reste pas moins que les textes circulaient librement entre les deux camps, et que les auteurs en vernaculaire s'inspiraient autant des auteurs antiques que les auteurs de langue latine⁸. Si Bèze s'inspire ainsi de Pétrarque, c'est sans doute plus pour se mettre esthétiquement du côté de la finesse élégante, pouvant aller jusqu'à l'hermétisme, de cet auteur, que pour prendre position linguistiquement dans la Querelle des Anciens et des Modernes, d'autant qu'il a toujours confessé avoir plus de facilités avec le latin qu'avec le français. La nature mystérieuse du style pétrarquien nécessitant parfois des éclaircissements (comme pour la deuxième édition des *Amours* de Ronsard, commentée par Marc-Antoine Muret en 1553), le fait que Théodore de Bèze choisisse ici de l'imiter peut déjà nous inviter à prendre garde aux différents niveaux de lecture, le premier n'étant pas forcément le plus pertinent, comme nous le verrons plus tard.

Imitant la pièce originale de l'auteur du *Canzoniere*, le poète fait tout pour créer une ambiance lyrique, voire pathétique, que ce soit par les supplications à Vénus, déesse de l'amour mais également, ici, déesse marine du fait de sa naissance, ou par des termes élégiaques comme *vincor* : je suis vaincu, ou *stimulos*, les aiguillons. *Vincor* possède une certaine charge érotique, puisqu'il consacre habituellement la victoire de l'amant sur la maîtresse⁹. Cependant en l'utilisant au passif, Bèze retourne le motif topique de la femme vaincue pour figurer au contraire un amant vaincu sexuellement par la femme, participant à transformer l'amant en victime impuissante, invitant le lecteur à compatir à sa douleur. La référence aux aiguillons de l'amour n'est pas innocente, elle non plus, puisqu'elle figure la douleur ressentie par l'amant, réduit au rang de bœuf accablé sous le joug. Les bégaiements et hypercorrections qui viennent troubler le discours de l'amant par deux fois, *Vbi... ubi... quid ficto dixi ? sicco cur dixi ? (v.14)* sont, eux aussi des signes de douleur, destinés à susciter la sympathie voire la compassion du lecteur. D'autant que face aux cadeaux de l'amant, à ses soupirs et à sa douleur, on ne voit qu'une mer « sourde », qui peut être une traduction de l'épiclèse homérique πολυφλοίσβοιο θαλάσσης, *Iliade*, chant 1 vers 34 : la mer au bruit retentissant, mais qui pourrait aussi être une prolepse sur le fait que la mer restera sourde à ses supplications. Ainsi des assonances en [v]/[u] très fréquentes (v. 1, 2, 4, 5, 7, 8, doublée d'une allitération en [f] rappelant le bruit des vagues se fracassant sur un rocher) miment le sifflement du vent qui fait chavirer l'amant,

8 Sur ce point on peut consulter l'ouvrage de Rigolot, 2002, en particulier la quatrième partie « Une révolution poétique autour de 1550 », 171-226, qui résume fort clairement la querelle nouée autour de l'imitation des auteurs antiques ainsi que les mécanismes de pétrarquisme et d'antipétrarquisme, qui ne forment pas un clivage entre des auteurs qui seraient pétrarquistes et d'autres qui seraient anti-pétrarquistes, mais plutôt un cycle au sein même de l'œuvre des auteurs, à travers les exemples de Du Bellay et Ronsard, qui étaient tour à tour pétrarquistes et anti-pétrarquistes suivant les époques.

9 Particulièrement chez Ovide : Ovide, 2011 : I, v. 462 : « Tam dabit eloquio *uicta* puella manus ». Traduction : De même, vaincue par ton éloquence, la jeune fille se livrera à toi. & I, 5, v. 15-16 : « quae cum ita pugnaret, tamquam quae *uincere* nollet, / *uicta* est non aegre prodicione sua ». Traduction : Mais elle ne se battait pas comme une femme qui veut vaincre ; / elle fut vaincue sans que son abandon lui fût amer. & Ovide, 1997 : I, v. 699-700 : « Viribus illa quidem *uicta* est, ita credere oportet : / Sed uoluit *uinci* uiribus illa tamen ». Traduction : C'est par la force que cette princesse fut vaincue, il faut croire : / mais pourtant elle voulut bien être vaincue par la force.

surtout au début du texte. Les allitérations en consonnes plosives, qui évoquent la violence des flots, les claquements de la voile et du cordage, etc., sont également particulièrement nombreuses (v. 12-13 en particulier : « *Scilicet in sicco curro, natoque mari / Ecc(e) iterum, sicco cur dixi ?* »). L'auteur semble tenter d'écrire une élégie dont les sonorités évoqueraient en elles-mêmes déjà la violence des sentiments élégiaques, ainsi que la douleur qui les accompagnent.

Ou une épigramme érotique ?

Après avoir conforté le lecteur dans l'impression qu'il lisait une « plaintive élégie en longs habits de deuil » tout ce qu'il y a de plus traditionnelle, ornée de soupirs et de douleurs amoureuses, le poète change de ton dans les six derniers vers du poème. Désarçonnant le lecteur, nous passons sans transition d'une élégie amoureuse à dimension pathétique à une sorte d'épigramme érotique des plus égrillardes : « *Aut facias tensis intrem mea littora uenis*¹⁰ ». Sans transition ? Vraiment ? Le lecteur ne serait-il pas victime d'un malentendu volontairement instauré par le poète ? À bien y regarder, cette pointe est introduite très tôt dans le texte. Le lecteur peut voir un premier indice de dissonance dans le texte dont s'inspire Théodore de Bèze, c'est-à-dire le sonnet « *Passa la nave mia colma d'oblio...* », de Pétrarque, qui se termine sur une remarque des plus ambiguës, qui sous-entend le désir de l'amant d'avoir un rapport sexuel avec sa Dame : « *tal ch'i 'ncomincio a desperar del porto* »¹¹. Les soupçons se précisent surtout dans la deuxième partie du poème, à partir des v. 39-40 : l'auteur joue, dans un premier temps, sur l'ambiguïté sémantique, pour suggérer l'acte charnel sans le dire, sans même que le lecteur ne puisse s'en rendre compte à la première lecture. Ainsi, l'expression consacrée pour « entrer dans un port » est *portum tenere*¹². L'expression « *portum subire* », légère variation de l'expression précédente, avec l'idée de mouvement du bas vers le haut, notée par le préfixe *sub-*, apporte une connotation érotique au texte, d'autant que, comme on l'a vu dans les notes, le paysage décrit dans cette élégie n'est, j'en ai déjà parlé, qu'une vaste métaphore de la femme. Le port étant, étymologiquement, « une ouverture, un passage », il est aisé d'associer cet élément au sexe féminin, qui s'ouvre ou se ferme au désir masculin, exprimé au v. 40 : « *conspēcti captus amore soli* », saisi d'amour pour ce sol entr'aperçu. Au v. 42, le verbe *figere*, « planter, enfoncer », rappelle également l'acte sexuel de manière assez évidente. La violence de ce désir est soulignée par la description du paysage, qui rappelle l'élégie I, 7, Ovide, 1997, dans laquelle l'amant violente sa maîtresse. « *Positoque nitore* »¹³ évoque le v. 53 d'Ovide : « *exanimis artus et membra trementia uidi* »¹⁴ dans les deux cas, le principe de vie est retiré à cause de l'acte de violence masculin ; de même le verbe *pallescunt* (dont le sujet est *sidera*, or la comparaison des yeux de l'amante élégiaque

10 « Ou bien fais que j'atteigne ma côte chérie de mon membre qui se tend vers elle. »

11 Traduction : Me voici désormais désespérant du port. (Cf. *supra*)

12 Cicéron, 1882 : I, 9, 21 & IX, 6, 4.

13 Tout son éclat disparaît

14 Je vis son corps sans souffle et ses membres saisis de tremblements

à des astres est on ne peut plus topique) rappelle le v. 51 de l'élegie ovidienne : *albo et sine sanguine uultu*, sachant que, comme l'indique Sylvie Laigneau-Fontaine (1999), l'adjectif *albus* n'est jamais employé de manière positive par les élégiaques (ils préfèrent l'adjectif *candidus*¹⁵) et évoque la blancheur de la mort. Ce que représente Théodore de Bèze dans ces quelques vers, mais toujours de manière détournée, ce n'est ni plus ni moins que la tentative de l'amant de violer la femme-paysage, ce qui explique aussi l'arrivée, v. 48, des menaces-foudres. Le v. 51 marque le tournant de l'élegie : si auparavant, le lecteur hésitait entre éprouver de la pitié pour l'amant sans cesse éconduit ou au contraire le réprouver, ce vers oriente définitivement l'élegie vers le burlesque. En effet, l'image du mâle restant bien droit au milieu de la tempête n'est pas sans évoquer l'imagerie traditionnelle comique du satyre en érection poursuivant une nymphe. La pointe finale de l'élegie, dans laquelle l'écrivain, 'victime' d'un lapsus, passe de *uelis* : la voile, à *uenis* : le pénis, semble être le prolongement logique de cette métaphore sexuelle. Mais pour le lecteur plus lent (ou à la tournure d'esprit plus chaste), c'est aussi cette pointe quasi-épigrammatique qui va permettre de mettre en lumière tout le vocabulaire à double sens employé précédemment par l'auteur.

Après s'être joué de son lecteur en feignant de lui proposer une élégie lyrique empreinte de pathos tout en écrivant, en réalité, une élégie décrivant un acte sexuel, le poète donne à son lecteur la clé permettant de libérer le sens du texte. Libre alors au lecteur un peu fin, ou ayant l'esprit suffisamment mal placé, de revenir sur son impression première et de relire l'élegie pour mieux en entendre le sens caché.

Tableau 2. L'épigramme 67, un humour labyrinthique :
quand Théodore de Bèze ne cherche pas à être compris de son lecteur

DE EADEM (67)	À PROPOS DE LA MÊME
Nuper Candidulam meam salutans,	L'autre jour, saluant ma bien-aimée petite Blanche ¹⁶ :
« Salue, inquam, mea mens, mei et lepores,	« Bonjour, lui dis-je, ma vie d'amour, mes plaisirs,
Corculumque meum. » Illa tunc disertam	Ma petite chatte. » Et elle, comme elle voulait me prouver
Cum sese cuperet mihi probare,	Sa finesse d'esprit,
« Salue, inquit, mea mentula. » O disertam	« Bonjour, me dit-elle, mon vît d'amour ». Ô femme pleine de finesse
Et docto bene foeminam cerebro !	Et à l'esprit bien vif !
Nam si dicere corculum solemus,	En effet, si moi j'ai l'habitude de l'appeler « ma petite chatte »,
Cur non dicere mentulam licebit ?	Pourquoi ne pourrait-elle pas m'appeler « son vît d'amour » ?

15 On peut ainsi traduire *albus* par pâle, blême, tandis que *candidus* va se traduire par blanc voire éclatant.

16 Comme dit plus tôt, l'adjectif *candidus* en latin a un sens particulier, qui rappelle aussi bien la beauté physique que la perfection morale. J'ai donc jugé bon de traduire le prénom *Candida* par Blanche, car bien que Machard, (dans Bèze (de), 1879) le traduise par « Candide », à l'image de Bèze lorsqu'il évoquait ce personnage en français, ce choix me semble plus que contestable. De nos jours, le prénom Blanche rend bien mieux la dimension visuelle et symbolique du prénom latin *Candida*, et évite la confusion sur le genre de l'amante, puisqu'après le conte éponyme de Voltaire, le lecteur du XXI^e siècle aura tendance à croire ce prénom masculin.

Cette pièce, là encore, repose sur un jeu de superposition des sens qui semble à première vue ne servir qu'à faire une plaisanterie grivoise.

Une explication sur les termes latins employés semble nécessaire afin de comprendre tout le sel de cette épigramme. L'amant s'adresse à sa belle en utilisant des termes caressants relativement courants : *mea mens* : mon esprit, *mei lepores* : mes plaisirs, *corculumque meum* : et mon petit cœur. Ce mot est formé du radical *cor* : le cœur, et du suffixe hypocoristique *-ulus*. Mais l'amante, jouant sur la césure, feint de comprendre *cor, culumque meum* : mon cœur et mon cul. Ainsi, pour lui répondre, elle l'appelle *mea mentula* : mon vit. Mais loin de n'être qu'une grossièreté destinée à faire rire, ce mot, bien choisi, montre qu'elle a en réalité très bien compris ce que son amant lui disait, puisque *mentula* peut aussi être compris comme étant formé sur *mens*, suivi du suffixe hypocoristique *-ulus*. Ainsi, *mentula* répond au *culum* de *corculum*, et au *mea mens*. Je vous laisse imaginer la détresse de la traductrice...

Une pointe qui nous aide, mais à peine !

Là encore, l'auteur commence l'épigramme en se jouant du lecteur. Les termes caressants se succèdent, et même son prénom prend une forme hypocoristique : *Candidula*. Tout est fait pour que le lecteur s'attende à une nouvelle démonstration d'amour, à une nouvelle description des charmes (la plupart du temps uniquement physiques, dans les Epigrammes) de Blanche. Mais dans l'espace restreint de ce poème, l'auteur va nous tromper deux fois, en finissant non sur les protestations d'amour attendues, mais sur un jeu de mot grivois inattendu, et en donnant à ce jeu de mot une dimension plus inattendue encore. Pour ce qui est du jeu de mot, c'est l'auteur qui nous permet de le comprendre, alors qu'il est a priori inintelligible, en rapprochant les deux termes en questions : *corculum* et *mentula*, placés au même endroit du vers pour que la construction similaire, dans l'étymologie fictive qu'il invente pour *mentula*, soit plus visible. Sans ce rapprochement, la réponse de la maîtresse semblerait hors de propos, d'autant que si l'amant lui donne trois noms d'amour, elle ne lui en donne qu'un seul, le rapport entre *corculum* et *mentula* est donc peu évident à la première lecture. Tout le sel de cette épigramme repose non sur la réaction à la première lecture mais sur les interrogations nées de cette première lecture incompréhensible, qui vont forcer le lecteur à relire le texte sous un nouvel angle, voire, ici, à le lire à haute voix afin de mieux en saisir le fin mot. En tout cas quelle que soit la finesse d'esprit du lecteur, il est sûr qu'après les mots d'amour lancés par l'amant, le *mea mentula* ne peut que susciter surprise, et donc rire, dû au décalage entre la situation attendue et la réponse effective de la maîtresse, selon la théorie de l'incongruence développée par Aristote et, plus tard, par Kant et d'autres philosophes¹⁷.

17 Bien qu'Aristote n'utilise pas le terme incongruence, il conseille, dans *Rhétorique*, III, 11, d'utiliser des termes qui vont aller à l'encontre des attentes de l'auditeur et susciter le rire, ainsi que réveiller son attention. Kant, 1846 : 298-299, développe plus longuement cette idée et explique

Dans l'épigramme comme dans l'épigramme, l'auteur instaure une ambiance propice à un Eros tout ce qu'il y a de plus lyrique, préparant le lecteur à lire un poème amoureux, et le surprend tout à la fin par un jeu de mot qui met en évidence la dimension égrillardes du texte. Ces deux pièces ont d'ailleurs très largement été retenues contre lui par ses accusateurs, qui le taxaient d'infamie et voulaient attribuer à l'auteur les mœurs de l'amant de ses poèmes. Mais il serait dommage d'arrêter là l'analyse de ces pièces, car l'humour grivois cache sans doute l'aspect méta-poétique de ces textes.

Un nouveau malentendu : Théodore de Bèze n'est pas si grivois qu'il veut le faire croire !

Si l'épigramme s'était arrêtée sur ce passage de velle à velle, il aurait été légitime de croire que ce poème était tout simplement grivois sous ses airs lyriques. Mais l'insistance avec laquelle Bèze met en lumière ce « lapsus » nous invite à voir un peu plus loin. Si le lapsus peut bel et bien exister à l'écrit, dès lors que l'auteur se rend compte de son existence, il le supprime avant toute édition. Or dans ce poème, l'auteur prend en compte sa faute, *culpa*, s'en excuse en essayant de la minorer, en disant qu'il n'a changé « qu'une lettre à une petite syllabe » avec le terme *syllabula*, dérivé de *syllaba* et du suffixe *-ulus*. Mais il l'a bel et bien gardée dans son texte final. Cette « faute » n'est donc qu'une mise en scène, et l'on sent déjà la double position de l'auteur puisque tout en feignant de la minorer, il répète le mot *culpa* pas moins de cinq fois en quatre vers. Les excuses qu'il présente à Vénus, la déesse présidant à l'écriture érotique, semblent donc déjà bien vides. Et de fait, il finit par se rétracter tout à fait et par adopter totalement cette « faute ». L'auteur joue sur la suspension consentie de l'incrédulité¹⁸, rendant la scène plus crédible par les supplications de l'auteur, répétées deux fois : parce... parce... et par l'irruption d'une Vénus en colère qui semble quasiment regarder par-dessus l'épaule du poète pour lui reprocher sa faute. La vivacité de ces deux vers incite le lecteur à imaginer que la scène se déroule sous ses yeux, pour ainsi dire « en temps réel », afin de lui faire oublier un instant que ce lapsus, quoiqu'il s'en défende d'abord, est bel et bien un choix littéraire. Choix qui est finalement pleinement assumé dans le dernier vers, qui s'ouvre sur « *haec [culpa]* » et se ferme sur « placet » : cette faute... me plaît. Ce faisant, oubliant les conventions de l'épigramme, selon lesquelles les muses et surtout Vénus président à l'écriture de la poésie érotique, l'auteur reprend la place centrale dans le processus d'écriture et

que le rire, dans les situations relevant de l'absurde, provient d'un décalage entre ce qui est attendu et ce qui arrive. Pour plus d'information sur cette théorie, cf. Morreal, John (consulté le 23/01/2016) : « Philosophy of Humor », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <http://plato.stanford.edu/archives/spr2013/entries/humor/>

18 Concept développé par Coleridge, 1817 : « [...] *it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that « willing suspension of disbelief » for the moment, which constitutes poetic faith.* »

s'affirme comme seul juge de la beauté littéraire, comme unique démiurge de ses écrits.

C'est à peu de choses près ce qu'il fait aussi dans l'épigramme 67. Il loue plusieurs fois la vivacité de Blanche, qui est *disertam, docto cerebro*. Là où cette insistance sur l'esprit de sa maîtresse devient intéressante, c'est que cette fameuse Blanche n'existe pas, n'a jamais existé, et que Théodore de Bèze l'a toujours affirmé haut et fort¹⁹. Blanche n'est qu'un jeu littéraire. Sachant cela, il devient évident que ce n'est ni plus ni moins que sa propre vivacité d'esprit que loue Théodore de Bèze, affirmant, là encore, qu'il est seul juge de ce qui est bon dans son œuvre, mais affirmant également son talent, avec l'humour seul pour adoucir cette crâne déclaration. Dans les deux cas, l'humour joue un rôle-clé dans la compréhension du texte et aussi dans l'acceptation du message qu'il porte.

Qu'en est-il de la relation au lecteur ?

Il me semble que tout en rendant hommage aux formes antiques, puisqu'il reprend les formes et topoï épigrammatiques et élégiaques avec brio, Théodore de Bèze rejette également le principe même de l'inspiration divine, auparavant au centre du processus d'écriture. Il rejette donc l'inspiration venue de Vénus, déesse antique et païenne protectrice des écritures érotiques, mais rejette aussi l'humilité médiévale de l'artiste, qui ne devait jamais se prévaloir de son œuvre, puisqu'elle était l'expression de l'inspiration divine. Cette position est difficilement acceptable en pleine Renaissance, moment où, comme l'explique Andreas Reckwitz²⁰, l'artiste commence tout juste à être considéré en tant que créateur de son œuvre. Pour faire passer cette nouvelle idée de l'artiste au centre de son œuvre, l'humour est visiblement le moyen privilégié qu'a choisi Théodore de Bèze.

Dès les premiers vers de la première élégie, le narrateur prend une position en marge de la société²¹, position censée servir d'enseignement au lecteur, averti du malheur qui frappe ceux qui se laissent aller à l'amour²². Le thème de l'infamie de l'amant est dès l'antiquité un topos élégiaque particulièrement traité

19 Notamment dans son « Épître à André Dudithius », *op. cit.* En parlant de son mariage avec Claudine Denoese, que ses détracteurs voulaient assimiler à Blanche, voici ce que dit Théodore de Bèze : « Je promis le mariage à une femme de naissance inférieure, je l'avoue, mais d'une vertu telle, que je n'eus jamais depuis à m'en repentir. Eh bien, tous mes badinages poétiques sur les amours de Candide [...] ces excellents hommes n'ont pas honte de les appliquer à la plus chaste et la plus digne des femmes ».

20 Voir Reckwitz, Andreas (2010) : « Le modèle d'artiste promu par la Renaissance puis, surtout, par le romantisme, assigne l'artiste à l'individualité, l'originalité et l'expressivité, et aussi, en fin de compte, au génie et à l'authenticité. » Sur l'émergence de la notion d'auteur à la Renaissance, consulter Balsamo, 2004 & Rigolot, 2002 : 67-116.

21 V. 9-10 : « *Aspice quem misere insano consumar amore, / Quam lateat nostro pectore saeva Venus.* » Traduction : « Observe comme je me consume misérablement pour un amour déraisonnable, / Comme elle se cache dans ma poitrine, la cruelle Vénus. »

22 V. 45-48 : « *et tota mente cavebis, / Ne simili mecum sis ratione miser. / Nostra utinam tibi flamma ferat tot commoda, lector, / Quot dedit auctori maxima damna suo.* » Traduction : « et, de toute ton âme, tu craindras / D'être, de la même manière que moi, misérable. / Puisse ma flamme t'apporter autant d'avantages, lecteur, / Qu'elle a causé de très grands préjudices à son auteur. »

chez Ovide²³, position subversive puisqu'elle prône la suprématie de l'amour sur le devoir de citoyen, participant ainsi à créer l'image d'une société nouvelle, régie par de nouvelles règles (celles de l'amour). Une position à la marge de la société permet à l'auteur, à travers son narrateur, de prendre un certain recul sur cette société et d'en devenir l'observateur privilégié, puisqu'il évolue en dehors de ses normes, et peut donc adopter un discours plus original et novateur, mais également plus léger dans la forme, ce qui explique le recours à la grivoiserie par l'auteur des *Poemata*. Elle lui permet également d'avoir un rapport différent au lecteur, plus détendu et plus joueur, s'adressant à lui non comme son élève (comme Ovide pouvait le faire) ni comme son supérieur (ce qu'il semblait faire dans sa première élégie, se mettant plus bas que terre dans l'espoir d'être d'une quelconque utilité à son lecteur), mais comme son égal. En effet, la complexité des deux pièces, avec leurs différents niveaux de lecture, leurs jeux de mots, leurs double-sens cachés, peut et doit entraîner une relecture. Cette relecture force le lecteur à remettre en cause ce qu'il a compris de prime abord, et le force à prendre, lui aussi, un certain recul par rapport au texte, et à en jouir d'une manière plus intellectuelle. Une fois le malentendu de départ levé, une fois la pièce comprise, lecteur et auteur se regardent, par-dessus l'épaule de ce narrateur bouffon, se reconnaissant alors comme pairs, ce qui accentue la connivence auteur-lecteur née de la surprise (on a déjà évoqué le décalage entre ce qui est attendu par le lecteur et ce que Théodore de Bèze lui propose au départ, suscitant ainsi l'amusement). Ainsi, le lecteur se met d'abord du côté du narrateur, presque instinctivement, par le rire, puis intellectuellement, en prenant du recul par rapport au texte afin de mieux le comprendre, il dépasse la connivence avec le narrateur pour atteindre une connivence avec l'auteur lui-même. Le but de tout cela est, pour le poète, de faire comprendre accepter un message méta-poétique subversif qui, exprimé autrement, sans tous ces quiproquos, ces jeux intellectuels, n'aurait suscité que le rejet.

Conclusion

Ainsi le malentendu, cet espace où le lecteur se perd dans les sens entrelacés du texte, est justement aussi l'espace où se révèlent les vraies intentions de l'auteur. Le moment même où l'auteur feint de perdre le contrôle de son écriture est en réalité celui où il le reprend, et lorsqu'il cherche à perdre son lecteur, c'est au contraire pour mieux communiquer avec lui. Le lecteur ne peut saisir le texte qu'après avoir dépassé les obstacles à la compréhension, et c'est cette « épreuve »

23 L'amant n'a pas peur d'être déconsidéré par ses pairs par amour dans la littérature élégiaque, c'est exprimé en particulier chez Ovide, *Les Amours*, II, 17, v. 1 à 4 : « *Siquis erit, qui turpe putet seruire puellae, / illo conuincar iudice turpis ego! / sim licet infamis, dum me moderatius urat, / quae Paphon et fluctu pulsa Cythera tenet* ». Traduction : « S'il y a quelqu'un pour trouver honteux d'être l'esclave d'une jeune fille, / moi, je serai, selon son jugement, coupable de cette honte ! / Je peux bien être infâme, pourvu qu'elle m'enflamme moins terriblement, / celle qui règne sur Paphos et Cythère, où elle arriva portée par les eaux ». Sur la faiblesse (condamnabile socialement) du héros élégiaque par opposition à la grandeur (admirable) du héros épique, consulter Fabre-Serris 1998.

qui permet au poète d'instaurer une véritable connivence entre son lecteur et lui.

Œuvres citées

Éditions des *Poemata* utilisées

- BÈZE (DE), Théodore (1879) : *Les Juvenilia : texte latin complet avec la traduction des épigrammes et des épitaphes et des recherches sur la querelle des Juvenilia*, édité par Alexandre Machard. Paris : Isidore Liseux. (Reproduction de l'édition de 1548).
- BÈZE (DE), Théodore (consulté le 19/05/2016) « *Theodori Bezae Vezelii Poemata Iuuenilia* ». <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k52281v> (version numérique de l'édition de 1580 elle-même réédition anonyme de l'édition de 1548).
- SUMMERS, Kirk (2001) : *A view from the Palatine, the Juvenilia of Theodore de Bèze. États-Unis d'Amérique* : Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies. (Reproduction et traduction en anglais de l'édition de 1548).

Corpus antique et renaissant

- ARISTOTE (2011) : *Rhétorique tome III*, édité par Médéric Dufour, André Wartelle. Paris : Les Belles Lettres.
- BÈZE (DE) Théodore (1980) « Épître à André Dudithius ». *Correspondance de Théodore de Bèze*, tome X, édité par Alain Dufour, Claire Chimelli, Béatrice Nicollier. Genève : Droz : 88-100.
- CICÉRON (1882) : *Œuvres complètes*, édité par Désiré Nisard. Paris : Firmin-Didot.
- HOMÈRE (2012) : *Iliade* (3 volumes), édité par Mazon, Paul. Paris : Les Belles Lettres.
- OVIDE (2011) : *L'Art d'aimer*, édité par Bornecque, Henri. Paris : Les Belles Lettres
- OVIDE (1997) : *Les Amours*, édité par Henri Bornecque, Jean-Pierre Néraudau. Paris : Les Belles Lettres
- PÉTRARQUE (1989) : *Canzoniere = Le Chansonnier*, édité par Pierre Blanc. Paris : Bordas
- TIBULLE (1926) : *Élégies*, édité par Max Ponchont. Paris : Les Belles Lettres.

Corpus critique

- BALSAMO, Jean, dir. (2004) : *Les poètes Français de la Renaissance et Pétrarque*. Genève : Droz.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1817) : *Biographia Literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*. New York : Wiley & Putnam.
- COMMAGER, Steele (1961) : *The Odes of Horace : A Critical Study*. New Haven : Press Norman & London : 66.
- ENGAMMARE, Max (2011) : « Le maître des baisers. Théodore de Bèze et Bethsabée en muse. *Poemata* (silve IV) », in Nicolas Ducimetière, Michel Jeanneret et Jean Balsamo (dir.), *Poètes, princes et collectionneurs, Mélanges offerts à Jean Paul Barbier-Mueller*. Genève : Droz : 321-335.

- FABRE-SERRIS, Jacqueline (1998) : *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide*. Paris : Klincksieck.
- GARDY, Frédéric (1960) : *Bibliographie des œuvres théologiques, littéraires, historiques et juridiques de Théodore de Bèze*. Genève : Droz.
- GENTON, Hervé (2007) : « Histoire des reproches adressés aux *Poemata* de Théodore de Bèze par les polémistes luthériens », in Irena Backus, *Théodore de Bèze (1519-1605). Actes du Colloque de Genève (septembre 2005)*. Genève : Droz : 163-176.
- KANT, Immanuel (1911) : « Comparaison de la valeur esthétique des beaux-arts ». *Critique du jugement suivi des observations sur les sentiments de beau et de sublime*, édité par Jules Barny. Paris : Librairie philosophique de Ladrance : 1846 : 298-299.
- LAIGNEAU-FONTAINE, Sylvie (1999) : *La femme et l'amour chez Catulle et les Élégiques augustéens*. Bruxelles : Latomus.
- MORREAL, John (consulté le 23/01/2016) : « Philosophy of Humor », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <http://plato.stanford.edu/archives/spr2013/entries/humor/>
- RECKWITZ, Andreas (2010) « Vom Künstlermythos zur Normalisierung kreativer Prozesse : Der Beitrag des Kunstfeldes zur Genese des Kreativsubjekts », in Christoph Menke, Juliane Rebentisch (dir.), *Kreativität und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*. Berlin : Kulturverlag. 88-117.
- RIGOLOTT, François (2002) : *Poésie et Renaissance*, Paris : Éditions du Seuil.

