VIII

PARCOURS NARRATIF ET PARCOURS POÉTIQUE DANS LES *ÉLÉGIES* DE MAXIMIEN

par Benjamin GOLDLUST
Maître de conférences à l'Université Lyon 3,
HiSoMA (UMR 8159)

SOMMAIRE. — *Les six pièces poétiques de Maximien, datées le plus souvent du début du VI^e^ siècle, entretiennent un rapport ambigu avec la* ***tradition élégiaque****, à laquelle elles sont communément rattachées. Au-delà de la diversité de leurs formes et de leur contenu, elles se présentent comme une vaste* ***déploration*** *sur les thèmes de l'insoutenable* ***vieillesse*** *qui accable le poète et de l'****amour déçu****. D'une pièce à l'autre, Maximien insiste sur l'historicité de ses sentiments, dont il présente la chronologie. L'une des spécificités de cette poésie semble d'ailleurs résider dans le rôle accru, par rapport à la tradition classique, qu'elle confère au* ***récit*** *pour segmenter rétrospectivement la vie du poète en* ***épisodes autonomes****. En remettant en perspective les différents âges de la vie du poète, la présente étude tente de montrer que, contrairement aux théories selon lesquelles Maximien aurait composé un* carmen continuum*, la* ***division « baroque »*** *de plusieurs étapes contrastées, sinon contradictoires, dans sa vie permet au poète de construire un* **êthos** ***fuyant, propice à un éclatement****, typiquement tardo-antique, de la structuration poétique. La mise en évidence du perpétuel* ***mouvement*** *qui anime cette poésie, que l'on aurait tort de réduire à une* **deprecatio** ***de la vieillesse,*** *conduit à l'étude de sa dimension profondément* ***ludique*** *rendue manifeste, après bien d'autres indices, par la pièce 5, qui se distingue par la réécriture d'une scène de fiasco ovidienne et la* laudatio funebris *parodique de la* mentula *défaillante du poète. De la* ***déploration funèbre*** *au* ***pastiche savoureux****, l'on ne saurait ainsi rechercher une unité réelle dans la poésie de Maximien. Le lecteur y découvre plutôt l'habile souplesse des postures d'un poète dont l'***êthos** ***multiple*** *donne des visages inconciliables à la poésie.*

EPITOME. — *Maximianus' six poetical pieces, often dated from the beginning of sixth century, have an ambiguous relationship with the* ***elegiac tradition****, with which they are commonly connected. Beyond the diversity of their forms and content, they appear as a* ***lamentation*** *on the themes of* ***old age****, which overwhelms the poet terribly, and of* ***unrequited love****. But from one piece to another, Maximianus stresses the historicity of his feelings, whose chronology he presents. A singular feature of his poetry also seems to be the more important role, when compared to the classical tradition, given to the* ***story****'s retrospective segmentaion of the poet's life into* ***independent episodes****. Putting into perspective the different ages of the poet's life, this study attempts to show that, contrary to the theories according to which Maximianus had composed a* carmen continuum*, the* ***« baroc » division*** *of mixed, if not contradictory, stages in his life allows the*

poet to build a ***fleeing*** **ethos**, *thereby contributing to a typically Late-antique* ***breaking*** *of the poetical structure. The highlighting of the perpetual* ***motion*** *that drives this poetry — which should not be reduced to a* **deprecatio** ***of old age*** *leads to the study of the deeply* ***playful*** *dimension which emerges, after many other indications, in piece 5, notable for the rewriting of an ovidian fiasco scene and a parodic* **laudatio funebris** *of the poet's failing* mentula. *From the* ***funeral lament*** *to the* ***juicy pastiche***, *we can not find a real unity in the poetry of Maximianus. The reader rather discovers the clever flexibility of the postures of a poet whose* ***manifold*** **ethos** *gives poetry irreconcilable faces.*

La poésie de Maximien [1], dont nous avons conservé six pièces, pour un ensemble de 686 vers, d'ailleurs fort inégalement répartis d'une pièce à l'autre [2], a traditionnellement été considérée comme l'une des dernières expressions de l'élégie latine, à l'époque tardive. Dans ces poèmes longtemps oubliés de la critique mais fameux et largement copiés au Moyen Âge [3], il est vrai que le poète chante, avec des accents saisissants de déploration, une poésie du regret : regret dans le présent, époque d'une insoute-

1. L'édition de base, à partir de laquelle ont travaillé les éditeurs plus récents, est celle d'E. Baehrens, *Poetae Latini minores*, 5, Leipzig, 1883, p. 313-348. Sur la tradition manuscrite, voir W. Schetter, *Studien zur Überlieferung und Kritik des Elegikers Maximian*, Wiesbaden, 1970, ainsi que V. Tandoi, « La tradizione manoscritta di Massimiano », *Maia*, 25, 1973, p. 140-149. Parmi les éditions assez récentes, voir notamment T. Agozzino, Bologne, 1970 ; J. Schadd — A. Schröder, Amsterdam, 1987 ; D. Guardalben, Florence, 1993 ; Chr. Sandquist Öberg, Stockholm, 1999 (voir le compte rendu de J. Meyers, *REA*, 103, 2001, p. 575-577, et de V. Zarini, *REL*, 79, 2001, p. 278-280) ; W. C. Schneider, *Die elegischen Verse von Maximian. Eine letzte Widerrede gegen die neue christliche Zeit. Mit den Gedichten der Appendix Maximiana und der Imitatio Maximiani. Interpretation, Text und Übersetzung*, Wiesbaden, 2003. En France, Maximien a fait l'objet d'une thèse de doctorat : B. Mauger-Plichon, *Présentation, édition, traduction et commentaires des* Élégies *de Maximianus*, soutenue à l'université Paris III — Sorbonne Nouvelle en 1996 sous la direction du Professeur R. Martin, inéd. Il existe également une traduction très ancienne en français, exemple de « belle infidèle », parue dans les *Œuvres complètes d'Horace, de Juvénal, de Perse, de Sulpicia, de Turnus, de Catulle, de Properce, de Gallus et Maximien, de Tibulle, de Phèdre, de Syrus*, dans la collection Dubochet, sous la direction de M. Nisard, Paris, 1845 (la traduction de Maximien est l'œuvre de L. Puget). Pour un commentaire *verbatim*, avec une présentation détaillée, voir F. Spaltenstein, *Commentaire des* Élégies *de Maximien*, Genève, 1983 (qui, cependant, se montre parfois excessivement critique à l'égard du poète). Nous excluons du champ de notre étude l'*Appendix Maximiani*, dont l'inauthenticité est démontrée. Voir A. Fo, « L'*Appendix Maximiani* (= *carmina* Garrod-Schetter) : edizione critica, problemi, osservazioni », *Romanobarbarica*, 8, 1984-1985, p. 151-230, qui présente l'état de la question le plus complet. Pour des études générales sur Maximien, voir la bibliographie critique de Ch. Sequi, « Massimiano elegiaco e *Appendix Maximiani*. Rassegna di studi 1970-1993 », *BSL*, 24, 1994, p. 617-645. Dans cet intervalle et au-delà, voir entre autres : F. E. Consolino, « Massimiano e le sorti dell'elegia latina », Mutatio rerum : *letteratura, filosofia, scienza tra tardo antico e altomedioevo* (Atti del convegno di studi, Napoli, 25-26 novembre 1996), M.L. Silvestre — M.Squillante (éd.), Naples, 1997, p. 363-400, qui constitue une vaste fresque étudiant chaque élégie successivement, ainsi que, de la même savante, « L'eredità dei classici nella poesia del VI secolo », *Prospettive sul tardoantico* (Atti del Convegno di Pavia, 27-28 novembre 1997), G. Mazzoli — F. Gasti (éd.), Côme, 1999. Voir également la présentation générale de B. Mauger-Plichon, « Maximien : un poète mystérieux », *BAGB*, 1999/4, p. 369-387. Pour une approche de la technique d'écriture du poète et, singulièrement, pour la question débattue de l'unité du recueil, voir A. Fo, « Il problema della struttura della raccolta elegiaca di Massimiano », *BSL*, 16, 1986, p. 9-21, et, du même auteur, « Significato, tecniche e valore della raccolta elegiaca di Massimiano », *Hermes*, 115, 1987, p. 348-371. Voir également une étude qui se distingue par la fermeté et la clarté de ses conclusions (nous y reviendrons) : J. Meyers, « La figure du vieillard dans les *Élégies* de Maximien : autobiographie ou fiction ? », *L'ancienneté chez les Anciens*, B. Bakhouche (éd.), t. 2, 2003, p. 697-715. Voir enfin l'usuel de P. Mastandrea, *Concordantia in Maximianum*, Hildesheim — Zürich — New York, 1995.

2. De 12 vers (*El.* 6) à 292 vers (*El.* 1). Ces écarts et, par ailleurs, le volume restreint du corpus (moins de 700 vers) interdisent d'emblée la définition d'une forme d'élégie normée chez Maximien.

3. Voir J. Meyers, art. cit., p. 697-698.

nable vieillesse qui lui est plus pénible que la mort, attendue comme une délivrance [4], mais aussi dans le passé, à l'évocation des souvenirs d'une jeunesse marquée par des amours tumultueuses et variées.

La première pièce (292 vers) mêle récit biographique de la jeunesse du poète (alors chaste et pudique), déploration de la vieillesse et appel à la mort. La seconde élégie (74 vers) rappelle les relations passées du poète avec Lycoris qui, à présent, le repousse au profit de plus jeunes amants. La troisième élégie (94 vers) est un récit de la liaison du poète avec Aquilina et se distingue par l'intervention de Boèce qui conseille à Maximien de vivre pleinement son amour pour la *puella*, avant de le féliciter, de façon probablement ironique comme l'a montré D. Shanzer [5], d'avoir su résister à la passion. La pièce quatre (60 vers) traite de l'amour fou du poète pour Candida. L'élégie 5 (154 vers) est le récit de l'aventure de Maximien, au cours d'une mission diplomatique en Orient, avec une *Graia puella* : si la première nuit aux côtés de cette dernière est un succès, la seconde est un fiasco total, au point que la maîtresse outragée prononce l'éloge funèbre de la *mentula* défaillante avant de se répandre en reproches. La pièce 6 (12 vers) est l'épilogue d'une vie qui n'est plus que vieillesse et souffrance, dans l'imminence de la mort. Dans cette perspective, et en ne schématisant qu'à peine, on pourrait voir à l'origine de l'œuvre de Maximien, qui manifeste dans le détail une connaissance très précise de la poésie ovidienne [6], une forme de synthèse entre l'inspiration des *Amours*, y compris dans les scènes les plus suggestives, et celle des *Tristes* et des *Pontiques*, la poésie de l'exil de soi à soi se justifiant pour opposer, comme dans des pulsions de mort, le jeune homme vigoureux d'hier au vivant cadavre exhalant aujourd'hui sa souffrance en vers [7].

En étudiant la bibliographie assez vaste qui lui a été consacrée, surtout à l'étranger, le lecteur moderne est frappé par la divergence des avis portés sur cette poésie et sur son auteur. L'identification de l'auteur, son identité religieuse et la datation de l'œuvre ont notamment donné lieu à des prises

4. Sur le thème du soulagement apporté par la mort, voir Ou., *Trist*., 1, 2, 52 (*mors mihi munus erit*), Maximien disant lui-même *uiuere est poena mihi* (1, 4), et *Trist*., 4, 6, 49 (*una tamen spes est quae me soletur in istis, / haec fore morte mea non diuturna mala*). Sur le motif de la vieillesse, en particulier dans ses rapports avec l'époque classique, voir F. E. Consolino, 1997, art. cit., p. 370 (mention de la valorisation de la vieillesse, par exemple dans le *Cato maior* de Cicéron), et J. Meyers, art. cit.

5. D. Shanzer, « Ennodius, Boethius and the Date and Interpretation of Maximianus' *Elegia* III », *RFIC*, 111, 1983, p. 183-195. Voir notamment cette prise de position, p. 191 : « We can only conclude that the final speech of Boethius is ironic » et, pour la justifier, l'interprétation de *macte* dans la seconde adresse de Boèce à Maximien (*El*., 3, 87 : *macte, inquit, iuuenis, proprii dominator amoris*), que D. Shanzer, s'appuyant notamment sur Stat., *Theb*., 11, 681, estime « used to introduce ironic praise ».

6. Le commentaire de F. Spaltenstein établit au fil des vers la majorité des emprunts. Signalons, en passant, un emprunt non relevé par F. Spaltenstein qui nous semble à la fois caractéristique et important : l'expression des effets dévastateurs de la vieillesse en *El*., 1, 269-270 (*Deficiunt ualidi longuo tempore tauri, / et quondam pulcher, fit modo turpis equus*) reprend la description ovidienne des effets de la peste d'Égine sur les animaux (Ou., *Met*., 7, où l'on trouve le groupe disjoint *ualidos tauros* aux vers 538-539, en position de sujet d'une proposition infinitive dont le verbe est *concidere*, ainsi que le groupe *acer equus quondam* au v. 542).

7. L'union du thème de l'amour contrarié et du motif de la vieillesse justifie le côté « triste », au sens ovidien, de Maximien. Voir, à ce sujet, F. E. Consolino, art. cit., 1997, p. 398 : « (...) collegando il motivo dell'eros mancato al tema della vecchiezza, recupera anche l'accezione 'triste' dell'elegia », ce qui n'exclut pas, tout au contraire, un grand nombre de libertés par rapport à ses modèles classiques. Cette analyse est reprise dans l'article de 1999, art. cit., p. 81 (« l'accezione "triste" dell'elegia »).

de positions assez tranchées. Il ne nous appartient pas de revenir ici en détail sur ces questions qui, à certains égards, resteront peut-être toujours obscures, au moins en partie, mais l'on retiendra cependant quelques grandes tendances de la critique. Malgré des attributions fantaisistes, dès le XVI[e] siècle, l'auteur du recueil serait bien le *Maximianus Tuscus* cité dans la *sphragis* de la quatrième élégie, ses origines « étrusques » désignant en contexte, plus probablement qu'un ancrage effectivement toscan, un ancrage romain de vieille souche dans le cadre d'une opposition entre une Rome archaïque célébrée pour son prestige et une Grèce classiquement stigmatisée pour la fourberie de son peuple. Malgré des tentatives de datation beaucoup plus tardive, envisagées par A. RIESE et plus récemment défendues par Chr. RATKOWITSCH [8], philologue autrichienne proposant une datation au neuvième siècle et faisant ainsi de Maximien un contemporain de Sedulius Scottus [9], il est probable que le poète ait écrit son œuvre dans la première partie du sixième siècle, dans un milieu socialement et intellectuellement élitiste, et peut-être peu après la mort de Boèce — qui, comme on le verra, joue un rôle important mais ambigu dans l'œuvre de Maximien — et d'Ennode de Pavie, à certains aspects de l'œuvre duquel les *Élégies* gagnent à être comparées. Malgré des tentatives récentes [10] pour voir en Maximien le porteur de valeurs délibérément opposées à l'ascétisme officiel et en son œuvre la dernière tentative de considérer la corporéité païenne traditionnelle en tant que principe vital, par opposition à la spiritualité chrétienne [11], tout porte à croire que l'auteur des *Élégies* est chrétien, d'un christianisme très discret dans son œuvre délibérément profane.

Plus proche des enjeux qui retiendront ici notre intérêt, la question de la structuration des pièces de Maximien et de l'existence d'un recueil cohérent a donné lieu à des thèses certes moins extrémistes que les questions de la datation et de l'ancrage idéologique, mais singulièrement confuses. Prenant acte de la division en six élégies distinctes, W. SCHETTER [12] a proposé une structuration ternaire en « amande », selon laquelle les pièces 1 et 6 exprimeraient parallèlement les maux de la vieillesse et l'appel à la mort, les pièces 2 et 5 retraceraient les aventures érotiques du poète, et les pièces 3 et 4 ses expériences de jeunesse. Si séduisante qu'elle soit, cette interprétation thématique donne l'impression d'une partition chronologiquement rigide qui ne tient pas compte des évolutions d'un âge à l'autre. Dans un article assez touffu, F. SPALTENSTEIN [13] a voulu défendre la thèse

8. Chr. RATKOWITSCH, Maximianus amat. *Zur Datierung und Interpretation des Elegikers Maximians*, Vienne, 1986, ainsi que « Weitere Argumente zur Datierung und Interpretation Maximians (Zu vorliegenden Rezensionen) », *WS*, 103, 1990, p. 207-239.

9. Sur le rapport de Sedulius Scottus à la tradition classique, voir J. MEYERS, *L'art de l'emprunt dans la poésie de Sedulius Scottus*, Paris, 1986.

10. W.C. SCHNEIDER, *Die elegischen Verse von Maximian. Eine letzte Widerrede gegen die neue christliche Zeit*, Wiesbaden, 2003.

11. Voir la critique de Th. GÄRTNER dans son article touffu « Der letzte klassiche Elegiker ? Zur Deutung der erotischen Dichtungen Maximians », *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft*, 7, 2004, p. 119-161, notamment p. 120-121.

12. Voir W. SCHETTER, *Studien zur Überlieferung und Kritik des Elegikers Maximian*, Wiesbaden, 1970, notamment p. 158-162.

13. F. SPALTENSTEIN, « Structure et intentions du recueil poétique de Maximien », *Études de lettres*, 1977, 2, p. 81-101, article parfois assez confus.

ancienne d'une unité thématique du recueil pour conclure sur l'idée d'un *carmen continuum* qui comporterait deux parties : une première partie regroupant sous une forme démonstrative les pièces 1 et 2, les événements rapportés en 2 étant considérés comme la suite logique et chronologique de 1 ; une seconde partie rassemblant, sous une forme narrative, les pièces 3-6 qui brossent un tableau des amours du poète, de la jeunesse à la vieillesse. Si, déjà, l'on voit mal en quoi la distinction entre forme démonstrative et forme narrative est en l'occurrence opérationnelle (alors que d'autres distinctions énonciatives, nous le verrons, sont sans doute plus pertinentes), on se demande à quoi aboutit l'idée d'un *carmen continuum* dont la continuité est à ce point segmentée, thématiquement et chronologiquement. Mettant en lumière ces limites avec finesse, A. Fo [14] a repris la question à nouveaux frais et s'est attaché, au-delà des divergences, à établir deux constats : la diversité des épisodes évoqués dans le *corpus*, et la volonté manifestée par le poète de les organiser en un « tout cohérent » [15]. Au terme de son analyse, A. Fo affirme qu'en présence des indications fournies par les manuscrits et en vertu des exemples canoniques des modèles littéraires, il est plus prudent de maintenir la division en six élégies distinctes [16] et d'apprécier le projet d'une structuration unificatrice au fil de cette biographie « en progression chronologique » [17]. Ces conclusions modérées appellent plusieurs remarques qui sont d'ailleurs liées. Premièrement, il est, en effet, capital d'insister avec A. Fo [18] sur la diversité des épisodes du corpus, mais, bien que l'élégie classique puisse déjà présenter une partition par épisodes et bien qu'elle évoque aussi plusieurs figures féminines, nous serons amené à aller plus loin encore et à voir dans cet éclatement un principe de composition poétique. Deuxièmement, la volonté qui serait celle du poète de composer un « tout cohérent » est discutable, tant thématiquement que formellement. Troisièmement, si l'on doit suivre A. Fo concernant l'importance des modèles littéraires, la présence d'épisodes variés et le principe d'une subdivision en pièces distinctes, il n'est pas si évident qu'il faille considérer ces pièces comme des « élégies » authentiques, ou, à tout le moins, méthodologiquement, il convient de poser la question de l'influence de cette partition dynamique sur le genre littéraire que l'on aurait sans doute tort de considérer *a priori* et une fois pour toutes dans sa fixité.

La critique a ainsi bien senti cette réelle variété de l'œuvre, mais elle ne s'est guère interrogée sur ses conséquences formelles et, concrètement, sur une possible évolution de la pratique du genre littéraire. Comment, en effet, parler de recueil unitaire à propos de pièces à ce point variées dans leurs dimensions, leur énonciation, leur vision de l'amour et de la vieillesse (les deux grands thèmes à l'œuvre), dans leur vision du rôle du poète et des lettres, au fil des vers et des âges ? En prenant le parti inverse, nous

14. A. Fo, art. cit, 1986.
15. Art. cit., p. 14.
16. Art. cit, p. 15.
17. Art. cit, p. 21.
18. Voir A. Fo, art. cit., 1986, p. 14.

voudrions ici analyser la poésie de Maximien à la lumière de la notion de parcours : parcours dans la vie, en remontant le fil du temps, de la déploration sur l'insupportable vieillesse dans le moment de l'énonciation, à l'évocation rétrospective d'une jeunesse contrastée, époque de succès mais de timidité ; parcours poétique, aussi, et éthique, dans la façon dont Maximien, entre autobiographie réelle, autobiographie de fiction, ironie et jeu parodique, restructure ici les différents âges de sa vie et en construit des images mouvantes, en jouant avec la tradition élégiaque, à la faveur d'une composition éclatée.

*
* *

La poésie de Maximien se présente dès l'abord, disions-nous, comme une poésie du regret : regret dans le passé, c'est-à-dire nostalgie d'une jeunesse dont le poète, alors excessivement pudique, n'a voulu profiter ; regret dans le présent, face à la vieillesse et à la souffrance, avec des accents rappelant Properce [19] et l'Ovide des *Tristes*. Dans ce rapport toujours perdant au temps, qui devient un axe tragique, Maximien trouve les prémices d'une esthétique déceptive. Car c'est bien du récit rétrospectif d'épisodes aux tonalités contrastées que procède majoritairement la progression interne de l'œuvre. Chez Maximien, la *narratio*, qui était alors largement pratiquée en tant qu'exercice scolaire, nous semble être un vrai principe poétique alors que, dans la pratique, il s'agissait d'un principe globalement rejeté par les élégiaques classiques, comme le prouvent d'ailleurs les difficultés à établir une chronologie des liaisons amoureuses des poètes en question [20]. Même dans les *Tristes*, dont la poésie de Maximien est sans doute la plus proche, on ne peut guère parler de récit en tant que tel : on découvre plutôt des impressions d'instant, des réactions émotionnelles à tel souvenir ou à telle action, bref du « ressenti », alors que la poésie de Maximien nous semble fondre l'expression du sentiment dans une narration prétendument autobiographique.

La pièce 1 est une longue déploration opposant de façon très tranchée les joies de l'âge auquel tout réussissait à Maximien [21], à la noirceur absolue

19. Maxim., *El.*, 1, 5 (*non sum qui fueram*) reprenant ostensiblement Prop., *El.*, 1, 12, 11 (*non sum ego qui fueram*) et Ou., *Trist.*, 3, 11, 25 (*non sum ego quod fueram*). Voir le commentaire *ad loc.* de F. Spaltenstein, *op. cit.*

20. Pour les tentatives de « reconstitution » des histoires d'amour des élégiaques, voir P. Grimal, *L'amour à Rome*, Paris, 1963 ; Cl. Rambaux, *Trois analyses de l'amour (Catulle, Ovide, Apulée)*, Paris, 1985, ainsi que, du même auteur, *Properce ou les difficultés de l'émancipation féminine*, Bruxelles, 2001.

21. Voir *El.*, 1, 59-64 :

Ergo his ornatum mentis prouincia tota
optabat natis me sociare suis :
sed mihi dulce magis resoluto uiuere collo,
nullaque coniugii uincula grata pati.
Ibam per mediam uenali corpore Romam,
spectandus cunctis undique uirginibus.

F. E. Consolino voit en Maximien un « ottimo partito per le ragazze dell'intera provincia », art. cit., 1997, p. 372. Voir également, dans la même étude, la comparaison entre le « catalogue des sollicitations amoureuses » chez Ovide (*Am.*, 2, 4) et Maximien, *El.*, 1.

de la vieillesse qui l'accable à présent. L'allégorie et la prosopopée [22] de la mort donnent d'ailleurs un tour proprement funèbre à sa plainte. Sans doute parfois cynique avec lui-même, Maximien se plaît ainsi à proposer une *memoratio* à la fois nostalgique et âpre (*dura satis miseris memoratio prisca bonorum*), un récit donnant une impression d'historicité et retraçant une évolution jusqu'à la chute inexorable dans la vieillesse et la mort (voir le dernier vers de *El.*, 1 : *et grauius summo culmine missa ruunt*), qui ne manque pas d'évoquer le passage de la *Satire* 10 de Juvénal consacré à la vieillesse [23] et porte, d'une manière générale, l'influence de la satire « rhétorique » [24]. Dans son étude spécifiquement axée sur la vieillesse chez Maximien, J. Meyers en a étudié tous les symptômes de façon détaillée [25], de la perte progressive des sens [26] à la décrépitude physique [27]. Tout au contraire, l'élégie 2, en cela de facture bien plus traditionnelle, analyse un épisode ponctuel et présente un « gros plan » introspectif, introduit par un résumé de ce qui a précédé et n'est pas repris — la critique s'est, de fait, accordée à voir dans la pièce 2 la pièce de loin la plus élégiaque [28] ; nous rajouterions volontiers : ne serait-ce que par son point de vue et par son début *in medias res* (*en dilecta mihi nimium formosa Lycoris*...), là où les pièces 1 et 5, par exemple, procèdent d'une mise en contexte.

Entre les élégies 1 et 2, l'on distingue ainsi une double rupture thématique (du fait du passage de la déploration sur la vieillesse au badinage amoureux) et énonciative (du fait de l'opposition entre un long récit manifestant une évolution dans la pièce 1 et l'analyse d'un épisode précis, l'abandon de Maximien par Lycoris qui le repousse, dans la pièce 2 [29]). La fin de l'élégie 2 réunissait et liait logiquement les deux inspirations élégiaques fondamentales de Maximien : la vieillesse et l'amour déçu, la vieillesse cause de l'amour déçu ; en rupture à nouveau, l'élégie 3 doit, d'après son introduction, rappeler quelques traits du jeune âge du poète pour récréer l'âme du lecteur (qui en aimera davantage les chants plaintifs du poète) :

> *Nunc operae pretium est quaedam memorare iuuentae,*
> *atque senectutis pauca referre meae ;*

22. Voir *El.*, 1, 225 *sqq*.

23. Iuu., *Sat.*, 10, 188-273, long développement à partir de l'exclamation *sed quam continuis et quantis longa senectus / plena malis* ! Ce passage comporte d'ailleurs une évocation de l'impuissance des vieillards, v. 204-210, sur laquelle nous reviendrons.

24. Sur cette influence, voir J. De Decker, Juvenalis declamans. *Étude sur la rhétorique déclamatoire dans les* Satires *de Juvénal*, Gand, 1913.

25. Voir J. Meyers, art. cit., p. 700-702, qui conclut : « Bref Maximien est un mort vivant ! ».

26. Maximien est *sensibus expertem* (1, 121) : il entend (*iam minor auditus*, 1, 119) et voit moins bien (*ipsa caligant lumina*, 1, 119-120), a moins de goût (*minor gustus*, 1, 119), moins de sensibilité tactile (*uix tactu noscere certa queo*, 1, 120) et moins d'odorat (*nullus dulcis odor*, 1, 121).

27. Voir notamment *El.*, 1, 135-138.

28. Voir notamment F. Spaltenstein, art. cit., p. 171 (« Cette pièce est la seule du recueil à mériter à peu près le qualificatif d'élégiaque ») et F.E. Consolino, art. cit., 1997, p. 391.

29. Sachant que l'on peut également distinguer la possibilité d'une liaison thématique entre l'élégie 1 et l'élégie 2 en *El.*, 2, 17 (*Heu ! quid longa dies nunc affert ?*) : la *puella* abandonne Maximien en raison de son âge, car il est vieux. Après avoir été lâché au début de l'élégie 2, le fil thématique (la vieillesse et ses conséquences funestes sur la vie amoureuse du personnage) est repris, puis tissé dans toute la suite de l'élégie 2. D'où la conclusion de *El.*, 2 (*His lacrimis longos, quantum fas, fleuimus annos* : / *est graue, quod doleat, commemorare diu*), comparable par sa tonalité à celle de *El.*, 1.

quis lector mentem rerum uertigine fractam
erigat, et maestum noscere curet opus [30].

Ce programme, revendiquant solennellement, avec une tournure reprise d'Ennius [31], le caractère autobiographique, est aussi une affirmation indirecte de l'existence de plusieurs tonalités dans le corpus, et de plusieurs visages du poète et de la poésie au fil des âges. Le lecteur est donc d'emblée invité à partir à la recherche de cette évolution, et, sur la base de ces interventions auctoriales, à s'interroger sur le statut et les postures du poète. Qui dit « je » dans le corpus ? Maximien, dans une perspective strictement autobiographique ? Le poète créant une autobiographie de fiction ? Le poète poussant le goût de l'artifice jusqu'à parodier une autobiographie, mais en la décontextualisant totalement et en l'affranchissant de tout référent réaliste ? La critique, une fois encore, a émis des hypothèses assez divergentes sur la question de l'autobiographie, réalité ou fiction. Fr. Spaltenstein ne semblait pas mettre en doute le contenu réaliste du recueil. Au contraire, J. Meyers [32] a insisté sur les contradictions de l'*ego*, sur les problèmes de son statut et de sa réalité comme référent autobiographique, en remarquant que le peu que nous savons de Maximien nous est dit par lui-même, sous la forme de remarques incidentes, et que rien ne prouve que cela soit véridique. F. E. Consolino, quant à elle, a écarté la question en déclarant qu'il n'est pas pertinent de s'interroger sur la part réellement autobiographique de la poésie de Maximien, le seul élément à prendre en compte étant le fait que le poète présente délibérément sa poésie comme autobiographique [33]. Il est vrai que la *deprecatio* de la vieillesse et le récit des différentes époques de cette vie de contraste n'ont de sens que si l'on fait crédit, dans la réalité ou dans la fiction, à une posture autobiographique du poète, si affectée soit-elle, le propre de la poésie étant précisément de brouiller les repères, même si le lecteur n'est pas dupe.

D'une manière générale, d'ailleurs, s'agissant de la figure du poète et de ses postures affectées, il semble nécessaire d'insister sur la notion d'*êthos*, tant Maximien, qui est un « monstre de souplesse », construit des images variées de sa personne au fil des situations et des âges de sa vie, tant il modèle des discours et des poses propres à manifester des tempéraments mouvants [34]. Concrètement, quelles images le poète donne-t-il de lui ?

30. *El.*, 3, 1-4 : « À présent, il vaut la peine de rappeler quelques souvenirs de ma jeunesse et d'évoquer brièvement ma vieillesse. Grâce à eux, que le lecteur relève son esprit brisé par le tourbillon de la vie et s'attache à découvrir une œuvre sinistre ». La traduction est personnelle. Nous renvoyons par anticipation à notre traduction commentée, à paraître en 2012 aux Belles Lettres, qui réunit les *Élégies* de Maximien, l'*Appendix Maximiani* et l'*Épithalame pour Maximus* d'Ennode de Pavie.

31. Voir F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 195, à propos du tour *operae pretium est*, rappelant Enn., *Ann.*, 465 (*audire est operae pretium procedere recte / qui rem Romanam Latiumque augescere uultis*), déjà directement imité par Hor., *Sat.*, 1, 2, 37 (*audire est operae pretium procedere recte / qui moechis non uultis*).

32. J. Meyers, art. cit., p. 699.

33. Voir F. E. Consolino, art. cit, 1997, p. 395-396. La critique note que la question du rapport à l'expérience réelle, déjà hautement problématique s'agissant des poètes augustéens — voir P. Veyne —, est dépourvue d'intérêt dans le cas d'un poète qui se plaît, d'une pièce à l'autre, à donner de lui une image si contrastée.

34. Pour un appui théorique sur la notion d'*êthos*, voir R. Amossy (éd.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'*êthos, Lausanne, 1999.

Dans la seule élégie 1, Maximien se présente successivement sous les traits d'un jeune homme célèbre pour son éloquence, d'un créateur de doux mensonges, d'un habile orateur, d'une force de la nature, d'un gendre idéal, d'un jeune homme chaste, puis immédiatement après sous les traits d'un chantre de la sensualité, d'un mort vivant, d'un vieillard en proie aux pires tourments et d'un enfant suppliant la Terre, sa mère, de le recueillir. C'est ainsi une image fuyante qui s'impose, soumise à un mouvement incessant qui fait progressivement coïncider les contraires et se télescoper jadis, naguère et aujourd'hui. L'*êthos* de Maximien est total, sinon universel : le poète choisit manifestement sa *persona*, au double sens rhétorique et théâtral, et les incarnations qu'il lui donne comme sujets de son œuvre. Au moment où il dresse le bilan de sa vie, il se plaît d'ailleurs à montrer qu'il a tout vu, tout vécu et surtout tout ressenti. Au-delà de la déploration sur l'insoutenable vieillesse, il y a ainsi sans doute, chez Maximien, une volonté de célébrer à travers ses différentes postures, sincères, fictives ou de circonstances, la suprématie éthique d'un *ego* démultiplié qui justifie ses changements de statut par le lieu commun selon lequel chaque époque a son caractère [35], pour s'observer avec plus de complaisance et se raconter dans ce qu'il a de plus fluctuant.

Cette esthétique et cette éthique du discontinu se confirment à deux reprises dans la pièce 3 : d'une part, dans la façon dont la relation de Maximien avec Aquilina, considérée dans une perspective élégiaque, est progressivement contaminée par le retour du récit, celui des mésaventures rencontrées par les amants à cause de la mère d'Aquilina ; d'autre part dans la façon dont s'opposent les deux temps de l'intervention de Boèce [36], qui incite d'abord Maximien à posséder les attraits de son aimée, avant de le féliciter, dans un passage probablement ironique [37] dans lequel on a aussi vu l'influence possible du *Commonitorium* d'Orientius [38], d'avoir résisté à la passion. Dans un corpus où dominent les thèmes de la vieillesse et de l'amour contrarié, la revendication d'une conception au contraire divertissante de la poésie se confirme dans l'introduction de la pièce 4 :

> *Restat adhuc alios turpesque reuoluere casus,*
> *atque aliqua molli ludere corda ioco.*
> *Conueniunt etenim delirae ignaua senectae,*
> *aptaque sunt operi carmina uana meo* [39].

La poésie se reconnaît ainsi elle-même différents visages, et se confère même le pouvoir pour ainsi dire thérapeutique d'être un « divertissement », de détourner de l'horizon du poète, grâce à l'affirmation d'une

35. Voir *El.*, 1, 103-104 : *Diuersos diuersa iuuant : non omnibus annis / omnia conueniunt : res prius apta, nocet.*

36. Première intervention de Boèce : *El.*, 3, 65-70 ; deuxième intervention : *El.*, 3, 87-90.

37. Sachant que le vers 3, 65 à propos de Boèce (*soluitur in risum, exclamans...*) pourrait déjà, selon nous, annoncer cette tonalité ironique.

38. Voir A. Fo, art. cit., 1987, p. 354.

39. *El.*, 4, 1-4 : « Il me reste encore à raconter d'autres accidents honteux et à repaître les cœurs de quelque doux badinage. L'indolence convient, en effet, à la vieillesse débile et de vains poèmes sont appropriés à mon œuvre ».

tonalité badine, les plaintes funèbres qu'il exhale d'ordinaire. Cette notation métapoétique sur le caractère ludique de la pièce qui s'ouvre s'apparente en réalité à un manifeste sur le pouvoir de la poésie, et plus précisément sur son caractère protéiforme : les vers ont la faculté d'épouser tel état d'âme ou, au contraire, de changer d'inspiration pour qu'avec eux évolue l'esprit de celui qui les profère. Il faut, bien entendu, insister sur le caractère convenu et complaisant de cette posture de poète. Maximien n'en affirme pas moins ici que son œuvre, qui se veut en cela l'image exacte de sa vie, est rythmée par une succession d'épisodes aux tonalités changeantes. Le changement poétique en question n'intervient pas seulement quand Maximien change de *puella*. L'élégie classique reconnaissait déjà aux poètes plusieurs *puellae*, successivement ou simultanément. Mais, pour Maximien, ces changements de maîtresse, qui deviennent changements de poèmes, ont un caractère totalisant : ils conditionnent en lui une modification radicale de la conception de la vie, de la plus grande passion au plus insoutenable *taedium uitae*, et programment donc, sous une forme majoritairement narrative, une série poétique d'épisodes foncièrement hétérogènes.

Ces ruptures dans la tonalité et dans la trame énonciative de l'œuvre, ainsi que ces retournements successifs, d'une élégie à l'autre et même au sein d'une seule élégie [40], invitent le lecteur à considérer la notion de parcours comme un principe de progression poétique, l'œuvre reproduisant ou feignant de reproduire (à l'image des *mendacia ficta* évoqués en *El.*, 1, 11) toutes les vicissitudes de l'existence. Mais cette esthétique de l'éclatement, en devenant une poétique, repose la question du recueil et de son unité, que maints savants ont voulu affirmer à tout prix, quitte à mettre sur le même plan des épisodes radicalement hétéroclites. Au fil des épisodes, la succession des scènes de la vie devient une succession de tableaux de genres contrastés, dans tous les registres, et pourtant juxtaposés. Même au sein d'une seule et unique pièce, on distingue fréquemment différents moments et différents effets de symétrie. Le poème 5 oppose ainsi frontalement le succès de la première nuit de Maximien au fiasco de la seconde nuit. On peut, de même, renvoyer dos à dos les deux interventions, parallèles mais contradictoires, de Boèce dans la pièce 3. Autre exemple de symétrie, en l'occurrence décalée : l'évocation des figures parentales intervenant dans le cours des aventures de Maximien avec ses *puellae*. C'est, en *El.*, 3, la mère d'Aquilina dont la présence vigilante est un obstacle pour la relation que Maximien entretient avec sa fille.

> *Nec longum ; genitrix furtiuum sensit amorem,*
> *et medicare parans uulnera uulneribus,*
> *increpitat caeditque : augentur caedibus ignes,*
> *ut solet adiecto crescere flamma rogo* [41].

40. L'élégie 1 faisant suivre le tableau de la jeunesse dorée de Maximien du tableau très sombre de sa vieillesse.

41. *El.*, 3, 29-32 : « Cela ne dura pas : sa mère comprit notre amour furtif et, s'apprêtant à guérir des blessures par des blessures, elle gronde et frappe ; mais ses feux sont entretenus par ces coups, comme, d'ordinaire, croît la flamme sous le bûcher ».

En *El.*, 4, c'est le père de Candida qui est évoqué comme un opposant à l'épanouissement de l'amour ; mais il faut insister sur la petite dramaturgie mise en œuvre par Maximien, en réélaborant les motifs du sommeil et du songe élégiaques [42], pour la scène de genre illustrant la folie amoureuse de Maximien qui se trahit en dormant.

Proximus at genitor me tum comitatus amatae
uirginis herbosa forte iacebat humo.
Illius ad nomen turbatos excitat artus ;
exsilit, et natam credit adesse suam.
Omnia collustrans, toto me pectore somnum
prospicit efflantem, nec meminisse mei [43].

Il y aurait, dans cette disposition instable des épisodes et des interventions brisant la trame narrative, une fausse symétrie dans laquelle on pourrait discerner une sorte de caractère « baroque » [44]. L'effroyable *deprecatio* de la vieillesse de Maximien n'était-elle pas déjà le pendant négatif du tableau idyllique des succès dont le poète n'a pas su profiter dans sa jeunesse [45] ? Mais la saynète de la sieste le confirme : c'est bien la succession d'épisodes décalés qui donne à l'œuvre sa structure. C'est la raison pour laquelle il est difficile de souscrire aux lectures « unitaristes » de l'œuvre. En tenant compte des travaux théoriques majeurs [46] qui ont montré que l'une des grandes tendances de la poésie tardive est de présenter souvent des structures éclatées, sous la forme de médaillons juxtaposés, à l'image des pratiques artistiques en vigueur à la même époque — les exemples de la mosaïque et de l'*opus sectile* devenant ainsi des modèles poétiques —, il semble beaucoup plus pertinent de ne pas voir un *carmen continuum* unitaire et homogène dans les six pièces poétiques de Maximien, dont, tout au contraire, la singularité nous paraît provenir de cet éparpillement poétique visant à mimer (ou à forger) les hauts et les bas d'une existence contrastée au moment où elle n'est plus que vieillesse et souffrance. Indépendamment des ouvertures programmatiques des différentes pièces, Maximien est assez avare en confidences directes sur sa conception et sa pratique de la poésie ; et, lorsque l'on en découvre, l'on ne sait pas toujours quel crédit leur donner (ainsi, par exemple, de la confi-

42. Voir J. Bouquet, « La nuit, le sommeil et le songe chez les élégiaques latins », *REL*, 74, 1996, p. 182-211.

43. *El.*, 4, 37-42 : « Or, tout près de moi, le père de la jeune fille aimée, qui m'avait accompagné, était d'aventure allongé sur la terre herbeuse. Au nom de celle-ci, troublé, il redresse les membres, sursaute et croit que sa fille est là, à ses côtés. Regardant tout autour, il me voit, respirant le sommeil à pleine poitrine, oublieux de moi-même ».

44. Voir, sur cette esthétique, le bel article de J. Fontaine, « Le baroque romain antique. Un courant esthétique persistant à travers la littérature latine », *Questionnement du baroque*, A. Vermeylen (éd.), Louvain-la-Neuve, 1986, p. 14-38, ainsi que, pour l'exemple d'Apulée, J. Amat, « Sur quelques aspects de l'esthétique baroque dans les *Métamorphoses* d'Apulée », *REA*, 74, 1972, p. 107-152.

45. Voir J. Meyers, art. cit., p. 703.

46. Voir notamment J. Fontaine, « Unité et diversité du mélange des genres et des tons chez quelques écrivains latins de la fin du IV^e^ siècle : Ausone, Ambroise et Ammien », *Christianisme et formes littéraires de l'Antiquité tardive en Occident*, Vandœuvres — Genève, Entretiens de la Fondation Hardt, 23, 1977, p. 425-482, J.-L. Charlet, « Aesthetic Trends in Late Latin Poetry (325-410) », *Philologus*, 132, 1988, p. 74-85, et M. Roberts, *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaque — Londres, 1989.

dence de *El.*, 1, 11 sur la composition des *mendacia dulcia*, expression rappelant le *fallax opus* de Properce [47], dont nous pensons, avec F. E. Consolino [48], qu'elle est trop floue et générale pour désigner un genre de poésie précis, ce qui veut dire, au demeurant, que Maximien a très bien pu s'intéresser à une poésie qui ne fût pas élégiaque). En revanche, si l'on insiste sur l'importance de cet éclatement, il est possible de se demander si la notation des vers 1, 29 *sqq*, exposée en contexte à propos du récit de la jeunesse du personnage, ne peut pas prendre ici une valeur générale dépassant un événement particulier et faisant en l'occurrence de la valorisation de la variété un principe qui mettrait en perspective l'écriture de Maximien.

Augebat meritum dulcis mixtura bonorum
ut semper uarium plus micat artis opus.
Nam quaecumque solent per se perpensa placere,
alterno potius iuncta decore placent [49].

Cet éclatement du recueil en une grande diversité narrative et énonciative nourrit aussi une variété de tons et d'inspirations ; elle marque l'originalité d'un projet, et avec elle l'extension du champ et des formes de l'élégie à l'époque tardive, qu'un Venance Fortunat, par exemple, mua en éloges [50].

Sans entrer dans les détails d'une comparaison systématique, on insistera ici sur deux différences majeures entre l'élégie classique et l'adaptation qu'en propose Maximien. La première différence, d'ordre scénographique, concerne le rapport au temps. Outre l'opposition entre la jeunesse confiante des poètes classiques et l'insoutenable vieillesse de Maximien [51], l'élégie augustéenne semble globalement être immédiate en ce qu'elle orchestre des faits contemporains, souvent mis en œuvre par le poète au moment où il est censé les vivre, et donnés à voir dans leur accomplissement : d'où la possibilité de constater l'évolution des relations entre le poète et sa *puella*, comme en un « feuilleton ». La deuxième grande différence, d'ordre poétique, est liée : l'élégie, telle que la pratique Maximien, manifeste un autre emploi du récit [52], considérablement étendu, du fait même du caractère rétrospectif de cette poésie et de l'influence prise par la vieillesse — ou par son *êthos*, dans la construction discursive du « moi » et de ses postures — au moment de sa composition. Frappé par l'exil de soi à soi, le poète tardif est sans doute plus proche, dans le regard à la fois

47. Prop., 4, 1, 135.

48. Voir F.E. Consolino, art. cit., 1997, p. 375.

49. *El.*, 1, 29-32 : « L'aimable mélange de ces qualités en accroissait le mérite, comme la variété fait toujours briller davantage l'œuvre d'art ; car tout ce qui d'ordinaire plaît, quand on le considère en soi, plaît mieux en s'associant à des ornements successifs ».

50. Voir la récente étude d'É. Delbey, *Venance Fortunat ou l'enchantement du monde*, Rennes, 2009.

51. L'opposition subsiste jusque dans l'*imitatio* et la *retractatio* : l'exemple le plus net en est la scène de fiasco : chez Ovide (*Am.* 3, 7), le poète est jeune quand il est confronté à ce problème.

52. Voir, dans l'ouvrage de F. Cairns, *Tibullus. A Hellenistic Poet at Rome*, Cambridge—Londres, 1979, la distinction établie entre l'élégie narrative, qui correspond à la plus grande partie de la production hellénistique, et l'élégie non narrative, qui correspond à la production romaine. Maximien ne s'inscrirait pas dans la tradition romaine à cet égard.

désabusé et complaisant qu'il porte sur lui-même, de l'Ovide des *Tristes* et des *Pontiques* que de celui des *Amours*. Mais, en se remémorant les différents âges de sa vie amoureuse alors qu'il attend la mort comme une délivrance [53], Maximien donne un nouveau sens poétique à la narration : elle lui permet d'amplifier à l'envi la forme autobiographique pour camper la figure novatrice du vieil élégiaque.

Pour Maximien, l'*êthos* du vieil élégiaque est un vêtement commode : il lui offre une synthèse entre les vertiges d'un amour contrasté (tonalité élégiaque du type des *Amours*) et la déploration sur la vieillesse, l'exil de soi à soi et la mort (tonalité élégiaque du type des *Tristes*). Du point de vue fonctionnel, en revanche, il n'y a pas d'unité : derrière ce voile élégiaque, bien des mouvements, des changements de tons, de formes — en cela, Maximien s'inspire paradoxalement d'Ovide, mais pour le démarquer — attestent d'une conception profondément ludique de la poésie, malgré la noirceur que Maximien se plaît à lui donner et quitte à poser la question de la sincérité du poète et d'un « maquillage » des postures jusque là affichées. On pourrait déjà relever, dans cette perspective, une certaine forme de malice qui ne manque pas de faire sourire : par exemple un jeu de mots, en *El.*, 3, 48 sur le nom de Boèce et son étymologie grecque, au moment où le poète évoque son intervention (*solus, Boethi, fers miseratus opem*) [54] — la critique s'est d'ailleurs longuement interrogée [55] sur le regard éventuellement ironique, sinon insultant, que le poète porte sur le futur auteur de la *Consolation de Philosophie*, connu par Ennode pour être *in Venerem constans* [56] et qualifié ici de *scrutator maximus rerum* [57]. À défaut de parler de désinvolture, on peut du moins relever le même effet dans la façon récurrente dont un contemporain de Maximien, le même Ennode, invite Arator à « cultiver » la langue, comme dans la *Dictio* 9 (10-12) [58].

Mais l'exemple le plus manifeste de ces percées ludiques est sans doute l'élégie 5 qui, par le traitement du thème du fiasco amoureux, part d'Ovide pour progressivement gagner en autonomie et présenter, sur ce sujet, un traitement rhétorique d'une très grande originalité. S'agissant de cette élégie comportant l'unique passage obscène du corpus, récit du fiasco dont Maximien a été victime lors de sa seconde nuit avec la *Graia puella* rencontrée à l'occasion de sa mission diplomatique, la critique a justement mis en évidence un modèle ovidien : *Amores*, 3, 7 [59]. Dans l'évocation de sa défaillance ponctuelle, Ovide met en œuvre un certain nombre de motifs

53. Voir notamment *El.*, 1, 226-223, où le personnage s'adresse à la Mort comme à une mère (*genetrix*) qu'il supplie de l'accueillir (*suscipe me, genetrix, nati miserere laborum*).

54. *El.*, 3, 48 : « Toi seul, Boèce, tu pris pitié de moi et me secourus ».

55. Pour un état de la question et une bibliographie exhaustive, voir F. E. Consolino, art. cit., 1997, p. 379-380, qui conclut qu'il est fort peu probable que Maximien manifeste en l'occurrence de l'hostilité envers Boèce.

56. Voir l'épigramme d'Ennode intitulée *De Boetio spatha cincto* (*carm.*, 2, 132), ainsi que son interprétation par D. Shanzer, art. cit.

57. *El.*, 3, 47.

58. Sur ces jeux de mots assez faciles d'Ennode, voir A. Dubois, *La latinité d'Ennodius*, Paris, 1903, p. 517 *sqq.*, ainsi que, pour leur rôle dans sa relation avec Arator, V. Zarini, « Ennode et Arator : une relation pédagogique et son intérêt littéraire », *Manifestes littéraires dans la latinité tardive. Poétique et rhétorique*, P. Galand-Hallyn, V. Zarini (éd.), Paris, 2009, p. 325-342, et notamment p. 330-331.

59. Voir B. Mauger-Plichon, « Ovide et l'expression du fiasco » *Vita Latina*, 154, 1999, p. 23-37.

repris par Maximien : le froid paralysant les membres (*Am.*, 3, 7, 13 puis 65-66), par contraste avec la vigueur passée (*Am.*, 3, 7, 23-26), malgré l'art déployé par la *puella* et ses sollicitations expertes [60] (*Am.*, 3, 7, 73-74). On retrouve également, de part et d'autre, le discours agressif et injurieux à l'amant de la *puella* outragée comprenant que rien n'y fera (Ou., *Am.*, 3, 7, 77-80), discours qui, considérablement étendu, devient chez Maximien concert de reproches et hymne au sexe masculin (*El.*, 5, 111-152). Mais il y a, à l'évidence, plus à dire sur la distanciation de Maximien par rapport à son prédécesseur que sur la congruence de motifs constituant, au fond, des passages obligés pour ce sujet. La pièce 5 de Maximien présente d'abord une différence narrative et énonciative fondamentale : là où, dans la tradition élégiaque, *Am.*, 3, 7 se présente comme l'analyse psychologique d'un événement donné (la défaillance de l'amant), la pièce 5 de Maximien manifeste la volonté d'inscrire la scène en question dans un cadre narratif et (soi-disant) historique, la mission diplomatique dont est chargé le poète au nom d'une pacification, souhaitée par Théodoric, des relations de l'Empire avec l'Orient. On dit communément que les élégiaques, qui sont jeunes, ne font ni la guerre, ni de la politique, mais seulement l'amour ; ici, Maximien, qui est vieux, fait l'amour — une seule fois — alors qu'il est en mission politique. Les deux pôles sont traditionnellement exclus ; ici, ils se conjuguent. Dans cette mise en scène, totalement anti-élégiaque [61], fût-elle purement fictive, on peut voir une évolution de la structuration du genre. De plus, cette orchestration fait de la pièce 5 un récit historiquement marqué dans un contexte précis, alors que l'élégie 3, 7 des *Amours*, affranchie de tout contexte et indépendante de tout récit, débute *in medias res* par l'analyse des faits, qui n'ont pas à être introduits.

At non formosa est, at non bene culta puella,
at, puto, non uotis saepe petita meis.
Hanc tamen in nullos tenui male languidus usus,
sed iacui pigro crimine onusque toro [62].

Une autre différence doit être soulignée, qui est constitutive du projet poétique de Maximien. En *Am.*, 3, 7, Ovide est jeune, théoriquement en pleine possession de ses moyens. Angoissé par sa défaillance, il en vient donc à se demander, *a fortiori*, dans quel état il sera une fois parvenu à la vieillesse.

60. Notons le retour des tours les plus suggestifs :
– Ou., *Am.*,7, 73-74 : *Hanc etiam non est mea dedignata puella/molliter admota sollicitare manu.*
– Maxim., *El.*, 5, 57-58 : *Contractare manu coepit flagrantia membra, / meque etiam digitis sollicitare suis.*

61. Nous souscrivons aux conclusions de J. Meyers lorsqu'il écrit, art. cit., p. 707 : « tout le recueil repose ainsi sur un contraste anti-élégiaque : dans sa jeunesse, Maximien pouvait faire l'amour mais ne le faisait pas, et à présent qu'il est vieux (...), il en est désormais incapable ».

62. Ou., *Am.*, 3, 7, 1-4 : « Elle n'est donc pas belle, cette femme, elle n'est donc pas élégante, elle n'a donc pas été assez longtemps l'objet de mes vœux. Cependant je l'ai, en pure perte, tenue entre mes bras, car j'ai été fâcheusement inerte et suis resté étendu inactif, sujet d'opprobre et simple fardeau pour le lit ». Trad. H. Bornecque, revue par J.-P. Néraudau, Paris, 1997.

Quae mihi uentura est, siquidem uentura, senectus,
cum desit numeris ipsa iuuenta suis ?
A ! pudet annorum ! quo me iuuenemque uirumque
nec iuuenem nec me sensit amata uirum ? [63]

Maximien, au contraire, est déjà âgé : nous le savons dès la pièce 1, mais il insiste à nouveau sur son grand âge en *El.*, 5, 48 [64]. Cette scène de genre prend, de fait, une tout autre signification dans le cadre d'une autobiographie poétique progressant, dans la fiction, au fil du récit d'épisodes où Thanatos finit par prendre le pas sur Eros. Maximien semble ainsi apporter une réponse poétique funeste à la question posée par Ovide dans l'élégie 3,7 : que serai-je, une fois arrivé à la vieillesse ? Et l'on retrouve ainsi le critère de la temporalité : Ovide est dans l'instant, alors que Maximien a connu un long parcours et rapporte une évolution jusqu'à un état de fait.

Dernière différence, et non des moindres, entre les deux pièces : la présence chez Maximien, précédant les injures de la *puella* blessée, d'une série assez unique de vers : un discours enchâssé dans la trame narrative — comme le grand genre narratif par excellence, l'épopée, en enchâsse si souvent [65] —, mais en l'occurrence une *laudatio funebris* du sexe pris en défaut, discours brisant le récit par épisodes et constituant à tout le moins une curiosité dans la littérature latine [66]. Dans ce passage (v. 87-104), la *puella* outragée s'adresse à la seconde personne à la *mentula* du poète en une forme assez savoureuse de pastiche de la déploration d'une veuve, qui généralise sans la moindre nuance l'opposition entre un passé vigoureux et glorieux qu'elle voulait éternel, et un présent mortel. L'objet est en lui-même original dans la poésie tardive, encore qu'Ausone se soit appliqué, dans le *cento nuptialis*, à en figurer les traits en démarquant des hémistiches virgiliens [67]. Il faut d'ailleurs noter que, dans la répartition traditionnelle des genres, la satire est, avec l'épigramme, également plus adaptée au traitement de ce genre de motifs qui contaminent ici l'élégie. Juvénal, dans la *Satire* 10, avait ainsi abordé de façon très leste la question de l'impuissance des vieillards, sur le thème du sexe gisant (*iacet exiguus cum radice neruus*) [68]. Aussi la *retractatio* de Maximien donne-t-elle une nouvelle

63. Ou., *Am.*, 3, 7, 17-20 : « Que serai-je, arrivé à la vieillesse, si toutefois j'y arrive, puisque, en pleine jeunesse, je ne remplis pas mon devoir ? Vraiment, j'ai honte de mon âge ! à quoi bon être jeune homme, être homme, et ne pas avoir prouvé à celle que j'aime que je suis jeune, que je suis homme ? ».

64. *El.*, 5, 48 : *et sua soluit / munera, grandaeuo uix subeunda uiro.*

65. Voir notamment G. Highet, *The Speeches in Vergil's* Aeneid, Princeton, 1972, ou encore W. J. Dominik, *Speech and Rhetoric in Statius'* Thebaid, Hildesheim — Zurich, 1994.

66. Sur ce passage, voir A. Ramirez de Verger, « Parodia de un lamento ritual en Maximiano », *Habis*, 15, 1984, p. 149-156.

67. Pour la définition taxinomique du centon, voir Aus., *cento*, l. 19-31 dans l'édition de B. Combeaud (thèse de l'EPHE, Paris, 2003, publiée sous les références suivantes : *Ausone de Bordeaux, Œuvres complètes*, texte établi, traduit et commenté par B. Combeaud, Bordeaux, 2009) qui, pour ce passage très corrompu, reprend apparemment le texte de R.P.H. Green, *The Works of Ausonius*, Oxford, 1991. Ausone parvient à évoquer le sexe masculin en transposant la description virgilienne, d'inspiration martiale, d'un trait ardent, ou d'une lance buvant le sang de sa victime (*haesit uirgineumque alte bibit acta cruorem* [scil. *hasta*], démarcation de *Aen.*, 11, 804 à propos de la vierge Camille). Ausone semble d'ailleurs déroger ici à la règle selon laquelle les emprunts ne portent pas sur plus d'un demi vers.

68. *Sat.*, 10, 204-210. Voir notamment les v. 204-206 : (...) *nam coitus iam longa obliuio, uel si / coneris, iacet exiguus cum radice neruus / et quamuis tota palpetur nocte, iacebit.*

extension à l'élégie, qui part de son champ traditionnel pour mieux en déborder et glisser vers d'autres influences mêlées.

Mentula, festorum cultrix operosa dierum,
quondam diuitiae, deliciaeque meae,
quo te deiectam lacrimarum gurgite plangam ?
Quae de tot meritis carmina digna feram ?
Tu mihi flagranti succurrere saepe solebas,
atque aestus animi ludificare mei.
Tu mihi per totam custos gratissima noctem,
consors laetitiae tristitiaeque meae ;
conscia secreti semper fidissima nostri,
adstans in nostris peruigil obsequiis :
quo tibi feruor abit, per quem feritura placebas ?
Quo tibi cristatum uulnificumque caput ?
Nempe iaces nullo, ut quondam, suffusa rubore ;
pallida demisso uertice nempe iaces.
Nil tibi blanditiae, nil dulcia carmina prosunt ;
non quidquid mentem sollicitare solet.
Hinc uelut exposito meritam te funere plango :
occidit assueto quod caret officio [69].

Il est vrai que, dès la première élégie, le poète se plaisait à rappeler son passé d'orateur [70]. Cette *laudatio* est marquée par une rhétorisation à outrance et par l'exubérance de la parole, au point d'imposer à ces vers un caractère burlesque. Formellement, on notera ici les nombreuses exclamations, questions oratoires, hyperboles, la multiplication des marques de la seconde personne, le vocabulaire politique et guerrier [71], comme si tout était vu par ce prisme et comme si l'objet du désir devenait un point de vue universel (comme le donne à entendre le v. 112 [72] et comme le confirme, juste après la *laudatio*, l'hymne entonné en l'honneur de la *mentula* chantée en tant que un principe cosmique) [73].

Mais, en évoluant vers une déploration sur la chasteté *de facto* de cette seconde nuit, la *laudatio funebris* de la *Graia puella* évoque indirecte-

69. *El.*, 5, 87-104 : « Ô verge, toi qui célébrais avec zèle nos jours de fête, toi qui faisais jadis mes délices et ma richesse, par quel tourbillon de larmes pleurer ton abattement ? Quels chants entonner pour célébrer dignement tant de mérites ? Tu avais coutume de venir souvent au secours de ma passion et de déjouer les ardeurs de mon âme ! Toi mon gardien chéri pendant toute la nuit, le compagnon de ma joie et de ma tristesse, toi le confident toujours si dévoué de mes secrets, toi qui, toute la nuit, restais dressée pour d'intimes complaisances, où s'en est allée la vigueur dont les coups faisaient ton charme ? où, ta tête à l'aigrette guerrière qui infligeait des blessures ? Voici que tu gis, sans rien de la pourpre qui t'inondait jadis ; pâle, la tête basse, voici que tu gis. Ni les caresses, ni la douceur des chants ne peuvent plus rien pour toi, ni tout ce qui d'ordinaire ébranle l'esprit. Aussi te pleuré-je, toi qui as fait ton temps, comme devant un cadavre exposé : la mort tient ce qui manque à son devoir habituel. » L'adresse *mentula festorum cultrix operosa dierum* du v. 87 est une réécriture particulièrement savoureuse de Ou., *Fast.*, 1, 101 (*uates operose dierum*) et de *Fast.*, 3, 177 (*Latinorum uates operose dierum*).

70. Voir notamment *El.*, 1, 13-14 : *Saepe perorata percepi lite coronam, / Et merui linguae praemia grata meae* (...).

71. En écho au v. 98 (*Quo tibi cristatum uulnificumque caput ?*), et sur le détournement du vocabulaire guerrier appliqué au sexe, voir, dans le *Centon nuptial* d'Ausone, l'*imminutio puellae*, 1, 2 : *et mentem Venus ipsa dedit* (reprise de *Georg.*, 3, 267), *noua proelia temptant* (reprise de *Aen.*, 3, 240).

72. *El.*, 5, 112 : *non fleo priuatum, sed generale chaos.*

73. *El.*, 5, 115-152. La *Graia puella* y développe, selon un schéma « thème et variations » très rhétorique, l'importance d'abord personnelle, puis universelle du sexe masculin.

ment le discours de Cupidon dans l'*Épithalame pour Maximus* [74] d'Ennode. Contrairement à la topique de l'épithalame selon laquelle il se félicite couramment des nouvelles victimes tombées sous les flèches de l'amour, Cupidon regrette amèrement, dans l'épithalame d'Ennode, la virginité de corps et de cœur des deux époux, déplore la perte du pouvoir dont il jouissait autrefois [75] et, plus généralement, s'inquiète auprès de sa mère des conséquences fâcheuses de la « froide virginité » qui met en péril l'avenir du monde, exactement comme la froide impuissance de Maximien met à mal le principe vital incarné par la *mentula*.

> *Frigida consumens multorum possidet artus*
> *uirginitas feruore nouo, sublimia carnem*
> *uota domant, mundus tenui uix nomine constat* [76].

Cupidon en vient alors à reprocher à Vénus de ne pas tenir compte du bouleversement imputable à cette virginité insensée et de rester dans l'indolence et la seule admiration de sa propre beauté [77] : une attitude de passivité comme celle, *ceteris paribus*, que reproche la *Graia puella* à Maximien. Chez Ennode, l'épithalame évolue [78] en stigmatisant ponctuellement, dans le discours de Cupidon, une virginité jugée dangereuse — liberté littéraire, sinon provocation [79] ou, pour reprendre une expression de F. E. Consolino, « discours tout à fait original, voire révolutionnaire » [80], de la part d'un diacre certes appelé à l'épiscopat, mais pratiquant surtout une écriture de la circonstance [81] à la faveur d'un *êthos* lui aussi mouvant [82]. De même, Maximien donne l'impression de relever un défi poétique : celui de s'illustrer, en une sorte d'éloge paradoxal [83], dans une forme noble de rhétorique officielle sur un sujet bien moins élevé, comme

74. Voir le texte dans les éditions de W. Von Hartel, *CSEL* VI, 1882 et de F. Vogel, *MGH AA 7*, 1885. C'est sur cette dernière édition que nous nous fondons. Sur cette pièce, seul épithalame hétérométrique de l'Antiquité tardive, voir F. E. Consolino, « Les indications implicites dans l'épithalame d'Ennode pour Maximus (388 V = *Carm.* 1, 4 H) », *Manifestes littéraires dans la latinité tardive. Poétique et rhétorique*, P. Galand-Hallyn, V. Zarini (éd.), Paris, 2009, p. 163-184.

75. Voir le v. 54, adressé par Cupidon à sa mère : *Perdidimus, genetrix, uirtutis praemia nostrae*.

76. *Epith. Max.*, 57-59 : « La froideur de la virginité consume et possède les membres de bien des hommes ; avec une ardeur nouvelle des vœux élevés domptent la chair ; c'est à peine si le monde se maintient par son nom fragile ». C'est nous qui traduisons.

77. Voir l'article de F. E. Consolino sur cet épithalame, art. cit., p. 171.

78. Sur l'épithalame dans l'Antiquité tardive, voir l'étude ancienne, mais toujours utile, de C. Morelli, « L'epitalamio nella tarda poesia latina », *SIFC*, 18, 1910, p. 319-432, ainsi que S. Horstmann, *Das Epithalamium in der lateinischen Literatur der Spätantike*, München — Leipzig, 2004 (encore que cette étude ne réserve que la portion congrue à cette pièce d'Ennode !).

79. Voir G. Vandone, « " Status" ecclesiastico e attività letteraria in Ennodio : tra tensione e conciliazione », *Atti della prima giornata ennodiana*, F. Gasti (éd.), Pisa, 2001, p. 89-99.

80. Art. cit., p. 171.

81. Voir G. Vandone « *Nec proles nascenti sufficit aeuo* : il discorso di Cupido nell'epitalamio a Massimo (*Carm.* 1, 4, 54-72 = 388, 54-72 Vogel) », *Atti della terza giornata ennodiana*, F. Gasti (éd.), Pisa, 2006, p. 143-153. L'auteur a montré, p. 153, que le discours de Cupidon, avec sa charge contre la *frigida uirginitas*, peut également se lire en réaction au dépeuplement du nord de l'Italie contemporaine. Sur le thème de la virginité et le rapport au corps, voir l'étude majeure de P. Brown, *The Body and Society. Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity*, New York, 1988.

82. Voir la bonne synthèse de S. Kennell, *Magnus Felix Ennodius. A Gentleman of the Church*, Ann Arbor, 2000.

83. Sur l'éloge paradoxal, voir L. Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, 2 vol., Paris, 1993, p. 532 *sqq*.

si la rédaction d'une *laudatio* était un *progymnasma* susceptible de s'appliquer, en droit, à tout objet. Derrière la *laudatio* orchestrée poétiquement (ne relève-t-elle pas des *mendacia ficta* que le poète dit avoir composés dans sa jeunesse ?) et au-delà du thème de la déploration sur la vieillesse, Maximien révèle ici la conception éminemment ludique d'une poésie qui, grâce à ces jeux de décalage, de pastiche et de caricature, se donne à elle-même un nouvel horizon de création. Dans cette perspective, nous serions enclin à penser que Maximien a sans doute été influencé par Ausone [84]. Déjà âgé, le Bordelais n'avait d'ailleurs pas non plus été insensible, alors qu'il était lui aussi en mission officielle [85], au charme d'une jeune étrangère, en la personne de la suève Bissula [86] qu'il avait reçue comme captive, et dont il avait ensuite chanté la beauté, à la fois transformée par les bienfaits latins (*Latiis mutata bonis*) [87] et fidèle, avec ses yeux bleus et ses cheveux blonds, à l'apparence d'une Germaine.

> *Delicium, blanditiae, ludus, amor, uoluptas,*
> *barbara sed quae Latias uincis alumna pupas,*
> *Bissula, nomen tenerae rusticulum puellae,*
> *horridulum non solitis sed domino uenustum* [88].

Nous évoquions plus haut le *cento nuptialis* d'Ausone et, plus généralement, le modèle du poète bordelais : même s'il est infondé de voir un centon dans l'élégie 5, il y a, dans la *laudatio* de la *Graia puella*, un décalage [89] comparable à celui qui fonde la poétique ausonienne du centon [90]. Autant la réécriture est une pratique fort courante dans la poésie tardive, autant il est assez rare que la démarcation de l'original conduise à un écart de tonalité aussi marqué que celui qui sépare la poésie virgilienne, principalement celle du grand genre épique [91], et le *cento nuptialis* où règne, même quand l'obscénité n'est pas au programme, une sorte de burlesque généralisé. Ausone y voit lui-même une *compositio festiua* [92] et rapporte que Valentinien, commanditaire du *cento nuptialis*, s'était lui-

84. Pour une mise en perspective, voir l'article d'A. La Penna, « Il *lusus* poetico nella tarda antichità. Il caso di Ausonio », *Storia di Roma*, III, *L'età tardoantica*, 2, *I luoghi e le culture*, Turin, 1993, p. 731-751.

85. Né vers 309, Ausone se serait vu remettre Bissula lors de l'expédition de 368 (voir *Moselle*, v. 423-424) et aurait composé cette variation poétique sur la jeune Suève encore quelques années après. Sur ces questions de datation, voir R.P.H. Green, *op. cit.*, p. 514.

86. Dans la lettre d'envoi accompagnant *Bissula*, Ausone refuse le sérieux et revendique une tonalité légère. Voir les v. 13-16 : *Ieiunis nil scribo ; meum post pocula si quis / legerit, hic sapiet. / Sed magis hic sapiet, si dormiet et putet ista / somnia missa sibi.*

87. *Bissul.*, 25.

88. *Bissul.*, 29-32 : « Délices, caresses, plaisir, amour, volupté, Barbare mais supérieure, ô ma pupille, aux poupées du Latium, Bissula, ce nom quelque peu rustique d'un tendron est quelque peu rude pour qui n'y est pas habitué, mais, pour son maître, il a de la grâce ». Trad. M. Jasinski, Paris, 1934, revue.

89. R.P.H. Green, *op. cit.*, p. 518, voit dans cette pratique littéraire un « jeu d'esprit » (en français dans le texte) ; à propos des lois du genre, il parle de « rules of the game ».

90. Voir A. Fo, art. cit., 1987, p. 358, qui écarte l'hypothèse d'un centon, mais nous semble mal poser la question d'une influence de cette forme au second degré, car refuser (à juste titre) de cataloguer cette pièce comme un centon n'interdit nullement de comparer à la pratique en vigueur dans le centon le décalage vertigineux et burlesque apparaissant entre la mobilisation de l'arsenal rhétorique et l'objet dont il est question, d'autant que ce dernier est aussi figuré indirectement dans le centon ausonien.

91. Voir R.P.H. Green, *op. cit.*, p. 522-524 : Ausone reprend principalement les vers de l'*Énéide*, plus que ceux des *Bucoliques* et des *Géorgiques*.

92. Voir l. 9.

même illustré dans ce genre d'écriture par jeu (*ludo*) [93]. De la même manière, plus l'écart est béant, chez Maximien, entre la mobilisation de l'arsenal rhétorique et la nature triviale de ce qui est décrit, plus le poète amplifie le jeu de construction de son *êthos* et s'offre un champ de création nouveau, à l'occasion jubilatoire. La narration rétrospective et la fragmentation du corpus donnant à chaque épisode une indépendance certaine, notons d'ailleurs que, paradoxalement, ce « tour de force » rhétorique à la fin du corpus effacerait presque, pour un instant, la tonalité funèbre de la déploration sur la vieillesse et l'amour malheureux. Face à l'originalité de la *laudatio*, le lecteur pourrait oublier qu'elle procédait de ces thèmes élégiaques et le monde de Maximien devient ainsi comme antithétique avec lui-même. Il est d'ailleurs significatif qu'après cet intermède ludique, les motifs qui ouvraient le recueil réapparaissent dans la pièce 6 pour le clore sur une note fatale et, ainsi, peut-être accréditer en apparence l'idée, totalement fausse en l'occurrence, qu'entre les deux, rien d'autre n'aurait été évoqué que les effets dévastateurs du temps et le souvenir funeste de l'amour déçu. La question qui se pose donc finalement est celle du crédit qu'il faut accorder à cette *laudatio*, pure cocasserie ou critique larvée, de la même façon que le discours de Cupidon, dans l'*Epithalame pour Maximus* d'Ennode, et sa charge contre la *frigida uirginitas* peuvent se lire à la fois comme une « révolution littéraire » et comme une allusion contemporaine au dépeuplement de l'Italie du Nord — avec, cependant, dans le cas de Maximien, cette difficulté supplémentaire que l'historicité de son œuvre et son incarnation fictive en contexte sont en permanence brouillées par les différentes postures du poète.

Plus que sur le caractère funèbre du seul thème de la vieillesse, c'est ainsi sur le mouvement et l'irréductibilité de la poésie de Maximien qu'il nous semble, au terme de cet examen, nécessaire d'insister : mouvement par rapport à ses modèles classiques et par rapport à elle-même. La *deprecatio* de la vieillesse — ou de son *êthos* — qu'on y découvre est certes extrêmement violente et originale dans la littérature latine ; il ne s'agit pourtant là que d'une tranche dans le parcours de vie de Maximien. D'une manière générale, c'est la généralisation du recours au récit qui semble permettre l'amplification de la forme autobiographique pour camper la figure du vieil élégiaque, qui constitue une innovation générique. On voit ainsi surgir une union remarquable des deux pôles rhétorique et éthique pour poétiser l'éclatement du sujet élégiaque : éclatement autobiographique, au fil de son parcours et des âges, mais aussi éclatement générique vers tous les registres d'une poésie nullement fixe, qui élargit le domaine de l'élégie classique grâce au statut occupé par le récit, en imposant des influences satiriques ou des souvenirs épigrammatiques et en suscitant, de façon à l'occasion surprenante, une tonalité ouvertement burlesque au moyen d'une rhétorique exubérante et débridée. Nous parlions plus haut

93. Voir l. 8.

de l'acuité prise par les thèmes de l'incertitude, de l'instabilité et de l'illusion « baroque ». Pourtant, le poète Maximien manifeste une bien plus grande maîtrise de son art et de sa rhétorique que ne le laisse penser l'image donnée par le « je » plaintif du personnage. C'est sans doute là, finalement, le paradoxe le plus fécond de cette énigmatique poésie du décalage et de la discontinuité.