

MAXIMILIEN

ÉLÉGIES

suivies de *l'Appendix Maximiani*
et de *l'Épithalame pour Maximus*
d'Ennode de Pavie



LA ROUE À LIVRES

LES BELLES LETTRES

LA ROUE À LIVRES

Collection dirigée

par

Michel Casevitz

*Professeur émérite de grec
à l'université de Paris Ouest*

MAXIMIEN

ÉLÉGIES

suivies de

l'Appendix Maximiani

et de *l'Épithalame pour Maximus*

d'ENNODE DE PAVIE

Introduction, traduction et notes

par

BENJAMIN GOLDLUST

PARIS

LES BELLES LETTRES

2013

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.*

© 2013, Société d'édition Les Belles Lettres,

95, bd Raspail, 75006 Paris.

www.lesbelleslettres.com

ISBN : 978-2-251-91194-6

ISSN : 1150-4129

avec le soutien du



ÉLÉGIES DE MAXIMIEN

Introduction

Maximien, un poète mal connu

Celui que l'on appelle couramment en français Maximien – au risque d'une sévère confusion avec l'Auguste de la fin du III^e siècle, co-empereur de Dioclétien –, ou, en gardant son nom latin, Maximianus, est un poète très mal connu, sinon mystérieux¹. Le peu que l'on sait de lui provient majoritairement de son œuvre même, qui connut d'ailleurs un succès certain, puisqu'elle est présente dans plus de cinquante manuscrits, copiés entre le IX^e et le XVI^e siècles. Mais, dans ces élégies qui se présentent pourtant comme autobiographiques, la part de vérité est sans doute bien inférieure à la part de fiction. Pour reprendre une formule heureuse de J. Fontaine, les prétendus détails autobiographiques n'ont l'apparence du vécu que « grâce à l'art avec lequel Maximien sait remployer et, pour ainsi dire, rafraîchir des lieux communs »². C'est dire si, d'une manière générale, l'ensemble de ce témoignage censément personnel, à « l'impression de vécu » duquel

certains se sont laissé prendre³, est sujet à caution et si une très grande prudence s'impose sur tout ce qui concerne Maximien et qui restera d'ailleurs peut-être à jamais obscur.

La première question, précisément, est celle de l'identification de l'auteur. Le texte lui-même comporte pourtant un certain nombre d'éléments en apparence utiles. Dans le cours des souvenirs qu'il rapporte, l'auteur évoque ainsi, à deux reprises, ses origines étrusques – d'où l'appellation courante *Maximianus Tuscus* –, de façon directe dans la première occurrence (*me... Etruscae gentis alumnum* en *El.*, 5,5) et indirecte dans la seconde (*Tusca simplicitate* en *El.*, 5, 46). Pour autant, la question se pose de savoir si ces références à une origine étrusque du poète ne désignent pas plutôt, en contexte, un ancrage italien, sinon « vieux romain », dans le cadre d'une opposition entre l'Italie et la Grèce, cette dernière étant ici stigmatisée pour la fourberie de ses habitants, proverbiale dans la littérature latine et incarnée, dans la cinquième élégie, par la *Graia puella*. Récemment, W. C. Schneider a poussé le doute à son paroxysme en envisageant que le nom *Maximianus* soit un surnom fictif, celui d'un homme adopté par des *Maximi* – un *cognomen*

courant dès l'époque républicaine, auquel aurait été adjoint, pour marquer l'adoption dans l'onomastique, le suffixe *-ian*. Le nom du poète, ainsi forgé, signifierait alors quelque chose comme « descendant des plus grands » ⁴, ce qui, selon le critique allemand, correspondrait bien à l'auto-caractérisation à l'œuvre dans le recueil. Il a également été envisagé que le nom de Maximien soit une sorte de calembour jouant sur son âge : *Maximianus* pour *Maximus natu*, « le très vieux », en raison de l'acuité prise dans l'œuvre par la déploration de la vieillesse⁵. Quoi qu'il en soit, la pièce 4, qui rapporte des événements de jeunesse, s'achève par une *sphragis*, où apparaît en toutes lettres, fût-il fictif, le nom du poète :

*Atque aliquis, cui caeca foret bene nota uoluptas : cantat,
cantantem Maximianus amat*⁶.

Dans ce corpus poétique bref mais touffu et très contrasté, le seul élément qui, en apparence, présente une forme d'historicité et, avec elle, une prise en théorie plus solide, est l'évocation de l'ambassade en Orient dans le premier distique de la pièce 5. Les circonstances et la datation de cette ambassade ne manquent cependant pas d'être discutées ; parfois, c'est tout simplement leur véracité qui est niée. Mais Cassiodore faisant référence,

dans les *Variae* (1, 21), à un certain *Maximianus, uir illustris*, ambassadeur de Théodoric envoyé auprès d'Anastase, des critiques ont succombé à la tentation d'identifier ce personnage à l'auteur des *Élégies*. Comme le rappelle l'éditrice Chr. Sandquist Öberg⁷, qui finit par reconnaître que le mystère ne sera sans doute jamais percé, on a même songé à l'évêque Maximianus de Ravenne et à Cassiodore lui-même. Mais, une fois de plus, la prudence est de mise. J. Meyers⁸ a d'ailleurs montré de façon convaincante que cette ambassade ne saurait être considérée comme un événement biographique avéré, mais qu'elle offre plutôt un cadre pittoresque propice, sous le calame d'un poète à l'imagination féconde, à un nouveau traitement du motif de la fourberie des Grecs.

Du *personnage*, qui doit être soigneusement distingué de *l'auteur*⁹, les *élégies* donnent une apparence constamment changeante. Il semble d'ailleurs nécessaire d'insister sur l'importance de la notion d'*êthos* dans le recueil, tant Maximien construit des postures variées au fil des situations et des âges de sa vie, tant il modèle des discours et des poses propres à manifester des tempéraments mouvants. Dans la seule *élégie* 1, Maximien se présente successivement sous les traits d'un

jeune Romain 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 chanteur 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. Il en ressort l'impression d'un poète insaisissable.

C'est d'ailleurs peut-être la raison pour laquelle des tentatives d'attribution des *Élégies* à d'autres poètes, parfois fantaisistes, ont été proposées. Le cas le plus célèbre reste celui d'une attribution des vers de Maximien à Gallus, grand élégiaque de l'époque classique dont l'œuvre s'était perdue et, par ailleurs, héros de la dixième *Bucolique* de Virgile et prétendant de Lycoris – le nom même de la *puella* chantée par Maximien dans sa deuxième pièce. À ce sujet, J. Meyers¹⁰ a établi que l'engouement des humanistes pour Maximien repose en partie sur l'attribution erronée de l'œuvre par l'un de ses premiers éditeurs, Pomponius Gauricus, qui édita le

recueil à Venise en 1501, au fameux Gallus, amant malheureux de Lycoris. Mais ces attributions douteuses n'avaient pu être avancées qu'au prix de profondes manipulations : elles résidaient avant tout, pour des raisons chronologiques évidentes, en la suppression pure et simple de l'intervention de Boèce dans la pièce 3. Il est évidemment très délicat – et l'on a parfois voulu y voir des attaques plus ou moins larvées contre le *magister officiorum* devenu martyr du vieux Théodoric – d'interpréter le statut du philosophe dans l'œuvre. Le grand savant, rejeton de l'élite intellectuelle et politique, y intervient en effet, tel un *praeceptor amoris*, pour porter secours à Maximien alors en proie aux tourments de l'amour qu'il éprouve pour Aquilina, conseille cyniquement au jeune homme chaste de posséder son aimée, joue pour lui les entremetteurs en achetant ses parents, avant de le féliciter, dans un second temps et peut-être ironiquement, d'avoir su vaincre son désir. Mais la suppression pure et simple de cet important épisode boécien, utile aussi pour la datation de l'œuvre, ne saurait être prise au sérieux.

La datation et l'ancrage religieux et culturel de l'œuvre

À propos de la datation, justement, le consensus régnant traditionnellement, malgré les hypothèses d'A. Riese concernant une datation beaucoup plus tardive¹¹, autour d'une naissance de Maximien vers la fin du ve siècle, a été remis en cause, en 1986, par des travaux de Chr. Ratkowitsch¹², philologue autrichienne proposant une datation au ix^e siècle et faisant ainsi de Maximien un contemporain de Sedulius Scottus¹³. Il ne s'agit pas ici de revenir en détail sur cette datation qui, globalement, n'a pas soulevé beaucoup d'enthousiasme¹⁴, encore qu'elle ait eu le mérite d'attirer l'attention sur Maximien. Rappelons, du moins, qu'elle se fondait sur une relecture de l'intervention de Boèce dans la troisième élégie et sur l'existence de *loci similes* entre les élégies de Maximien, des pièces de Venance Fortunat et des poèmes carolingiens. Chr. Ratkowitsch notait également, en appui, qu'aucun auteur du Haut Moyen Âge ne cite Maximien – ce que Chr. Sandquist Öberg considère d'ailleurs comme une confirmation de sa théorie selon laquelle l'auteur des *Élégies* n'a pas existé sous le nom de Maximien¹⁵. Mais, quelle que soit la nature exacte du regard – satirique, parodique, hostile ou, au contraire, neutre ? – porté sur un Boèce figuré en *praeceptor amoris*

cynique et peut-être ridiculisé pour faire allégeance à Théodoric, il est sans doute difficile de croire que celui qui, au Moyen Âge, était célébré comme un martyr chrétien, ait pu, précisément à cette époque, être présenté sous ces traits peu flatteurs, ce qui serait en revanche envisageable au lendemain de son exécution. Par ailleurs, dans une étude très convaincante, F. E. Consolino a montré que les considérations métriques avancées par Chr. Ratkowitsch pour justifier une datation au IX^e siècle ne sont pas recevables, les spécificités que la philologue autrichienne croyait distinguer dans la technique de versification de Maximien ayant, en fait, déjà largement cours dans la poésie tardo-antique¹⁶. Encore qu'il soit impossible d'avoir des certitudes en l'espèce, Maximien serait donc probablement un poète du VI^e siècle, légèrement postérieur à Boèce, qu'il cite et met en scène, et à Ennode de Pavie, à l'œuvre duquel on peut comparer certains de ses vers. Nous verrons notamment que la lamentation de la jeune femme grecque sur l'impuissance du personnage, dans l'élégie 5, gagne à être lue à la lumière du discours tenu par Cupidon dans l'*Épithalame pour Maximus* d'Ennode, qui est traduit et annoté en annexes. Dans l'introduction de son

édition critique, Chr. Sandquist Öberg¹⁷ avance, à l'issue d'un état de la question, la date de 539 et n'envisage pas, en tout cas, que la parution des *Élégies* ait pu intervenir beaucoup plus tard.

De façon tout aussi tranchée, l'appartenance et l'identité religieuses du poète ont été mises en cause. Alors que prévalait généralement l'idée du christianisme de Maximien – christianisme discret dont il n'est cependant pas impossible de déceler quelques traces ici ou là, comme par exemple telle influence possible du *Commonitorium* d'Orientius¹⁸ –, une étude récente de W.C. Schneider¹⁹ au sous-titre symptomatique (*Eine letzte Widerrede gegen die neue christliche Zeit*) a proposé une interprétation assez singulière. Tout en reconnaissant que Maximien, vu son époque, ne pouvait qu'être chrétien, le critique allemand a avancé que la seule question qui, historiquement, ait du sens est celle du rapport que l'œuvre du poète entretient avec le christianisme. W. C. Schneider a précisément voulu 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 chrétienne²⁰. Discutant et remettant en perspective cette hypothèse de lecture, qui semble certes un peu trop péremptoire s'agissant d'un poète si insaisissable, Th. Gärtner²¹ a noté à juste titre que, de toute façon, les prétendues prises de position idéologiques de Maximien face au christianisme le plus intransigent ne sauraient constituer un axe déterminant du projet strictement profane du poète, sauf à ne considérer, pour leur « corporéité », que les rares passages obscènes, et notamment l'oraison funèbre de la *mentula* du poète (pièce 5).

Chr. Ratkowitsch avait, quant à quelle, voulu voir dans le recueil de Maximien un apotreptique des biens extérieurs, et spécialement de l'amour, adressé à de jeunes moines, ce qui semble difficile à croire. En dépit de leur réelle valeur littéraire, profondément sous-estimée, et notamment par F. Spaltenstein, l'auteur d'un commentaire de l'œuvre qui a parfois tendance à en souligner davantage les défauts que les réussites²², l'on a du mal à prendre au sérieux l'hypothèse de la vertu pédagogique des vers de Maximien à l'usage des jeunes moines tenus à la continence. L'analyse littéraire permettra d'affiner le jugement, mais l'on peut d'emblée

noter que l'importance qu'y prennent le *ludus* poétique, les réécritures savoureuses, la subtilité parfois « quelque peu vicieuse » [23](#), ainsi que le mélange des formes et des tons, appellent plus probablement un rattachement de cette œuvre, destinée à un lectorat raffiné et cultivé, à un cercle élitiste et savant. Dans ces conditions, il est pleinement envisageable de songer au climat qui fleurit dans la première moitié du VI^e siècle, notamment sous l'impulsion d'un Boèce, finalement bien mal récompensé par Théodoric d'avoir été l'artisan d'une renaissance intellectuelle. Ainsi, ce corpus étrange ne serait pas l'autobiographie d'un vieillard, ni un écrit pédagogique pour de jeunes moines, mais plus probablement une œuvre profondément littéraire, très rhétorique et mêlée, parfois satirique, parodique et burlesque, et, dès lors, donnant à la pratique du genre élégiaque – pour autant que l'on puisse vraiment l'évoquer en tant que tel dans le cas de Maximien – une extension considérable de son champ par rapport à l'époque classique.

L'œuvre : les *Élégies*

Présentation du corpus et analyse

Le corpus de Maximien est d'un volume restreint. Nous avons conservé six pièces, pour un ensemble de 686 vers, d'ailleurs fort inégalement répartis d'une pièce à l'autre, ce qui interdit d'emblée une définition normative de l'élegie. Il est vrai que le découpage de l'œuvre en pièces autonomes a posé problème, comme nous le verrons, et que, pour des raisons philologiques et littéraires, se pose aussi, dans certains cas, la question du début et de la fin des pièces que la tradition manuscrite a isolées.

La première pièce (292 vers) mêle récit biographique de la jeunesse du personnage, déploration de la vieillesse et appel à la mort. Elle comprend une longue *deprecatio* opposant de façon saisissante les joies de l'âge auquel tout réussissait à Maximien, à la fois orateur et poète, sans pourtant que le jeune homme chaste qu'il était alors en profite dans sa vie amoureuse, à la noirceur absolue de la vieillesse qui l'accable à présent. L'allégorie et la prosopopée²⁴ de la mort donnent d'ailleurs un tour proprement funèbre à sa plainte. C'est d'ailleurs surtout pour cette *deprecatio* de la vieillesse, qui est peut-être la plus tragique de la littérature latine, que l'œuvre de Maximien est connue. Il est pourtant nécessaire d'insister

sur une idée : le corpus ne présente absolument aucune forme d'unité thématique, et l'on ne saurait le réduire à une seule tonalité, fût-elle extrêmement marquante. On en veut pour preuve le caractère totalement décalé et éminemment burlesque de ce qui est sans doute le seul autre passage connu de Maximien, la *laudatio funebris* de sa *mentula* défaillante dans la cinquième élégie. Dans la première pièce, en tout cas, Maximien se plaît ainsi à proposer une *memoratio* à la fois nostalgique et âpre, un récit donnant une impression d'historicité et retraçant une évolution jusqu'à la chute inexorable dans la vieillesse et la mort, qui ne manque pas d'évoquer le passage de la *Satire* 10 de Juvénal consacré à la vieillesse²⁵ et porte, d'une manière générale, l'influence de la satire « rhétorique »²⁶. Dans son étude spécifiquement axée sur la vieillesse chez Maximien, J. Meyers en a étudié tous les symptômes de façon détaillée²⁷, de la perte progressive des sens à la décrépitude physique.

Tout au contraire, l'élégie 2 (74 vers), en cela de facture bien plus traditionnelle, analyse un épisode ponctuel, une rupture amoureuse, et présente un « gros plan » intro-spectif, 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 élégiaque²⁸ ou, plutôt, la moins anti-élégiaque. Il y est question des relations passées du poète avec Lycoris qui, à présent, le repousse au profit de plus jeunes amants. Le poète supporte très mal l'abandon et l'agressivité de son ancienne *puella*. Il y voit l'une des conséquences, moralement insupportable, de la vieillesse. Mais, retrouvant ses esprits malgré la douleur, il note que l'attitude de Lycoris n'est pas même logique : à quoi bon quitter ce à quoi l'on est habitué, sachant que la nouveauté est toujours incertaine et périlleuse ? Les animaux sauvages eux-mêmes ne reviennent-ils pas toujours à la tanière dont ils ont l'habitude ? Par respect pour celui qu'elle a aimé et pour les mérites dont il a longtemps été paré, Lycoris devrait respecter Maximien et l'aimer, sinon comme un amant, du moins comme un père.

La troisième élégie (94 vers) est un récit analytique des sentiments du poète pour une autre *puella*, Aquilina, qui fut sans doute son premier amour. Hélas, tout s'oppose à l'épanouissement de cette relation : Maximien est, pour son malheur, flanqué d'un précepteur qui le suit à la trace, la mère d'Aquilina surveille sa fille et traque les

signes que les jeunes amoureux pourraient s'adresser. Mais l'amour est trop fort et les deux jeunes gens, qui ne peuvent le réprimer, parviennent à se retrouver en cachette jusqu'à ce que la mère d'Aquilina s'en rende compte et leur interdise toute rencontre. Maximien brûle en secret, sans aucun espoir de salut. C'est alors que, comme envoyé par la providence, Boèce vient à son secours et l'exhorte à lui révéler la cause de son mal : sans faire un diagnostic, comment, en effet, guérir une maladie ? Maximien se confie à Boèce qui lui conseille de posséder son aimée : Vénus elle-même a-t-elle jamais été chaste ? Le philosophe se mue alors en entremetteur et, pour son protégé, achète la complaisance des parents d'Aquilina, qui permettent aux jeunes amoureux de se voir. Mais, une fois autorisée, la relation perd son piquant aux yeux de Maximien, dont l'ardeur devient languissante. Aquilina le quitte dans l'affliction, sans avoir consommé son amour. Le jeune homme chaste rend hommage à la sainte virginité, qu'il s'engage à toujours honorer, ce qui lui vaut les félicitations – ironiques ? – de Boèce, qui l'engageait plus haut à consommer son amour. C'est donc en raison de sa chasteté que Maximien, aussi déçu qu'Aquilina, se sépare de la jeune fille.

La pièce quatre (60 vers) traite de l'amour fou du poète pour une artiste, danseuse, chanteuse et musicienne, à qui l'extraordinaire blancheur de son teint a valu le nom de *Candida* (Blanche). Cette *puella*, avec ses danses et ses gestes gracieux, hante l'esprit de Maximien qui est pris pour un fou et en vient, parce qu'il est amoureux de sa chanteuse, à chanter lui-même. L'obsession pour son aimée se manifeste publiquement lors d'une saynète assez originale. Maximien fait d'aventure la sieste sur l'herbe auprès du père de *Candida* et en vient, dans son sommeil, à s'adresser inconsciemment à sa *puella* et à mentionner leurs rendez-vous coupables pendant la nuit. Le père sursaute et, stupéfait, découvre ainsi leur secret. Maximien s'est trahi lui-même. Songeant rétrospectivement à cet épisode de sa jeunesse, il a honte de ne pas avoir voulu et pu en profiter davantage. Mais c'est trop tard : à présent, sa vie n'est plus que vieillesse, gémissement et lenteur.

L'élégie 5 (154 vers) relève d'une veine différente. Contrairement aux autres pièces, elle présente déjà une apparence d'historicité, ce qui doit sans doute rendre le lecteur encore plus circonspect au sujet d'une éventuelle dimension autobiographique. Par ailleurs, le personnage n'y est plus du tout un jeune homme. Il s'agit, dans les

faits, du récit de l'aventure de Maximien, au cours d'une mission diplomatique en Orient visant à resserrer les liens des deux Empires, avec une *Graia puella*, sorte de Mata Hari tardo-antique dont l'auteur présente une description enflammée et aux charmes trompeurs de laquelle succombe le personnage, pour son plus grand malheur. Dans la narration, il reconnaît d'ailleurs d'emblée son erreur, qui lui donne toutefois l'occasion d'insister lourdement sur la ruse et sur la fourberie des Grecs. Maximien tombe amoureux et, s'il tenait à rester chaste dans sa jeunesse, il consomme à présent son amour. La première nuit aux côtés de la Grecque, évoquée très brièvement, se passe sans encombre. Mais la seconde est un fiasco total, imité de celui que décrit Ovide en *Am.*, 3, 7 : le personnage, chargé d'ans, est victime d'impuissance, ne peut satisfaire sa maîtresse et reste insensible à Vénus. La jeune femme a alors recours à tous les artifices de la Grèce pour tenter de redonner force et vigueur à son amant mais, rien n'y fait, ni les paroles réconfortantes, ni les attouchements les plus intimes. Outragée, la Grecque adresse alors un concert de reproches à Maximien et, en un passage extrêmement savoureux qui fait la grande originalité de la pièce, prononce l'éloge funèbre de la *mentula* défailante. Dans

ce discours burlesque, la *puella* généralise à outrance les avantages et les bienfaits procurés par la *mentula*, comme si elle en avait joui de toute éternité, et qui sont à jamais perdus. La verge était une arme violente, coiffée d'une aigrette guerrière ; elle n'est plus qu'un cadavre gisant, le front abattu. Puis, de façon tout à fait intéressante, la *laudatio funebris* de la *mentula* de Maximien laisse la place à un éloge de la *mentula* en tant que principe cosmique qui doit assurer la survie et la pérennité du genre humain. C'est que le malheur déploré par la Grecque n'est pas un drame simplement personnel, mais bel et bien universel. Sans la *mentula*, il ne peut y avoir d'union, de reproduction, de descendance, chez les hommes et chez les animaux. L'organe sexuel fait donc l'objet d'une célébration absolue : la jeune femme va jusqu'à rendre hommage à son pouvoir infini, celui qui déchire la vierge, heureuse d'être blessée et ensanglantée, et à célébrer son courage, sa force, sa tendresse et sa volupté, avant d'abandonner Maximien comme un mort après ses funérailles.

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. Le poète s'adresse à son âge et l'exhorte à mettre un terme à ses souffrances. La mort n'est-elle pas

inexorable ? Mieux vaut, dans ces conditions, ne pas retarder encore son arrivée : l'infirmité et l'impuissance du personnage ne se sont déjà que trop manifestées.

Thèmes majeurs : vieillesse, mort, illusion et discontinuité

Dans ces élégies, le poète chante ainsi, avec des accents saisissants de déploration, une poésie du regret : regret dans le présent, époque d'une insoutenable vieillesse qui lui est plus pénible que la mort, attendue comme une délivrance, mais aussi dans le passé, à l'évocation des souvenirs d'une jeunesse marquée par des amours tumultueuses et variées. En entrelaçant ainsi les deux thématiques de l'amour contrarié, traditionnel ferment élégiaque, et des affres de la vieillesse, bref en mêlant Éros et Thanatos, Maximien semble d'ailleurs établir une liaison originale et constitutive de son projet entre la conception strictement érotique de l'élégie et sa dimension plaintive jusqu'au stade existentiel. 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, 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.

Mais, d'une lecture globale du recueil, ressortent aussi nettement les thèmes de l'illusion et de la déceptivité amoureuse. Le monde fictif dans lequel évolue Maximien est un monde par essence instable et trompeur. Quand Maximien est jeune et peut aimer, il ne le veut pas. Quand, devenu un vieillard, il veut aimer, il ne le peut plus. Dans la première élégie, il est considéré comme un fiancé idéal par toute la bonne société romaine, mais, de nature chaste, il ne songe à en profiter. Au contraire, dans la seconde élégie, il souhaiterait ardemment être encore aimé de Lycoris, mais celle-ci le rejette violemment. Du point de vue du rapport du personnage aux *puellae*, les deux premières élégies s'opposent ainsi frontalement. Le troisième poème est lui-même un modèle de déceptivité répétée : la mère d'Aquilina est un obstacle à l'épanouissement de l'amour et Maximien se tourne alors vers Boèce comme vers son sauveur. Mais les deux discours de ce dernier sont contradictoires et son intercession n'a pas l'effet escompté : le philosophe,

qui devait garantir à son protégé la consommation de la chair, finit par le féliciter de sa chasteté et provoque la séparation des jeunes amoureux. Quant à la cinquième élégie, elle est – de par l’opposition entre la première et la seconde nuit avec la *Graia puella* – l’archétype de la fausse symétrie et de la déceptivité dans l’œuvre, ainsi que la source d’une évolution flagrante dans la tonalité du recueil.

Nous l’avons déjà noté, mais il faut bien insister : il n’y a pas d’unité dans les *Élégies* de Maximien et, derrière le voile élégiaque, bien des mouvements, des changements de tons et de formes attestent d’une conception profondément ludique de la poésie, malgré la noirceur que Maximien se plaît à lui donner. À force de vouloir montrer son unité thématique et structurale et de proclamer qu’il donne à entendre le « chant du cygne de l’élégie antique » [29](#), la critique a eu tendance à donner une image figée du recueil de Maximien, si du moins il existe en tant que tel. Encore qu’elle manifeste de réels ferments de cohérence interne et mis à part le recours systématique au distique élégiaque, qui – rappelons cette évidence – est largement utilisé dans la poésie tardive, indépendamment même de toute tonalité élégiaque,

cette poésie n'en reste pas moins placée sous le signe de la variété et de la discontinuité, thématiques et esthétiques, ce qui doit conduire le lecteur à poser la question de la structuration du recueil.

Poétique et esthétique de l'œuvre

La construction du recueil : un opus continuum ? une matière éclatée ?

La question de la structuration des pièces de Maximien et de la cohérence du recueil a donné lieu à des prises de position certes moins extrémistes que les questions de la datation et de l'ancrage idéologique, mais du moins singulièrement confuses. Nous essayerons ici de dresser un état de la question. Prenant acte de la division en six élégies distinctes, W. Schetter³⁰ 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. Spaltenstein³¹ a voulu défendre la thèse 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, le lecteur se demande à quoi aboutit l'idée d'un *carmen continuum* dont la continuité est à ce point segmentée, thématiquement et chronologiquement. Dans ces conditions, pourquoi s'évertuer à trouver de la continuité dans des pièces poétiques dont l'originalité est d'imposer une évolution dans le parcours biographique, amoureux et poétique de Maximien ? Mettant en lumière ces limites avec finesse, A. Fo³² 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 » [33](#). 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 distinctes³⁴ et d'apprécier le projet d'une structuration unificatrice au fil de cette biographie « en progression chronologique » [35](#). Pour notre part, nous avons voulu analyser le recueil de Maximien à la lumière de la notion de parcours³⁶ : 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.

Le genre littéraire : le rapport à l'élégie classique et l'évolution de la pratique tardive

Autant Maximien est un grand lecteur et un fin connaisseur de l'élégie augustéenne dont il hérite – quitte à ne pas toujours la respecter – pour la retravailler, autant il ne nous semble pas être un poète strictement élégiaque³⁷. Dans l'introduction de son édition critique, Chr. Sandquist Öberg estimait que les *Élégies* ne sont « pas l'autobiographie d'un vieillard, ni un écrit pédagogique pour de jeunes moines » mais sans doute « une invective subtile en forme d'élégie, un poème satirique qui, à maints égards, laisse affleurer la parodie dans son exécution » ³⁸.

Plus précisément, si l'on s'intéresse à la composition de son œuvre, il apparaît que Maximien est, plus qu'élégiaque, un poète typiquement tardo-antique, porteur de l'esthétique de son époque (probable), et par conséquent prompt à s'enraciner dans une filiation générique pour la faire évoluer et même la détourner de l'intérieur. La limite de cette conception assez lâche de la genericité élégiaque chez Maximien est à l'évidence le poème 2, le moins anti-élégiaque disions-nous. Mais ce n'est pas parce qu'il s'est illustré dans l'écriture, voire dans le pastiche, d'une élégie que Maximien est un authentique élégiaque. Il est bien évident – et c'est là

toute l'histoire mouvante de l'évolution des motifs, des formes et des genres littéraires, ainsi que de leur mélange, dans la latinité tardive – qu'entrer dans une filiation générique par le choix d'un mètre, par le traitement du thème amoureux et par l'affirmation d'une tonalité globalement plaintive, ne conditionne en aucun cas, indépendamment des passages augustéens objectivement pris pour modèles, une conformité totale des pratiques poétiques de Maximien avec la poétique de l'élegie classique. C'est, au contraire, à la lumière de tous les écarts manifestes par rapport à un canon que l'on mesure une pratique nouvelle du genre. Nous en prendrons trois exemples.

Le premier concerne la définition même du personnage élégiaque. Maximien innove par rapport à l'usage classique en créant la figure du vieil élégiaque. Pour Maximien, l'*êthos* du vieil élégiaque est d'ailleurs 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*).

Le second illustre l'importance de l'*imitatio* et de la *retractatio* et vise à faire prendre conscience de l'ampleur à la fois fascinante et très savoureuse de ces pratiques de

réécriture. *El.*, 5, 87 est le premier vers de la *laudatio funebris* de la *mentula* défaillante et prend la forme d'une adresse de la *Graia puella* au sexe impuissant. Mais la lettre même de ce vers (*mentula festorum cultrix operosa dierum*) démarque Ovide, *Fast.*, 1, 101 (*uates operose dierum*) et 3, 177 (*Latinorum uates operose dierum*) à la faveur d'un décalage de genre et de ton proprement jubilatoire.

Le troisième exemple concerne *El.*, 5, 110 (*non fleo priuatum sed generale chaos*) et offre un témoignage de l'évolution du genre d'un point de vue idéologique. L'élegie augustéenne est traditionnellement connue pour son refus de l'intrusion du monde politique et social dans la vie privée de ses personnages qui, très égoïstement, ne s'intéressent qu'à leurs histoires d'amour personnelles. Ainsi, dans l'élegie classique, la vie privée et la vie publique sont dans un rapport d'exclusion mutuelle ; ici, au contraire, elles sont présentées dans un rapport de continuité, le drame individuel étant appréhendé comme un signe manifestant le malheur général. En ce sens, l'opposition *non ... priuatum sed generale chaos* est totalement anti-élégiaque : elle programme une élégie qui se présente comme le reflet d'une société globale,

extérieure à la sphère intime, ce que les poètes classiques avaient justement tendance à refuser.

Au-delà du cas particulier de ces trois exemples, l'on insistera sur deux différences théoriques caractéristiques entre l'élégie augustéenne et l'interprétation qu'en propose Maximien. La première différence, d'ordre scénographique, provient du rapport au temps. En plus de l'opposition entre la jeunesse sereine caractérisant les poètes classiques et l'effroyable vieillesse de Maximien, qui crée la figure nouvelle du vieil élégiaque, l'élégie augustéenne semblait globalement être immédiate en ce qu'elle orchestrait des faits contemporains, souvent mis en scène par le poète au moment où il est censé les vivre, et donnés à voir dans leur accomplissement immédiat. Chez Maximien, au contraire, l'apparence biographique des élégies procède, dans la fiction, d'une approche sur le long temps et en extension.

La seconde grande différence relève de la pratique poétique. Si l'on prend en compte l'ensemble du corpus, l'originalité majeure de Maximien nous semble résider dans le rôle majeur conféré par le poète au récit³⁹, propre à la distinction de différents âges et à la programmation, dans sa narration soi-disant autobiographique, d'un

éclatement en épisodes contrastés des aléas de sa vie amoureuse passée. La poésie de Maximien paraît ainsi pleinement vérifier les conclusions tirées par M. Roberts dans son étude sur la narration dans l'Antiquité tardive⁴⁰, à propos de passages tirés d'Ammien Marcellin, de Rutilius Namatianus et de Paulin de Pella, et même leur donner encore plus de pertinence. S'applique ainsi particulièrement bien à la poésie de Maximien la conclusion selon laquelle le récit tardif comprend « une série de vignettes autonomes qui tirent leur unité d'un principe opérant à un niveau d'abstraction supérieur au niveau littéraire de la narration » ⁴¹ – les ruptures entre les différentes pièces mises en lumière plus haut venant finalement s'unir en une double déploration existentielle sur l'amour et la vieillesse. Par ailleurs, la tendance à la fragmentation, visant à faire éclater un sujet donné en différentes unités (« to break a subject up into discrete compositional units ») ⁴² et souvent mise en œuvre à des fins artistiques, singulièrement dans le cadre d'*ekphraseis*⁴³, s'affranchit totalement, chez Maximien, d'une exigence descriptive – la description étant en l'occurrence cantonnée aux notations les plus rapides, y compris s'agissant des *puellae* du poète. M. Roberts avait

montré que la pratique tardive de la description évoluait considérablement du fait de la fragmentation de la narration servant de matrice à la description. Chez Maximien, la tendance est encore plus nette car, pour marquer les différentes étapes souvent manquées de sa vie, le poète a recours au principe de la fragmentation du récit rétrospectif au nom d'une poésie tragiquement existentielle qui, dans la reconstitution poétique, devient une unité fatale⁴⁴.

L'élégie 5 est d'ailleurs la pièce qui jouit sans doute de la plus grande autonomie en tant qu'épisode, ne serait-ce qu'en raison de l'historicité supposée de la mission diplomatique de Maximien en Orient. Le récit de l'entreprise de séduction de la *Graia puella*, de la faiblesse de Maximien qui succombe à ses charmes, puis l'évocation de la première nuit, suivie de la défaillance lors de la seconde et, à cette occasion, la *laudatio funebris* et le concert de reproches, donnent, de plus, à cette pièce, avec ses rebondissements et ses ruptures internes, l'allure contrastée d'une *narratio* indépendante.

A. Fo⁴⁵ avait déjà senti la spécificité du point de vue du poète tardif en considérant les aventures qu'il rapporte comme autant d'*exempla*. Mais, en allant plus loin et en

en tirant toutes les conséquences énonciatives, il est possible de leur donner structurellement une certaine autonomie sous la forme de tableaux – le tableau étant une unité structurale là où l'*exemplum* est une unité thématique, et la notion de tableau permettant précisément de saisir la volonté de marquer esthétiquement telle période de la vie et donc d'inscrire dans le projet poétique la rupture d'un âge de la vie à un autre. C'est ce que permettrait de confirmer le vers 1, 110 (*cuncta trahit secum uertitque uolubile tempus*)⁴⁶, si l'on accepte de le décontextualiser et d'y voir une portée générale susceptible d'éclairer la pratique poétique de Maximien. À partir d'une forme statique (l'épigramme), le poète fait ainsi évoluer les cadres pour qu'aux différents âges de sa vie (dont l'évolution jusqu'à la dégénérescence est, plus encore que la vieillesse, le thème principal de Maximien) correspondent différentes pièces poétiques, de formes variées. Grâce à la trame narrative du récit de Maximien, alors que l'épigramme classique relèverait davantage du seul ressenti, de l'impression d'instant et donc de l'analyse, on trouverait là une correspondance nette entre l'esthétique de la décadence des âges de la vie et son traitement poétique.

Une rhétorisation débridée

Nous évoquons plus haut les premiers éléments relevant d'une poétique ludique. On pourrait ainsi déjà relever, en contrepoint des passages les plus funèbres, 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*)⁴⁷.

Mais l'exemple le plus manifeste de ces percées ludiques est évidemment l'épigramme 5 qui, par le traitement du thème du fiasco amoureux, part d'Ovide, *Amores*, 3, 7, pour présenter, sur ce sujet ancien, un traitement d'une très grande originalité car Ovide ne compose rien qui, de près ou de loin, annonce la *laudatio funebris*. Maximien affirme n'être que trop conscient de l'attitude séductrice de la *Graia puella* à la ruse de laquelle il a succombé. Il est vrai que, jusqu'à Maximien, et au-delà du *topos* auquel la *Satire* 3 de Juvénal a donné une expression aboutie⁴⁸, la Grèce a toujours été considérée comme un modèle d'habileté, sinon de fourberie. Si la critique a étonnement peu insisté sur l'aspect ludique du passage, A. Fo a, pour sa part, voulu voir dans le goût cultivé par Maximien

pour le « réalisme » l'une des spécificités de sa poésie⁴⁹. L'insistance suggestive sur maints détails, en particulier dans cette scène de l'épigramme 5, sur des couleurs, sur des formes, sur des positions⁵⁰, manifeste en effet un intérêt pour les notations concrètes. Il est vrai, par ailleurs, que la présence relativement discrète, dans les *Épigrammes*, de motifs mythologiques et, d'une manière générale, de la Fable, va dans le sens d'une poésie « réaliste ». À plus forte raison, la prise en compte de la *laudatio funebris* en question interdit de douter du goût de Maximien pour les détails très concrets. Il nous semble cependant que c'est sur la rhétorisation du passage qu'il faut insister, ou plus exactement – tant il nous paraît méthodologiquement infondé d'opposer de façon si tranchée le « réel » et la rhétorique – sur la soumission de ces éléments « réalistes », y compris les plus suggestifs, à un projet parodique qui n'en aura que plus d'effet, ainsi que sur l'émergence indirecte d'une poétique ludique qui confirme, au demeurant, que l'auteur n'a pas une conception fixiste des genres, des formes et des motifs littéraires. Derrière la rigidité d'une déploration feinte, il convient sans doute parfois de reconnaître à Maximien de la malice et de l'ironie. La *laudatio* n'est-elle pas

directement suivie d'un hymne à la *mentula* en tant que symbole amoureux et principe cosmique ?

Dans cette ludique *laudatio* (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 et qu'Ennode de Pavie reprenne, dans une épigramme à propos de Boèce⁵¹, traduite en annexe, l'identification classique entre l'épée et le sexe. 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 gisant⁵². Aussi la *retractatio* de Maximien donne-t-elle une nouvelle extension à l'élégie, qui part de son champ

traditionnel pour mieux en déborder et glisser vers d'autres influences mêlées.

L'originalité de Maximien réside ici dans le traitement du thème, avec ses multiples exclamations⁵³, questions oratoires, hyperboles, avec la multiplication des marques de la seconde personne, avec son vocabulaire politique et guerrier⁵⁴, comme si tout était vu par ce prisme et que l'objet du désir devenait un point de vue universel. Le souffle oratoire de ce morceau décalé provient des gémissements grandiloquents de la *puella*, et surtout de la généralisation et de l'exagération extraordinairement outrancière d'une éloquence pleurant à grand renfort d'artifice la vigueur perdue comme si la *Graia puella* y avait été habituée de toute éternité. Bref ce sont la rhétorisation débridée et l'exubérance de la parole, certes typiquement tardo-antiques, mais en l'occurrence assez inouïes, qui donnent à ces vers leur caractère burlesque, grâce à l'habileté d'un poète qui, dès la première élégie, se plaît à rappeler son passé d'orateur⁵⁵.

Face à l'originalité de la *laudatio*, le lecteur pourrait oublier qu'elle procède à l'origine d'une inspiration élégiaque. Le monde de Maximien devient ainsi comme antithétique avec lui-même. Il est d'ailleurs significatif

qu'après cet intermède ludique, ces 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 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.

Il faut, quoi qu'il en soit, insister sur l'existence dans l'œuvre d'un rapport au corps extrêmement surprenant, *a fortiori* compte tenu de l'époque de composition. Maximien est malicieux et très ponctuellement obscène. Pourtant rien, dans ce qui précède, ne laisse présager une telle amplification du statut de la *mentula*. La scène du fiasco, en elle-même, est classique, d'Ovide à Pétrone, mais, dans la tradition littéraire, elle n'appelle nullement un tel traitement, au-delà du récit honteux de l'impuissance. Il y a, dans les *Élégies*, une sorte de

sacralisation et d'universalisation du pouvoir du sexe qui semble totalement décalée et s'avère donc virtuellement porteuse d'une lourde critique idéologique. De prime abord, on ne peut manquer de songer à une attaque contre l'ascétisme le plus intransigeant, comme dans le cas du discours de Cupidon dans *l'Épithalame pour Maximus* d'Ennode (voir la traduction et l'annotation de cette pièce en annexe), fort différent à cet égard de l'épithalame de Paulin de Nole. À une forme de consensus ambiant allant de soi sur le « renoncement à la chair », Maximien pourrait, au-delà du jeu littéraire, répondre par une provocation très rhétorique dont la charge viserait justement à ébranler ce qui était devenu une évidence idéologique. P. Brown⁵⁶ a rappelé avec finesse et précision l'histoire compliquée du jugement porté sur la virginité, le célibat et la continence dans les premiers siècles du christianisme en notant en particulier que, bien qu'ils fussent en minorité, les ascètes avaient une influence « magnétique » parmi les chrétiens des ^{ve} et ^{vie} siècles⁵⁷. Auprès de l'élite urbaine, qui constitue peut-être le lectorat de Maximien, l'écho donné à la virginité, à laquelle s'étaient astreints les hauts dignitaires de l'Église et ses figures imaginaires, eut une influence réelle sur ce

que l'on peut appeler l'imagination collective et sur l'attitude, qui se voulut solidaire, symboliquement et pratiquement, d'un grand nombre de laïcs. D'où cette normalisation d'une position théorique très radicale et profondément conservatrice dans les différentes couches de la société. Mais, comme toujours, il est bien délicat de déterminer ce qui, chez Maximien, relève précisément de la rhéorique et ce qui relève d'un engagement personnel. Le poète est bien trop fuyant. Du moins est-il possible d'envisager prudemment que, parallèlement au tour de force littéraire qu'elle représente, cette *laudatio funebris* de la *mentula* défaillante fasse allusion au débat sur la question de l'ascétisme et, en particulier, à la critique des formes les plus extrêmes prises par ce courant à partir du ve siècle.

Un recueil « baroque » : ombres et contrastes

Un dernier point important nous semble devoir être précisé. Autant le lecteur moderne doit s'étonner en découvrant que la critique a presque exclusivement insisté sur la *deprecatio* de la vieillesse, en passant sous silence les éléments relevant d'une esthétique ludique, autant il ne faudrait peut-être pas voir dans l'œuvre

seulement une réécriture ludique du genre élégiaque. Là où l'on pourrait voir exclusivement de la parodie, nous voyons plutôt une volonté de faire coïncider les contraires et de réunir les extrêmes, autrement dit une sorte de contraste où la déploration la plus sombre se métamorphose finalement en badinage rhétorique, une alliance saisissante par son caractère délibérément artificiel, plus qu'une substitution du funèbre par le ludique. Ainsi, le contraste que l'on retrouve dans le détail d'un recueil éclaté, dans l'ordonnancement décalé de telle scène par rapport à telle autre, dans l'intervention contradictoire de Boèce, dans l'opposition des tonalités en vigueur au sein d'une même pièce et d'une pièce à l'autre, bref tous ces effets à la fois de parallélisme et de non congruence, multipliés par la dispersion du récit en épisodes, confèreraient à l'ensemble du recueil une apparence « baroque », dont la principale leçon serait, en définitive, d'interdire la réduction à une seule lecture d'une poésie essentiellement mouvante. S'il est apparu que Maximien met un soin particulier à entrer dans la filiation élégiaque pour mieux détourner le genre, il apparaît que, de la même façon, sa poétique est marquée par un refus de la coïncidence vis-à-vis d'elle-même.

Les 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 élégie⁵⁸, invitent le lecteur à considérer la notion de parcours comme un principe de progression poétique, l'œuvre reproduisant ou feignant de reproduire 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 parallélismes, d'ailleurs souvent décalés. Il y aurait, dans cette disposition instable des épisodes et des interventions brisant la trame narrative, une fausse symétrie dans laquelle on pourrait justement discerner une sorte de caractère « baroque »⁵⁹. 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 jeunesse⁶⁰ ?

Les commentateurs ont majoritairement insisté sur le caractère très noir que le traitement existentiel du thème de la vieillesse donne à la poésie de Maximien. Il nous semble opportun de préciser qu'à bien des égards, cette poésie est en perpétuel mouvement, par rapport à ses modèles classiques et à elle-même, et que certains des épisodes que la trame narrative permet d'isoler donnent lieu à des tableaux qui, quoique censés illustrer les effets de la vieillesse, manifestent des effets parodiques et globalement ludiques que l'auteur, trop habile connaisseur de la rhétorique, ne pouvait manquer de mesurer. Les accents funèbres de la *deprecatio* de la vieillesse – ou de son *êthos* – ne doivent pas nous faire perdre de vue qu'il ne s'agit là que d'une période de la vie de Maximien. De plus, au moment où il est, à l'écouter, le plus affligé, Maximien trouve encore la force poétique de faire rire de lui. Indépendamment de ces cas particuliers et des discours enchâssés, c'est la généralisation du recours au récit qui permet d'amplifier la forme autobiographique pour camper la figure du vieil élégiaque. On aurait donc tout à fait tort, en l'occurrence,

d'opposer la rhétorique et la subjectivité. C'est précisément la notion d'*êthos* qui offre au poète, ancien orateur, la possibilité d'une construction de postures multiples grâce à la « cosmétique » des sentiments. Ainsi, sauf à mettre systématiquement en doute la moindre expression du sujet poétique, on découvre chez Maximien une alliance assez nette 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 étend considérablement le champ traditionnel de l'élégie classique en reconnaissant le rôle du récit, en incrustant telle influence satirique ou tel motif épigrammatique et en imposant, lorsque l'on s'y attend le moins, une tonalité manifestement burlesque au moyen d'une rhétorique exubérante et débridée.

Au-delà de l'incertitude, de l'instabilité et de l'illusion baroque, le poète Maximien reste ainsi beaucoup plus maître de lui-même et de l'image qu'il se façonne que le « je » poétique, tout à sa plainte, n'aime à le dire. C'est là un paradoxe constitutif du mystère de cette poésie du contraste qui, à bien des égards, n'offre que peu de prises

à l'analyse et laisse bien souvent perplexe le lecteur qui a l'audace un peu folle de s'interroger sur sa vraie nature.

*

Notre traduction est fondée sur le texte de l'édition de E. Baehrens (Leipzig, 1883). Cependant, en raison du goût à l'occasion immodéré de l'éditeur pour des conjectures qui, philologiquement et sémantiquement, ne s'imposent pas toujours, nous avons été amené à prendre parfois quelques distances par rapport à son texte, pour retrouver les leçons des manuscrits, et à nous appuyer sur les éditions critiques récentes, notamment celles de Chr. Sandquist Öberg (Stockholm, 1999) et de W. C. Schneider (Wiesbaden, 2003). Ces changements ponctuels de texte sont à chaque fois signalés en notes. Par ailleurs, la langue de Maximien est souvent complexe, certaines images sont difficiles, sinon obscures ; la traduction, aussi fidèle qu'il est possible, se veut donc le reflet de ce style fuyant, que nous n'avons pas souhaité aplanir. Le commentaire, auquel nous avons voulu donner une certaine ampleur, se propose de faciliter la lecture et de mettre en perspective l'intérêt littéraire des *Élégies*.

Nous avons pu consulter la traduction française de B. Mauger-Plichon, restée inédite (Doctorat de l'Université

Paris III, 1996), et, malgré de nombreuses divergences d'interprétation, nous en avons goûté quelques « trouvailles », que nous avons parfois reprises.

Notre traduction de l'*Appendix Maximiani*, qui est la première publiée en français, se fonde sur le texte procuré par A. Fo (*Romanobarbarica*, 8, 1984-1985, p. 151-230) ; celle de l'*Épithalame pour Maximus* d'Ennode de Pavie et de son épigramme consacrée à Boèce se fonde sur l'édition de F. Vogel (Vienne, 1885).

Nous tenons à adresser nos plus vifs remerciements au Professeur J. Meyers, réviseur de notre traduction, dont les observations, très fines et précises, nous ont été très profitables pour essayer de cerner la pensée de Maximien. Pour les conseils amicaux qu'ils nous ont donnés et pour les remarques qu'ils ont formulées sur tel ou tel passage de cet ouvrage, nous remercions chaleureusement les Professeurs Cl. Moussy et V. Zarini, ainsi que notre ami F. Ploton-Nicollet.

Élégie 1

- 1 Jalouse vieillesse¹, que tardes-tu à hâter² ma fin ?
Pourquoi traînes-tu³ aussi en mon corps épuisé ?
Délivre, de grâce, ma misérable vie d'une telle
prison⁴,
la mort m'est désormais un repos, vivre un
châtiment.
- 5 Je ne suis plus celui que j'étais, de moi-même la plus
grande part a péri⁵,
ce qui subsiste est aussi en proie à l'abattement et au
frisson⁶.
La lumière, si plaisante dans les moments de joie, me
pèse dans l'affliction,
et ce qui est plus funeste que tout trépas, c'est de
vouloir mourir.
Tant que je jouissais de l'éclat de la jeunesse⁷, de mon
esprit et de mes sens,
- 10 j'étais un orateur célèbre dans le monde entier⁸.
J'ai souvent des poètes forgé les doux mensonges⁹

et mes inventions me valaient de vrais titres
d'honneur ;

souvent, dans les joutes oratoires, je reçus la
couronne

et méritai, pour mon éloquence, d'aimables
récompenses ;

15 mais, à présent, elles sont mortes avec mes membres
éreintés.

Hélas ! quelle portion de vie reste-t-il aux vieillards ?

[10](#)

À ces dons ne le cédaient en rien la grâce de ma
grande beauté,

qui, même à défaut de bien d'autres avantages, a de
l'agrément,

et, bien plus, une bravoure plus précieuse que l'or
fauve¹¹,

20 qui vaut plus d'éclat à un illustre génie.

S'il me plaisait de mettre à l'épreuve de l'arc des
flèches rapides,

tombait sous mes traits la proie que je visais ;

s'il me prenait d'encercler de mes chiens les denses
forêts¹²,

j'abattais non sans gloire maintes bêtes ;

s'il m'était d'aventure agréable de m'ébattre à
25 l'humide palestre¹³,

j'enlaçais de mes muscles vigoureux les membres
huilés.

Tantôt, j'avais l'habitude de dépasser tous mes
adversaires dans une preste course,

tantôt de surpasser leurs chants avec de sublimes
accents¹⁴.

L'aimable mélange de ces qualités en accroissait le
mérite,

30 comme la variété fait toujours briller davantage
l'œuvre d'art¹⁵ ;

car tout ce qui d'ordinaire plaît, quand on le
considère en soi,

plaît mieux en s'associant à des ornements successifs.

Au milieu de cette abondance de qualités, mon
endurance

méprisait, invaincue, toutes les menaces¹⁶ :

35 tête nue, je supportais vents et pluies,

ni la chaleur de l'été¹⁷, ni le froid ne m'étaient
pénibles ;

je nageais dans les ondes glacées du Tibre
tourbillonnant

et confiais sans crainte mes membres aux flots incertains.

Si bref que fût mon sommeil, je pouvais y trouver le repos,

40 et si frugale que fût ma nourriture, de quoi revigorer mes membres.

Mais si, soudain, un bon buveur de ma connaissance me retrouvait

ou si un jour d'allégresse m'amenait à me gorger de vin¹⁸,

le Père Bacchus¹⁹ lui-même céda le pas, me regardant boire avec stupeur, et lui qui d'ordinaire remporte toutes les victoires s'en allait vaincu.

45 Ce n'est pas chose facile de plier son âme à de si grands exercices et d'amener un esprit unique à supporter deux conduites opposées²⁰.

Jadis, à cette même lutte pour des qualités contraires, le grand

Socrate, rapporte-t-on, recevait la palme²¹,

et c'est aussi de là, raconte-t-on, que le sévère Caton tirait sa force.

Ce n'est pas la chose même qui fait le vice, mais la
50 conscience de mal faire²².

Sans effroi²³, je supportais chaque événement
fâcheux qui pût survenir
et à mon courage cédait²⁴ toute morosité.

Content de peu, j'aimais toujours la pauvreté
et, n'ayant nul désir, j'étais maître de toutes choses²⁵.

55 Toi seule²⁶ me soumets à ton joug, déplorable
Vieillesse²⁷,

devant qui cède tout ce qui peut tout vaincre ;
contre toi, nous nous écrasons, est tien tout ce qui
s'épuise,

et tu finis par t'achever toi-même sous tes coups²⁸.

Ainsi ces mérites me distinguaient et toute la
province

60 souhaitait m'avoir pour époux de ses filles.

Mais il m'était plus doux de vivre sans corde au cou²⁹
et de ne pas souffrir les charmants liens du mariage :
j'allais³⁰ à travers Rome, dont le corps est à vendre³¹,
attirant de partout le regard de toutes les
demoiselles.

65 Et la jeune fille qui pouvait être sollicitée ou qui,
d'aventure, l'avait déjà été,

rougissait de mes regards³², lorsque je la voyais,
puis, en souriant aussitôt, cherchait furtivement une
cachette
sans vouloir, cependant, que sa fuite³³ la dérobat tout
entière,
mais elle préférait se laisser voir par quelque côté,
70 d'autant plus heureuse de n'être que mal
dissimulée³⁴.

Ainsi³⁵, aux yeux de toutes, j'étais beau et charmant
pour chacune ; ainsi étais-je le fiancé universel³⁶,
mais³⁷ seulement le fiancé car la nature m'avait fait
vertueux,
et mon cœur chaste m'avait endurci³⁸,
75 car, tandis que je désirais m'unir à une beauté
remarquable,
je demeurais constamment de glace sur ma couche
déserte³⁹.

À mes yeux, elles étaient toutes repoussantes, toutes
rustaude,
et nulle jeune fille ne me semblait digne d'un mariage
avec moi.

J'avais en horreur les maigres, j'avais en horreur les
grasses,

80 ne me plaisait ni la petite, ni la grande.

Ce n'est qu'avec une stature moyenne que j'aimais à folâtrer⁴⁰ ;

il y a plus de charme, en effet, dans le juste milieu ;
la voluptueuse lascivité occupe les parties centrales
de notre corps⁴¹,

c'est là que la mère d'Amour a son siège⁴².

85 Je recherchais une femme menue, mais qui ne fût pas
maigre :

pour le devoir charnel⁴³ plaisent les membres bien en
chair.

Il faut un corps agréable à étreindre et à enlacer⁴⁴,
dont les os n'aillent point blesser la poitrine
embrassée.

Je dédaignais⁴⁵ les visages blancs, si ce n'est ceux qui,
baignés d'incarnat,

90 fleurissaient dans leur pureté par l'éclat de leurs
propres roses⁴⁶.

Ce teint, plus que tout autre, Vénus elle-même le
revendique pour elle

et, partout, Cypris⁴⁷ choisit cette fleur comme sienne.

Une chevelure dorée, une nuque penchée, d'une
blancheur de lait,

à de nobles traits, ce me semble, seyaient davantage.
95 De noirs sourcils⁴⁸, un front dégagé, des yeux noirs
embrasaient souvent mon esprit, quand je les
remarquais.

J'aimais des lèvres de flamme⁴⁹, modérément
gonflées
qui, lorsque j'y goûtais, pussent me donner de pleins
baisers.

Sur un cou arrondi, l'or me semblait plus précieux,
10 et la gemme, selon moi, rayonner avec plus d'éclat⁵⁰.

0

C'est une honte pour un vieillard de rappeler une à
une ses attentes d'autrefois⁵¹,
et ce qui lui convenait alors lui porte outrage à
présent⁵².

Autres gens, autres plaisirs⁵³ ; tout ne convient pas
à tous les âges⁵⁴ ; le bien de jadis devient nuisance.

10 L'enfant donne libre cours⁵⁵ à sa légèreté, la vieillesse
5 à sa gravité

(entre l'un et l'autre se tient le charme de la
jeunesse).

À celui-ci conviennent silence et austérité ; celui-là
reçoit plus d'éclat

de par son allégresse et le babillage de sa langue.

Le cours du temps entraîne tout avec lui, retourne tout⁵⁶,

11 et ne laisse personne⁵⁷ parcourir une route sûre⁵⁸.

0

Maintenant que mon grand âge me pèse et m'est inutile,

puisque je ne peux plus vivre, qu'il me soit accordé de pouvoir mourir !

Oh ! qu'elle est dure, la loi de la vie qui accable les malheureux,

et la mort ne se soumet pas au bon plaisir de l'homme⁵⁹ !

11 Mourir est doux aux malheureux, mais la mort
5 souhaitée se retire⁶⁰ ;

en revanche, est-elle un objet d'affliction, elle vient à la hâte.

Mais pour moi qui, hélas, ai depuis longtemps expiré sous tant de rapports⁶¹,

je m'engage vivant, c'est un fait, sur les routes du Tartare⁶².

Déjà⁶³ diminue mon ouïe, mon goût diminue, mes yeux eux-mêmes

s'obscurcissent ; à peine puis-je, au toucher,
12 reconnaître les objets avec certitude.

0

Aucune odeur ne m'est douce, aucun plaisir à présent
ne m'est agréable ;

à me voir privé de tout sens, qui penserait que je suis
encore en vie ?

Voici que l'oubli du Léthé⁶⁴ s'insinue en mon esprit
et, dans son trouble, il ne peut plus se ressouvenir de
lui-même ;

12 il ne se réveille pour aucune tâche⁶⁵, languit avec
5 mon corps

et, attentif aux maux qui l'accablent, reste interdit.

Je ne chante aucune chanson, mon plaisir infini du
chant⁶⁶

s'est enfui et le charme véritable de ma voix n'est
plus.

Je ne trouble plus le forum⁶⁷, je ne compose plus de
doux poèmes,

13 dans des procès sans passion⁶⁸, je poursuis
0 difficilement mon avantage.

Mon apparence⁶⁹ même, autrefois chérie, m'a
abandonné,

et je semble être mort à ma beauté.

La blancheur neigeuse et le rouge vif d'autrefois⁷⁰ à présent ont quitté mon visage, couvert par la pâleur et la couleur livide d'un cadavre⁷¹.

13 Ma peau gercée se dessèche, mes nerfs se raidissent
5 partout

et mes mains crochues déchirent mes membres galeux⁷².

Jadis riants, mes yeux, à présent, en une source qui jamais ne tarit⁷³,

pleurent nuit et jour leurs peines.

Et eux que recouvraient autrefois de charmantes guirlandes de sourcils,

14 une broussailleuse forêt s'abattant par le haut les
0 enserre⁷⁴ ;

ainsi, comme détenus, ils sont enfermés dans une grotte obscure :

ils ont je ne sais quel regard farouche⁷⁵, hélas⁷⁶, furieux.

Désormais, c'est avec peur que l'on voit le vieillard, et l'on ne pourrait croire

qu'il est un homme, lui qui n'a plus de raison humaine.

14 Si je reprends mes livres, chaque lettre est double ;

5

la page, pourtant connue, m'apparaît plus large.

Il me semble voir la clarté de la lumière à travers les nuées,

les nuages eux-mêmes sont le seul temps serein pour mes yeux.

Sans que tombe la nuit⁷⁷, le jour m'est arraché ; de ces ténèbres obscures

15 enveloppé, qui ne se dirait dans le séjour du

0 Tartare⁷⁸ ?

Quel fou prendrait sur lui de persuader l'homme de désirer, de son propre souhait, être⁷⁹ toujours plus repoussant ? ⁸⁰

Désormais s'approchent les maladies, s'approchent mille dangers⁸¹,

désormais la douceur des festins et les plaisirs me portent atteinte.

15 Je suis contraint de détacher mon esprit des

5 agréments

et, pour vivre⁸², j'ai renoncé à vivre.

Et moi à qui naguère aucune contrariété ne portait atteinte,

même les aliments qui me maintiennent
m'incommodent à présent.

J'aime à être rassasié mais, de m'être rassasié, j'aurai
bien vite à le regretter ;

16 vaut-il mieux que je m'abstienne, cette abstinence me
0 porte atteinte⁸³.

La nourriture qui m'était naguère bénéfique me
devient nuisible
et je repousse avec dégoût celle qui, naguère, faisait
mon plaisir.

Ni les faveurs de Vénus, ni celles de Bacchus n'ont
plus de charme pour moi⁸⁴,
ni tout ce qui a coutume de tromper les dommages de
la vie.

16 Seule, ma nature reste gisante⁸⁵ qui, d'elle-même,
5 d'heure en heure,

se dissout et est saisie par sa propre tare.

Les remèdes tant de fois utilisés ne me sont d'aucune
utilité,

ni tout ce qui, d'ordinaire, portait secours aux
malades,

mais, avec la matière, périt tout ce que l'on a prévu
pour elle,

et le flacon⁸⁶ devient plutôt plus funeste avec son lot
17 de dommages.

0

Il en est de même pour celui qui désire renforcer une
ruine qui menace ;

il fait effort contre ce péril en plaçant des étais en
sens opposés⁸⁷

jusqu'à ce qu'un jour lointain, tout l'assemblage une
fois défait⁸⁸,

renverse avec les matériaux le dispositif de secours⁸⁹
même⁹⁰.

17 Que dire⁹¹ de ce qu'aucun spectacle ne soulage son
5 esprit,

et de ce qu'il ne lui est pas permis de dissimuler tant
de maux de la vie ?

Honte pour le vieillard qu'une parure élégante et des
vêtements ornés,

et sans eux⁹² pourtant, la vie même est désormais
honte pour le vieillard.

On lui fait grief d'aimer les jeux, on lui fait grief
d'aimer les banquets, les chants,

18 ô malheureux ceux dont les joies sont autant de
0 griefs⁹³ !

Que m'importent les richesses si l'on m'en ôte la
jouissance,

et, si abondantes que soient mes ressources, serai-je
toujours dans le besoin⁹⁴ ?

Bien plus, c'est un supplice de veiller sur les biens
acquis,

qu'il est – bien qu'on les possède – sacrilège de
toucher !

18 Tantale⁹⁵ assoiffé n'essaye pas autrement de puiser⁹⁶
5 dans les eaux voisines

et sa bouche est privée ⁹⁷ des mets qu'elle ne peut
atteindre.

Je deviens plutôt le gardien de mes propres biens,
conservant pour les autres ce qui a disparu pour moi,
comme pendent⁹⁸ aux rameaux dorés du jardin⁹⁹ des
pommes

19 qui ne sont pas¹⁰⁰ au dragon¹⁰¹ aux multiples têtes
0 qui les garde sans dormir¹⁰².

De là viennent les soucis qui me tourmentent et me
torturent plus que tout,

de là vient qu'à mon esprit n'est donné nul repos.

Ce que je ne peux me procurer, je m'efforce toujours
de le retenir,

et, en le retenant, il me semble toujours que je n'ai rien tenu¹⁰³.

19 Il se tient là, incertain et tremblant, le vieillard¹⁰⁴,
5 toujours prompt à croire
aux malheurs, et il craint, le sot¹⁰⁵, les maux qu'il se crée lui-même.

Il fait l'éloge du temps passé, dédaigne le présent,
seul est juste ce que lui-même sait, pense-t-il ;
lui seul est savant, juge-t-il, lui seul habile,

20 et, en se prenant pour un sage, il n'en perd que plus la
0 sagesse¹⁰⁶ !

En bavardant beaucoup, même si l'on s'y oppose¹⁰⁷,
en ressassant les mêmes sujets,

il fait horreur¹⁰⁸ et bave¹⁰⁹ lui-même sur ses paroles.

L'auditeur faiblit, mais lui ne faiblit pas à parler,
ô vieillards qui n'avez de force que pour caqueter !

20 C'est en vain qu'il emplit tout des cris de sa voix,

5

rien ne lui suffit ; lui fait horreur ce qui naguère lui plaisait.

Il rit de ceux qui rient de lui¹¹⁰ et, s'applaudissant lui-même,

en vient à être assez content de son déshonneur.

Ce sont là les prémices de la mort¹¹¹, c'est par ces côtés¹¹² que notre âge

21 s'écoule et gagne, à pas lents, les profondeurs¹¹³.

0

Ni l'allure, ni le teint même, ni le pas, ni la démarche, ni l'apparence ne restent tels qu'ils étaient avant.

Sur mon corps qui s'est tassé, le vêtement glisse de l'épaule

et celui qui m'était trop court m'est à présent trop long¹¹⁴.

21 Nous nous recroquevillons et rapetissons d'une

5 manière étonnante,

à croire que les os mêmes de notre corps se sont brisés.

La vieillesse ne peut regarder le ciel mais, voûtée, c'est la terre, où elle est née et où elle va retourner, qu'elle voit¹¹⁵.

Et elle va à trois pieds, puis même à quatre, comme un tout petit enfant¹¹⁶

22 et rampe lamentablement sur le sol crasseux.

0

Tout aspire à retrouver son origine et recherche sa mère¹¹⁷ ;

et retourne au néant ce qui, avant, était néant¹¹⁸.

Voilà pourquoi la vieillesse, courbée sur un bâton,
prête à s'écrouler,

frappe le sol indolent de coups incessants

22 et, multipliant ses pas avec un battement assuré¹¹⁹,

5

elle tient, croit-on, de telles paroles de sa bouche
ridée¹²⁰ :

« Recueille-moi¹²¹, ma mère, prends pitié des
souffrances¹²² de ton fils,

je cherche à réchauffer sur ton sein¹²³ mes membres
épuisés ;

j'effraye les enfants, je ne puis avoir mon apparence
d'autrefois,

23 pourquoi laisses-tu tes rejetons devenir effrayants ?

0

Je n'ai plus rien à voir avec les vivants¹²⁴, j'ai rempli
les devoirs de la vie,

rends, de grâce, mes membres morts au sol, qui est
leur patrie !

À quoi bon tenir en suspens les malheureux par
toutes sortes de supplices ?

Le cœur d'une mère ne pourrait supporter ces souffrances. » [125](#)

23 Sur ces paroles, elle appuie ses articulations
5 chancelantes sur un tronc [126](#)

pour regagner la rude paille de sa couche délaissée.

Quand elle y est, gisante, quelle différence avec un misérable cadavre [127](#) ?

Hélas, on ne voit que les os d'un corps raidi.

Et comme je suis toujours plus gisant et que je vis en gisant,

24 qui penserait que je suis dans la situation d'un
0 vivant [128](#) ?

Désormais, tout ce que nous vivons n'est que supplice : la chaleur nous brûle [129](#),

les nuages nous gênent, le froid et le vent nous portent atteinte ;

la rosée nous blesse et la moindre pluie nous anéantit,

une belle journée de printemps ou d'automne nous blesse [130](#).

24 Tantôt, pour notre malheur, la gale, tantôt une toux
5 haletante [131](#) nous épuisent,

la vieillesse malade pousse des gémissements
continus.

Je pense que ne font que survivre ceux pour qui l'air
qu'ils respirent
et la lumière qui nous guide deviennent eux-mêmes
un fardeau¹³².

Et même le sommeil, ce repos si bienvenu pour tous,
25 s'envole et ne me revient qu'à peine, tard dans la
0 nuit ;

ou si jamais il veut bien de mes membres fatigués,
hélas, que d'affreux cauchemars l'agitent et le font
trembler ¹³³ !

La couche moelleuse de mon lit¹³⁴ est pareille à un
dur rocher ;
même légères, les couvertures me sont un grand
poids¹³⁵.

25 Je suis contraint de me lever, dérangé, au milieu de la
5 nuit

et à endurer bien des souffrances pour ne pas en
endurer de pires¹³⁶.

Je suis vaincu par l'abattement d'un corps infirme, et
c'est par la partie¹³⁷

que je ne voulais pas que, pour mon malheur, je suis entraîné.

Toutes les entrailles de notre nature se dissolvent,
26 et cette œuvre si remarquable n'en chancelle pas
0 moins funestement¹³⁸.

Par sa venue, courbée sous le poids des maux, la
vieillesse
démontre qu'elle cède elle-même à ses propres
fardeaux¹³⁹.

Ainsi, qui désirerait faire traîner en longueur ces
supplices
et mourir peu à peu, à mesure que son âme
l'abandonne ?

26 Il vaut mieux mourir par la mort que mener une vie
5 de mort¹⁴⁰

et ainsi ensevelir¹⁴¹ ses sens dans ses propres
membres.

Je ne me plains pas¹⁴², ô longues années, hélas, de ce
que vous dissolviez tout :

déclarer injustes les lois de la nature est sacrilège¹⁴³.

Les vigoureux taureaux, après une longue période,
s'affaiblissent

et le cheval, beau jadis, devient un jour hideux¹⁴⁴ ;

27

0

brisée, la colère du lion, longtemps furieux, est réprimée

et le tigre de la Caspienne deviendra lent sous l'effet du grand âge.

Les pierres elles-mêmes sont consumées par la venue de la vieillesse

et il n'est point d'œuvre¹⁴⁵ qui ne cède au temps.

27 Mais, pour moi, il vaut mieux devancer ces malheurs

5 à venir¹⁴⁶

et aller au devant de ces jours d'infortune¹⁴⁷ :

c'est un moindre supplice de subir d'un seul coup un désastre inexorable ;

la torture, c'est d'en supporter longtemps la crainte.

Mais qui pourrait dire les autres malheurs qu'apporte la vieillesse ?

28 Cela aussi, un vieillard a de la peine à le raconter¹⁴⁸.

0

S'ensuivent les querelles, le mépris, les violentes atteintes

et personne, parmi ses meilleurs amis, ne lui offre son aide ;

même les garçons et les filles qui ne sont pas
méchants pensent
qu'il est indigne de m'appeler encore « Monsieur ».

28 Ils rient de ma démarche, ils rient enfin de mon
5 apparence
et de ma tête tremblante, qu'ils craignaient jadis.
Quoique je ne voie rien, je peux¹⁴⁹ cependant le
remarquer,
si bien que ce supplice, pour mon malheur, n'en est
que plus pénible¹⁵⁰.

Heureux qui¹⁵¹ a obtenu de mener une vie sereine
29 et de clore des jours constants par une fin heureuse.
0

Il est bien dur aux malheureux le rappel des bonheurs
passés
et ce qui a plongé du haut du sommet ne s'écroule
que plus lourdement¹⁵².

Élégie 2

- 1 La voilà¹, celle que j'ai trop aimée, la belle Lycoris²,
avec laquelle mon esprit ne faisait qu'un et avec qui
je partageais ma fortune³.
Après de nombreuses années à vivre inséparables⁴,
elle repousse horrifiée⁵, hélas, mes embrassements⁶ ;
5 désormais, elle recherche d'autres hommes qui soient
jeunes⁷ et d'autres amours,
elle me traite de vieillard incapable⁸ et décrépit.
Elle ne veut⁹ se rappeler les douceurs de la vie passée
ni que c'est plutôt elle-même qui a fait de moi un
vieillard¹⁰.
Bien plus, ingrate et perfide, elle invente des
prétextes
10 afin que l'on me croie méprisé pour ma faute¹¹.
Lorsque¹², récemment¹³, passant devant moi, elle me
vit d'aventure,
elle cracha¹⁴, en ramenant sa robe devant elle et s'en
cachant le visage¹⁵.

« Est-ce lui, dit-elle, que j'ai chéri ? Est-ce lui qui m'a étreinte et aimée ?

Est-ce à lui¹⁶ que moi – sacrilège ! – j'ai souvent donné des baisers caressants ? »

15 Elle a la nausée et, comme si elle déversait, en vomissant, son ancien amour, elle répand sur ma tête un flot d'injures¹⁷.

Voilà ce qu'apporte à présent un âge avancé ! Comme il est honteux,

pense-t-on, d'avouer son amour d'autrefois ¹⁸ !

N'eût-il pas mieux valu¹⁹ mourir à une époque

20 où personne ne pouvait à juste titre me mépriser, plutôt que, une fois disparu tout ce qui faisait mon charme d'avant,

vivre consumé²⁰ par ces griefs justifiés ?

Désormais²¹, tout ce que nous avons vécu n'est que néant, le temps qui passe,

ainsi que la dernière heure, entraîne tout avec lui²².

25 D'ailleurs²³, les mêmes cheveux blancs comme neige entourent nos tempes

et une couleur bleuâtre²⁴ recouvre déjà nos visages,

mais elle a encore de la prestance²⁵, se trouve fort belle

et méprise les années passées avec moi²⁶.

Et, je l'avoue, elle conserve les traces de sa première beauté ;

30 cachée sous les cendres, la flamme subsiste²⁷.

À ce que je vois, vous aussi épargnez les belles, ô années²⁸,

et la grâce de leur ancienne beauté ne disparaît pas totalement.

La jeunesse se repaît²⁹ des restes de ses anciennes amours

et, même s'il est quelque chose aujourd'hui³⁰, c'est ce qui fut avant qui lui plaît.

35 Elle met devant ses yeux les actions des premiers âges³¹,

et, en songeant à son œuvre passée, se livre au plaisir.

Et, comme tout l'usage des membres nous abandonne,

l'étreinte d'aucun vieillard n'a rien dont on se souvienn³² ;

mais seule l'affliction reste aux malheureux après tout :

40 je pleure aujourd'hui autant de pertes que j'avais alors de biens³³.

Personne ne peut tout endurer, tous les hommes ne peuvent pas tout accomplir : en cela vainc la femme, vaincue par l'homme³⁴.

Est-ce que donc, comme chez les bêtes, seul demeurera³⁵ le moment présent ?

Il n'y aura rien, dans le passé, dont on se souviennne ?

45 Mais³⁶ les animaux dépourvus de raison fuient les champs nouveaux

et les troupeaux rapides regagnent les pâturages qu'ils connaissent ;

le taureau aime à se reposer sous une ombre³⁷ où il s'est déjà couché³⁸,

le bétail recherche la bergerie qu'il a perdue,

le rossignol chante avec plus de douceur dans ses buissons habituels

50 et leur propre tanière devient douce aux bêtes furieuses.

Toi seule, tu abandonnes un domicile bien connu et éprouvé,

et tu en recherches plutôt un qui ne t'est pas familier³⁹ ?

Ne vaut-il pas mieux se fier à ce qui est sûr ?

La nouveauté connaît toujours des issues diverses.

55 Je suis fort vieux, quant à moi, mais tes cheveux ne sont pas moins blancs,

un âge identique a coutume de rapprocher les cœurs.

Si, aujourd'hui, je ne peux plus⁴⁰, souviens-toi que jadis j'ai pu

et qu'il me suffise, pour plaire, d'avoir plu auparavant⁴¹.

L'ancien respect qu'on leur témoignait subsiste pour les paysans usés,

60 le soldat aime, dans le soldat vieillissant, ce qu'il fut⁴²,

le campagnard déplore la perte de son habile taureau,

le vainqueur⁴³ honore le cheval avec lequel il a vieilli.

Et l'âge ne m'a pas à ce point dépossédé de mes premières fleurs :

voilà que je fais des vers et chante mes paroles⁴⁴.

65 Que ma lourdeur et ma vieillesse même te soient des objets de déférence⁴⁵,

qu'il en soit ainsi, puisque tu admets que tu veux vivre longtemps⁴⁶.

Qui condamnerait sa propre vie en accusant celle d'autrui

et tâcherait de fermer le chemin vers lequel il se dirige ?

Si tu te refuses à m'appeler ton frère ou ton ami,
70 appelle-moi ton père : l'un et l'autre de ces noms comportent de l'affection.

Que l'estime l'emporte sur le désir, que la piété succède à l'amour, la raison prévaut, d'ordinaire, sur la force aveugle⁴⁷.

Voilà les larmes que je versai, autant qu'il est permis, sur mes longues années⁴⁸ ;

ce qui fait souffrir, il est pénible⁴⁹ de le rappeler longtemps.

Élégie 3

- 1 À présent, il vaut la peine¹ de rappeler quelques souvenirs de ma jeunesse et d'évoquer brièvement ma vieillesse².
Grâce à eux, que le lecteur relève son esprit brisé par le tourbillon de la vie³ et s'attache à découvrir une œuvre sinistre⁴.
- 5 Épris d'amour pour toi, Aquilina⁵, la folie m'emportait,
pâle et affligé, épris d'amour pour toi.
Je ne savais pas encore ce qu'est l'amour⁶ ni ce que sont les feux de Vénus,
j'étais plutôt tourmenté par ma gaucherie⁷.
Et elle, non moins frappée de désir pour moi, errait enflammée,
- 10 sans que toute la maison puisse la contenir⁸.
Sa carte⁹ et son ouvrage qu'elle aimait tant gisaient¹⁰ au loin,
seul son amoureux souci¹¹ occupait toujours son cœur.

Elle n'était habile ni à trouver une façon de repaître¹²
son feu secret¹³,
ni à répondre par un échange de signes¹⁴ ;
15 en ma présence, elle ne montrait qu'une vaine
ardeur,
en réchauffant, inquiète, mon cœur de son seul
regard.
Un précepteur¹⁵ m'accompagne, sa très sévère mère
la surveillait – second supplice pour un si grand
malheur¹⁶ !
Ils examinaient à tout propos nos œillades et nos
signes de tête
20 et tous les symptômes de l'âme que manifeste
d'ordinaire la couleur du visage¹⁷.
Tant qu'il fut possible¹⁸, nous réprimâmes tous deux
notre désir, en silence,
et dissimulâmes nos tendres ruses avec un art
renouvelé.
Mais quand la pudeur fit irruption sur notre jeune
front
et que dissimuler la flamme recueillie au plus profond
de nous¹⁹ devint impossible,

25 bien vite nous commençâmes tous deux²⁰ à chercher
des lieux et des moments²¹,
à laisser parler nos sourcils et nos regards²²,
à tromper les alarmes, à marcher sur la pointe des
pieds²³
et à courir en pleine nuit²⁴ sans bruit.
Cela ne dura pas : sa mère comprit notre amour furtif
30 et, s'apprêtant à guérir des blessures par des
blessures²⁵,
elle gronde et frappe ; mais ses feux²⁶ sont entretenus
par ces coups,
comme, d'ordinaire, croît la flamme sous le bûcher²⁷.
Son cœur enflammé²⁸ en conçoit une fureur
redoublée
et, ainsi mêlée à l'amour, la douleur fait rage.
35 Alors, la poitrine²⁹ haletante, elle me cherche
partout,
moi qu'elle pense s'être acheté³⁰ par ses supplices.
Elle n'a pas honte de mentionner et de rappeler les
méchants coups de fouet³¹ ;
bien plus, pleine de joie, elle s'en fait un mérite
auprès de moi.

« C'est pour toi que j'aime, dit-elle, à supporter les douleurs que j'ai subies,
40 tu seras ma douce récompense pour tant de sang versé³².
Garde seulement une fidélité sans faille et des sentiments inébranlables ;
une souffrance³³ qui n'a rien détruit n'existe pas³⁴. »
Quant à moi, j'étais sans cesse tourmenté par ces aiguillons et, brûlant d'amour,
je languissais sans aucun espoir de salut.
45 Je n'osais rien révéler, une blessure secrète me déchirait³⁵
mais ma stupeur et ma maigreur³⁶ parlaient pour moi.
C'est alors que toi seul, le plus grand explorateur des grands mystères³⁷,
Boèce³⁸, tu pris pitié de moi et me portas secours³⁹.
Car, comme tu me voyais souvent tendu par les soucis
50 sans pouvoir découvrir la cause de mon affliction,
discernant enfin la nature⁴⁰ du fléau qui me possède,
par de douces paroles⁴¹ tu m'exhortes à révéler mes secrets⁴² :

« Dis-moi l'origine⁴³ de ce feu nouveau qui t'a saisi et te déchire,

dis-la moi et, après l'avoir exprimée⁴⁴, reçois mon secours contre ta douleur.

55 Sans diagnostic, il n'est point de traitement contre une maladie⁴⁵

et, quand le feu y est enfermé⁴⁶, les grottes n'en grondent que davantage. »

Tandis que j'avais honte de tenir des paroles si indignes et d'avouer ma faute,

il reconnut les symptômes révélateurs⁴⁷ du mal que je taisais.

Il me dit bientôt : « La cause de ce fléau caché s'est bien assez trahie⁴⁸,

60 abandonne la crainte⁴⁹ : une si violente passion te vaudra de l'indulgence. »

Prosterné à ses pieds, je rompis mon pudique silence et, en pleurant, lui rapportai la succession de tous les événements⁵⁰.

« Fais en sorte, dit-il, de posséder la faveur d'une beauté qui t'a plu⁵¹. »

Je répondis : « Le respect m'interdit de telles intentions⁵². »

Il éclate de rire et s'écrie : « Ô quelle admirable
65 volonté⁵³ !

L'amour inspiré par Vénus, dis-moi, quand a-t-il été
chaste⁵⁴ ?

Cesse, jeune homme, d'épargner la femme que tu
chéris,

tu ne la respecteras pas en voulant la respecter⁵⁵.

Les tendres amours se repaissent de griffures
d'ongles et de morsures :

70 ce qui est principalement fait pour les coups ne fuit
pas les blessures ⁵⁶. »

Entre temps, il flatte par des présents le cœur des
parents

et, en achetant leur complaisance, les rallie à mes
vœux⁵⁷.

L'amour aveugle de l'or⁵⁸ vainc l'amour naturel,

ils se mirent à aimer la faute de leur fille.

75 Ils donnent cours à nos larcins et à nos péchés, ils
nous donnent

d'unir nos mains et de consacrer tout le jour à
folâtrer⁵⁹.

Une fois autorisé, le sacrilège devient sans intérêt,
l'ardeur devient languissante⁶⁰ :

mon cœur languissant⁶¹ vainquit sa maladie.
Elle, voyant que rien n'avance au gré de ses désirs,
80 en déteste la cause et, le corps indemne⁶², s'en va
affligée⁶³.

De mon cœur guéri, je chassai mes vains soucis
et appris soudain combien j'étais malheureux
auparavant.

« Salut à toi⁶⁴, sainte Virginité⁶⁵, dis-je, et reste
toujours intacte ;

par mes soins, tu seras pleine de pudeur⁶⁶. »

85 Or, quand tout cela fut rapporté à ce si grand homme
et qu'il constate que j'ai surmonté les flots qui
m'entraînaient :

« Bravo⁶⁷, dit-il, jeune homme, toi le maître de ton
propre amour,

et, pour l'avoir dédaigné, reçois un trophée⁶⁸.

Que te cèdent⁶⁹ les armes de Vénus et l'arc de
Cupidon,

90 et que te cède, puissante par les armes, Minerve elle-
même⁷⁰ ! »

Ainsi, la permission dont je jouissais de la faute m'ôta
le goût et m'interdit même de semblables désirs⁷¹.

Insatisfaits⁷², également affligés, nous nous
séparâmes tous deux⁷³ :
la raison de notre séparation fut la chasteté de ma
vie.

Élégie 4

- 1 Il me reste encore¹ à raconter d'autres accidents honteux
et à repaître² les cœurs de quelque doux badinage³.
L'indolence convient, en effet, à la vieillesse débile
et de vains poèmes⁴ sont appropriés à mon œuvre⁵.
- 5 Ainsi trompons-nous par toutes sortes d'alternances
les années qui se suivent
et le changement d'époque m'est-il plus agréable⁶.
Il était une jeune fille⁷ à qui l'éblouissante blancheur
de son teint⁸ avait valu
le nom de Blanche⁹ ; sous différents aspects¹⁰, elle
était fort¹¹ bien parée.
Sur tout son corps, je vis des cymbales qui
pendaient¹²,
- 10 dont les vibrations produisaient de multiples sons¹³.
Tantôt de ses doigts de neige, tantôt de son plectre,
elle faisait vibrer les cordes
pour exprimer, avec un harmonieux murmure,
quelque douce mélodie.

Après m'avoir ainsi attiré par différents côtés¹⁴ à la fois,

la jolie fille me déchirait¹⁵ de diverses manières¹⁶.

15 Je la vis danser et, soudain saisi¹⁷, je tombai amoureux

et commençai à subir en silence d'agréables blessures¹⁸.

J'aimais¹⁹ toujours à me rappeler un à un les traits que je n'avais vus qu'une fois²⁰,

ces visions s'attachaient à mon esprit nuit et jour.

Souvent, comme si je la voyais, l'image de sa beauté me réjouissait

20 et, quoique sa voix et sa main fussent absentes²¹, je lui appartenais de loin ;

souvent, comme si elle était présente, je me parlais à moi-même²²,

je chantais les doux airs dont elle a l'habitude.

Oh ! combien de fois me croyait-on fou, combien de fois aliéné !

Et on ne me mentait pas²³, ce me semble : je n'étais pas vraiment sain d'esprit.

25 Et quelqu'un²⁴, qui aurait bien connu ce plaisir aveugle, aurait dit :

« Il chante : Maximien aime une chanteuse²⁵. »

Il est bien difficile de cacher les feux de son cœur²⁶ ;
même bouche close, la passion, bien souvent, se
répand.

Car, recouvrant soudain mon visage, la pâleur et la
rougeur²⁷

30 accomplissaient parfois²⁸ la tâche de ma voix close.

Et le sommeil même ne trahissait pas moins mes
soucis,

le sommeil, confident peu sûr de mon secret²⁹.

De fait, alors que l'oubli pesait sur mes sens
assoupis³⁰,

ma langue fit inconsciemment l'aveu de sa faute.

35 « Blanche !, m'écriais-je, dépêche-toi ! Blanche, que
tardes-tu³¹ ?

La nuit s'en va et la lumière, ennemie de nos larcins³²,
revient ! »

Or³³, tout près de moi, le père de la jeune fille aimée,
qui m'avait accompagné³⁴, était d'aventure³⁵ allongé
sur la terre herbeuse³⁶.

Au nom de celle-ci, troublé, il redresse les membres,

40 sursaute et croit que sa fille est là, à ses côtés.

Regardant tout autour³⁷, il me voit, respirant le sommeil

à pleine poitrine³⁸, oublieux de moi-même.

« As-tu là des pensées³⁹ chimériques ou réelles ? Est-ce l'agitation illusoire du sommeil⁴⁰ ?

Ou bien une ardeur réelle⁴¹, demanda-t-il, agite-t-elle ton cœur ?

45 Ce sont, je le crois, des silhouettes familières qui lui reviennent à l'esprit

et une image trompeuse se joue de son désir⁴². »

Cependant, il reste frappé de stupeur, cherche à saisir mes murmures embarrassés

et, par de silencieuses prières, me demande d'en dire plus⁴³.

Ainsi, moi que tous prenaient pour un exemple de sainte gravité,

50 je fus trahi, pour mon malheur, par mon propre témoignage⁴⁴.

Et⁴⁵, à présent, ma vie sans reproche⁴⁶ n'est qu'infortune ;

le vieillard a honte de ne pas avoir été capable de fauter.

Je suis abandonné par les vices, le plaisir s'enfuit
indigné

et il ne m'appartient pas de ne pas vouloir ce que je
ne peux pas⁴⁷.

55 Je puis aussi rappeler⁴⁸ ce que l'âge plus avancé
m'apporta et les gémissements que me causa celui de
la lenteur⁴⁹.

Mais⁵⁰ qui pourrait atteindre ces mystères de la
nature⁵¹,

qui font que même un sage, qui a la connaissance,
veut souvent ce qui lui nuit⁵² ?

Nous sommes parfois emportés par les vices et
entraînés de notre plein gré⁵³,

60 et notre cœur stupide veut ce dont il ne peut
s'emparer⁵⁴.

Élégie 5

- 1 Envoyé en terre d'Orient avec la fonction
d'ambassadeur¹
afin de tisser pour tous une œuvre de tranquillité et
de paix²,
tandis que je m'appliquais à conclure une alliance
entre les deux empires,
je découvris en mon cœur une guerre abominable³.
- 5 Là, m'entreprenant, moi le rejeton du peuple
étrusque⁴,
une femme grecque me roula avec les ruses de sa
patrie⁵
car, alors qu'elle feignait d'être éprise d'amour pour
moi,
c'est plutôt moi qu'elle rendit d'un véritable amour
épris⁶.
Sans jamais dormir, elle se tenait debout, la nuit,
devant mes fenêtres⁷,
- 10 à chanter je ne sais quel air suave et à murmurer des
mélodies grecques.

C'étaient alors des larmes, des gémissements, des
sopirs, de la pàleur,
et tout ce que l'on ne soupçonnerait personne de
pouvoir feindre⁸.

Ainsi, pour avoir eu trop pitié de cette amoureuse
jouant les éplorées,

c'est plutôt moi qui, alors, devins pitoyable⁹ !

15 Elle était d'une beauté remarquable, avait un air
discret,

de la grâce, des yeux brillants et non moins de
charme de par son art,

habile qu'elle était à faire parler ses doigts¹⁰, habile à
composer des chants,

et à faire rendre à sa lyre les accords qu'elle lui
demandait¹¹.

L'égalant aux Sirènes, ébahi par ses chants,

20 je deviens, moi, tout à ma folie, un nouvel Ulysse¹²,

et, incapable d'échapper à de si grands dangers,

je suis, à mon insu, entraîné vers les écueils et les bas-
fonds invisibles ¹³.

Qui pourrait reproduire ses pas, leurs mouvements à
cadence fixe

et, suspendus dans les airs, ses pieds et les battements inouïs de leur marche¹⁴ ?

25 Il était sublime de dénombrer ses cheveux frisés, sur sa tête étagés ;

sublime, sur sa peau couleur de neige, sa noire toison¹⁵.

Mes yeux étaient enflammés par ses seins fermement dressés,

qu'aurait pu, en les enlaçant, enfermer une seule main.

Ah ! combien mon esprit était ébranlé par sa taille¹⁶

30 et, sous l'endroit où le ventre vient s'épuiser¹⁷, par sa cuisse rebondie !

Je redoutais¹⁸ d'enlacer hardiment ses membres frêles,

il me semblait que, sous mes embrassements, ses os craquaient.

« Tes grands bras, s'écriait-elle, me blessent maintenant,

mon corps, lorsqu'il est sous le tien, ne supporte pas ton poids ! »

35 Mon sang se glaça¹⁹ et, si grand qu'il fût, tout mon désir disparut ;

s'ensuivit, pour ma verge, une maladie²⁰ honteuse.
La présure qu'on y a mêlée ne rend pas le lait aussi
tendre,
et l'écume de la liqueur limpide ne sera pas si molle²¹.
J'ai succombé²², je l'avoue, méconnaissant alors les
ruses de la Grèce,
40 j'ai succombé, avec ma simplicité d'Étrusque²³, tout
vieillard que je fusse²⁴.
Malgré la protection de son Hector, Troie fut
vaincue ;
un vieillard seul, la ruse aurait-elle pu ne pas le
vaincre ? ²⁵
Je cessai de me soucier de la mission qui m'était
confiée et de m'y consacrer²⁶
pour m'en remettre, cruel Cupidon²⁷, à tes ordres.
45 Et je n'ai pas de honte à rappeler qu'une telle blessure
m'a défait ;
Jupiter lui-même fut la proie de ces flammes²⁸.
La première nuit, du moins, me fut favorable et
s'acquitta
de sa tâche, difficile à honorer pour un homme de
grand âge.

La suivante détruisit mes forces²⁹ ; dans le néant
disparut
50 mon ardeur, et je fus devant Vénus aussi mou que
naguère³⁰.
Elle, réclamant en ennemie son tribut, comme s'il lui
appartenait,
me presse et me gourmande³¹ : « Rends-moi ce qui
m'est dû ! »
Mais ni ses cris, ni ses douces paroles n'y pouvaient
rien :
ce que la nature refuse, personne ne peut le rendre.
55 Je rougis et demeurai interdit : la honte arrêta mes
mouvements,
et l'épouvante anéantit mon amoureuse besogne³².
Elle se mit à caresser de sa main mon membre
brûlant³³,
et aussi à m'exciter vivement de ses doigts³⁴.
Rien n'y fit ; sur ma torpeur, même cet attouchement
à la flamme³⁵ fut sans effet :
60 la froideur persista, comme avant, dans le foyer du
milieu³⁶.
« Quelle femme cruelle t'a ravi à moi ?, dit-elle,

des bras de qui sors-tu épuisé pour retourner au combat³⁷ ? »

Je jurais alors que mon esprit brûlait de mordantes inquiétudes

et que mon cœur affligé ne pouvait être entraîné à la volupté.

65 Elle, croyant à une ruse : « On ne trompe pas, dit-elle, celle qui aime³⁸,

l'amour véritable a toujours un nombre infini d'yeux.

Allons, ne te ménage jamais pour notre plaisant badinage,

chasse la tristesse et que nos ébats te redonnent la jeunesse³⁹ !

Si vraiment les soucis émoussent les sens sous leur poids,

70 une fois mis de côté, le fardeau a moins de poids⁴⁰. »

Alors moi, le corps tout nu⁴¹ sur sa couche,

je fondis en larmes et prononçai ces paroles :

« Je suis forcé hélas, tout à mon indolence⁴², d'avouer ma faute et ma faiblesse

pour que l'on n'aille pas penser que mon amour s'est éteint⁴³.

75 Pauvre de moi ! ce n'est pas ma volonté qui doit être
accusée !

Je suis victime, pour mon malheur, de ma débilité.

Voici, je te confie mon arme⁴⁴, rongée depuis
longtemps par la rouille,

une arme bel et bien vouée à ton service.

Fais tout ce que tu peux ; moi, j'ai renoncé⁴⁵.
Cependant,

80 cet ennemi⁴⁶ est d'autant plus redoutable que
l'amour est moins ardent. »

Aussitôt, elle a honteusement recours aux artifices de
la Grèce

et désire, par ses feux, me redonner la vie ⁴⁷.

Mais lorsqu'elle s'aperçut que le membre chéri était
mort⁴⁸

et vit que, tel un fardeau étalé⁴⁹, il ne se relevait pas,

85 elle se redresse⁵⁰ et, retombant, déchirée de
douleur⁵¹, sur son lit de veuve⁵²,

soulage⁵³, par ces paroles, son deuil et sa perte⁵⁴ :

« Ô verge, toi qui célébrais avec zèle nos jours de
fête⁵⁵,

toi qui faisais jadis mes délices et ma richesse,

par quel tourbillon de larmes pleurer ton
abattement ?

90 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,

95 toi le confident toujours si dévoué de mes secrets⁵⁶,
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
blessures⁵⁷ ?

Voici que tu gis, sans rien de la pourpre qui t'inondait
jadis ;

10 pâle, la tête basse, voici que tu gis⁵⁸.

0

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 exposé⁵⁹ :

la mort tient ce qui manque à son devoir habituel. »

10 Et moi, comme, de sa voix basse⁶⁰, elle mêlait des
5 larmes à sa mélopée,
je la moquai et la gourmandai en ces termes :

« En déplorant la faiblesse de mon membre, femme,
tu montres que c'est un mal plus grave qui t'abat ⁶¹. »

Alors elle, toute à sa fureur⁶² : « Tu ne comprends
pas, je le vois, perfide, tu ne comprends pas ;

11 je ne pleure pas un chaos personnel mais celui de
0 l'univers⁶³.

C'est elle⁶⁴ qui crée le genre humain, les troupeaux,
les oiseaux, les bêtes sauvages,
et tout ce qui respire sur la terre entière⁶⁵.

Sans elle, nulle concorde entre les deux sexes,
sans elle, l'infinie grâce de l'union périt⁶⁶.

11 Elle réunit en une alliance si forte ces esprits jumeaux
5
qu'elle arrive à fondre les deux en un seul corps⁶⁷.

Si belle soit-elle, la femme perd sa valeur si la verge
manque,
et si elle lui fait défaut, l'homme aussi sera indigne.

Si cette⁶⁸ pierre brillante ne se portait pas sur l'or
éclatant,
12 la génération serait éternellement trompeuse et
0 porteuse de mort⁶⁹.
Avec toi s'expriment⁷⁰ une loyauté sans mélange et
des secrets sans équivoque⁷¹,
ô trésor qui est vraiment nôtre⁷² et porteur de fruits !
Va, dis-je, bienheureuse, attache-toi toujours aux
hommes bien-heureux,
et jouis des délices qui conviennent à ta nature.
12 Tout te cède⁷³ et, plus grandiose encore, d'eux-
5 mêmes
cèdent à ton commandement les sceptres les plus
puissants.
La sagesse elle-même, qui dirige le monde entier,
te tend ses mains invaincues pour qu'elles
t'obéissent⁷⁴.
Et ils ne gémissent pas d'être soumis, mais se plaisent
à t'être assujettis :
13 les blessures de ta colère sont trop bénéfiques !
0
La vierge est abattue, frappée par ta blessure qu'elle
désirait,

et, inondée d'un sang jamais éprouvé, elle reste allongée, heureuse.

Elle endure en silence, rit de la douleur qui la déchire et applaudit en amie son assassin⁷⁵.

13 L'indolence et la mollesse ne correspondent pas
5 toujours à ta conduite,

et tu mêles à tes jeux des exploits vigoureux ;

car, usant tantôt de l'intelligence, tantôt de grandes forces,

tu vaincs ce qui est fort hostile à Vénus⁷⁶.

Car contre toi se dirigent souvent des épreuves qui restent en éveil,

14 pluie, embûches, querelles, dommages, neige⁷⁷.

0

C'est toi qui me confies souvent le cœur d'un tyran cruel ;

toi encore qui rendras doux même le sanguinaire Mars⁷⁸.

C'est toi qui, après la défaite et la destruction des Géants,

arraches à Jupiter en courroux sa lance à trois pointes⁷⁹.

C'est toi qui pousses les tigres enragés à apprendre
les sentiments,

14

5

c'est par toi que le lion devient lui-même un amant
caressant⁸⁰.

Admirable est ta vigueur, admirable ta constance : les
vaincus,

tu les chéris et voudras souvent, toi aussi, être
vaincue.

Lorsque, défaite, tu es gisante, tu reprends forces et
courage,

15 et aimes à être de nouveau vaincue et à vaincre
0 derechef⁸¹.

Ta colère est brève, mais durable est ta tendresse, et
renaissante ta volupté ;

et lorsque ta puissance succombe, ton esprit reste
pourtant le même. »

Elle se tut enfin, rassasiée de sa longue déploration⁸² :
elle m'abandonne comme un mort à la fin des
funérailles⁸³.

Élégie 6

- 1 Achève, je t'en prie, âge bavard, tes plaintes
misérables¹ !
Est-ce que tu veux, ici encore, manifester ton
infirmité² ?
Qu'il te suffise de n'avoir qu'effleuré ton indignité et
ta honte³ :
ressasser longuement des griefs est un grief⁴.
- 5 Pour tous, la voie qui mène à la mort⁵ est la même ;
cependant il n'y a pas
qu'une seule façon pour chacun de vivre et de
disparaître⁶.
Sur cette route, enfants, vieillards et hommes jeunes
sont également emportés,
et le pauvre, dans le besoin, sera l'égal des riches⁷.
Ainsi, ce chemin frayé que nul ne saurait éviter,
- 10 il vaut mieux le vaincre d'un pas rapide⁸.
Infortuné ! je me lève⁹ comme un cadavre déjà pleuré
¹⁰ :

je pense que je vis mort de cette partie de moi [11](#).

APPENDIX MAXIMIANI

Présentation

Histoire du recueil

Si Maximien est un poète « mystérieux », le corpus appelé *Appendix Maximiani*, peu étudié hormis quelques études importantes et non traduit en français jusqu'au présent ouvrage, donne lui aussi bien de la tablature. Les six courtes pièces qui le composent, pour former un ensemble extrêmement hétérogène, ont d'ailleurs donné lieu à des prises de position radicalement divergentes de la critique, notamment s'agissant de l'identification de leur(s) auteur(s). Sous la périphrase particulièrement floue *Appendix Maximiani*, on désigne en fait un cycle de poèmes suivant immédiatement les *Élégies* de Maximien dans un manuscrit de la Bodleian Library d'Oxford, le Bodleianus 38, datant du XII^e siècle, dont H. W. Garrod fut le premier éditeur en 1910¹. Dans son édition, le corpus comportait quatre poèmes : deux poèmes d'inspiration érotique composés en distiques élégiaques (poèmes 1 et 2) et deux poèmes de circonstance, l'un en hexamètres dactyliques (poème 3), l'autre en distiques élégiaques

(poème 4), tous les deux ancrés dans la tradition panégyrique et célébrant la construction d'une forteresse par le roi ostrogoth Théodat, neveu de Théodoric.

Un second pas décisif a été accompli lorsque W. Schetter², à qui l'on doit l'appellation *Appendix Maximiani*, a découvert qu'un autre manuscrit contient l'intégralité de ce corpus : le *Hafniensis Thott 1064* (xv^e siècle) de la Bibliothèque Royale de Copenhague, dont l'examen permet de tirer plusieurs conclusions. Le manuscrit danois présente notamment une séparation très nette dans le cours du poème 4 qui avait été isolé par Garrod, séparation marquée graphiquement par une majuscule initiale dans la seconde partie : Schetter a ainsi distingué deux pièces (poèmes 4 et 5) dans ce que Garrod considérait comme une pièce unique (poème 4), la séparation se faisant à la fin du vers 22. Par ailleurs, le corpus s'est enrichi d'une sixième pièce suivant, dans le manuscrit danois, les cinq poèmes distingués par Schetter. De quatre poèmes (Garrod), l'*Appendix Maximiani* passait donc à six pièces (Schetter).

W. Schetter insista par ailleurs d'emblée sur la diversité thématique du recueil, qu'il pensait d'époque pré-carolingienne, et en avait déduit qu'il avait été

composé par au moins deux auteurs différents, l'un ayant peut-être composé les poèmes 1-2, l'autre les poèmes 3-6. En outre, les poèmes 1, 2, 4 et 5 présenteraient, selon lui, une métrique bien trop fautive pour que l'on songe à les attribuer à Maximien. Tout au contraire, sur la base de rapprochements textuels intéressants avec les *Élégies* et grâce à la mise en lumière de *loci similes* (notamment entre, d'une part, *El.*, 1, 89 *sqq.* et *El.*, 5, 25 *sqq.* et, d'autre part, *App. Max.*, 1), D. Romano³ considéra l'*Appendix Maximiani* comme une œuvre de jeunesse de Maximien, encore inaboutie dans la forme, à laquelle l'auteur ferait lui-même allusion lorsqu'il évoque, dans la première élégie, les « doux mensonges des poètes » (*El.*, 1, 11). Si l'on envisage toutes les possibilités, on constate que, d'un point de vue strictement théorique, Maximien aurait pu imiter, dans ses élégies, la première et la seconde partie du *carmen* 1 de l'*Appendix Maximiani*, œuvre d'un poète inconnu. Il aurait également pu imiter et améliorer, dans ses élégies, un poème de jeunesse (position de D. Romano). Mais, dans l'étude la plus fouillée publiée sur l'*Appendix Maximiani* et comprenant une nouvelle édition – sur le texte de laquelle se fonde notre traduction –, A. Fo⁴ juge bien plus raisonnable d'envisager que Maximien,

auteur des élégies, ait été imité par l'auteur inconnu du *carmen* 1 de l'*Appendix Maximiani*. Ainsi, Maximien ne serait pas l'imitateur mais le modèle. Des analyses postérieures conduisent le savant italien à tirer d'autres conclusions décisives qui n'ont pas, à ce jour, été remises en cause : les poèmes 3 et 4 seraient l'œuvre d'un même auteur et pourraient dater de la fin du règne de Théodat (dans ce poème de circonstance, l'historicité ne serait donc pas fictive, contrairement à ce qui a cours dans les *Élégies* de Maximien) ; les poèmes 5 et 6, quoique d'inspiration différente, pourraient avoir été composés par ce même auteur ; aucun des poèmes de l'*Appendix* ne serait l'œuvre de Maximien et, comme le poème 1 (où Maximien est le modèle, et non l'imitateur), toutes les autres pièces pourraient également être postérieures aux *Élégies*.

Les six poèmes

Le *carmen* 1, composé de dix distiques élégiaques, est d'inspiration érotique⁵. Il débute par l'éloge d'une *puella* qui n'est pas nommée. Mais cet assaut de compliments tourne court : face à l'intensité de l'amour éprouvé, le poète, qui se rêve en nouveau Pâris, se dit impuissant à exprimer ses sentiments. Suit alors un catalogue des

beautés physiques de la *puella*, insistant sur ses cheveux d'or, ses cils caressants, son visage gracieux, son cou laiteux et ses seins délicats. L'auteur reprend alors Ovide (*Am.*, 1, 5, 21 *sqq.*), quoiqu'imparfaitement, pour évoquer son ventre, ses hanches et sa cuisse, avant d'imaginer, en une pointe épigrammatique, la beauté de son intimité qu'il n'a encore jamais vue.

Le *carmen* 2 présente un texte assez corrompu, surtout au début. Il relève lui aussi d'une inspiration érotique et se compose de neuf distiques élégiaques. Il poétise l'amour de l'auteur pour sa *puella* et son attachement passionnel grâce à plusieurs comparaisons avec des amoureux mythiques. Retenu par les chaînes de Vénus, il n'hésite pas, à l'image de Léandre, à traverser les eaux glacées pour retrouver son aimée. Il est un nouvel Achille, enflammé pour Briséis, un nouveau Phébus, torturé par son amour pour Daphné qui le refuse. Le poème s'achève sur une image filée, reprise d'Ovide (*Am.*, 2, 15, 16-17) : pour exprimer symboliquement les liens qui l'unissent à son aimée, le poète voudrait être un anneau d'or, qu'elle porterait à son doigt et qu'elle baiserait de ses lèvres au moment de l'utiliser en tant que sceau. De l'image des liens qui retiennent l'amoureux prisonnier à celle de l'anneau en tant que symbole de

l'union, c'est donc l'attachement et la soumission à la *puella* qui donnent son unité à cette pièce.

Les poèmes 3 et 4 forment un diptyque célébrant l'œuvre politique de Théodat. Le *carmen* 3, composé de vingt-trois hexamètres dactyliques, prend à témoin un voyageur découvrant de loin une haute montagne où, au bord de précipices et de falaises, a été édifié un palais, havre de paix préservant les hommes. L'auteur de cette « œuvre variée » a su dompter une nature hostile et soumettre la pierre sans livrer aucun combat et sans tuer aucun homme : il s'agit du roi Théodat, dont cette pièce de circonstance fait l'éloge, en tant que bâtisseur et pacificateur assurant la protection de son peuple. À la faveur d'une adresse typique de la tradition panégyrique, le poète invoque directement Théodat pour le remercier d'avoir ainsi mêlé l'art à la nature et l'utile au beau. Le roi a fait plus que remporter des victoires à la guerre : il est parvenu à imposer la paix et à édifier cette forteresse de pierre au milieu des dangers environnants.

Le *carmen* 4, composé de onze distiques élégiaques, chante également une poésie de la pierre. Il y est encore question de la forteresse édifiée par Théodat pour mettre les hommes à l'abri des guerres et des périls, mais elle est à présent vue de près. Le roi avait découvert ces lieux

austères et effrayants en longeant ses côtes. Seuls les oiseaux de mer s'intéressaient jusqu'alors à cet endroit aride qui ne peut rien produire. Mais Théodat y a vu le siège d'un édifice futur. C'est donc à nouveau au bâtisseur que le poème rend hommage, à celui qui, par son art de constructeur et son habileté politique, a pu maîtriser, puis orner la nature hostile pour en faire l'alliée des hommes et le symbole de son pouvoir.

Les poèmes 5 et 6 ne sont pas des éloges politiques, contrairement aux deux pièces précédentes, qui relèvent à certains égards de la propagande, mais partagent avec elles la veine, très cultivée dans l'Antiquité tardive, de la description d'édifices. Dans le *carmen* 5, composé de sept distiques élégiaques, il s'agit de l'*ekphrasis* d'un autre édifice, un palais privé qui transpose les charmes de la campagne dans un cadre urbain, mêle avec raffinement la nature et la culture et, parfois, reproduit même la nature grâce à l'art.

Le *carmen* 6, composé de cinq distiques élégiaques, chante le parcours de l'eau qui, venue de la campagne où elle ne servait à rien, est à présent domestiquée pour approvisionner la ville et ainsi y reproduire une nouvelle nature, supérieure à la nature originelle. L'onde urbaine accueille aussi des poissons dans des bassins,

bienheureuse prison devenant pour eux une baie paisible qui est d'ailleurs préférable au milieu naturel, cette prédilection étant l'image poétique du dépassement de la nature immédiate par la culture.

Aux deux poèmes érotiques (1-2), qui se nourrissent de la tradition épigrammatique, l'on opposera ainsi les quatre poèmes relevant de la description et de l'éloge (3-6), quoique sous des modalités variées entre, d'une part, le diptyque 3-4 et, d'autre part, le cycle 5-6. Tous les quatre sont, en revanche, ancrés dans une tradition rhétorique et littéraire bien attestée, de Stace à Sidoine Apollinaire, en passant par Claudien et Mérobaude⁶, et imposent l'image globale d'une nature contrastée qui réunit des éléments apparemment inconciliables. Dans ces pièces, la nature est dépassée et soumise par l'homme – au nom du raffinement culturel ou de l'intérêt politique – qui la façonne à son idée, parfois même au point de reproduire grâce à la culture une nature au second degré.

Carmen 1

- 1 Tous les gages de ta beauté, qui les dénombrerait
d'une voix éloquente,
et quelle Muse pourrait chanter ton éloge ?
Quoique j'aspire à exprimer les paroles promises¹,
les mots me manquent ; ma poitrine, dans sa passion,
est hors d'haleine.
- 5 Je voudrais être Pâris, parce que tu as la renommée
d'Hélène.
Vénus, nue², aurait pu t'offrir en récompense³.
Quand tes cheveux, semblables à l'or, sont attachés
en tresses d'or,
le métal blond est vaincu par tes mérites.
Tes cils caressants brillent, soulignés par les charmes
de leur éclat ;
- 10 ils sont éclatants comme l'ébène mêlé à l'ivoire
magnifique.
Il règne sur ton visage une grâce qu'a baignée la
rougeur de l'enfance,

si bien que les rosiers s'inclinent, vaincus, devant tes lèvres.

Ton cou de lait luit comme maints lis,
tes mérites font éclore tes membres gracieux.

15 Qui donc, sur ton sein découvert, ne voudrait palper
de ses mains

tes tétins légèrement gonflés, ces fruits féconds !

Quel ventre lisse sous cette gorge régulière⁴ !

Quelles hanches, généreuses et belles ! Que de
jeunesse en cette cuisse ⁵ !

Un sexe magnifique se cache sous l'image de cette
grande beauté ;

20 je ne puis, il est vrai, en témoigner, puisqu'il m'est
inconnu⁶ !

Carmen 2

- 1 Lumière à mes yeux, lumière caressante, lumière à mes pensées accordée !
C'est ainsi que se déplace l'étoile du matin avant la clarté du jour.
Tu me retiens attaché, par tes caresses, dans les chaînes de Vénus :
lorsque tu auras causé ma perte¹, alors seulement je serai libre.
- 5 Ce n'est pas autrement que Léandre² revenait dans les ondes glacées ;
dans le danger qu'il y courait³, l'amour lui apporta la victoire.
Ce n'est pas différemment qu'Achille s'enflamma pour la blonde Briséis :
il avait plaidé sa propre cause et pourtant été vaincu⁴.
C'est ainsi que, jadis, Daphné tortura Phébus en son cœur
- 10 et embrasa d'autant mieux son âme en se refusant plus.

Mais c'est autrement qu'un tel destin me consume : il n'en bouillonne finalement que plus celui vers qui tu tourneras tes regards ; les charmes de ton corps l'entraînent⁵.

Je souhaiterais à présent être un anneau d'or⁶ chéri de toi,

pour que, de tes tendres mains, tu diriges mes membres⁷.

15 En raison de ma docile complaisance, on me penserait toujours enchaîné à toi, tandis que j'enserrerais pourtant ton corps dans mon cercle.

Si tu désires métamorphoser notre apparence dans la cire,

tu me donneras de tes lèvres l'empreinte de tes baisers caressants⁸.

Carmen 3

- 1 Qui que tu sois qui cherches à atteindre le faite de
cette haute montagne,
et qui admires cette œuvre variée¹, en en parcourant
chaque détail,
vois ces peuples vaincus sans le moindre cadavre² :
point n'est besoin d'engager le combat ni, en une
folie aveugle,
- 5 d'exposer aux incertitudes du sort une vie risquée ;
les armes le cèdent au lieu³ : à la place du soldat
combattent les falaises ;
des rocs tourelés⁴, des forteresses élevées sur des
blocs,
des ondes menaçantes, des rives de toutes parts
abruptes,
un chemin tremblant, où l'on avance en risquant
l'éboulement,
- 10 promettent, parmi tant de dangers, une vie en
sécurité⁵.

Sur l'appui de ces murs se dresse la demeure ; des
compensations
dilatent l'exigüité de cet espace ; couchée, du
sommet,
la garde voit tout et jouit paisiblement de son lit.
Mais il ne suffit pas d'avoir fortifié le lieu : on se plaît
à apercevoir de loin

15 la forteresse⁶ qui, par son apparence attrayante,
invite à pénétrer ses murailles.

De quels vœux pourrait-on s'acquitter auprès de toi
pour un pareil présent,

puissant Théodat⁷, dont la sagesse, veillant sur le
monde,

afin qu'il n'y eût rien de médiocre en ce château,

a mêlé l'art à la nature, l'utile au beau⁸ ?

20 Il y a certes un grand mérite à terrasser les peuples à
la guerre,

mais il est mieux de ne pas s'exposer à la guerre, en
recevant des éloges pour la paix⁹ ;

voilà qui te vaudra un titre de bienfaiteur :
l'assurance d'avoir été soustraits

à la ruine qui menace¹⁰ pour autant de peuples que
ton château en gouverne.

Carmen 4

[Sur un pic rocheux orné d'une parure variée] ¹

- 1 Ce pic rocheux qui brille, orné de beaux remparts,
pour nulles choses jadis n'avait d'utilité.
Seuls les oiseaux de mer² avaient coutume de s'y
percher,
alors que bouillonnaient les flots aux ondes agitées.
- 5 À présent, un nouveau château y préserve les
hommes³ ; des guerres
horribles auront beau l'assiéger : retranché sur ce
sommet, tu seras à l'abri⁴.
- Pics, lacs, falaises, ponts, fortifications, tours⁵ :
autant d'aspects de la vie que ces lieux en
contiennent de la mort.
- En parcourant ses côtes, l'habile Théodat avait vu ce
roc
- 10 et la surface inculte de son sol aride.
« Tu es âpre, incapable de produire la moindre
pousse, ô terre,

mais, bien mieux, dit-il, tu peux supporter des édifices⁶. »

Les rocs sont découpés, le haut du rempart est orné et aussitôt l'ornement remplace ce qui, naguère, n'était qu'horreur⁷.

15 À présent, elle préserve divers fruits et différents séquestres, devenue plus riche, de lande infructueuse⁸ qu'elle était.

Et cette trop vile bagatelle a maintenant reçu autant de prix qu'un havre protégé et que des jours agréables ont de valeur.

Mais que les immortels t'accordent un âge de jours sereins,

20 toi par qui les rocs et les durs pics nous font plaisir⁹.
Et la nature elle-même, si elle le pouvait, te rendrait grâce¹⁰,
elle qui est heureuse de distribuer des ressources qu'elle n'a pas créées¹¹.

Carmen 5

- 1 Qui a, en entourant cette cour d'un raffinement si varié¹,
mêlé les agréments de la campagne aux emplacements de la ville² ?
Sous les toits de la demeure, nous admirons des forêts³ et des flots,
et jouissons en un seul moment de tout en même temps⁴.
- 5 Ici, des sources glacées, là les doux ombrages d'un arbre,
là encore, l'on verrait tout ce qui plaît sur la terre entière.
Le platane aérien est suspendu au-dessus du verre des ondes,
et, lorsqu'on la voit, dans leurs profondeurs, la forêt tremble⁵.
Tandis que de larges arbres tissent un noir bosquet,
- 10 la fraîcheur de l'ombre⁶ agrémente la torpeur des lacs.

Au milieu des touffeurs, sous les vertes frondaisons,
l'oiseau fait entendre⁷

son chant printanier et lui font écho la cour, les toits,
le bois.

Et les charmes qui, seuls et séparément, auraient pu
offrir un plaisir extrême,

tirent, en se mêlant, encore plus d'éclat d'un
ornement redoublé⁸.

Carmen 6

[Sur le parc] [1](#)

1 En fuyant jadis, de sa course impétueuse, hors de son lit²,
cette onde rustique perdait ses qualités ;
à présent, s'installant dans les demeures et
parcourant les palais altiers,
elle jaillit avec plus de douceur dans les eaux de la
ville³.

5 Elle est conduite, à travers des bassins scintillants,
pour rendre divers services⁴
et apprend à prodiguer des ressources qu'elle n'a pas
créées⁵.

Voici que des poissons exotiques se jouent dans ce
tourbillon,
admirent ces lieux nouveaux et transparents,
et se réjouissent d'être enfermés dans cette heureuse
prison⁶,

10 eux que le flot dorlote mieux, à présent, en son paisible sein.

ÉPITHALAME POUR MAXIMUS D'ENNODE DE PAVIE

Présentation

L'*Épithalame pour Maximus* d'Ennode de Pavie présente la singularité de s'inscrire dans une tradition littéraire fort bien attestée, étudiée pour l'époque tardive par C. Morelli¹ et, beaucoup plus récemment, par S. Horstmann², et de prendre pour modèles trois poètes profanes (Stace, Claudien, Sidoine Apollinaire), tout en donnant au genre des inflexions profondément originales, tant du point de vue formel que du point de vue idéologique. Cette pièce de circonstance fut composée par Ennode pour son ami, le *uir spectabilis* Maximus, à l'occasion de son mariage pour ainsi dire « forcé », afin d'assurer la descendance de sa grande et riche famille. Cet épithalame de datation incertaine, mais que les spécialistes de la chronologie des œuvres d'Ennode envisagent de dater de la fin du printemps 511³, s'inscrit aussi dans le cadre d'une plus vaste correspondance entre les deux hommes. Comme l'a montré G. Vandone⁴, cette relation épistolaire offre un arrière-plan utile pour l'analyse de la pièce, au-delà des

canons du genre et des circonstances ponctuelles. Elle met en perspective l'articulation de la composante chrétienne et de l'ancrage délibérément profane, notamment avec ce qui constitue la grande spécificité du poème : la charge, à première vue hétérodoxe, contre la virginité contenue dans le discours de Cupidon.

Cette pièce est le seul épithalame hétérométrique conservé de l'Antiquité tardive. Elle débute classiquement par une préface en distiques élégiaques (v. 1-24) qui, de façon beaucoup plus étonnante, explique la venue du printemps par la seule personne de Maximus, que la nature en fête s'applique à célébrer. Puis, dans un très court passage intermédiaire composé en tétramètres trochaïques cataleptiques, qui constitue une innovation par rapport à la tradition de l'épithalame (v. 25-28), le poète invoque toutes les ressources de l'éloquence, de la poésie et de la divinité apollinienne, et leur demande de l'assister pour lui permettre de chanter un poème qui convienne à la gloire de son dédicataire et de sa famille. Suivent alors six strophes saphiques (v. 29-52) pour traiter, dans un mètre étranger à l'épithalame, le sujet quant à lui traditionnel de la description de Vénus. Mais c'est une Vénus nue qui est présentée, dans un état authentique et originel, dépouillée des artifices

trompeurs de la culture, ici rejetée. La fin de ce passage introduit la figure de Cupidon qui, en rupture avec les canons du genre, ne se montre pas triomphant à l'évocation de la dernière victime tombée sous ses flèches, mais au contraire oisif et impuissant.

Dans le long discours en hexamètres dactyliques qu'il tient ensuite (v. 53-122), Cupidon constate avec beaucoup d'inquiétude que la « froide virginité » chrétienne remet en cause le pouvoir de Vénus sur l'ensemble de l'humanité. Il présente les effets de la virginité et le rejet du mariage comme un fléau mortel affectant le monde, exactement comme l'impuissance de Maximien, telle qu'elle est analysée par la *Graia puella* dans la cinquième élégie, et qui revient à une abstinence *de facto*. Dans les deux cas (impuissance de la *mentula* chez Maximien et respect excessif de la *uirginitas* chez Ennode), c'est l'avenir même du genre humain qui est devenu incertain. Cupidon reproche aussi à sa mère son indolence, avec efficacité puisque celle-ci se repent immédiatement d'avoir pendant trop longtemps oublié de faire succomber Maximus à l'amour. Cupidon reprend alors sa course avec confiance et atteint de ses flèches le jeune homme, d'abord pour le punir d'avoir méprisé les feux de Vénus mais surtout pour le renforcer dans les combats

amoureux qu'il aura à mener désormais. L'épithalame s'achève par une brève *captatio benevolentiae* en hendécasyllabes phaléciens (v. 123-128) adressée aux grands dont le poète sollicite complaisamment l'appui.

Cet épithalame est donc pris entre la tradition, respectée dans ses plus grands traits pour être ensuite modifiée de l'intérieur, et l'innovation à l'occasion la plus inattendue. En particulier, la stigmatisation d'une virginité jugée dangereuse ne laisse pas de surprendre, dans un premier temps, sous le calame d'un diacre appelé à l'épiscopat. Sans doute s'agit-il d'une vraie liberté littéraire, justifiée par la circonstance qui est à l'origine du poème, sinon d'une provocation⁵ ou, pour reprendre une expression de F. E. Consolino, d'un « discours tout à fait original, voire révolutionnaire » ⁶. Mais, comme l'établit notre commentaire, certains critiques ont pu voir dans ce discours de Cupidon une attaque dirigée contre les excès de l'ascétisme chrétien. On y a également vu, de façon assez convaincante, une allusion contemporaine au dépeuplement de l'Italie du Nord. De ce point de vue, ce discours de Cupidon peut d'ailleurs être comparé à la *laudatio funebris* de la *mentula* défaillante dans la cinquième élégie de Maximien. La

question qui se pose reste ainsi celle du crédit qu'il faut accorder à ces « provocations » littéraires qui, toutes deux, sont à la fois très rhétoriques et susceptibles de trouver une résonance concrète.

*Épithalame en l'honneur de Maximus, Illustre*¹

- 1 Alors que² la saison, grâce au soleil nouveau³, produit de tendres épis,
la nature siège dans les chambres nuptiales, avec le tiédissement du monde,
et l'univers est réhaussé d'un choix de fleurs variées ;
le spectacle de la terre n'est que grâce, raffinement, amour.
- 5 Les arbouses chargées d'eau croissent sous la chaleur vivifiante de l'air,
une sève épaisse nourrit les semences des arbres.
La terre se soulève, gonflée par le génie du mariage,
la forêt foisonnante verdoie d'une folâtre toison.
L'herbe laiteuse pousse en touffes sur les pelouses,
- 10 les bras de la vigne présentent des doigts ornés de pierreries⁴.
Le visage de la nature montre que la loi nuptiale unit les flambeaux :
le souffle céleste, comme en une promesse, change tout en bourgeons⁵.

Ainsi, mus par un désir semblable, la lumière, le ciel,
les fleuves, Nérée,
les montagnes, les prés, les bêtes conçoivent de la
joie.

15 Le sort a voulu que de toi, Maximus, l'univers tire son
printemps

et que tes qualités ornent l'œuvre de la nature⁶,
sur laquelle l'emportent ton sang, ta classe, ton génie,
ton esprit, tes désirs⁷,
d'abord soutenus par la fierté des Muses.

Notre siècle a fait de toi un monument de foi,

20 vierge de corps autant que de cœur⁸.

La vie souriante t'offre une épouse triomphante de
mérites

qui, en te surpassant, te vaut la palme ⁹.

Une flamme partagée sourit sur ses lèvres de neige
et répand sur son blanc visage les marques de la
retenue.

25 Que nous assistent¹⁰, de grâce, la source de la parole
par l'esprit, la voix et le plectre,

ainsi que l'art, la nature, la Muse et Phébus, qui valent
à l'éloquence sa puissance.

Il serait malséant de faire sonner un air trivial pour les louanges des Maximi¹¹.

Des propos courants rongent souvent la noble élévation d'un sujet¹².

La terre captive une fois parsemée de fleurs en dot¹³,
30 la bienfaisante Vénus, folâtrant en des lieux d'agrément,

tandis qu'elle faisait le printemps par l'astre précieux de son éclatante beauté¹⁴,

ne daigna s'orner d'aucun manteau brodé d'or et refusa la pompe d'un métal étranger¹⁵ ;

35 elle se dressa, plus riche d'avoir banni le luxe, les cheveux ébouriffés.

Si une noble laine peut absorber par un effet de l'art une teinture empoisonnée,

alors qu'elle vaut mieux que cette couleur mensongère,

ainsi, même¹⁶ sur les petites pierres de l'océan glacé¹⁷,

40 Vénus l'emporte par sa nudité¹⁸.

Sous le tissu à larges mailles entrouvert, resplendissaient

les gemmes de sa poitrine sur ses tétins rosés.

En refusant à ses membres un vêtement jaloux,
elle est une seconde lumière.

45 Son corps découvert rit, sans nuage¹⁹ ;
libéré de sa prison²⁰, il brilla avec sérénité,
et ce que l'habit protecteur cachait difficilement
est dévoilé avec art²¹.

Le dieu ailé revenait avec son arc détendu,
50 condamnant à l'oisiveté son carquois engourdi,
et portant avec indolence des flèches
mouillées d'aucun sang.

Il s'adresse alors ainsi à sa mère, les armes
flottantes²² :

« Nous avons perdu²³, Mère, les récompenses dues à
notre valeur.

55 Le nom de Cythérée²⁴ ne résonne plus nulle part ; des
Amours on raille
le mythe, et la descendance de la génération
naissante est insuffisante²⁵.

La froideur de la virginité²⁶ consume²⁷ et possède les
membres de
bien des hommes ; avec une ardeur nouvelle, des
vœux élevés domptent la chair²⁸ ;

c'est à peine si le monde se maintient par son nom fragile²⁹.

60 Les enfants imitent les vieillards tremblants, tandis que les adolescents sont brisés³⁰.

Regarde ! Rare est, parmi les immenses plaines du monde,

la moisson du mariage ! Parmi les fleurs, seule la vieillesse³¹,

décharnée et blême, fait voir ses cheveux blancs !

Voilà le seul engagement : ne se laisser fléchir par aucun charme de la nature³²

65 et, tout ce qui a pu attendrir les mœurs, le fouler aux pieds au nom de fallacieux commandements ; partout

est observé un deuil public³³ ; dans la bouche du chaste, le mot mariage est une faute.

Et toi, tu es étendue tranquillement et, ignorant un si grand pouvoir,

tu admires, au travers de tes cheveux épars, tes membres nus.

70 Allons, lève-toi³⁴, et empresse-toi de dissiper cette paresse qui te nuit³⁵,

pour que l'on n'aille pas croire – ce qui serait honteux ! – ta divine volonté prisonnière des arrêts de la chasteté ou d'une loi mauvaise conseillère³⁶. »

Avec de telles paroles, même les entrailles de la mer se seraient embrasées³⁷.

Vénus à la lumière d'or³⁸ rassemble ses cheveux épars pour les nouer³⁹

75 et, enfermant sous un vêtement sa parure naturelle, elle changea d'apparence⁴⁰. Alors, tout l'éclat du jaspe,

la couleur, imitant l'émeraude, qui verdoie pour donner son prix au pâturage⁴¹,

et la perle blanche qui se cache dans les coquillages, préférable au poison qui la garde, surviennent pour tirer de son corps une lumière de neige⁴².

80 Un manteau resplendissant se resserre le long des reins qu'il ceint

et une pénible ceinture comprime ses tendres tétins.

Elle s'adresse ainsi à son fils : « Qui, ô mon espoir, tentes-tu de transpercer ?

Qui poursuivons-nous ? Et où veux-tu que nous
allions ? Après

l'oisiveté, plus grande doit être la flamme : que les
peuples apprennent à présent que la déesse voit
croître

85 son pouvoir quand elle gît négligée. Les dieux d'en
haut ne perdent rien en dormant :

qu'en soient la preuve des feux ravivés par les
tourments du couple.

Voici que Maximus, vois-tu, unique espoir de la plus
glorieuse race⁴³,

se moque de mes douces torches qu'il a longtemps
oubliées.

Il suit toujours sa mère, une femme plus pure que le
ciel même,

90 qui – nous le savons – triomphe de sa féminité par
son tempérament⁴⁴.

Celui-ci a dompté l'enfant en lui car le sort lui a
donné des mœurs d'aïeux⁴⁵.

J'ai honte, hélas, nous l'avons ignoré pendant
longtemps !

Que mon flambeau parvienne jusqu'au plus profond
de ses fibres :

qu'il soupire, qu'il désire, qu'il coure en tous sens,
qu'il bouillonne, qu'il supplie. »

95 Elle tint ces paroles, embrassa son rejeton avec
chaleur et bienveillance,
et l'attacha, par ses lèvres de miel, à ses doux baisers.
Celui-ci vole, traversant les nuages à la faveur d'un
vent rapide
et associant tous les éléments à son délire folâtre.
Lorsqu'il s'arrêta et aperçut le jeune homme dans la
pourpre de sa beauté :

10 « Est-ce toi, dit-il, qui, gonflé d'orgueil, dédaignes le
0 fils de Dioné⁴⁶ ?

Viens ici, toi qui es destiné à adorer Vénus : le bûcher
qui a tardé à s'embraser
finit par chauffer avec ardeur et de vives cendres
sont rendues par tout arbre qui est ôté du feu. »
Il s'empara du javelot dont il avait transpercé tous les
dieux.

10 Alors le bel arc eut à subir une courbure arrondie,

5

ses bras tirèrent dans une direction opposée.

Sa main droite pressentit la blessure que causerait
l'impact⁴⁷ du trait empenné.

Et bientôt il frappa, saluant son entreprise par un cri de joie :

« Me voilà ! Pourquoi trembles-tu ? Moi que tu as toujours méprisé,

11 fugitif, je me suis attaché à tes entrailles ! Par cette

0 victime, nous sacrifions

à notre mère que toi, tu ne veux pas regarder depuis bien des années. »

Voici que, de nouveau à la recherche d'une descendante d'une grande lignée,

qu'il puisse faire entrer dans la chambre nuptiale, il discerne d'une jeune femme

le sublime éclat⁴⁸ et, stupéfait, tourna ses yeux vers sa mère,

11 la croyant sa sœur : celle-ci comble de louanges cet

5 illustre larcin.

Mais le glorieux enfant frappe la tendre demoiselle d'une flèche plus légère

et épuise tous ses coups contre l'homme avec plus de force.

Sur ce, s'éloignant, il adoucit les cœurs par ces paroles :

« Que les blessures que nous t'avons infligées, jeune homme, accroissent tes forces,
12 car tous ceux qui ont été frappés par la pointe de ma
0 flèche s'élèvent.

Ces guerres⁴⁹ produisent, si tu m'en crois, une nombreuse descendance.

Sois heureux et porte toujours mes présents avec toi. »

Maintenant⁵⁰, à moi qui reçus l'aide favorable des Piérides,
accordez, Seigneurs, un front joyeux.

12 Que soutiennent ma faiblesse dans toutes les formes
5 poétiques

ceux dont la bienveillance me rend savant.

Quant à mon esprit qu'oppriment maintenant les frimas,

que le printemps le dilate en le réconfortant par sa tiédeur.

Épigramme d'Ennode de Pavie sur Boèce

Boèce ceint d'une épée¹

- 1 Avec toi s'alanguit² la matière³ du fer rigide
et se dissout l'acier, comme l'eau qui s'écoule.
La dextre pacifique de Boèce rend les glaives flasques.
C'était une épée naguère, croyez-moi ; à présent, c'est
une quenouille.
- 5 Le javelot que tu portes, impudent, se change en
thyrses⁴.
- Toi qui es toujours prêt à honorer Vénus⁵, abandonne
l'instrument de Mars⁶ !

Notes

Notes de l'introduction aux *Élégies* de Maximien

1. Voir la présentation générale de B. Mauger-Plichon, « Maximien : un poète mystérieux », *BAGB*, 1999/4, p. 369-387.
2. J. Fontaine, compte rendu de l'ouvrage de Chr. Ratkowitsch, *Maximianus amat. Zur Datierung und Interpretation des Elegikers Maximians*, Vienne, 1986, *REL*, 64, 1986, p. 385.
3. Voir déjà R. Webster, *The Elegies of Maximianus*, Princeton, 1900, p. 8 : « In short, these elegies, even more than Ovid's *Amores*, are not autobiographic, but give dramatic descriptions of old age, and the personal allusions in them are not to be interpreted as historically true of their author ».
4. Voir W. C. Schneider, *Die elegischen Verse von Maximian. Eine letzte Widerrede gegen die neue christliche Zeit*, Wiesbaden, 2003, p. 47 sqq.
5. R. Webster, *op. cit.*, p. 9-10, pense déjà que l'anthroponyme *Maximianus* ne pourrait être qu'une sorte de surnom moqueur, « as an English comic paper would say "Mr. Oldster" ».
6. *El.*, 4, 25-26 : « Et quelqu'un, qui aurait bien connu ce plaisir aveugle, aurait dit : / "Il chante : Maximien aime une chanteuse." »
7. Chr. Sandquist Öberg, *Versus Maximiani, der Elegienzyklus textkritisch herausgegeben, übersetzt und neuinterpretiert*, Stockholm, 1999, p. 42-43. Voir le compte rendu de cette

édition par J. Meyers, *REA*, 103, 2001, p. 575-577, et par V. Zarini, *REL*, 79, 2001, p. 278-280.

8. J. Meyers, « La figure du vieillard dans les *Élégies* de Maximien : autobiographie ou fiction ? », *L'ancienneté chez les Anciens*, B. Bakhouché (éd.), 2003, t. 2, p. 697-715.
9. Sur cette question, voir Chr. Sandquist Öberg, *op. cit.*, p. 16-17, ainsi que p. 26 (à propos des conséquences énonciatives de cette bipolarité, avec l'émergence de deux voix distinctes : la voix du vieillard, qui décrit les sentiments qu'il éprouve, et celle de l'auteur qui écrit pour présenter une prétendue vérité).
10. Voir J. Meyers, art. cit., p. 698-699, notamment s'agissant de la question d'une mystification délibérée de l'éditeur. Voir aussi W. C. Schneider, « Definition of Genre by Falsification. The False Attribution of the Maximian Verses to Cornelius Gallus by Pomponius Gauricus and the 'Definition' of their Genre and Structure », *RFIC*, 129 (4), 2001, p. 445-464.
11. Selon A. Riese, Maximien aurait vécu au IX^e, voire au X^e siècle. Voir B. Mauger-Plichon, art. cit., p. 376.
12. Chr. Ratkowitsch, *Maximianus amat. Zur Datierung und Interpretation des Elegikers Maximians*, Vienne, 1986, puis « Weitere Argumente zur Datierung und Interpretation Maximians (Zu vorliegenden Rezensionen) », *WS*, 103, 1990, p. 207-239.
13. 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.
14. Les critiques en général ont rejeté cette datation, qui a cependant séduit J. Fontaine (voir son compte rendu du livre

de Chr. Ratkowitsch, *REL*, 64, 1986, p. 384-387) et J. Meyers (voir son compte rendu, *Latomus*, 48, 1989, p. 888-890).

- [15.](#) Voir Chr. Sandquist Öberg, *op. cit.*, p. 36 et p. 38.
- [16.](#) Voir F. E. Consolino, « Massimiano e le sorti dell'elegia latina », *Mutatio rerum : letteratura, filosofia, scienza tra tardo antico e altomedioevo*, M.L. Silvestre – M. Squillante (éd.), Naples, 1997, p. 363-400, notamment p. 365-366.
- [17.](#) Chr. Sandquist Öberg, *op. cit.*, p. 35-36.
- [18.](#) A. Fo, « Significato, tecniche e valore della raccolta elegiaca di Massimiano », *Hermes*, 115, 1987, p. 348-371, p. 354.
- [19.](#) W.C. Schneider, *Die elegischen Verse von Maximian. Eine letzte Widerrede gegen die neue christliche Zeit*, Wiesbaden, 2003.
- [20.](#) Voir la critique de Th. Gärtner dans son article touffu « Der letzte klassische Elegiker ? Zur Deutung der erotischen Dichtungen Maximians », *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft*, 7, 2004, p. 119-161, notamment p. 120-121.
- [21.](#) Art. cit., p. 121.
- [22.](#) F. Spaltenstein, *Commentaire des Élégies de Maximien*, Genève, 1983.
- [23.](#) J. Fontaine, compte rendu de Chr. Ratkowitsch, art. cit., p. 386.
- [24.](#) Voir *El.*, 1, 225 *sqq.*
- [25.](#) Juvénal, *Sat.*, 10, 188-273.
- [26.](#) Sur cette influence, voir J. De Decker, *Juvenalis declamans. Étude sur la rhétorique déclamatoire dans les Satires de Juvénal*, Gand, 1913.
- [27.](#) Voir J. Meyers, art. cit., p. 700-702.

- [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., p. 391.
- [29.](#) L'expression est de J. Fontaine, dans son compte rendu de l'étude de W. Schetter, *REL*, 48, 1970, p. 694-696.
- [30.](#) Voir W. Schetter, *Studien zur Überlieferung und Kritik des Elegikers Maximian*, Wiesbaden, 1970, notamment p. 158-162.
- [31.](#) F. Spaltenstein, « Structure et intentions du recueil poétique de Maximien », *Études de lettres*, 2, 1977, p. 81-101, article parfois un peu confus.
- [32.](#) A. Fo, art. cit.
- [33.](#) Art. cit., p. 14.
- [34.](#) Art. cit, p. 15.
- [35.](#) Art. cit, p. 21.
- [36.](#) Voir notre étude « Parcours narratif et parcours poétique dans les *Élégies* de Maximien », *REL*, 89, 2011, p. 154-173.
- [37.](#) Voir F. E. Consolino, art. cit, qui se demande d'emblée, p. 363 : « ma era poi davvero un poeta elegiaco ? ».
- [38.](#) Ed. cit., p. 45.
- [39.](#) Voir, dans l'ouvrage de F. Cairns, *Tibullus. A Hellenistic Poet at Rome*, Cambridge – Londres, 1979, la distinction établie entre l'élegie narrative, qui correspond à la plus grande partie de la production hellénistique, et l'élegie non narrative, qui correspond à la production romaine. Maximien ne s'inscrirait pas dans la tradition romaine à cet égard.
- [40.](#) M. Roberts, « The Treatment of Narrative in Late Antique Literature. Ammianus Marcellinus (16, 10), Rutilius

Namatianus, Paulinus of Pella », *Philologus*, 132, 1988, p. 181-195.

- [41.](#) Art. cit., p. 187 : « a series of self-contained vignettes which derive their unity from a principle that operates at a higher level of abstraction than the literary level of the narrative ».
- [42.](#) Art. cit., p. 189.
- [43.](#) Art. cit, p. 193-194. Voir également, dans l'ouvrage de M. Roberts, *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaque – Londres, 1989, le chapitre « Poetry and the visual arts », p. 66 *sqq.*
- [44.](#) Voir, dans l'article de M. Roberts, art. cit., p. 194, la citation d'une analyse de R. Jordan : « Characteristically, the 'unity' of an inorganic work achieves a collocation of autonomous parts within a governing conceptual framework ».
- [45.](#) Art. cit., p. 355.
- [46.](#) *El.*, 1, 109 : « Le cours du temps entraîne tout avec lui, retourne tout ».
- [47.](#) *El.*, 3, 48 : « Toi seul, Boèce, tu pris pitié de moi et me portas secours ».
- [48.](#) Voir *Sat.*, 3, 58-125 (Rome est dominée notamment par les Grecs flagorneurs et scélérats, qui indisposent Juvénal : *non possum ferre, Quirites / graecam urbem* (v. 60-61).
- [49.](#) A. Fo, art. cit., p. 363-364.
- [50.](#) Voir les v. 99-101.
- [51.](#) Il s'agit de l'épigramme *De Boethio spata cincto*, pièce CCCXXXIX (*carm.* 2, 132) dans les *MGH AA 7*, Berlin, 1885, éd. F. Vogel.

- [52.](#) *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*).
- [53.](#) Sur le statut des exclamations dans l'œuvre, voir l'introduction de Chr. Sandquist Öberg, *op. cit.*, p. 25-26.
- [54.](#) En écho au v. 98 (*Quo tibi cristatum uulniferumque 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).
- [55.](#) Voir notamment *El.*, 1, 13-14.
- [56.](#) P. Brown, *Le renoncement à la chair. Virginité, célibat et continence dans le christianisme primitif*, Paris, 1995. Trad. fr. de la version originale *The Body and Society. Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity*, New York, 1988.
- [57.](#) *Op. cit.*, p. 530.
- [58.](#) L'élégie 1 faisant se succéder le tableau de la jeunesse dorée de Maximien aux accents les plus sombres dans l'évocation de sa vieillesse.
- [59.](#) 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.
- [60.](#) Voir J. Meyers, art. cit., p. 703.

Notes de l'Élégie 1

- [1.](#) L'adresse au vocatif fait d'emblée surgir le discours dans cette œuvre qui procède majoritairement du récit – ce qui constitue

d'ailleurs une forme d'innovation par rapport aux canons du genre. Cette adresse à la vieillesse, en l'occurrence personnifiée, ouvre avec gravité et véhémence l'une des plus terribles *deploratio* sur les méfaits du grand âge de la littérature latine. Voir, sur ce thème, l'étude de J. Meyers, « La figure du vieillard dans les *Élégies* de Maximien : autobiographie ou fiction ? », *L'ancienneté chez les Anciens*, B. Bakhouché (éd.), 2003, t. 2, p. 697-715.

2. Sans aller jusqu'à parler d'oxymore, on soulignera le paradoxe formel et le contraste suscité par le rapprochement d'idées contradictoires. Maximien s'inspire sans doute ici de l'épigramme d'ouverture de la *Consolation de Philosophie* de Boèce. Les deux derniers mots de ce vers inaugural de Maximien (*aemula quid cessas finem properare senectus*) pourrait provenir de *Cons.*, 1 m. 1, 9 : *uenit enim properata malis inopina senectus*.
3. Le texte latin dit *tarda uenis*. La traduction « pourquoi viens-tu lentement ? » n'est pas possible car la vieillesse est déjà là. F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 80, a sans doute raison de noter que *uenis* est presque l'équivalent de *es* et que tout le sens est sur l'adjectif *tarda*.
4. Il y a là, sans doute, un souvenir platonicien, ne serait-ce que scolaire. Pour une mise en perspective à l'époque tardive et, en particulier, en contexte néoplatonicien (notamment chez Boèce, dont Maximien évoque la figure), voir P. Courcelle, « Tradition platonicienne et tradition chrétienne du corps prison », *REL*, 43, 1965, p. 406-443.
5. J. Meyers, *art. cit.*, p. 711, montre que ce vers est, pour sa première partie, une reprise de Properce, 1, 12, 11 (*non sum ego qui fueram*) et d'Ovide, *Trist.*, 3, 11, 25 (*non sum ego quod fueram*) et, pour sa deuxième partie, un écho à Ovide, *Am.*, 3, 7, 69 où,

lors d'une scène de fiasco qui servira à Maximien d'hypotexte pour *El.*, 5, le poète apostrophe son sexe en l'appelant *pars pessima nostri*. L'interprétation du dernier vers de *El.*, 6 dépend d'ailleurs aussi de l'interprétation ironique de ce vers. Même si, comme le note F. Spaltenstein, le lecteur ne peut pas savoir, à ce stade, que cet objet apparaîtra dans la suite du corpus, on peut voir dans l'emploi de *pars* une annonce programmatique. Voir notre note *ad loc.*

6. En latin *languor* et *horror*. À comparer, pour les sonorités et l'effet dramatique, aux couples *et pauor et terror* et *pallorque tremorque* (Ovide, *Met.*, 4, 485 et 8, 790).
7. Début de ce que F. Spaltenstein appelle le « catalogue des qualités juvéniles » (v. 9-54), organisé selon le plan suivant : *mens sensusque* (v. 9-16), *forma* (v. 17-18), *uirtus* (v. 19-32), *tolerantia rerum* (v. 33-54). Le commentateur a bien montré, p. 83, que l'ordre des objets de ce catalogue est arbitraire, mais qu'une série de répétitions à l'intérieur de chaque rubrique a un rôle structurant. Ce passage prend surtout la forme d'une épitaphe où, du point de vue énonciatif, le narrateur se place comme s'il parlait après sa propre mort. De l'épitaphe relèvent notamment, ici, la liste des qualités intellectuelles et physiques permettant la construction d'un *êthos* idéal et, stylistiquement, le recours à la généralisation, sinon à l'hyperbole.
8. Nous n'avons gardé aucune trace d'une activité oratoire, pas plus que, à propos du vers suivant, des œuvres poétiques de jeunesse de Maximien. Mais ne s'agit-il pas ici justement d'une pure fiction poétique ? C'est là toute la question du crédit que l'on doit accorder à la valeur prétendument autobiographique (du moins, revendiquée comme telle) du recueil : faux problème selon F. E. Consolino, « Massimiano e le sorti

dell'elegia latina », *Mutatio rerum : letteratura, filosofia, scienza tra tardo antico e altomedioevo*, M. L. Silvestre – M. Squillante (éd.), Naples, 1997, p. 363-400. La critique note que la question du rapport à l'expérience réelle, déjà hautement problématique s'agissant des poètes augustéens, 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. J. Meyers refuse quant à lui, art. cit., de prendre au sérieux l'hypothèse autobiographique.

9. Idée courante, nourrie par la vulgarisation platonicienne, du mensonge des poètes. Voir P. A. Deproost, « *Ficta et facta*. La condamnation du “mensonge des poètes” dans la poésie latine chrétienne », *REAug*, 44, 1998, p. 101-121. Pour l'expression de cette idée chez Ovide, voir *Trist.*, 2, 355 (*magnaue pars mendax operum est et ficta meorum*), *Fast.*, 6, 253 (*ualeant mendacia uatum*) et *Am.*, 3, 6, 17 (*prodigiosa loquor ueterum mendacia uatum*). Couplé au précédent, ce vers reprend l'opposition prose / poésie et montre l'habileté du personnage (à distinguer de l'auteur) dans tous les genres de style. Avec les éditions modernes, nous modifions l'ordre du texte de Baehrens : notre vers 11 = 13 Baehrens ; 12 = 14 Baehrens ; 13 = 11 Baehrens ; 14 = 12 Baehrens.
10. Le tour est profondément ironique et satirique. Le poète dit *uitae portio quanta* (« quelle grande portion de vie ? »), alors que, d'emblée, cette déploration pleure la disparition de tout ce qui a trait à la vie. Pour l'expression *uitae portio*, voir Juvénal, 9, 127-128 (*angustae miseraeque breuissima uitae / portio*). L'imitation de Juvénal en ce début d'œuvre est programmatique car la poésie changeante de Maximien se nourrit souvent d'une sorte de « sagesse satirique », notamment pour les propos investis d'une portée générale. Du

point de vue narratif, les vers qui suivent manifestent un vif décalage entre deux instances : d'une part le personnage et, d'autre part, le poète qui campe la posture d'un jeune homme idéal. La tentation d'une lecture autobiographique n'en est que plus périlleuse.

11. Souvenir probable de Virgile, *Aen.*, 10, 134 (*qualis gemma micat fuluum quae diuidit aurum*), à nouveau imité en *El.*, 5, 119.
12. La chasse est une activité noble dans l'univers poétique. Le traitement de ce motif par Maximien est imité de Virgile, *Aen.*, 1, 187-188 (*constitit hic arcumque manu celeresque sagittas / corripuit*) ; *Buc.*, 10, 57 ([...] *Parthenios canibus circumdare saltus*) ; *Georg.*, 1, 140 ([...] *magnos canibus circumdare saltus*).
13. La pratique de la gymnastique est beaucoup moins noble que la pratique de la chasse. À propos de *madidam palaestram*, F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 89, parle d'hypallage et cite notamment Ovide, *Her.*, 19, 11 (*unctae... palaestrae*). On peut aussi, ou plus simplement, voir en *madidam* un adjectif à valeur prédicative.
14. Contrairement à certains éditeurs, pour qui l'adjectif *tragicus* ferait sans doute allusion à la tripartition des genres de style et, en l'occurrence, au style élevé, F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 90, pense que *tragicus* concrétise la notion d'œuvre poétique, « elle-même symbole de l'activité intellectuelle opposée dans ce distique à l'activité physique ».
15. Le verbe *micare* est déjà utilisé en *El.*, 1, 20 (*plus micat*). Si l'on insiste sur l'importance de cet éclatement incarnant la variété thématique et narrative, il est possible de se demander si cette notation, certes 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 de la valorisation de la variété un principe qui mettrait en

perspective l'écriture de Maximien. On pourrait ainsi émettre l'hypothèse d'une valeur métapoétique de ce distique, glosé par le suivant.

16. L'ensemble du passage qui suit développe des motifs courants de la littérature morale. F. Spaltenstein en a déterminé les sources précises, *op. cit.*, p. 93 *sq.*, en constatant qu'ils proviennent notamment de portraits.
17. *Solstitium* apparaît déjà en ce sens d'« été » chez Virgile, *Georg.*, 1, 100.
18. F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 95, note à juste titre que l'expression *multa sumere* est relâchée, sinon vulgaire. Pour un emploi du verbe *sumere* à propos de la consommation de vin, voir Horace, *Carm.*, 1, 27, 9-10 (*seueri... sumere / partem Falerni*). Au demeurant, cette évocation d'un *hospes uinosus* a une coloration manifestement satirique.
19. La poésie de Maximien ne repose pas sur l'érudition mythologique. Peu de figures de la Fable sont évoquées dans le *corpus* (Vénus et Cupidon, évidemment, Tantale, le dragon du jardin des Hespérides, Ulysse et les sirènes, Troie et Hector, Mars, Jupiter, les Géants). Mais ces évocations sont plus comparables à des « images d'Épinal » qu'aux orchestrations raffinées auxquelles la Fable donne lieu dans la poésie classique, à commencer par celle d'Ovide, dont Maximien est pourtant un excellent connaisseur. Pour une étude récente de la présence d'Ovide chez Maximien, voir W. C. Schneider, *op. cit.*, p. 70-74 et A. Bellanova, « La lezione nostalgica di Ovidio negli amori senili di Massimiano », *AFLS*, 25, 2004, p. 99-124.
20. Souci formel d'atteindre une forme de généralité ; d'où l'opposition, un peu forcée dans le texte latin, entre « un esprit unique » et « deux conduites opposées ».

- [21.](#) Socrate est connu pour sa résistance au vin. Mais, beaucoup plus intéressant, ce passage (et, en particulier, la proposition infinitive *Socratem palmam promeruisse*) rappelle Boèce, *Cons.*, 1, pr. 3, 6, où il est question de Socrate dans un tout autre contexte, à savoir la victoire qu'il a remportée contre une mort injuste avec l'aide de Philosophie : *Nonne apud ueteres quoque ante nostri Platonis aetatem magnum saepe certamen cum stultitiae temeritate certauimus eodemque superstite praeceptor eius Socrates iniustae uictoriam mortis me astante promeruit.*
- [22.](#) *Sententia* pour laquelle Maximien (selon F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 98-99) pourrait s'être inspiré de Caton, après l'avoir cité : Ps. Caton, *Dist.*, 2, 21 (*quae potus peccas, ignoscere tu tibi noli / nam crimen uini nullum est, sed culpa bibentis*). A. M. Wasyl, dans la deuxième partie de son étude *Genres rediscovered : Studies in Latin Miniature Epic, Love Elegy, and Epigram of the Romano-Barbaric Age*, Cracovie, 2011, a légitimement insisté sur le style aphoristique et sentencieux du poète mis en œuvre au nom d'une volonté éthique. Voir notamment p. 134 et p. 138.
- [23.](#) Reprise du catalogue des vertus de Maximien, en particulier de la tempérance, après un intermède gnomique. L'incrustation de propos généraux au sein d'une narration relève également de la satire.
- [24.](#) Maximien emploie souvent le verbe *cedere*, qui dramatise son propos. Ce verbe est à nouveau employé dès *El.*, 1, 56 et prend par endroits une résonance particulière, comme en *El.*, 3, 89-90 (exhortation concluant la seconde intervention de Boèce).
- [25.](#) Ce passage est une adaptation d'Horace, *Carm.*, 3, 2, 1 (*amice pauperiem pati*), *Sat.*, 2, 2, 110 (*contentus paruo*), *Carm.*, 3, 16, 22-23 (*nil cupientium / [...] castra peto*) et *Carm.*, 3, 16, 25 (*contemptae dominus splendidior rei*). Le portrait idéalisé du jeune homme

campé ici par le poète est, de fait, proche de celui d'un jeune aristocrate de l'époque d'Horace.

26. Une nouvelle adresse à la Vieillesse, ici allégorisée, sur le même plan énonciatif que lors de l'ouverture de l'épigramme, brise la linéarité de la narration consacrée au catalogue des mérites de Maximien dans sa jeunesse. L'effet dramatique, sinon pathétique, est évident.
27. En contexte, ce sont surtout les effets de cette vieillesse cruelle qui sont déplorables, mais l'apostrophe renforce le pathétique.
28. Ce paradoxe conclusif est, comme sous la forme d'une pointe, la conséquence logique ultime des effets de la vieillesse, dont le pouvoir destructeur s'étend jusqu'à elle-même.
29. Mot à mot : « le cou libéré » (sous-entendu du joug). À comparer à Properce, 3, 15, 11-12 (*nec femina... / ulla dedit collo dulcia uincla meo*) et Tibulle, 1, 2, 92 (*post Veneris uinclis subdere colla senem*).
30. Possible souvenir d'Horace, *Sat.*, 1, 9, 1 (*ibam forte uia sacra [...]*), voire de Virgile, *Aen.*, 6, 268 (*ibant obscuri sola sub nocte per umbram*). L'une des originalités de la poésie de Maximien réside en la réexploitation détournée de passages antérieurs, qui sont parfois célèbres.
31. En latin *uenali corpore*. Souvenir possible du fameux mot de Jugurtha (Salluste, *Jug.*, 35) : *Vrbem uenalem et mature perituram, si emptorem inuenerit !*
32. Pour un emploi transitif de *erubescere*, voir Properce, 3, 14, 20 (*nec fratres erubuisse deos*).
33. Baehrens corrige en *effugiis* la leçon *effugiens* donnée par les manuscrits. Cette correction, qui n'a aucune incidence sur le sens du vers, ne s'impose pas.

- [34.](#) Sur cette « idée d'espièglerie coquette », voir le bon commentaire de F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 104, qui renvoie à Virgile, *Buc.*, 3, 64-65 (*malo me Galatea petit, lasciua puella / et fugit ad salices et se cupit ante uideri*), et à Horace, *Carm.*, 1, 9, 21-22 (*nunc et latentis proditor intumo / gratus puellae risus ab angulo*).
- [35.](#) Nous suivons F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 105, qui voit en ce vers la transition entre le thème de l'amour possible et le thème de l'amour refusé – la confrontation de ces motifs contradictoires créant, Maximien une fois devenu un vieillard, l'ironie tragique de sa condition (lorsqu'il était jeune et pouvait les aimer, il négligeait les femmes ; devenu vieux, il veut les séduire, mais n'en a plus les moyens physiques).
- [36.](#) L'expression *sponsus generalis* est intéressante et l'on pourrait y voir une forme d'oxymore provocateur qui dramatise le récit : être promis à une jeune fille par les fiançailles, c'est refuser toutes les autres et donc nier un principe d'universalisme amoureux. On retrouve un autre emploi de l'adjectif *generalis* dans un passage clé, la *laudatio mentulae* prononcée par la *Graia puella* en *El.*, 5, 110 (*non fleo priuatum sed generale chaos*).
- [37.](#) L'éditeur Schetter a pensé que les v. 73-78 pourraient être interpolés, car la cohérence des idées ne lui semble pas y être très nette.
- [38.](#) J. Meyers, art. cit., p. 710, a bien montré que cette évocation de l'époque à laquelle Maximien était convoité de toutes sans qu'il donne suite (ce qui l'amène à proposer une description de son idéal féminin), est l'envers d'Ovide, *Am.*, 2, 4, 9-10 (*non est certa meos quae forma inuitet amores ; / centum sunt causae cur ego semper amem*) et 46-47 (*denique quas tota quisquam probat Vrbe puellas, / noster in has omnis ambitiosus amor*).

- [39.](#) À comparer à Lucain, 5, 806 (*uiduo tum primum frigida lecto*), Horace, *Carm.*, 3, 7, 6-8 ([...] *frigidas / noctes non sine multis / insomnis lacrimis agit*) et Ovide, *Her.*, 1, 7 (*non ego deserto iacuissem frigida lecto*).
- [40.](#) L'évocation des contre-modèles physiques permet, par contraste, une brève mention du type de femme qui plaît à Maximien, avec un goût pour le juste milieu qui surprend un peu rétrospectivement, lorsque l'on découvre combien il est sensible aux contrastes physiques (voir en particulier la noire chevelure de la *Graia puella* sur sa peau laiteuse, en *El.*, 5, 26). D'une manière générale, Maximien est très sensible, dans son esthétique, à ces jeux de décalage et de variation de formes, de couleurs, de tailles. Enfin, l'évocation de sa nature pudique en *El.*, 1, 73 n'est pas synonyme du refus de la sensualité et d'une totale abstinence, comme le montre l'emploi du verbe *ludere*. On retrouve d'ailleurs les substantifs *ludus* en *El.*, 5, 67 et *iocus* en *El.*, 5, 68 (lors de la dernière tentative de la *Graia puella* pour redonner sa vigueur perdue à Maximien).
- [41.](#) Nous glosons ainsi *corporis has nostri... partes*, pour rendre le jeu de mot créé, dans les deux vers précédents, à partir des emplois de l'adjectif *medius*, sur le thème du juste milieu.
- [42.](#) Dans le dernier vers de la sixième élégie, le substantif *pars* désigne également le sexe. De l'évocation au v. 82 de la notion de juste milieu, le poète glisse jusqu'à une notation obscène qui « jure » quelque peu. Il n'en faut pas tant pour susciter un commentaire très critique de la part de F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 109 : « Le contraste entre cette plaisanterie grotesque et obscène et la prétention du style est révélateur de l'incapacité stylistique de Maximien, incapacité renforcée par une

conception abêtie de la poésie ». La périphrase *mater Amoris* est une imitation d'Ovide, *Am.*, 3, 1, 43 (*lasciui mater Amoris*).

- [43.](#) En latin *carnis officium*. En *El.*, 5, 56, Maximien désigne le même acte par l'expression *blandum opus*.
- [44.](#) Maximien prend ici pour modèle Martial, 11, 100, 1 *sq.*
- [45.](#) *Contempsi* : l'idée de dédain est typique de la poésie élégiaque. Voir notamment Properce, 1, 1, 3 et Tibulle, 1, 8, 75 et, surtout, comparer à *El.*, 3, 88, où Maximien est félicité par Boèce pour avoir dédaigné l'amour (*de contemptu*).
- [46.](#) Sur cette image, belle et difficile, qui associe diverses expressions (Properce, 4, 5, 59 ; Martial, 2, 61, 1 ; Dracontius, *Romul.*, 6, 8), voir le commentaire précis de F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 112.
- [47.](#) L'emploi de ce nom, pour désigner à nouveau Vénus, donne pour une fois une petite coloration mythologique à la poésie de Maximien. *Cypria* est d'ailleurs plus courant que *Cypris*.
- [48.](#) À opposer à l'évocation de la forêt des sourcils du vieillard, en *El.*, 1, 140.
- [49.](#) Expression apparemment originale, dérivée de Catulle, 63, 74 (*roseis... labellis*) et d'Ovide, *Am.*, 3, 14, 23 (*purpureis... labellis*). Voir également Ennode, *Carm.*, 1, 4, 23 : *huic niueis consors adridet flamma labellis*.
- [50.](#) À comparer à *El.*, 5, 119.
- [51.](#) Noter la très vive surprise suscitée par le décalage entre l'évocation gracieuse des beautés féminines et la condamnation morale de cette attitude, de la part du poète dont l'*êthos* éclate ici en plusieurs instances parallèles (le poète moraliste, le personnage se repaissant des grâces féminines, le

vieillard honteux). Le tour *singula referre* est une reprise d'Ovide, *Am.*, 1, 5, 23 (*singula quid referam ?*).

- [52.](#) *Crimen habet* : même périphrase en *El.*, 6, 4.
- [53.](#) Les polyptotes (*diuersos... diuersa* et *omnibus... omnia*) trahissent peut-être l'influence d'une expression populaire.
- [54.](#) Voir F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 116 : « L'idée que chaque âge doit s'en tenir à ce qui lui convient permet d'opposer continuellement la jeunesse à la vieillesse et marque ainsi fortement la transition entre les deux narrations ».
- [55.](#) Pour un emploi d'*exultare* en ce sens, voir Cicéron, *De rep.*, 2, 45.
- [56.](#) Adaptation des *topoi* du *tempus fugit*, du *fugit irreparabile tempus* et du *tempus edax*. Le résultat sonne comme une *sententia* pathétique, d'autant que l'adjectif *uolubilis* peut évoquer la roue du temps et la roue de la Fortune (voir Boèce, *Cons.*, 2, pr. 1).
- [57.](#) Baehrens retient la leçon *quaeque*. Nous retenons la leçon *quemque*.
- [58.](#) Après cette transition (v. 101-110), le v. 111 ouvre la *deploratio* des malheurs de la vieillesse. Après un long développement sur la jeunesse et le goût pour les beautés féminines, la seconde partie du diptyque présente un contraste brutal. Dans son esthétique, Maximien valorise ces effets de décalage marqués.
- [59.](#) Le pathétique de la *deploratio* provient ici de la succession de la prière (*sit mihi posse mori*, rappelant Ovide, *Ars am.*, 2, 28 : *uiuere non potui, da mihi posse mori*) et de l'exclamation, qui brise la linéarité de la narration. Voir, plus bas, le même effet suscité par les questions rhétoriques.
- [60.](#) Motif paradoxal de la délivrance apportée par la mort, dramatisé par les oppositions douceur/mort et

heureux/malheureux. Voir Sénèque, *Herc. O.*, 122 (*felices sequeris, mors, miseros fugis*) et Boèce, *Cons.*, 1, m. 1, 13-14 (*mors hominum felix quae se nec dulcibus annis / inserit et maestis saepe uocata uenit*).

- [61.](#) En latin : *tantis partibus*. On retrouve l'emploi, assez souple, du substantif *pars*. Le *tantis* annonce le catalogue de la décrépitude du vieillard, pendant négatif de la description du type féminin idéal.
- [62.](#) L'ordre des mots en latin (*Tartareas uiuum...*) est très expressif et manifeste l'un de ces contrastes oxymoriques, presque « baroques », que Maximien affectionne.
- [63.](#) Ici commence la description détaillée des malheurs de l'âge. L'article de J. Meyers, art. cit., est la meilleure synthèse sur cette question. L'analyse de la décrépitude part d'abord du constat de la perte des sens.
- [64.](#) L'évocation du Léthé se place dans la continuité de celle du Tartare. L'expression *Laethea obliuio* (« l'oubli du Léthé », « l'oubli qu'impose le Léthé ») est très expressive et fait presque pléonasme, compte tenu de la signification de ce terme mythologique en grec.
- [65.](#) Annonce indirecte et ironique de *El.*, 5 ?
- [66.](#) Ici, la disparition – symptomatique d'une profonde décrépitude – des goûts habituels se double peut-être, en raison de l'emploi massif du lexique du chant, d'une annonce indirecte de la *sphragis* du *corpus* en *El.*, 4, 26.
- [67.](#) Pluriel poétique pour désigner les tribunaux, et plus généralement l'éloquence oratoire. Le passé oratoire de Maximien était évoqué dès *El.*, 1, 10.

- [68.](#) Nous suivons Baehrens (*litibus haud rabidis*). La négation doit ainsi porter sur l'adjectif et cette expression développer le vers précédent (« je ne trouble plus le forum »). Des éditions modernes ont édité, après Schetter, *litibus aut rabidis*, qui est discutable en contexte : l'abattement extrême de Maximien lui permet-il encore de soutenir des causes furieuses, comme du temps de sa jeunesse ?
- [69.](#) F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 124, note à juste titre que les v. 131-152 sont le pendant négatif de la description de la beauté de Maximien dans sa jeunesse, en *El.*, 1, 17 *sq.*
- [70.](#) À opposer aux visages de femmes recouverts d'incarnat (*rubore*), *El.*, 1, 89.
- [71.](#) Cette image donne corps au motif du mort-vivant.
- [72.](#) Nous suivons ici Sandquist Öberg et retenons la leçon *scabida*, plutôt que *scabrida* (« rugueux »), bien qu'elle suppose une faute métrique (*sca-* avec un « a » long au lieu d'un « a » bref). J. Meyers, *art. cit.*, p. 700, note 11, justifie cette lecture contre l'avis de F. Spaltenstein, et remarque que le thème de la gale revient en *El.*, 1, 245.
- [73.](#) Probable souvenir d'Ovide, *Her.*, 8, 64 : *ument incultae fonte perenne genae*.
- [74.](#) Image très suggestive, peut-être imitée de Juvénal, 9, 12-13 : *horrida siccae / silua comae*. En tout cas, elle se distingue par sa concrétude. À opposer à l'évocation des sourcils féminins noirs que le poète disait apprécier en *El.*, 1, 95.
- [75.](#) En latin *toruum nescioquid... uident*, probable souvenir d'Ovide, *Pont.*, 2, 8, 22 : *toruaque nescioquid forma minantis habet*.
- [76.](#) Nous ne suivons pas la conjecture de Baehrens (*ceu*) et suivons la majorité des manuscrits (*heu*).

- [77.](#) Nous ne suivons pas Baehrens, qui édite *morte*, mais la majorité des manuscrits, qui proposent *nocte*. F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 130, voit en ce passage un calembour « puisque *dies* métaphorique reprend l'objet propre du distique précédent ».
- [78.](#) La reprise de cet élément apparaissant déjà en *El.*, 1, 118 confirme que la mythologie n'a pas, dans l'œuvre, une très grande ampleur.
- [79.](#) Nous ne suivons pas la conjecture de Baehrens qui remplace le *esse* des manuscrits par *ecce*.
- [80.](#) Passage assez flou, dont la cohérence n'est pas évidente. Plus que du thème des avantages de la vieillesse, en tant que garante de sagesse, qui n'a évidemment aucun sens en contexte, il doit s'agir d'une « envolée lyrique » (pour citer F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 131) sur l'inexorable avancée de la vieillesse.
- [81.](#) Les v. 153-194 sont le pendant négatif des développements sur les mérites et l'endurance du jeune Maximien. Le v. 153 rappelle Virgile, *Georg.*, 3, 67 : *subeunt morbi tristisque senectus*. Le vers suivant donne une expression suggestive au thème de la vieillesse en tant que *mundus inuersus* : ce qui était plaisant devient pénible, sous son effet.
- [82.](#) Au sens de « subsister », « rester en vie ». Pour rendre l'effet de style du texte latin, à l'origine d'un très vif paradoxe, nous maintenons dans la traduction française le même verbe, malgré le glissement de sens.
- [83.](#) Cercle vicieux du rapport à la nourriture : elle est nécessaire à la survie tout en incommodant le vieillard qui ne la supporte pas. Le distique suivant développe l'idée.

- [84.](#) À opposer à *El.*, 1, 41-44, épisode symétrique où Maximien, dans sa jeunesse, triomphe de Bacchus lors de dégustations de vin.
- [85.](#) En latin : *manet iacens*. Le participe présent a ici toute sa valeur durative. Voir en *El.*, 5, *passim*, les nombreux emplois du verbe *iacere*.
- [86.](#) Nous ne retenons pas la conjecture *herba*. Le substantif *urna* est sans doute ici une métonymie pour désigner le médicament. Voir également l'interprétation de Th. Gärtner qui, dans son étude « *Fit magis et damnis tristior urna suis* (Max., 1, 170) : zum Fortwirken einer epikureischen Metapher in der Spätantike und im Mittelalter », *Elenchos*, 30/1, 2009, p. 131-144, rapproche ce vers de Lucrèce 3, 936, et de l'image du *uas pertusum* (si l'homme n'a pas entassé tous les plaisirs de la vie dans un vase percé, pourquoi ne pas se retirer de la vie, tel un convive rassasié ?). Quant à lui, W. J. Schneider voit en *urna* une urne funéraire, comme il le développe dans son article « Greis und Geiz, der Mensch ein Grab : zu zwei schwierigen Stellen und einem entlegenen Bild bei dem Elegiker Maximian und dem Humanisten Joachim Camerarius », *MLatJb*, 43/1, 2008, p. 1-24.
- [87.](#) C'est le sens qu'il semble falloir donner, pour la cohérence de l'image, à l'adjectif *diuersus*.
- [88.](#) L'expression *compage soluta* est reprise de Lucain, 1, 72-73 : *sic cum compage soluta / saecula tot mundi suprema coegerit hora*.
- [89.](#) Nous glosons ainsi le substantif *auxilium*.
- [90.](#) Ce passage développe, avec une métaphore architecturale, la même idée. De même que les médicaments ne servent plus à rien contre les effets dévastateurs de la vieillesse, de même le dispositif de secours mis en œuvre pour étayer une construction chancelante non seulement ne peut éviter la

ruine, mais la rend même plus funeste, car elle la cache provisoirement. Pour cette métaphore, voir Ovide, *Trist.*, 1, 6, 5 (*te mea supposita ueluti trabe fulva ruina est*) et Lucain, 8, 528 (*tu, Ptolemaee, potes Magni fulcire ruinam*). F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 137, note qu'à partir de ces précédents, l'originalité de Maximien provient de ce qu'il propose une orchestration imagée complexe mais cohérente.

- [91.](#) Ce vers introduit une nouvelle séquence consacrée à la disparition des plaisirs de l'existence.
- [92.](#) Nous ne suivons pas la conjecture de Bahrens (*quin sine maestitia uiuere turpe seni*). Avec les manuscrits, nous lisons : *quis sine iamque ipsum uiuere turpe seni*.
- [93.](#) Nouvel emploi, ici redoublé, du substantif *crimen*, qui apparaissait dès *El.*, 1, 102, dans la périphrase *crimen habere*, reprise ici. Le rapprochement *gaudia crimen* crée un nouvel effet de contraste « baroque ».
- [94.](#) L'argent permet des jouissances matérielles, auxquelles le vieillard ne saurait plus prétendre. Comme l'a montré Chr. Ratkowitsch, *Maximianus amat. Zur Datierung und Interpretation des Elegikers Maximians*, Vienne, 1986, p. 45, la question ouvrant cette nouvelle étape du raisonnement (*Quid mihi diuitiae, quarum si dempseris usum...*) rappelle celle que pose Horace en *Epist.*, 1, 5, 12 : *Quo mihi fortunam, si non conceditur uti ?*
- [95.](#) Voir Ovide, *Am.*, 3, 7, 51-52 (*sic aret mediis taciti uulgator in undis / pomaque quae nullo tempore tangat habet*), *Am.*, 2, 2, 43 (*quaerit aquas in aquis et poma fugacia captat*), et Horace, *Sat.*, 1, 1, 68 (*Tantalus a labris sitiens fugientia captat / flumina*). Ici, la figure mythologique est finement associée à l'avarice proverbiale des vieillards.

- [96.](#) Le verbe latin *captat* a sans doute ici une valeur de *conatu*.
- [97.](#) L'emploi du verbe *abstinet* rappelle *El.*, 1, 160 (*praestat ut abstineam – abstinuisse nocet*).
- [98.](#) La conjecture de Baehrens *se pendens* ne se justifie pas. Nous préférons la leçon des manuscrits *pendentia*.
- [99.](#) Il s'agit du jardin des Hespérides.
- [100.](#) *Non sua poma* : souvenir probable de Virgile, *Georg.*, 2, 82 (*miratasque nouas frondes et non sua poma*). Ce tour expressif donne sa force au paradoxe.
- [101.](#) Ce dragon apparaît déjà chez Juvénal, 14, 114.
- [102.](#) L'adjectif *peruigil* qualifiant *draco* est un souvenir d'Ovide, *Met.*, 7, 149 (*peruigilem superest herbis sopire draconem*) et de *Her.*, 6, 15 (*peruigilem spoliium pecudis seruasse draconem*).
- [103.](#) Expressivité tragique de la figure.
- [104.](#) Ici, la particularité du « je » disparaît et se fond dans un développement général sur la vieillesse. Cette évolution est symbolique de la négation de l'individualité, sinon de l'humanité, que Maximien prête à la vieillesse.
- [105.](#) Cet emploi, qui rappelle le *demens* de *El.*, 1, 151, marque, par la médiation de la figure du vieillard, l'auto-ironie et la provocation.
- [106.](#) Ce passage, de par son style éthique, a une tonalité horatienne et évoque notamment *Ars*, 169-174 et *Carm.*, 1, 34, 2, où figure l'expression contradictoire *insanientis... sapientiae*.
- [107.](#) Nous ne retenons pas la conjecture *stulta licet notis*, mais lisons *multa licet nolis*.

- [108.](#) Nous ne retenons pas la conjecture *narrat*, mais lisons *horret*. F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 145, rapproche cet emploi du verbe *horret* (par ailleurs très fréquent dans l'œuvre) d'un passage d'une lettre d'Ausone à Paulin (20, 11-12) : *horrens capillis ut marinus asperis / echinus aut uersus mei*. Nous ne voyons pas clairement la légitimité du rapprochement. L'emploi de *horret*, qui revient en *El.*, 1, 206, n'est pas aisé : le verbe pourrait désigner l'effroi suscité par le vieillard, sens jugé « possible » par F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 145.
- [109.](#) Avec J. Meyers, art. cit., note 13, p. 701 (qui suit ici l'ancienne traduction de R. Ellis), nous donnons à *conspuit* son sens propre.
- [110.](#) À comparer avec Horace, *Ars*, 101 (*ut ridentibus adrident*) et, pour l'effet produit, à *El.*, 1, 194.
- [111.](#) Sur la structuration de la fin de l'élégie, voir F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 147 : « Le texte se donne l'apparence du désordre jusqu'à la fin de la pièce. Mais on peut distinguer trois parties (v. 209 *sqq.*, v. 241 *sqq.*, v. 267 *sqq.*), qui proposent des objets analogues, développent un point particulier et s'achèvent sur le motif du mort-vivant (sauf la dernière, qui introduit pathétiquement la narration consacrée aux amours de la vieillesse) ».
- [112.](#) Nouvelle occurrence de ce substantif, utilisé régulièrement par Maximien pour désigner les parties (physiques) ou les côtés (moraux) subissant de front les effets de la vieillesse.
- [113.](#) L'adjectif substantivé *ima* désigne bien entendu les Enfers, comme chez Ovide, *Met.*, 10, 47 (*qui regit ima*).
- [114.](#) Après des développements généraux, retour – par l'évocation de ces détails – à la concrétude brutale d'une scène quotidienne.

- [115.](#) Reprise de l'opposition traditionnelle entre l'homme, dont le propre est de regarder le ciel, et l'animal, qui est tourné vers la terre. Voir déjà Cicéron, *De leg.*, 1, 26.
- [116.](#) Adaptation du motif du nombre des pieds selon les âges de la vie. Ici, comme l'a bien mis en évidence F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 149, Maximien dramatise l'effet en inversant l'ordre traditionnel (quatre, deux, trois). Ainsi, la vieillesse est, de ce point de vue, une stricte régression à la toute petite enfance.
- [117.](#) *Genita* annonce ici le *genetrix* du v. 227.
- [118.](#) Cette idée est ancrée dans la sagesse populaire mais évoque aussi le vocabulaire de Lucrèce, en raison du polyptote créé par un double emploi de *nihil*. Voir, par exemple, 1, 205 (*nil igitur fieri de nilo posse fatendumst*).
- [119.](#) Nous suivons les corrections apportées par Schneider au texte de Baehrens et lisons : *et numerosa mouens certo uestigia plausu*.
- [120.](#) Ce vers introduit une prosopopée de la vieillesse. Du point de vue fonctionnel, la prosopopée de la vieillesse a un effet comparable à celui de la *laudatio mentulae* de la cinquième élégie : « toutes deux servent à la mise en évidence de l'idée et correspondent au statut littéraire de ces objets », selon F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 152.
- [121.](#) Certaines éditions proposent un ordre des vers différent. Celui qu'adopte Baehrens, et que nous suivons ici, est repris par l'édition récente de Schneider.
- [122.](#) Reprise de Virgile, *Aen.*, 2, 143-144 (*miserere laborum / tantorum*).
- [123.](#) Souvenir probable de Lucrèce, 1, 251 (*in gremium matris terrai*) et de Sénèque, *Oed.*, 746-747 (*genetrixque suo reddi gremio / [...] uidit alumnos*).

- [124.](#) *Superi* désigne, mot à mot, « ceux d'en haut ». Par contraste, la vieillesse envisage ainsi déjà sa place sous terre.
- [125.](#) Pour l'interprétation d'ensemble de cette prosopopée de la vieillesse, voir J. Meyers, art. cit., p. 703, qui note : « Cette longue déploration de la vieillesse forme ainsi une sorte de *De senectute* poétique, mais qui serait l'envers du *De senectute* de Cicéron, pour qui seuls les sots se lamentent (...). Maximien sans conteste ne fait pas partie de ces heureux vieillards ! ». Pour une analyse allant dans le même sens, voir F. E. Consolino, art. cit., 1997, qui remarque, p. 370 : « Massimiano riprende entrambi i themi (du *Cato maior*), ma in modo antifrastico ».
- [126.](#) Souvenir possible de Virgile, *Aen.*, 3, 659 (*trunca manum pinus regit et uestigia firmat*), à propos de Polyphème. Mais ici, l'emploi de *trunco* paraît hyperbolique et semble contribuer à la tonalité ironique globalement en vigueur dans la description du vieillard.
- [127.](#) Assimilation directe du vieillard à un mort-vivant. Le verbe *iacere*, déjà apparu plus haut, est réutilisé à deux reprises en *El.*, 1, 239, et en plusieurs occurrences en *El.*, 5.
- [128.](#) En latin *sub uitali ... loco*, périphrase assez floue. F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 156, note que cette tournure semble signifier « être en vie ». Nous glosons un peu, pour rendre *loco*.
- [129.](#) Dans son article « La poésie latine du Haut Moyen Âge », *Lalies*, 15, 1995, p. 159-179, J. Meyers rapproche le groupe *urimur aestu* utilisé par Maximien d'Ovide, *Ars am.*, 3, 543 (*perurimur aestu*) et y voit un exemple de « désérotisation d'Ovide ».
- [130.](#) Ce catalogue est certes le pendant négatif de la description de l'endurance de Maximien dans sa jeunesse, mais il se double aussi d'un paradoxe (même ce qui est normalement agréable

devient nuisible), ce qui rappelle le traitement du thème de la nourriture.

- [131.](#) Souvenir probable de Virgile, *Georg.*, 3, 496-497 (*et quatit aegros / tussis anhela sues*).
- [132.](#) Nous supprimons le point d'interrogation par lequel Baehrens conclut ce vers.
- [133.](#) Nous ne retenons pas la conjecture de Baehrens (*turbidus in quantis horret imaginibus*) et lisons avec la majorité des manuscrits *turbidus heu quantis horret imaginibus*. Ici, le sommeil est personnalisé et soumet totalement Maximien, qui devient le jouet de sa volonté dans l'espoir d'une éventuelle visite. Sur le sommeil, voir J. Bouquet, « La nuit, le sommeil et le songe chez les élégiaques latins », *REL*, 74, 1996, p. 182-211.
- [134.](#) Mot à mot « le doux cadre de ma couche », où le cadre (*fulcrum*) désigne le lit par synecdoque.
- [135.](#) Idée assez étrange, sans doute adaptée d'Ovide, *Her.*, 21, 172 : *et grauius iusto pallia pondus habent*.
- [136.](#) Notation scatologique dont la concrétude est à peine voilée sous une forme allusive.
- [137.](#) Pour l'interprétation de l'expression *hac parte* (le substantif *pars* est récurrent dans l'œuvre, en des sens souvent flous ; voir le dernier vers de *El.*, 6 et notre commentaire *ad loc.*), nous suivons F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 161, qui y voit une désignation locale, l'idée étant que Maximien essaye vainement de maîtriser son corps « dont le contenu lui échappe, et d'autant plus ces parties animales ».
- [138.](#) *Opus* (« œuvre ») désigne bien entendu l'être humain. La métaphore architecturale et le motif de l'écroulement qui menace rappellent *El.*, 1, 171-174.

- [139.](#) Reprise expressive de *El.*, 1, 58.
- [140.](#) Expression très caractéristique du goût de Maximien pour les contrastes « baroques ».
- [141.](#) Au lieu de la conjecture *consepelire* proposée par Baehrens, nous restituons la leçon *sic sepelire*, donnée par la majorité des manuscrits. Au demeurant, il n’y a guère de changement pour le sens.
- [142.](#) Notation assez étonnante, vu la longueur et l’intensité de la déploration de la vieillesse. On trouve pareille incongruité en *El.*, 6, 3 : *Sit satis indignum leuiter tetigisse pudorem.*
- [143.](#) Sous une forme d’inspiration gnomique, ce vers semble contredire le portrait de la vieillesse.
- [144.](#) F. Spaltenstein n’a pas remarqué que *El.*, 1, 269-270 (*Deficiunt ualidi longaeuo tempore tauri, / et quondam pulcher, fit modo turpis equus*) reprend la description ovidienne des effets de la peste d’Égine sur les animaux (Ovide, *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). Cette réécriture suggère que les effets de la vieillesse sont comparables à ceux de la peste d’Égine.
- [145.](#) Le substantif *opus* était déjà employé en *El.*, 1, 260 dans un contexte comparable.
- [146.](#) Une ultime étape dans la dramatisation est franchie ici dans la mesure où la vieillesse n’est pas présentée comme une fin en soi, mais comme le prélude à de nouveaux malheurs, que seul le suicide permet d’éviter. Modèle possible : Lucain, 8, 30 (*celeri praeuertit tristia leto*).
- [147.](#) À comparer à *El.*, 6, 9-10.

- [148.](#) Dans un contexte tout différent, ce vers rappelle, par son tour impersonnel et sa généralité (qui remet en perspective toute l'élégie), Juvénal, 1, 30 : *difficile est saturam non scribere*.
- [149.](#) Le futur *licebit* a sans doute une valeur affective et dramatique.
- [150.](#) Ironie tragique de cette scène : Maximien ne voit que ce qui est de nature à augmenter son affliction.
- [151.](#) Ce macarisme a évidemment pour modèle Virgile, *Georg.*, 2, 490, largement imité, encore par Boèce dans son poème sur Orphée, *Cons.*, 3, m. 12, 1.
- [152.](#) Ce dernier distique manifeste une forme de tension entre la désignation réflexive de l'œuvre, à mesure qu'elle progresse (cette première élégie est en effet une *memoratio*), et la généralisation manifeste dans le pentamètre, presque sous la forme d'une *sententia*. Entre peinture des sentiments particuliers et extension vers le général, le lecteur doit faire preuve de beaucoup de prudence et ne pas prendre au pied de la lettre les témoignages prétendument personnels et autobiographiques de Maximien.

Notes de l'Élégie 2

- [1.](#) Le premier mot de cette élégie (*en*) est la marque formelle d'un début *in medias res*, de tonalité exhortative. Cette particule est fréquente dans l'élégie et sert souvent de transition pour introduire une intervention de la première personne. Voir par exemple Ovide, *Am.*, 1, 2, 19 ; *Ars am.*, 3, 598 ; *Pont.*, 2, 3, 25. Bien qu'aucune élégie classique ne débute par cette particule, comme *El.*, 2, sa présence marque une forte rupture formelle par rapport à *El.*, 1, qui se confirme thématiquement. Autant *El.*, 1 était une *memoratio* – donnant à la narration un rôle considérablement accru par rapport aux canons du genre

élégiaque –, autant *El.*, 2, beaucoup plus conforme à la tradition, traite une « tranche de vie », un épisode ponctuel : l'abandon de Maximien par Lycoris. Cette élégie est, selon toute vraisemblance, la plus « classique » du recueil, ne serait-ce que du point de vue de l'opposition entre longue *memoratio* générale et analyse d'un épisode particulier.

2. Lycoris est avant tout le nom de la femme que veut séduire le poète Gallus, comme en témoignent Virgile, *Buc.*, 10, 2 et Ovide, *Am.*, 1, 15, 30. L'identité du nom de la *puella* chantée ici par Maximien avec celle que chante Gallus a d'ailleurs été une source importante de confusion. Dans son article, art. cit., p. 697-698, J. Meyers a établi que l'engouement des humanistes pour Maximien repose en partie sur l'attribution erronée de l'œuvre par l'un de ses premiers éditeurs, Pomponius Gauricus, qui édita le recueil à Venise en 1501, au fameux Gallus, amant malheureux d'une Lycoris. J. Meyers montre bien qu'il s'agit là d'une « mystification » qui, entre autres manipulations, commence par transformer le nom de Boèce, apparaissant dans la troisième élégie, qui interdit évidemment l'attribution à Gallus. Par ailleurs, Gallus étant mort à quarante ans, on voit mal comment expliquer la *deploratio* de la vieillesse.
3. Cette pleine communion annonce l'expression de l'union spirituelle et physique en *El.*, 5, 116.
4. Voir le commentaire de F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 172, sur ce que l'on pourrait appeler la conception élégiaque du *conubium* : « Les élégiaques n'ignoraient pas cette idée d'une longue fidélité, mais elle ne s'exprime pas chez eux sous la forme d'une vie passée en commun, comme un couple habituel (ou alors c'est dans les conditions idylliques qu'imagine Tibulle). Maximien est, si l'on peut dire, trop bourgeois pour être

élégiaque, et c'est à de tels indices que l'on mesure ce qui le sépare des élégiaques augustéens ».

5. Nous ne suivons pas la conjecture de Baehrens (*labefacta*) et lisons avec les manuscrits *pauefacta*.
6. Tel est le sujet précis de *El.*, 2 (alors que *El.*, 1 était une longue *memoratio*) : l'abandon de Maximien par Lycoris.
7. En latin *alios iuuenes*, parallèle à *alios amores*. Malgré le parallélisme, il semble nécessaire, pour faire émerger le sens, de comprendre *iuuenes* comme un attribut.
8. *Imbellis* : sans doute, en contexte, « impropre au combat amoureux ». Voir Martial, 7, 58, 5 (*deseris imbelles thalamos mollemque maritum*) et Juvénal, 6, 366 (*eunuchi imbelles*).
9. Nous ne suivons pas la conjecture de Baehrens (*solet*) et lisons avec les manuscrits *uolet*. Le futur a sans doute une valeur dramatique et affective que nous rendons en français par un présent. Voir la même valeur du futur en *El.*, 1, 287.
10. Le zeugma, assez maladroit, est présent dans le texte latin (*meminisse... dulcia... nec quod...*). F. Spaltenstein note la dimension épigrammatique de ce retournement paradoxal introduit par *potius*.
11. Nous ne suivons pas le texte de Baehrens (*ut spretum uitio me indicet esse meo*) et, avec Sandquist Öberg et Schneider, lisons *ut spretus uitio iudicer esse meo*.
12. Les v. 11-16 forment une saynète très vive qui dramatise le début de la pièce et orchestre le thème de la violence de Lycoris.
13. Baehrens conjecture *ductum* au lieu de la leçon *dudum* donnée par les manuscrits, que nous suivons ici.

- [14.](#) Ce sens très concret rappelle *El.*, 1, 202 (à propos du vieillard qui bave sur ses propres paroles).
- [15.](#) F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 176, rapproche ce geste très théâtral de Suétone, *Iul.*, 82, 2 (*toga caput obuoluit*) et d'Ovide, *Met.*, 10, 421 (*pudibundaque uestibus ora / textit*), et y voit une « imagination outrée ».
- [16.](#) Jeu stylistique sur l'emploi des pronoms démonstratifs (*hunc, hic...*) et personnels de la première personne (*me, ego...*), grâce au polyptote qui exprime bien qu'en raison des affres de la vieillesse, le personnage n'est plus le même. Il n'y a donc plus identité entre l'amant d'hier et le vieillard d'aujourd'hui.
- [17.](#) C'est ainsi que nous traduisons *plurima dira*. Voir Virgile, *Aen.*, 9, 621 : *talia iactantem dictis ac dira canentem*.
- [18.](#) Comme souvent, Maximien passe du particulier au général. Concluant la saynète de la rencontre avec Lycoris, ces exclamations ont un effet pathétique marqué.
- [19.](#) En latin, *nonne fuit melius* : tournure probablement imitée de Virgile, *Buc.*, 2, 14 (*nonne fuit satius*) et directement reprise de Prudence, *Ham.*, 462.
- [20.](#) Force de l'oxymore *extinctum... uiuere*.
- [21.](#) Avec ce distique commence une séquence (v. 23-42) qui, sous la forme d'un diptyque, propose une comparaison entre l'état physique de Maximien et celui de Lycoris, qui n'est – au dire même du poète – pas du tout à son avantage.
- [22.](#) Réexploitation du motif topique du *tempus edax*.
- [23.](#) Le texte du début de ce vers pose problème. Baehrens conjecture *dumque tamen niuei circumdant tempora cani* (« pourtant, tandis que des cheveux blancs comme neige

entourent mes tempes... »). À partir de la leçon *atque equidem*, attestée par certains manuscrits, J. Meyers nous suggère de lire, au lieu de *dumque tamen, atque eidem* (un manuscrit présente d'ailleurs la leçon *eadem*), ce qui évite une contradiction apparaissant au v. 55 si l'on garde le texte de Baehrens.

- [24.](#) Rappel de *El.*, 1, 134 et de l'expression *exsanguis funereusque color*.
- [25.](#) Avec la grande majorité des manuscrits, nous lisons *praestat*, là où Baehrens conjecture *perstat*. À propos de *praestat*, nous suivons le commentaire de F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 180. Le commentateur note que le sens « avoir de la prestance », qui dérive directement du verbe latin, n'est pas attesté. Il nous semble qu'il est facile d'envisager un glissement jusqu'à cette acception à partir du sens premier « se signaler, se distinguer ».
- [26.](#) Nous ne suivons pas la correction de Baehrens (*secum*) à la leçon *mecum*, donnée par les manuscrits.
- [27.](#) F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 181, envisage que cette image ait une origine populaire et, récapitulant les hypothèses émises par les éditeurs anciens, en établit les modèles poétiques possibles : Horace, *Carm.*, 2, 1, 7-8 (*tractas et incedis per ignis / suppositos cineri doloso*), et *Carm.*, 4, 13, 28 (*dilapsam in cineres facem*) ; Properce, 1, 5, 3 (*et miser ignotos uestigia ferre per ignes*) ; Silius Italicus, 5, 571-572 (*stipula crepitabat inani / ignis iners cassamque dabat sine robore flammam*).
- [28.](#) Caractère grandiloquent de cette adresse aux années, ici personnifiées, qui contraste avec la violence de la saynète de la rencontre avec Lycoris.

- [29.](#) Maximien emploie volontiers le verbe *pascor*. Voir notamment *El.*, 3, 69.
- [30.](#) Nous ne suivons pas la correction de Baehrens *non* au lieu de *nunc*, donné par les manuscrits.
- [31.](#) D'après F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 182, le substantif *actus* (que Baehrens remplace artificiellement par *artus*, malgré tous les manuscrits) désignerait les activités sexuelles que les jeunes gens imaginent. Cette interprétation est possible (et sans doute étayée par l'emploi du verbe *luxurior* au vers suivant), bien que, *a priori*, l'idée soit peut-être plus générale.
- [32.](#) Baehrens édite *notos amplexus quod remoretur abest*. Nous lisons avec Schetter, repris par Schneider : *nullius amplexus quod memoretur habet*.
- [33.](#) Plus haut, Maximien extrapolait en passant de son cas particulier à la généralité. Ici, il fait l'inverse pour donner toute son expressivité à la structure comparative *quot... tot*, qui matérialise le renversement total dont il est victime : le malheur actuel du personnage a la même ampleur que ses succès passés.
- [34.](#) Distique difficile, que certains éditeurs ont cru interpolé. Nous lisons avec Schetter, suivi par Schneider : *omnia nemo pati, non omnes omnia possunt / efficere, hoc uincit femina uicta uiro*. Formellement, on notera l'imitation de Virgile, *Buc.*, 8, 63 (*non omnia possumus omnes*). F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 184, voit en ce passage un souvenir du vieux lieu commun selon lequel la femme connaît, sexuellement, « une jouissance supérieure à celle de l'homme » et le rapproche, pour le sens, de Juvénal, 6, 253-254 (*haec tamen ipsa / uir nollet fieri, nam quantula nostra uoluptas*). Mais le polyptote et l'opposition rendent l'expression embarrassée.

35. La conjecture de Baehrens (*ualebunt*, remplaçant le *manebunt* donné par les manuscrits) ne semble pas nécessaire pour le sens.
36. Ce vers introduit une série variée d'*exempla* d'inspiration bucolique destinés à illustrer la vertu de l'habitude et son ancrage profond dans la nature (à commencer par les animaux, assez peu fréquemment évoqués dans la poésie élégiaque classique), par opposition au caractère volage de Lycoris. Maximien veut ainsi accréditer un discours selon lequel la stabilité est naturelle pour manifester, par contraste, l'horreur contre-nature du comportement de la *puella* qui l'a abandonné.
37. Avec les manuscrits et contre Baehrens, nous lisons *umbra* et non *umbram*.
38. Nous lisons avec Schetter *decubuit* (et ne retenons pas la conjecture de Baehrens *consuevit*).
39. Lycoris est donc anormale, selon la logique mise en œuvre. Mais ce raisonnement qui, en toute rigueur, assimile l'homme aimé au domicile habituel, ne manque pas de faire sourire et peut surprendre par sa tonalité décalée, sinon ironique, qui laisse planer de sérieux doutes sur l'authenticité de l'histoire rapportée ici.
40. L'infinif *posse* est vraisemblablement utilisé ici au sens de « pouvoir faire l'amour ».
41. Constatant les exigences de Lycoris, Maximien s'adresse ici à elle en évoquant leur passé commun, qui devrait les rapprocher, et la passion vécue naguère, qui devrait nourrir le présent. Cette idée banale est illustrée par une nouvelle succession d'*exempla* de forme gnomique, visant à souligner, par contraste, l'anormalité du comportement de Lycoris.

- [42.](#) Cet *exemplum* est particulier en raison de sa forme réflexive, grâce au dédoublement de la figure populaire du *miles* : le jeune *miles* admire en effet, dans le vieux soldat, son passé.
- [43.](#) F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 191, voit en ce « vainqueur » la figure, elle-aussi populaire, du cocher de cirque.
- [44.](#) Nous suivons Schetter qui corrige le *mea fata* édité par Baehrens par *mea dicta*. Ce vers présente, par ailleurs, l'une des rares notations auto-réflexives de l'œuvre, indépendamment des introductions programmatiques et des conclusions.
- [45.](#) La fin de cette élégie est thématiquement un peu confuse et, en une ultime tentative pour convaincre Lycoris de revenir, propose au moins un nouvel argument par distique : la vieillesse est respectable ; la vieillesse ne saurait être reprochée à quiconque car elle attend chacun ; à défaut de passion amoureuse, la tendresse et l'affection sont possibles. La *copia* donne beaucoup de *pathos* à ce qui, sous l'apparence d'une démonstration logique, est bien une supplication.
- [46.](#) Souvenir possible de Cicéron, *Cato*, 24 : *nemo enim est tam senex qui se annum non putet posse uiuere*.
- [47.](#) Nouvelle *sententia*. Voir un emploi comparable de l'adjectif *caecus* en *El.*, 3, 73 (*auri caecus amor*).
- [48.](#) Voir F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 193 : « Cette conclusion concerne toute la première partie du recueil, c'est-à-dire les pièces 1 et 2. *Longos annos* s'applique à la vieillesse en général, non à ce thème particulier, "l'amour dans la vieillesse". D'ailleurs, si la conclusion ne touchait que Lycoris et l'abandon de Maximien, on attendrait que le texte mette en évidence cette idée ».

49. Le tour *graue est* rappelle *El.*, 1, 278 (avec l'emploi de *graius* suivi d'un infinitif). Ce vers conclusif a la spécificité de superposer les deux pôles qu'il s'agit le plus souvent de distinguer : le poète et le personnage. Plus précisément, c'est ici le poète qui conclut, mais en se fondant sur le témoignage du personnage (ce que F. Spaltenstein appelle « fiction d'une parole réelle »).

Notes de l'Élégie 3

1. La formule de transition *operae pretium est* est vraisemblablement un souvenir d'Ennius, *Ann.*, 465-466 (*audire est operae pretium procedere recte / qui rem Romanam Latiumque augescere uultis*), passage déjà repris par Horace, *Sat.*, 1, 2, 37-38 (*audire est operae pretium procedere recte / qui moechis non uultis*).
2. La fin de *El.*, 2 liait logiquement les deux inspirations élégiaques fondamentales de Maximien (la vieillesse et l'amour déçu). En rupture, *El.*, 3 entend rappeler quelques traits du jeune âge du poète pour recréer l'âme du lecteur, qui en aimera davantage les chants plaintifs du poète. Ce passage d'auteur rappelle que, dans son ensemble, l'œuvre de Maximien ne saurait en aucun cas être limitée à la *deploratio* de la vieillesse, si marquante qu'elle soit.
3. Mention complaisante du pouvoir de la poésie sur le *lector*, directement pris en compte ici, en marge de la fiction biographique. L'expression *rerum uertigine* est un souvenir probable de Lucain, 8, 16-17 (*occursu stupuere ducis uertigine rerum / attoniti*).
4. La seconde élégie, en cela plus conforme au modèle classique du genre, débutait *in medias res*. La troisième élégie présente d'abord un programme revendiquant, dans la fiction poétique,

un caractère autobiographique qu'il ne faut évidemment pas prendre au pied de la lettre. Ce programme permet, au demeurant, d'affirmer l'existence de plusieurs tonalités dans le corpus et de plusieurs visages du poète et de la poésie au fil des âges. On notera l'emploi d'*opus*, qui désigne métapoétiquement le texte dans le texte.

5. Contrairement à Lycoris (voir notre note *ad loc.*), Aquilina est un nom courant qui n'a pas, en dehors de cette pièce, reçu de traitement littéraire particulier. Sensible à la présentation de ce cadre « familial et bourgeois », F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 198, pense que la *puella* de *El.*, 3 habite la même maison que Maximien et envisage donc qu'elle soit la fille des domestiques. En tout cas, la seule onomastique invalide la possibilité d'un parallèle entre cette histoire amoureuse et celle qui lie Maximien à Lycoris. Pour mieux opposer le nom des *puellae* des élégies 3 et 4 (Aquilina et Candida), W. C. Schneider, *op. cit.*, p. 101, renvoie au commentaire de Servius à *Aen.*, 1, 394 : *aquila propter aquilum colorem, qui ater est.*
6. Expression poétique topique. Voir notamment Virgile, *Buc.*, 8, 43 (*nunc scio quid sit amor*) ; Ovide, *Met.*, 13, 762 (*quid sit amor sentit*) ; Dracontius, *Romul.*, 2, 64 (*noscant quid sit amor*).
7. Le terme *rusticitas* caractérise la maladresse et l'inexpérience du personnage dans le domaine amoureux. Pour des emplois de ce substantif en contexte érotique, voir Ovide, *Her.*, 17, 188 (*ui mea rusticitas excutienda fuit*) et *Ars am.*, 1, 670 (*Ei mihi ! rusticitas, non pudor ille fuit*).
8. Le texte signifie probablement que l'ardeur d'Aquilina est telle que sa demeure ne suffit pas à la contenir. Nous suivons F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 199, qui voit, en ce tour, une expression populaire.

9. Nous refusons la leçon *stamina*, choisie par Baehrens, et retenons la leçon *carmina*. Ce terme, qui était sans doute plus fréquent dans la vie quotidienne, est rarement employé dans la littérature. Voir cependant, à l'époque tardive, Claudien, *Contre Eutr.*, 2, 458 : *quam bene texentum laudabas carmina tutus*.
10. Maximien emploie volontiers le verbe *iacere*. Dans des contextes bien différents, voir *El.*, 4, 38 (lors de la saynète de la sieste, à propos du père de Candia allongé auprès de Maximien) et *El.*, 5, 99 et 149 (à propos de la *mentula* défaillante de Maximien).
11. Mot à mot « l'amour et le souci ». Nous pouvons voir un hendiadyn dans cette expression.
12. Maximien emploie ici le verbe *pascere*, rare en ce contexte. Voir cependant Ovide, *Rem.*, 749 : *non habet unde suum paupertas pascat amorem*. En revanche, Maximien emploie à plusieurs reprises le verbe *pascor* (« se repaître », notamment de l'amour), comme en *El.*, 2, 33 et en *El.*, 3, 69.
13. Souvenir probable de Virgile, *Aen.*, 4, 2 : *et caeco carpitur igni*.
14. Motif, récurrent dans l'épigramme classique, des *notae*. Voir en particulier Ovide, *Ars am.*, 3, 514 : *innuet, acceptas tu quoque redde notas*, et *Am.*, 1, 4, 18 : *excipe furtiuas et refer ipsa notas*.
15. Cette notation pourrait nous faire supposer que Maximien a entre quinze et vingt ans au moment de cet épisode. Voir F. Bertini, « Boezio e Massimiano », *Atti del Congresso di Studi Boeziani*, L. Obertello (éd.), Rome, 1981, p. 273-283, notamment p. 282. Elle confirme, quoi qu'il en soit, le statut social favorisé de Maximien et n'en fait que mieux ressortir la simplicité d'Aquilina, qui n'est surveillée que par sa mère. Comme souvent dans la poésie de Maximien, on constate ici une fausse

symétrie : les deux amoureux sont surveillés, pour leur malheur, mais pas dans les mêmes conditions.

- [16.](#) Ce commentaire, en marge de la narration, manifeste clairement le décalage existant entre deux instances : le personnage (tout jeune ici) et le poète mettant en scène – plus ou moins fidèlement – cette expérience de jeunesse. Du point de vue de la poétique du genre, Maximien sauve les apparences de la tradition élégiaque en insistant sur la difficulté d'accès à la *puella*.
- [17.](#) Baehrens édite *calor* bien que les manuscrits donnent majoritairement la leçon *color*, que nous reprenons ici. Ce vers présente la première occurrence du motif classique des *erotica pathêmata*, repris dès *El.*, 3, 23.
- [18.](#) À propos de cette narration solidement appuyée sur une chronologie précise, voir F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 202, qui récapitule les grandes articulations du récit (ponctué par *nec minus, dum, postquam, nec longum, tunc* et *hic*).
- [19.](#) Démarcation d'Ovide, *Fast.*, 5, 403-404 : *uirus edax superabat opem, penitusque recepta / ossibus et toto corpore pestis erat* (à propos du poison pénétrant tout le corps). L'assimilation, de par cet hypotexte, de l'amour au poison, pour être classique, n'en est pas moins suggestive.
- [20.](#) Le texte latin dit *coepimus ambo*, tour qui rappelle, dans *El.*, 3, *compressimus ambo* (v. 21) et annonce *discessimus ambo* (v. 93).
- [21.](#) Dans la langue classique, ce couple (*locus* et *tempus*) est assez courant, en particulier en contexte politique et militaire. Voir par exemple Cicéron, *Amer.*, 68 (*tempus idoneum, locus opportune captus ad eam rem*) et Salluste, *Jug.*, 55, 8 (*tempus aut locum pugnae quaerere*). L'application de ces substantifs au contexte

amoureux manifeste à nouveau un plaisant décalage, d'autant que, empêchés de se voir, le personnage évoqué par le poète et Aquilina rejouent, pour ainsi dire, le début de l'*epyllion* de Pyrame et Thisbé. Voir Ovide, *Met.*, 4, 5 *sqq.* Le personnage dont il est question ici n'en apparaît que plus littéraire et que plus éloigné de tout référent réaliste.

- [22.](#) Reprenant le thème des *notae*, déjà évoqué au v. 20, ce vers est une adaptation d'Ovide, *Am.*, 2, 5, 15-17 : *multa supercilio uidi uibrante loquentes ; / nutibus in uestris pars bona uocis erat. / Non oculi tacuere tui (...).*
- [23.](#) En latin *suspensos ponere gressus*. À comparer à *El.*, 5, 23-24 (description de la *Graia puella*) : *quis referat gressus se certa lege mouentes / suspensosque nouis plausibus ire pedes ?*
- [24.](#) Au lieu de *tota nocte*, que donnent les manuscrits, Baehrens conjecture *muta nocte*. Cette correction ne semble pas devoir s'imposer. Maximien a pu s'inspirer pour ce vers de Tibulle, 1, 2, 20 (*pedem nullo ponere posse sono*) et d'Ovide, *Am.*, 3, 1, 52 (*atque impercussos nocte mouere pedes*).
- [25.](#) Le polyptote n'est pas rare chez Maximien. Voir F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 56. Pour un emploi galant de *uulnus*, au sens de « blessure d'amour », voir Virgile, *Aen.*, 4, 1-2 : *At regina graui iamdudum saucia cura / uolnus alit uenis, et caeco carpitur igni* (vers déjà imité par Maximien en *El.*, 3, 13 pour l'expression *caecum ignem*).
- [26.](#) Ceux d'Aquilina.
- [27.](#) Le poète joue ici du passage du sens figuré (le feu en tant que symbole de l'amour) au sens concret (le feu attisé par le bois que l'on pose sur le bûcher). Maximien a sans doute trouvé un modèle formel chez Ovide, *Her.*, 13, 112 : *ut solet adfuso surgere*

flamma mero. Ce raffinement permet de poétiser une idée assez banale : le désir croît lorsque son accomplissement est rendu impossible. Voir Ovide, *Am.*, 2, 19, 3 : *quod licet, ingratum est ; quod non licet, acrius urit*. Maximien reformule d'ailleurs la première partie de cet hexamètre en *El.*, 3, 77 : *permissum fit uile nefas*.

28. F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 206, note qu'Aquilina est la seule *puella* à « avoir été touchée par la punition » et y voit – de façon peut-être un peu audacieuse – une confirmation de sa différence sociale avec Maximien.
29. Le terme latin *uisceribus* désigne ici le cœur. Pour ce sens, voir Juvénal, 13, 14-15 (*spumantibus ardens / uisceribus*). Pour éviter la confusion avec *corda*, nous traduisons par « poitrine ».
30. À mettre en relation avec *El.*, 3, 40 et l'expression *pretium tanti cruoris*, qui explique rétrospectivement ce vers.
31. Baehrens conjecture *caedes* au lieu de *uestes*, leçon donnée par les manuscrits mais difficilement compréhensible en contexte, de sorte qu'une correction semble s'imposer. J. Meyers nous suggère une correction formellement minimaliste et tout à fait satisfaisante pour le sens : le remplacement de *uestes* par *restes*, substantif désignant au pluriel les « fouets de corde » ou les « coups de fouet ». Voir Plaute, *Persa*, 282 : *caedere hodie tu restibus* (« Toi, tu recevras le fouet aujourd'hui »). Cette correction a également été proposée par A. Traina, « Le busse di Aquilina (Massimiano 3, 37) », *RFIC*, 115, 1987, p. 54-57, article auquel fait allusion D. Guardalben, *Massimiano, Elegie della vecchiaia*, Florence, 1993, p. 121.
32. Tout comme l'image des « supplices » (v. 36), ce vers est une hyperbole galante dramatisant le propos. W. C. Schneider, *op. cit.*, p. 101-102, voit d'ailleurs dans ce passage (avec à l'appui

des références à Plaute et à Longus) l'union des traditions élégiaque, comique et du roman grec.

33. L'emploi de *passio* au sens de « douleur » ou « souffrance » a surtout cours dans les œuvres chrétiennes. F. Spaltenstein note, *op. cit.*, p. 208, qu'il ne faut pas y voir un signe du christianisme de Maximien, ce qui est une évidence. Il convient sans doute davantage d'insister sur le décalage suscité par la transposition de ce substantif en contexte amoureux.
34. Sentence, comme le marque, en latin, l'emploi du parfait gnomique (*fuit*).
35. Mot à mot « j'étais déchiré ». Pour cet emploi assez rare de *carpo*, voir Ovide, *Ars am.*, 3, 680 (*cura carpitur ista mei*) et, à l'époque tardive, Venance Fortunat, *Épithalame pour Sigebert et Brunehaut*, 51 (*Sigibercthus amans Brunichildae carpitur igne*).
36. La maigreur est un symptôme classique, dans l'élégie, de la maladie d'amour. Voir notamment Ovide, *Ars am.*, 1, 733 : *arguat et macies animum*.
37. Dans son article « Ennodius, Boethius, and the Date and Interpretation of Maximianus' *Elegia* III », *RFIC*, 111, 1983, p. 183-195, D. Shanzer avance que l'apostrophe *magnarum rerum maxime scrutator* est à comprendre ironiquement, l'emploi de *scrutator* – très rare dans ce contexte – créant un décalage presque burlesque par rapport aux désignations attendues pour caractériser Boèce. Stace, par exemple, emploie ce substantif pour désigner des mineurs et des plongeurs (*Theb.*, 6, 880 ; *Theb.*, 7, 720 ; *Silu.*, 3, 84). Dans un article très récent (« L'élégie latine tardive : analyse de procédés compositionnels et expressifs dans les *Élégies* de Maximien », *Au-delà de l'élégie d'amour. Métamorphoses et renouvellement d'un genre latin dans l'Antiquité et à la Renaissance*, L. Chappuis Sandoz (éd.), Paris,

2011, p. 159-170), A. Franzoi voit dans l'expression *magnarum scrutator maxime rerum* l'addition de deux passages de l'*Aegritudo Perdicae* (v. 166 : *sic fatus fessae scrutator conscia uenae*, et v. 170-171 : *magnusque uirorum / inuenit Hippocrates, quae pectore clausa fuere*) sous une forme emphatique reprenant une clausule ovidienne (*Her.*, 9, 107).

- [38.](#) Le statut de Boèce dans cette élégie de Maximien et le sens de ses deux interventions successives, qui rappellent l'apparition d'Hippocrate dans l'*Aegritudo Perdicae*, ont donné lieu à de nombreuses études dont les conclusions sont fort divergentes. Boèce est connu, comme l'atteste notamment une épigramme d'Ennode de Pavie (voir annexes), pour avoir été porté, au moins dans sa jeunesse, à une sexualité vigoureuse. Mais comment le philosophe et le martyr socratique de la *Consolation de Philosophie* peut-il être figuré ici sous les traits d'un *praeceptor amoris* parlant le langage de l'élégie érotique, et d'un entremetteur achetant la complaisance des parents de la *puella* pour favoriser les amours de son jeune protégé ? F. Spaltenstein évacue un peu rapidement le problème, en en minimisant la portée. F. Bertini, art. cit., notamment p. 277-283, a lui-même résumé les principales interprétations proposées. R. Anastasi (« La III *Elegia* di Massimiano », *Miscellanea di studi di letteratura cristiana antica*, III-IV, 1951, p. 45-92), en désaccord avec E. Merone (« Per la biographia di Massimiano », *GIF*, 1, 1948, p. 337-352), interprète l'intervention de Boèce dans une perspective politique et parodique. Niant la réalité du dialogue entre Boèce et Maximien, R. Anastasi considère la présentation du philosophe en zélateur de la *pietas* et de la *uirginitas* comme une inversion caractérisée des valeurs que défendait couramment Boèce : l'élégie de Maximien présenterait donc une tonalité ironique, sinon sarcastique,

pour attaquer la mémoire d'un mort par ailleurs vénéré (l'étude en question datant la naissance de Maximien dans la décennie 470-480 et la composition de la troisième élégie entre 525 et 535-540). Cette interprétation a été reprise à son compte, et même développée, par J. Szövérfy (« Maximian a Satirist ? », *HSPH*, 72, 1967, p. 351-367), qui voit en cette pièce une attaque politique destinée à ridiculiser le philosophe et, en Maximien, un pourfendeur de la tradition romaine soucieux, ce faisant, de flatter la cour. À cela, F. Bertini oppose une interprétation fondée sur la proximité, intellectuelle et morale, liant Boèce et Maximien. Soulignant le rôle joué par des mots présents à la fois chez Maximien et dans la *Consolation de Philosophie* (des substantifs : *stupor, pudor* ; des verbes : *taceo, agnosco*), F. Bertini compare l'arrivée secourable de Boèce auprès de Maximien à l'apothéose de Philosophie dans la *Consolation* et envisage l'articulation des deux interventions apparemment contradictoires de Boèce dans *El.*, 3 (v. 63 : exhortation à jouir de l'amour ; v. 87-90 : félicitations pour ne pas avoir joui de l'amour) comme une application pratique des préceptes théoriques sur le bonheur prônés par le philosophe au début du livre 3 de la *Consolation*. Voir *Cons.*, 3, pr. 1, 7 : *sed quae tibi [causa] notior est, eam prius designare uerbis atque informare conabor, ut ea perspecta, cum in contrariam partem flexeris oculos, uerae specimen beatitudinis possis agnoscere*. Pour accéder à la découverte du vrai bonheur (en l'occurrence la chasteté), Maximien aurait ainsi dû être d'abord confronté au faux bonheur (en l'occurrence la jouissance), et s'en détourner. F. Bertini conclut que cette pièce, dont il date la composition entre 527 et 550, bien loin d'être satirique, est ainsi à lire comme une exaltation de la figure du philosophe et une confirmation de la validité des principes moraux qu'il a développés grâce au rappel d'un épisode lointain de sa propre

jeunesse – ce qui présuppose donc que le dialogue entre les deux figures a bien été réel (hypothèse à vrai dire assez audacieuse, et surtout invérifiable). En revanche, D. Shanzer, bien consciente d'une apparente contradiction entre les deux interventions de Boèce, soutient (notamment à partir de son interprétation du *discidium* concluant *El.*, 3, voir notre note *ad loc.*) que seule une très vive ironie, dans la fin de la pièce, explique les surprenantes félicitations adressées au chaste jeune homme. Si, comme on l'a souvent remarqué, la mythologie est peu utilisée dans les *Élégies*, la présence d'un dialogue imaginaire, mais présenté comme réel, avec la figure prestigieuse de Boèce pourrait peut-être avoir, chez Maximien, la même valeur que les interventions de Virgile dans les œuvres de Fulgence le Mythographe et de Dante. D. Shanzer est enfin d'avis que Maximien – quelle que fût son identité – n'a vraisemblablement pas connu personnellement Boèce, a écrit sensiblement plus tard que lui, mais a choisi d'évoquer le philosophe dans la fiction poétique en raison du singulier contraste entre la vie de ce dernier et la sienne. Boèce, qui, dans sa jeunesse, avait une réputation de lascivité (en cela, il peut être considéré par le jeune personnage de *El.*, 3 comme un *praeceptor amoris*), fut poète, eut de grands succès politiques, composa plus tard une œuvre philosophique et littéraire fondamentale manifestant un réel changement dans sa façon d'aborder la vie, avant d'accéder au statut de martyr. En tant que tel, Boèce est une figure de la versatilité de la vie qui apporte un bon complément à la *persona* de Maximien, qui était profondément chaste dans sa jeunesse, puis torturé par les désirs et l'impotence, une fois devenu un vieillard. À cela, il faut ajouter que les interventions, de prime abord incohérentes, du philosophe, ainsi que la confrontation de deux comportements radicalement différents, confirment le

goût de Maximien pour l'esthétique du décalage, de la fausse symétrie et du contraste saisissant, à l'œuvre dans l'ensemble du recueil.

- [39.](#) Jeu de mots sur l'étymologie grecque du nom de Boèce, au moment où Maximien évoque son intervention secourable (*solus, Boethi, fers miseratus opem*). La critique a d'ailleurs pris au sérieux l'hypothèse d'un regard ironique, sinon insultant, porté par Maximien sur Boèce. Sur cette question, voir D. Shanzer, art. cit., p. 190 (« as for the pun – *Boethi... fers opem* –, it [...] is another little joke detracting from the solemnity of the address »), et l'état de la question proposé par F. E. Consolino, art. cit., 1997, p. 379-380, qui conclut, quant à elle, qu'il est fort peu probable que Maximien manifeste ici de l'hostilité envers Boèce. Cependant, on retrouve ce même genre de coquetterie ludique dans la façon récurrente dont un contemporain de Maximien, Ennode de Pavie, invite Arator à « cultiver » la langue, comme dans la *Dictio* 9, 10-12. 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.
- [40.](#) Baehrens corrige *tali me peste teneri*, que proposent la majorité des manuscrits, par *tacita me peste teneri*.
- [41.](#) Nous comprenons ici le substantif *adloquium* au sens de « parole de consolation ». Voir Horace, *Ep.*, 13, 18.
- [42.](#) D. Shanzer, art. cit., p. 190, a vu en ce vers une parodie, totalement décalée, du secours apporté par Philosophie au prisonnier dans la *Consolation de Philosophie* de Boèce (voir en

particulier 1, pr. 2 et 1, pr. 4), dialogue fictif qui débute lui-même par une élégie déplorant aussi la fin d'une jeunesse heureuse (voir 1, m. 1, 7) et l'horreur de la vieillesse (voir notamment 1, m. 1, 9-12), avant que, dès son apothéose, Philosophie ne chasse violemment les muses élégiaques stigmatisées sous la désignation *scaenicae meretriculae* (1, pr. 1, 8) et accusées d'empoisonner de leur venin le prisonnier malade.

- [43.](#) Baehrens propose de corriger *unde*, donné par les manuscrits, par *quando*. Nous ne le suivons pas.
- [44.](#) Nous ne suivons pas la correction de Baehrens (*en dicti*) aux manuscrits (*edicti*).
- [45.](#) À mettre en relation avec la thématique de la maladie et de la thérapeutique chez Boèce. Voir notamment *Cons.*, 1, pr. 4, 1, que l'on peut considérer comme une source de Maximien : *Si operam medicantis exspectas, oportet uulnus detegas*, dit Philosophie au prisonnier. F. Bertini, art. cit., p. 281, y voit à juste titre une « affinité évidente » avec ce vers de Maximien.
- [46.](#) Ce vers propose une comparaison entre la maladie d'amour et les feux qui se développent sous terre à mesure qu'ils cherchent une issue à l'air libre. Voir Ovide, *Met.*, 15, 346-349 :

*siue leues imis uenti cohibentur in antris
saxaque cum saxis et habentem semina flammae
materiam iactant, ea concipit ictibus ignem,
antra relinquuntur sedatis frigida uentis.*

- [47.](#) *Conscia signa* : l'expression est déjà utilisée par Ovide, *Am.*, 2, 1, 8 (également à propos du sentiment amoureux, en l'occurrence désigné métaphoriquement par le substantif *flamma*, que reprend classiquement Maximien, *passim*).

- [48.](#) Sur ce passage discuté, nous suivons le texte de Baehrens.
- [49.](#) Le tour *pone metum* vient probablement de Tibulle, 3, 10, 15 : *pone metum, Cerinthe, deus non laedit amantes*. Il pourrait aussi annoncer ironiquement l'exhortation adressée à Maximien, dans un contexte bien différent, par la *Graia puella* en *El.*, 5, 68 : *proice tristitias*.
- [50.](#) Reprise probable de Virgile, *Aen.*, 11, 240-241 : *responsa reposit / ordine cuncta suo*, déjà imité par Valérius Flaccus, 1, 531-532 : *condita pergunt / ordine cuncta suo*.
- [51.](#) Voici la première intervention de Boèce, invitant Maximien à cueillir le fruit de son amour. Ce conseil correspond bien à la réputation qu'avait Boèce dans sa jeunesse (voir annexes). Le substantif *munus* peut désigner l'acte sexuel, mais il suggère plus probablement ici, dans une perspective galante, « le don » ou « la faveur ». L'emploi du verbe (*potiaris*) est attesté pour désigner la possession physique. Voir Ovide, *Ars am.*, 1, 711 : *ut potiare, roga*. De même, pour l'emploi du participe *placitae* devant le substantif *formae*, voir déjà Ovide, *Ars am.*, 3, 535 (*nos facimus placitae late praeconia formae*) et *Fast.*, 2, 777 (*placitae praesentia formae*).
- [52.](#) *Talia uelle fugit* : la même expression revient en *El.*, 3, 92.
- [53.](#) Noter l'ironie de l'expression.
- [54.](#) Question rhétorique destinée à dramatiser le propos pour pousser Maximien à l'action.
- [55.](#) Le substantif *pietas* apparaissait déjà trois vers plus haut. Précisément parce qu'il la respecte, Maximien devrait, selon Boèce, honorer Aquilina de son amour. Ici, le poète cède au plaisir d'un jeu de mots.

- [56.](#) Dans ce distique conclu par une sentence sur le thème de « l'amour vache », Maximien associe le motif de la querelle entre amoureux au motif de l'amour comme lutte. Voir Properce, 2, 15, 4 (*quantaque sublato lumine rixa fuit*). À propos des ongles dans ce contexte, en tant que métonymie de la griffure, voir Ovide *Am.*, 1, 7, 64 : *protinus in uoltus unguibus ire meos*. Enfin, il est possible que Maximien ait commis une erreur prosodique sur le substantif *plaga*. Vu la place du mot dans le pentamètre, le premier « a » de *plaga* doit être bref et, avec cette quantité, le substantif signifie « filet ». Or, malgré un rapprochement possible avec Ovide, *Ars am.*, 1, 270 (*capies, tu modo tende plagas*), le contexte rend beaucoup plus logique le sens de « coup » qu'a le substantif lorsque le « a » est long. Voir F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 217.
- [57.](#) Cette évocation du rôle de corrupteur de Boèce auprès des parents est un élément fondamental pour étayer – quoiqu'elle soit très discutable – l'hypothèse selon laquelle Maximien aurait composé un portrait-charge du philosophe.
- [58.](#) L'expression *auri caecus amor* a été prise à Virgile, *Aen.*, 1, 349, déjà imité par Rutilius Namatianus, 1, 358.
- [59.](#) Le substantif *ludus* et le verbe *ludere* peuvent désigner l'acte sexuel. Voir notamment, dans la tradition élégiaque, Ovide, *Ars am.*, 2, 389 : *ludite sed furto celetur culpa modesto*.
- [60.](#) Voir notre note sur *El.*, 3, 32. Pour un exemple de traitement élégiaque de ce thème assez courant, voir Ovide, *Am.*, 3, 4, 9-10 : *cui peccare licet, peccat minus ; ipsa potestas / semina nequitiae languidiora facit*. L'expression paradoxale, sinon oxymorique, *permissum nefas* peut, par contraste, évoquer Horace, *Carm.*, 1, 3, 26 (*uetitum nefas*).

- [61.](#) Pour éviter la répétition avec le vers précédent – alors qu'elle est très probablement délibérée, comme le poète en offre maints autres exemples –, Baehrens a voulu corriger la leçon *languida*, donnée par les manuscrits, par *tabida*. Nous ne le suivons pas.
- [62.](#) Évocation de la préservation de la virginité, à partir de l'image de la défloration en tant que blessure. F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 220, envisage ici une imitation de Silius Italicus, 17, 31-32 : *si qua illaesi sibi corporis adstat / conscia*.
- [63.](#) *Tristis abit* : telle serait, selon D. Shanzer, la sortie de scène définitive d'Aquilina, art. cit., p. 191, de sorte que la séparation concluant l'épigramme ne pourrait concerner que Boèce et Maximien.
- [64.](#) L'irruption du discours au sein de la narration, comme dans l'épopée, dramatise vivement l'exposé, *a fortiori* dans la mesure où Maximien s'adresse ici à lui-même.
- [65.](#) À comparer au discours de Cupidon, adressé à la *frigida Virginitas*, dans l'*Épithalame pour Maximus* d'Ennode de Pavie.
- [66.](#) Ce tour est assez confus en latin, notamment parce que Maximien applique à la virginité l'expression *plena pudoris* (reprise d'Ovide, *Her.*, 7, 102), qui s'appliquerait plus volontiers à une personne. Il en est de même pour l'*intacta Virginitas*. Voir cependant, pour un emploi de cette expression, Arnobe, *Nat.*, 7, 22.
- [67.](#) D. Shanzer, art. cit., p. 191, montre que *macte* peut être utilisé pour introduire un propos ironique. Voir ainsi Stace, *Theb.*, 11, 681.
- [68.](#) Le trophée désigne ici les insignes du triomphe. Voir F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 222, qui renvoie à Ovide, *Rem.*, 157-158 :

uince Cupidineas pariter Parthasque sagittas / et refer ad patrios bina tropaea deos.

69. Nous lisons *cedant*, et non *cedunt* que propose Baehrens (comme il propose *cedit* au vers suivant). L'emphase de ce tour (« *cedat*-Formel ») est très marquée. Voir par exemple Lucain, 7, 408.
70. La présence de Vénus et de Cupidon est tout à fait attendue dans ce contexte ; celle de Minerve, déesse de la sagesse, l'est moins. F. Spaltenstein remarque, *op. cit.*, p. 222, que « l'on attendrait plutôt Diane, symbole de chasteté, comme l'objet naturel d'une surenchère ». Sans doute Maximien a-t-il ici imité la structure choisie par Ovide en *Am.*, 1, 15, 33-34 : *cedant carminibus reges regumque triumphis / cedat et auriferi ripa benigna Tagi*. Le emploi, dans un contexte « chaste », de cette injonction ovidienne célébrant la toute puissance de l'amour crée un décalage évident.
71. Reprise du tour utilisé en *El.*, 3, 64.
72. Sur ce sens assez rare de l'adjectif *ingratus*, voir le commentaire de F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 223.
73. En latin *discessimus ambo*. Plusieurs interprétations ont été proposées sur ce passage. F. Bertini, *art. cit.*, p. 283, comprend que *ambo* désigne Maximien et Aquilina : dans une perspective élégiaque, proche de la figuration du *discidium* à l'œuvre chez Properce, la pièce s'achèverait sur la séparation des amants. Après R. Anastasi, D. Shanzer, *art. cit.*, p. 191, note que cette interprétation est impossible (Aquilina ayant définitivement quitté la scène au v. 80) et comprend que *ambo* désigne Maximien et Boèce – la séparation devenant inéluctable dès lors que Maximien s'est tourné vers la vertu (même si cette fin

est vraisemblablement ironique). Cette dernière lecture est très discutable. F. Spaltenstein n'envisage pas le problème.

Notes de l'Élégie 4

1. Tout comme les vers 1-4 de *El.*, 3, les six premiers vers de *El.*, 4 se présentent sous la forme d'un programme auctorial.
2. Maximien apprécie le verbe *pasco*. Voir déjà *El.*, 3, 13.
3. Nouvelle déclaration métapoétique sur la valeur divertissante de la poésie. Comme l'a bien senti F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 225, l'évocation de ce « doux badinage » contraste avec les événements « honteux » dont il est question en *El.*, 4, 1. Mais ce badinage, strictement littéraire, désigne l'activité poétique. Le décalage n'en est que plus manifeste entre la composition littéraire et le référent prétendument autobiographique sur lequel elle se fonde.
4. Rappel des *poetarum mendacia dulcia* que Maximien dit, en *El.*, 1, 11, avoir composés dans sa jeunesse.
5. L'emploi réflexif d'*opus*, au sens d'œuvre littéraire, est parallèle à celui de *El.*, 3, 4.
6. Ce distique reprend l'idée banale selon laquelle le changement et l'évolution sont des remèdes contre la monotonie d'une vie qui s'enlise. Du point de vue métapoétique, on peut voir dans ce témoignage une confirmation de l'importance que Maximien accorde à la composition d'épisodes distincts, opposables, par « tranches de vie ».
7. Après les six vers programmatiques, ce début (*uirgo fuit*) évoque les présentations typiquement poétiques, presque sous la forme d'un conte. Formellement, F. Spaltenstein, *op. cit.*, p.

226, le compare à Ovide, *Am.*, 3, 1, 1 (*stat uetus [...] silua*) et à Virgile, *Aen.*, 9, 381 (*silua fuit [...]*).

8. Nous ne suivons pas Baehrens qui corrige *species*, donné par les manuscrits, par *facies*.
9. En latin *Candida*. Dans sa construction, ce vers est vraisemblablement un souvenir de Juvénal, 12, 72-73 : *conspicitur sublimis apex cui candida nomen / scrofa dedit*. Le nom *Candida* semble assez courant. Dans les *Amours* d'Ovide (1, 5, 10), Corinne est elle-même qualifiée de *candida* (comme l'est Didon chez Virgile, *Aen.*, 5, 571).
10. Avec F. Spaltenstein (qui note que cette généralité correspond mieux à la manière de Maximien), *op. cit.*, p. 227, nous restituons *modis* au lieu de *comis* au v. 7.
11. Baehrens retient *nam* (très mal attesté par les manuscrits), ce qui est étrange en contexte car la conjonction de coordination n'explique rien du tout. La plupart des manuscrits ont *stat*. Nous reprenons à notre compte la correction de B. Mauger-Plichon en *sat*.
12. Le commentaire *ad loc.* de F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 228, est très suggestif : « On pense à une attraction de music-hall, autant dire à une sorte de danse du ventre ! ».
13. Élément de description assez singulier et pittoresque, qui contraste avec l'évocation des talents de joueuse de lyre de *Candida* dans le distique suivant (et de la *Graia puella* au début de *El.*, 5) – notation qui correspond mieux, *a priori*, au contexte amoureux.
14. Nous traduisons ainsi *diuersis de partibus*, pour essayer de conserver l'idée locale. D'une manière générale, Maximien utilise très souvent le substantif *pars*, sans d'ailleurs lui donner

toujours la même signification. Voir, aux deux extrémités du recueil, *El.*, 1, 5 et *El.*, 6, 12. Il s'agit, parfois, d'une sorte de « cheville ».

- [15.](#) Pour un emploi du verbe *carpere* dans le même sens, voir *El.*, 3, 45.
- [16.](#) Stylistiquement, on note un certain relâchement de la langue, du fait de la récurrence des adjectifs *uarius* et *diuersus*, dont la portée est extrêmement générale.
- [17.](#) L'expression *subito correptus* provient sans doute d'Ovide, *Fast.*, 3, 681 : *correptus amore*.
- [18.](#) Le modèle de cet oxymore, ou du moins de ce paradoxe, est peut-être Horace, *Carm.*, 1, 27, 10-12 : *dicat Opuntiae / frater Megyllae quo beatus / uolnere qua pereat sagitta*. Voir aussi *El.*, 5, 132-133 (à propos de la vierge qui aime à être blessée par la *mentula*).
- [19.](#) Nouvelle séquence consacrée à l'exposé des symptômes de l'amour (motif classique des *erotica pathêmata*), en particulier sous une forme féérique ou fantasmagorique, ce qui fait l'originalité de la quatrième élégie.
- [20.](#) Le contraste, au sein du même vers, entre *uisa semel* et *semper memorare libebat* permet une stylisation expressive du coup de foudre.
- [21.](#) Périphrase un peu gauche (qu'éclaire rétrospectivement le distique suivant, de par sa structure identique) pour signifier que Candida n'est pas concrètement ni physiquement présente, ce qui n'empêche pas le personnage de l'imaginer.
- [22.](#) Non content de croire que Candida est présente, quand tel n'est pas le cas, Maximien est épris au point qu'il se parle lui-même.

C'est cet élément qui justifie, dans le distique suivant, le motif de la folie de l'amoureux.

- [23.](#) Les manuscrits donnent *fallebar* (que Baehrens corrige sans vergogne en *fallebat*). Il faut conserver *fallebar*, qui se comprend par rapport au *putabar* du vers précédent : les gens disent que Maximien est fou et « il n'est pas trompé » (sous-entendu « par les gens qui disent cela »). F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 232, complique inutilement les choses et force le sens pour comprendre *fallor* au sens de « on se trompe à mon sujet » en voyant à tort dans cet emploi un hapax.
- [24.](#) Noter la dramatisation de l'énonciation de par l'enchâssement d'une réplique fictive au discours direct, pour introduire la *sphragis* du recueil.
- [25.](#) Ce vers, le seul du corpus où le poète fait état de son nom (sous une forme banale, sans la moindre poétisation et sans recours à la Fable), constitue sa *sphragis* – une *sphragis* qui, placée en un moment crucial dans l'intrigue élégiaque (l'explicitation de l'amour conçu pour Candida), est d'ailleurs sensiblement plus directe que dans bien des œuvres poétiques majeures, qui présentent communément des signatures indirectes. Voir notamment Virgile, *Georg.*, 4, 563 et Ovide, *Am.*, 2, 1, 2. La logique de ce vers est, au demeurant, assez elliptique. Il semble qu'il faille envisager un lien de cause à effet entre les deux hémistiches, le fait que Maximien chante devant être compris comme une preuve de ce qu'il est amoureux d'une chanteuse. L'amour l'aurait ainsi « contaminé » et contraint au mimétisme (idée qui apparaissait déjà explicitement en *El.*, 4, 22). F. Spaltenstein a montré, *op. cit.*, p. 233, que le participe présent *cantantem* est substantivé et équivaut au substantif *cantatricem*.

- [26.](#) Après cette réplique au discours direct, en forte rupture énonciative, Maximien reprend ici le cours de la narration consacrée à l'explicitation des symptômes amoureux. Le lexique est très général. Le v. 28 peut d'ailleurs se lire comme une *sententia*.
- [27.](#) La coordination de ces substantifs est sans doute imitée de Stace, *Theb.*, 1, 537-538 : *pariter pallorque ruborque / purpureas hausere genas*.
- [28.](#) Avec Schetter, nous lisons *interdum*, et non *internum*, qu'édite Baehrens.
- [29.](#) Sur les aveux inconsciemment faits pendant le sommeil, nous avons plusieurs précédents. Voir notamment Lucrèce, 5, 1158 (*quippe ubi se multi per somnia saepe loquentes*) et, dans le genre élégiaque, Tibulle, 1, 9, 27-28 (*ipse deus somno domitos emittere uocem / iussit et inuitos facta tegenda loqui*). Plus généralement, sur le motif du sommeil dans l'élégie, voir J. Bouquet, « La nuit, le sommeil et le songe chez les élégiaques latins », *REL*, 74, 1996, p. 182-211.
- [30.](#) Les modèles de ce vers (qui associe classiquement le motif de l'oubli au sommeil) est sans doute Ovide, *Met.*, 15, 21 (*pressum grauitate soporis*) et surtout Claudien, *Contre Eutr.*, 1, 68-70 (*uiduumque relinquis / Eutropium tantasque premunt obliuia noctes / crudelis*).
- [31.](#) Cette question est empreinte du thème de la frustration élégiaque, tel qu'il est mis en œuvre dans le motif du *paraclausithyron melos*. F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 236, note toutefois à juste titre que cette question est décalée et inadaptée car elle suppose une relation qui n'existe pas si l'on se fie au texte.

- [32.](#) L'opposition entre *nox* et *lux* est frontale. Sur l'association de la nuit à l'amour, voir Catulle, 7, 7-8 : *aut quam sidera multa cum tacet nox / furtiuos hominum uident amores*. Voir aussi J. Bouquet, art. cit, p. 183 sq.
- [33.](#) L'apparition soudaine du père de Candida dans l'élégie, que rien n'avait préparée en amont, permet au poète d'orchestrer la saynète bourgeoise et champêtre de la sieste, propice à l'aveu inconscient de la part de Maximien et faisant – autour des motifs du sommeil, du songe, de la féerie et de la fantasmagorie – l'originalité de *El.*, 4. Cette saynète rompt la linéarité du récit et le dramatise. Elle rappelle d'ailleurs l'intervention de la mère d'Aquilina en *El.*, 3, en tant qu'opposition à l'épanouissement de l'amour. Il y a donc, dans ces deux interventions successives des parents, une forme de symétrie, mais elle n'est pas rigoureuse car le père de Candida, vraisemblablement un familier de Maximien, ne s'oppose pas *a priori* à l'amour, mais seulement lorsqu'il est témoin de l'aveu du personnage. C'est d'ailleurs cet aspect qui a parfois conduit la critique à comparer l'intervention du père de Candida à celle de Boèce dans *El.*, 3, les deux ayant finalement pour fonction de faire obstacle à l'amour. Mais cette interprétation n'est possible que si l'on nie la tonalité possiblement ironique de la seconde intervention de Boèce. Voir notre note *ad loc.*
- [34.](#) Cette précision et la mise en scène (Maximien faisant la sieste auprès du père de Candida) prouvent que le personnage et le père de sa *puella* se connaissent bien. Il n'y a donc pas ici, contrairement à l'élégie précédente, de fossé social entre Maximien et la famille de la *puella*.
- [35.](#) F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 237, note que la narration de l'épisode de la sieste en commun présente une forme « négligente » et

stigmatise l'emploi de l'adverbe *forte* et du participe *comitatus*. Stylistiquement, nous dirions plutôt qu'il s'agit d'une forme de *neglegentia diligens*, puisque la soudaineté de l'intervention du père de Candida, comme un coup de théâtre, va donner un nouveau sens à l'élégie, poétiser l'aveu amoureux en le soumettant au motif élégiaque du sommeil et, narrativement, programmer une nouvelle forme de déceptivité amoureuse qui conclura la pièce. Par ailleurs, *forte iacebat* est sans doute repris, avec un changement de contexte radical, de Virgile, *Aen.*, 12, 897 : *campo quod forte iacebat* (duel entre Énée et Turnus).

- [36.](#) Notation esthétique, sans aucune justification dramatique dans la saynète qui se joue ici. Il ne s'agit donc que d'un élément de description galante, qui peut évoquer la topique du *locus amoenus*. Voir, dans cette veine, Ovide, *Fast.*, 1, 423-424 (*lotis in herbosa sub acernis ultima ramis / sicut erat lusu fessa quieuit humo*) et *Am.*, 1, 14, 22 (*cum temere in uiridi gramine lassa iacet*).
- [37.](#) Souvenir de Virgile, *Aen.*, 3, 651-652 : *omnia collustrans hanc primum ad litora classem / conspexi uenientem*.
- [38.](#) Image très expressive, vraisemblablement inspirée de Virgile, *Aen.*, 9, 325-326 : *qui forte tapetibus altis / exstructus toto proflabat pectore somnum* (à propos de Rhamnès, attaqué pendant son sommeil par Nisus).
- [39.](#) Nous ne suivons pas la conjecture de Baehrens (*putabo*) remplaçant le *putas* donné par les manuscrits.
- [40.](#) Voir F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 239, qui note que l'opposition entre *ludibria* et *uerus* implique que *ludibria* comporte l'idée d'« imagination fantaisiste », nuance sémantique tout à fait envisageable. Plus important, F. E. Consolino a noté, *art. cit.*, p. 385, que les questions posées par le père de Candida rappellent

les interrogations de Macrobe, dans le *Commentaire au Songe de Scipion*, sur le rôle et la signification des rêves.

- [41.](#) La correction de *uerus*, donné par les manuscrits, par *serus* est inutile.
- [42.](#) Sur l'expression de la subjectivité dans la nuit et le sommeil élégiaque, voir J. Bouquet, art. cit., p. 199 sq., notamment à propos de Properce.
- [43.](#) Baehrens conjecture : *et tacitus strepitu discere plura rogat*. Nous lisons, avec la majorité des manuscrits : *et tacitis precibus dicere plura rogat*. On notera l'ellipse de la fin de cette brève anecdote enchâssée dans la trame narrative.
- [44.](#) Ce vers est largement imité d'Ovide, qui a exprimé en ces termes à plusieurs reprises l'idée de la trahison paradoxale par soi-même. Voir notamment *Her.*, 11, 74 (*et indicio proditur ille suo*) ; *Ars am.*, 3, 668 (*indicio prodor ab ipse meo*) ; *Fast.*, 2, 172 (*proditur indicio ponderis ipsa sui*).
- [45.](#) F. Spaltenstein envisage sérieusement, *op. cit.*, p. 240, de conclure *El.*, 4 au v. 50, et de faire des dix derniers vers l'introduction de *El.*, 5. Le critique pense qu'il serait étonnant que, seule dans le corpus, la quatrième pièce ait une conclusion ample qui fait si longuement référence au présent. La quatrième élégie aurait ainsi, comme la précédente, une fin soudaine. Certaines éditions récentes mettent en tout cas à part les vers 55-60 (Schneider) ou les rattachent à *El.*, 5 (Mauger-Plichon). Il est vrai que, si l'on déplace avec F. Spaltenstein ces derniers vers de *El.*, 4 au début de *El.*, 5, on retrouve une structure parfaitement identique pour les pièces 3, 4 et 5, avec un prologue introductif et programmatique, suivi du récit d'une histoire ponctuelle (Aquilina, Candida, la *Graia puella*).

- [46.](#) Nous ne suivons pas la conjecture de Baehrens *in crimine* remplaçant la leçon *sine crimine*.
- [47.](#) Le rattachement de ces derniers vers de *El.*, 4 au début de *El.*, 5 conduit F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 241, à voir, dans ce qui serait alors une introduction programmatique, une annonce de l'épisode du fiasco lors de la deuxième nuit avec la *Graia puella*. Cette interprétation est d'autant plus probable que le substantif *senem* ne désigne pas l'âge qui est celui de Maximien au moment de *El.*, 4. Voir la conclusion du critique, *ibid.* : « Les pièces 3 et 5 traitent des moments extrêmes de cette vie. La pièce 4, qui se situe entre elles, a donc toutes les chances de raconter un événement qui se situe également entre ceux que disent les pièces 3 et 5. *Potuisse* et *senem* contredisent donc la division traditionnelle, en montrant aussi que l'on doit couper au vers 51 ».
- [48.](#) Ce distique annonce bel et bien le contenu de la narration qui fera la matière de *El.*, 5. De façon symétrique, l'expression *meminisse licet* rappelle d'ailleurs la fonction de *El.*, 3, 1-2 (*quaedam memorare*) et de *El.*, 4, 1 (*restat adhuc alios turpesque reuoluere casus*).
- [49.](#) Voir F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 243. Les manuscrits ont presque tous *leta*, pour *laeta* (avec ainsi une opposition entre *aetas senior* et *aetas laeta*, « l'âge de l'allégresse », qui n'a pas de sens dans le contexte). Nous suivons F. Spaltenstein qui rétablit la leçon *lenta*. Cette annonce de la déploration de la vieillesse, si elle rappelle la première élégie et annonce la cinquième et la sixième, ne trouve pas sa place, thématiquement, dans la quatrième.
- [50.](#) Avec les manuscrits, nous lisons *sed quis*. Baehrens édite *si quis*.

- [51.](#) Maximien utilise ici l'expression *naturae partes*. On sait l'emploi très souple qu'il fait du substantif *pars*. L'expression est assez floue. Voir, pour un modèle possible, Virgile, *Georg.*, 2, 483-484 : *sin has ne possim naturae accedere partes / frigidus obstiterit circum praecordia sanguis*.
- [52.](#) Baehrens édite : *gnarus cur sapiens noxia saepe uelit*. Nous lisons, avec la majorité des manuscrits : *gnarus et ut sapiens noxia saepe uelit*. Du point de vue de l'écriture, on note une tendance manifeste à la généralisation.
- [53.](#) Avec les manuscrits, nous lisons *uolentes* et ne suivons pas la correction de Baehrens (*uidentes*).
- [54.](#) Nous lisons *capiunt* (et non *cupiunt* que propose Baehrens). La généralisation du propos, sous une forme assez banale, se confirme ici.

Notes de l'Élégie 5

- [1.](#) Comme souvent avec Maximien, c'est le flou qui l'emporte sur la précision historique. Les avis divergent sur les circonstances et la datation de cette ambassade, et certains critiquent ont même remis en cause son historicité. Il a été envisagé que Maximien ait participé à l'ambassade envoyée par Théodoric auprès d'Anastase à Constantinople. Cassiodore (*Variae*, 1, 21) fait référence à un certain *Maximianus*, ambassadeur de Théodoric (*Maximiano u. i. Andreae u. s. Theodoricus rex*) auquel il est tentant d'identifier l'auteur des *Élégies*. Pour un état de la question, voir F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 246 (qui ne reprend pas à son compte l'hypothèse de la pure invention de l'ambassade et souligne que, beaucoup plus qu'une forme quelconque d'historicité, toujours sujette à caution, compte surtout la mise en forme littéraire de cet épisode). D'une manière générale sur

les questions historiques, notamment dans leur rapport avec la figure de Boèce, voir F. Bertini, art. cit., p. 281-283. En tout cas, Maximien ne saurait être considéré comme une source. J. Meyers, art. cit., p. 714, qui n'ajoute nullement foi à l'historicité de l'ambassade, y voit « un moyen d'introduire du pittoresque et de renouveler le vieux thème de la fourberie des Grecs », d'autant que Maximien a pu s'inspirer d'un passage d'Horace qu'il aurait travesti (*Sat.*, 1, 5, 77-82), où le poète, parti en Grèce avec le rhéteur Héliodore, attend un soir, près de Bénévent, une jeune fille menteuse (*mendacem puellam*), avant de succomber au sommeil et d'être victime d'une pollution nocturne. J. Meyers remarque : « L'élégie 5 raconte exactement le contraire : parti en voyage, Maximien se laisse séduire lui aussi par une jeune femme trompeuse, qui le rejoint la nuit, mais qu'il ne peut satisfaire ».

2. Dans son article « Maximien : un poète mystérieux », *BAGB*, 1999/4, p. 369-387, B. Mauger-Plichon inscrit la mission diplomatique de Maximien dans le cadre de la multiplication des contacts, sous Théodoric, entre l'Occident et l'Orient, art. cit., p. 373.
3. Image classique de l'amour en tant que « guerre » : il s'agit d'un *topos* élégiaque, malgré l'antimilitarisme évident du genre. Voir notamment Ovide, *Am.*, 1, 9, débutant par le vers *militat omnis amans et habet sua castra Cupido* et systématisant la comparaison entre guerre et amour (d'où, au v. 4 – dont Maximien doit se souvenir –, l'évocation par Ovide de la honte qui frappe le vieux soldat et le vieillard amoureux).
4. Ce passage renvoie à la désignation courante *Maximianus Tuscus* ou *Etruscus* et annonce *El.*, 5, 40 (*Tusca simplicitate*). Cependant, la question se pose de savoir si le poète était véritablement

originaires d'Étrurie ou simplement d'Italie, cette dernière possibilité, qui a surtout du sens dans le cadre d'une opposition entre Latins et Grecs, prenant un relief particulier compte tenu de la présence de la *Graia puella* et de la stigmatisation de son hypocrisie.

5. *Topos* de la perfidie des Grecs. Voir, notamment, Juvénal, *Sat.*, 3, 58-125 (Rome est dominée notamment par les Grecs flagorneurs et scélérats, qui indisposent le satiriste : *non possum ferre, Quirites / graecam urbem*, v. 60-61).
6. Stylisation de l'ordre des mots dans le texte latin qui, grâce aux polyptotes et au chiasme, montre que c'est l'hypocrisie de la Grecque feignant d'être amoureuse qui rend Maximien victime de sentiments au contraire sincères.
7. Probable souvenir de Properce, 3, 20, 29 (*nec flenti dominae patefiant nocte fenestrae*) et adaptation du motif élégiaque du *paraclausithyron melos*, mais appliqué ici à la femme qui devient la suppliante.
8. Surenchère dans la peinture de l'hypocrisie grecque, dans ce récit où s'opposent deux temporalités : la succession dans l'ordre chronologique, au fil de la narration, des différents moments de l'ambassade et le regard rétrospectif et général du poète sur ce qu'a vécu le personnage.
9. Processus comparable à celui de *El.*, 5, 8, avec le même jeu stylistique.
10. Annonce de *El.*, 5, 58 ([*coepit*] *meque etiam digitis sollicitare suis*) où l'habileté manuelle de la Grecque se manifeste dans un autre contexte. Au début de cette élégie et dans le cadre du portrait de la *puella*, cette notation semble assez anodine et s'ajoute aux mentions précédentes de son habileté pour le

chant (trompeur, comme le comprend le poète *a posteriori*) et la musique. Mais, rétrospectivement, lorsque l'on découvre l'épisode du fiasco et les artifices manuels que la Grecque met en œuvre pour tenter d'y remédier, avec le même verbe en latin (*sollicitare*), il faut voir, dans l'évocation de ses talents musicaux, une annonce ironique et décalée.

- [11.](#) Mot à mot : « habile à solliciter sa lyre qui allait lui répondre ».
- [12.](#) Les références mythologiques sont rares chez Maximien et les quelques figures évoquées le sont d'une façon très générale, apparemment sans recherche particulière. Ici, Maximien se peint en « nouvel Ulysse » succombant aux charmes de la sirène grecque : la transposition est directe. De ce point de vue, on mesure nettement l'évolution qui sépare cette pratique de l'élegie tardive de la savante stylisation du mythe à l'œuvre dans l'élegie augustéenne. L'originalité de la poétique de Maximien n'est pas à chercher dans l'évocation de la Fable.
- [13.](#) Souvenir de Virgile, *Aen.*, 1, 536.
- [14.](#) Nous ne reprenons pas à notre compte les conjectures de Baehrens (*suspensosque suis passibus ire pedes*) et lisons : *suspensosque nous plausibus ire pedes*.
- [15.](#) Distique difficile : le premier *grande* pourrait conduire à penser que le nombre des boucles est « impressionnant », mais l'on voit mal, dans ce cas, comment se justifie la reprise en anaphore de la construction au vers suivant où, cette fois sans la moindre idée de « grand nombre », le sens laisse clairement apparaître le contraste saisissant d'une chevelure noire sur une peau neigeuse.
- [16.](#) Nous traduisons par « taille » l'expression latine *iunctura stomachi*, en suivant F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 255, qui suit lui-

même Schetter.

- [17.](#) Expression délicate montrant (comme *iunctura stomachi*) le maniérisme dont fait preuve le poète dans la désignation des détails anatomiques : *sub exhausto pectore* (« sous la poitrine amoindrie » ou « finissante ») peut désigner l'endroit où finit la poitrine, et donc le ventre (voir F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 256).
- [18.](#) Baehrens conjecture *pellebar*. Avec les manuscrits, nous lisons *terrebar*. La place dans l'élégie des huit vers qui suivent pose problème et certains éditeurs les ont déplacés. C'est notamment le choix de B. Mauger-Plichon. Il est vrai qu'il pourrait sembler illogique que Maximien témoigne sur les conditions de son corps à corps avec la *Graia puella* avant « l'aveu » de *El.*, 5, 39 (*subcubui, fateor*). Mais, d'une manière générale dans l'élégie (voir les difficultés à restituer une chronologie précise chez les élégiaques augustéens) et à plus forte raison chez Maximien, le récit et l'analyse ne sauraient être systématiquement présentés dans un ordre chronologique, que la poétisation tend souvent à faire éclater. Et même, pourquoi ne pas imaginer une évocation concrète de l'étreinte des amants (les os de la *puella* craquant sous le poids du corps de Maximien se tenant sur elle) avant l'aveu ?
- [19.](#) Poétisme, le verbe *derigesco* pouvant en particulier s'appliquer au sang, par image. Voir Virgile, *Aen.*, 3, 260.
- [20.](#) Nous entendons *causa* au sens, assez courant, de « maladie ». L'interprétation de cette « maladie » a donné lieu à des prises de position très variées. Voir note suivante.
- [21.](#) Expression difficile, sinon obscure, malgré des emplois antérieurs de l'image du lait caillé dans des comparaisons exprimant la douceur (Ovide, *Met.*, 13, 796, à propos du Cyclope disant à Galatée qu'elle est plus douce que le duvet du cygne et

que le lait caillé, et Martial, 8, 64, 8, à propos du visage de Clytus qui l'emporte en délicatesse sur le lait fraîchement caillé). Mais, ici, douceur et moelleux deviennent, négativement, de la mollesse. L'image repose sur une comparaison entre le désir amoureux, qui doit donner force et vigueur à la verge de l'homme, et l'action de la présure, qui doit solidifier et durcir le lait en le caillant. Voir F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 257-258, et ses commentaires sur l'interprétation de Schetter à propos de cette *causa* (« maladie ») qui voit, dans cette comparaison avec le *liquidus liquor*, une évocation du flux séminal, ce qui ne semble pas devoir s'imposer.

- [22.](#) La scénographie à l'œuvre ici est totalement anti-élégiaque. 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.
- [23.](#) Voir *El.*, 5, 5, où le poète se dit déjà « rejeton du peuple étrusque ».
- [24.](#) La vieillesse aurait pu être classiquement interprétée comme une source de sagesse et de lucidité. Ici, rappelant la *deploratio* du grand âge dans la première élégie, elle ne fait qu'augmenter la rouerie de la *Graia puella*, par opposition à la franchise et à la simplicité « étrusques » du personnage.
- [25.](#) Dramatisation et transposition burlesque au monde de l'élégie d'un motif épique : le héros troyen, dans la force de l'âge, n'ayant pas réussi à sauver Troie, comment Maximien, qui se pose en nouvelle victime de la fourberie des Grecs, aurait-il pu, seul et vieux, résister à la *puella* grecque ? S'agissant du regard

porté sur la Grèce, on notera l'absence de cohérence entre cette image (par laquelle le poète se range du côté des Troyens, victimes des Grecs) et *El.*, 5, 20, où Maximien se présente comme un « nouvel Ulysse », succombant au chant des Sirènes.

- [26.](#) Si l'on accepte l'hypothèse de l'historicité – réelle ou, plus probablement, mise en scène – de la cinquième élégie, dont l'argument s'inscrirait dans un contexte politique particulier, ce vers marque l'abandon de cet arrière-plan et la disparition, en l'occurrence typiquement élégiaque, des intérêts politiques au profit de la seule sphère privée. Voir, en contrepoint, *El.*, 5, 110 (et le commentaire *ad. loc.* de l'expression *generale chaos*).
- [27.](#) Figure traditionnelle dans l'élégie classique. Voir notamment Ovide, *Am.*, 1, 1, 3 *sq.*, passage mettant en scène l'intervention de Cupidon sur l'activité poétique d'Ovide pour le passage de l'épopée à l'élégie. Voir également, pour l'époque tardive, le discours prêté à Cupidon par Ennode de Pavie dans l'*Épithalame pour Maximus* (que ne citent pas les commentateurs de Maximien) et sa possible comparaison avec la *laudatio funebris* de la défunte *mentula* prononcée par la *Graia puella*.
- [28.](#) Nouvelle transposition burlesque, par le remploi d'un motif mythologique banal. Sur le thème des amours de Jupiter et sur son expression dans l'élégie classique, voir Properce, 2, 30, 28-31 (les neuf Sœurs chantant les *dulcia furta Iouis*, son amour pour Sémélé et sa flamme pour Io).
- [29.](#) Maximien est un fin connaisseur de la poésie élégiaque et reprend maintes expressions à ses devanciers mais, ici, c'est l'ensemble de la scène qui a un modèle classique, puisque cet épisode est une réécriture démarquant Ovide, *Am.*, 3, 7. Dans l'évocation de sa défaillance, Ovide met en œuvre un certain nombre de motifs 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). 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 (*Am.*, 3, 7, 77-80), discours qui, considérablement étendu, devient chez Maximien concert de reproches et hymne au sexe masculin. Voir B. Mauger-Plichon, « Ovide et l'expression du fiasco » *Vita Latina*, 154, 1999, p. 23-37.

- [30.](#) Sans doute cette expression se comprend-elle par opposition à l'expression utilisée par Ennode de Pavie pour qualifier la sexualité vigoureuse de Boèce dans l'épigramme *De Boethio spata cincto* (CCCXXXIX, *carm.* 2, 132, éd. Vogel, *MGH AA* 7), qui reprend l'identification classique entre l'épée et le sexe. En un contraste savoureux, où Maximien s'accable lui-même, on opposera ainsi le tour *in Venerem constans* (chez Ennode à propos de Boèce) à ce *in Venerem segnis*, ouvrant l'épisode du fiasco de la seconde nuit de Maximien en Orient. Sur le rôle de Boèce, voir *El.*, 3 et notre commentaire *ad loc.*
- [31.](#) Comme l'a remarqué A. Franzoi, art. cit., p. 168, le couple verbal *instat et increpitat* rappelle *El.*, 3, 31 (*increpitat caeditque*) et provient sans doute de Silius Italicus, 2, 250 (*instat atrox terga increpitans fugientia uictor*).
- [32.](#) Ce *blandum opus* est un souvenir de Virgile, *Georg.*, 3, 127 : *blando... labori*, à propos de l'animal choisi comme chef de troupeau auquel il faut donner tous les soins, pour qu'il s'adonne bien à son « amoureuse besogne ».
- [33.](#) Les manuscrits, suivis par les éditions récentes, donnent majoritairement *flagrantia membra* (« mon membre brûlant »), qui est manifestement ici un pluriel poétique. Anticipant l'épisode du fiasco à venir, Baehrens avait conjecturé *flaccientia*

(« amollis »). Le participe *flagrantia* peut toutefois annoncer la métaphore du « feu » (*ignis*) qui suit.

- [34.](#) Même motif chez Ovide, *Am.*, 3, 7, 73-74, et rappel décalé de *El.*, 5, 18 (sur les doigts sollicitant les cordes de la lyre).
- [35.](#) Nous ne suivons pas Baehrens qui remplace *ignis* par *illis*. *Ignis* (en l'occurrence traduit par « flamme ») serait une métaphore populaire pour désigner le sexe masculin. Voir F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 261. Ainsi, *ignis tactus* (« l'attouchement prodigué à la flamme ») glose le vers précédent.
- [36.](#) Par reprise de l'analogie entre l'élément feu et les organes sexuels, *medio foco* (« dans le foyer du milieu », plutôt que « au milieu du foyer ») désigne le sexe masculin, que la *puella* essaye en vain de réchauffer.
- [37.](#) Pour le sens, « retourner au combat amoureux ». Sur cette image assimilant, à partir de la comparaison entre amour et guerre qui est filée dans toute l'élegie, l'acte sexuel à un combat, voir notamment Ovide, *Am.*, 1, 9, 45 (*inde uides agilem nocturnaue bella gerentem*). Pour l'emploi d'*arma* désignant l'acte sexuel, voir Properce, 4, 8, 88 (*et toto soluimus arma toro*) et 3, 20, 16 (*dulcia quam nobis concitet arma Venus !*). Nous y voyons une métaphore galante, comme dans l'emploi d'*amplexus* (« les bras », mot à mot « l'embrassement »).
- [38.](#) F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 263, a bien établi le modèle de cette expression : Virgile, *Aen.*, 4, 296-297 : *At regina dolos (quis fallere possit amantem ?) / praesensit* (à propos de Didon comprenant qu'Énée veut la quitter, *dolos* annonçant *dolum* chez Maximien). Voir également un emploi identique à celui de Maximien chez Dracontius, *Romul.*, 10, 344 (*non fallis amantem*).

- [39.](#) Cet ordre lancé par la *puella* prouve qu'elle n'a pas encore, à ce stade de l'épisode, perdu tout espoir d'arriver à ses fins. Les impératifs unissent galamment la pratique plaisante du « combat amoureux » et la redécouverte de la jeunesse. Son intervention est donc investie d'une valeur dramatique.
- [40.](#) Noter la généralisation du propos et le ton sentencieux qui, sur le thème de la domination et de la mise à l'écart des sentiments funestes, développe l'ordre précédent (« chasse la tristesse »).
- [41.](#) Nous ne suivons pas Baehrens qui édite *toto uersatus corpore lecto* au lieu de *toto nudatus corpore lecto*, qui est donné par la majorité des manuscrits.
- [42.](#) Nous ne suivons pas Baehrens qui remplace *segnes* par *senes*.
- [43.](#) Dans ce discours, Maximien fonde toute sa justification sur son impuissance physique, bien indépendamment de sa volonté. D'où une surenchère dans l'aveu (« ma faiblesse et ma faute »). Il y retrouve les accents, teintés d'un dénigrement ironique de soi, de la *deploratio* de la vieillesse.
- [44.](#) L'idée d'« arme » est assez banale pour désigner le sexe masculin, mais elle est plus couramment exprimée par un substantif comme *telum*. Voir par exemple Catulle, 56, 7 (*pro telo rigida mea cecidi*) et Martial, 11, 78, 5-6 (*pedicare semel cupido dabit illa marito / dum metuit teli uulnera prima noui*). Dans le *Cento nuptialis*, Ausone a recours à plusieurs reprises à cette identification, en employant les substantifs *ramum* (v. 105), *hasta* (v. 117), *telum* (v. 120). Sur ces emplois, voir J. N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, Londres, 1982. Mais l'emploi d'*arma* dans ce sens semble beaucoup plus original.
- [45.](#) Nous ne suivons pas Baehrens qui, pour remplacer *nos cessimus*, conjecture *successibus*.

- [46.](#) Mot à mot « l'ennemi lui-même », mais le déterminant *ipse* a probablement une valeur démonstrative, comme assez souvent en latin tardif. Voir F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 266.
- [47.](#) Dans la dramaturgie d'ensemble de l'épisode, il s'agit là de la tentative de la dernière chance avant le constat d'échec définitif : le personnage veut trouver en la *puella* un ultime recours. La dramatisation par le pathétique est évidente. L'effet burlesque, vu la nature du problème, n'en est que plus manifeste.
- [48.](#) L'apparition du terme *funera* fait progresser la scène car c'est lui qui permet, comme l'a bien noté F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 266, de comparer l'état de Maximien à celui d'un véritable mort et donc de mettre dans la bouche de la *puella* outragée la longue *laudatio funebris* parodique qui suit.
- [49.](#) Là où les manuscrits donnent globalement *opus*, Baehrens édite *onus*, pour assimiler la verge à un fardeau gisant.
- [50.](#) Ironie du contraste entre *nec surgere* (« qu'il [= le membre viril] ne se relevait pas ») et *erigitur* (« elle se redresse »).
- [51.](#) Nous ne suivons pas Baehrens qui, pour remplacer *laniata*, conjecture *flammata*.
- [52.](#) À propos de l'adjectif *uiduus*, F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 267, refuse dans son commentaire l'idée du « veuvage » de la *puella* et envisage un sens plus général (*uiduoque toro* = « sur son lit délaissé »). Compte tenu de la présence du nom *funera* et de la tonalité ouvertement funèbre de la lamentation parodique qui suit, il nous semble au contraire opportun de traduire par « sur son lit de veuve », cette expression lançant justement la *laudatio*.

53. Pour cette idée de « soulagement » par la parole comprise dans le verbe *fouere*, voir Cicéron, *Ad Att.*, 12, 18, 1 (*quasi fouebam dolores meos* : « je soulageais en quelque sorte ma douleur »).
54. Plus que tout autre, c'est ce passage qui a souvent fait la mince notoriété de Maximien. Il s'agit d'une série assez unique de vers : un discours enchâssé dans la trame narrative présentée comme 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. Sur ce passage, voir A. Ramirez de Verger, « Parodia de un lamento ritual en Maximiano », *Habis*, 15, 1984, p. 149-156. La *puella* outragée s'adresse ici 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. À partir de la reprise du motif ovidien du fiasco (sur le modèle de *Am.*, 3, 7), l'originalité de Maximien réside dans le traitement du thème, avec ses multiples exclamations, questions oratoires, hyperboles, avec la multiplication des marques de la seconde personne évoquant le « Du-Stil », avec son vocabulaire politique et guerrier, comme si tout était vu par ce prisme et que l'objet du désir devenait un point de vue universel (comme le donne à entendre *El.*, 5, 110 : *non fleo priuatum sed generale chaos* et comme le confirme, juste après la *laudatio*, l'hymne en l'honneur de la *mentula* chantée en tant que principe cosmique). La forme même et le registre adoptés ici sont évidemment bien trop grandiloquents pour exprimer seulement la frustration sexuelle de la *Graia puella*. On insistera sur la rhétorisation à outrance de la parole. Cette *laudatio*, en tant que parodie de lamentation funèbre, est d'ailleurs un exemple remarquable de l'extension de la palette

rhétorique (de même que le *Cento nuptialis* d'Ausone, avec des images parfois convergentes, illustre le rôle créatif de la seule taxinomie). Sur la figuration tardive de la toute puissance de la rhétorique, voir notamment le livre 5 des *Noces de Philologie et de Mercure* de Martianus Capella (en 5, 427, Rhétorique y est présentée comme une *potens rerum omnium regina*) et la *Paraenesis didascalica* d'Ennode de Pavie, où Rhétorique, à nouveau allégorisée, promet le triomphe à ses disciples (§ 17, 9-10 : *Qui nostris seruit studiis mox imperat orbi / nihil dubium metuens ars mihi regna dedit*).

55. L'adresse *mentula festorum cultrix operosa dierum* est une réécriture démarquant Ovide, *Fast.*, 1, 101 (*uates operose dierum*) et *Fast.*, 3, 177 (*Latinorum uates operose dierum*). Voir le jugement de J. Meyers (« La poésie latine du Haut Moyen Âge », *Lalies*, 15, 1995, p. 159-179) sur le rapport de Maximien à Ovide dans ce vers : « L'allusion particulièrement savoureuse ne peut être fortuite : le terme *cultrix* rappelle *uates* et *festorum dierum* fait songer au titre et au sujet même des *Fastes*. Ainsi, sous la plume de Maximien, le poète religieux du calendrier se voit transformé en verge, grande prêtresse de l'érotisme ».
56. En cela, la *mentula* s'oppose au sommeil, tel qu'il est évoqué en *El.*, 4. Le substantif *secretum* pourrait aussi désigner « l'intimité », mais le propre de cette *laudatio* étant d'excéder le cadre de la première nuit pour en venir, par amplification, à des considérations générales – comme si la relation entre Maximien et la *Graia puella* avait existé depuis des années ! –, sans doute faut-il dépasser la référence à cette unique nuit d'amour et extrapoler. F. Spaltenstein a bien remarqué, *op. cit.*, p. 269, les emplois récurrents de *saepe, semper, soleo* ; nous y voyons les marques stylistiques d'une généralisation burlesque.

- [57.](#) Ces deux vers constituent une parodie d'épopée, avec un souvenir détourné de Lucain, 7, 75 (*quo tibi feruor abit ?*), question posée à Pompée qui temporise avant d'engager la bataille, et un emploi suggestif de l'adjectif *cristatus* (mot à mot « qui porte un casque à aigrette »), fréquent en contexte guerrier. Sur ce sens dans la latinité tardive, voir Sidoine Apollinaire, *Carm.*, 5, 13-14 (*bellatrix... Roma / cristatum turrita caput*).
- [58.](#) Souvenir probable d'Ovide, *Am.*, 2, 6, 20 (*infelix, auium gloria, nempe iaces*), à propos de la mort du perroquet (dont le poète prononce un éloge funèbre selon les mêmes canons rhétoriques que la *Graia puella* chez Maximien).
- [59.](#) Vers délicat, mais dont le sens est cohérent. Sans doute faut-il, ne serait-ce que pour des raisons métriques, comprendre *meritam* au sens d'*emeritam* (« hors de service », « qui a fini de servir », « qui a fait son temps »), si l'on insiste ici, plus que ne le fait F. Spaltenstein, sur l'image militaire, ce que semblent permettre les images précédentes (*cristatum, uulnificum...*). Sur cet emploi d'*emeritus* dans l'élégie, voir Ovide, *Am.*, 3, 11, 14, source probable de Maximien ici : *inualidum referens emeritumque latus* (à propos des reins fatigués, « hors de service », de l'adversaire du poète – le contexte étant aisément transposable). Bizarrement, F. Spaltenstein ne propose pas ce rapprochement. On découvre ensuite la comparaison entre la verge et le cadavre, qui conclura l'élégie.
- [60.](#) L'expression *deducta uoce* désigne une voix basse et lugubre ; d'où, pour *canentem*, la traduction par « mélopée ». Voir, sur cette expression, Macrobe, *Sat.*, 6, 4, 12, et une citation de la *Virgo* d'Afranius dans un emploi où cette voix s'applique à une femme qui est dite *tristis* (*respondit tristis uoce deducta*).

- [61.](#) On notera combien l'attitude du personnage a évolué, sans doute au mépris de la cohérence sinon de la vraisemblance, depuis l'évocation de ses larmes au v. 72.
- [62.](#) À la *laudatio funebris* (*El.*, 5, 87-104) succède une *laus mentulae* (*El.*, 5, 109-152), dont la portée générale dépasse le cas particulier du fiasco dont Maximien est victime. F. Bertini, art. cit., p. 274-275, a bien souligné la nature cosmologique, d'origine néoplatonicienne, de cet éloge de la verge en tant qu'elle assure la survie de l'espèce.
- [63.](#) Appliqué à la poésie érotique, le chaos est ici une image très expressive du bouleversement. Ce vers est un excellent témoignage de l'évolution tardive du champ de l'élégie par rapport à la norme classique. L'élégie augustéenne (si l'on laisse à part la « politisation » de certaines pièces de Propertius) se caractérise notamment par le refus de l'intrusion du monde extérieur (politique, social, militaire) dans la vie privée de poètes n'ayant pour horizon que leurs seuls sentiments. Classiquement, la sphère privée et la sphère publique s'excluent ; ici, elles sont unies et présentent même une troublante continuité, le malheur particulier étant présenté comme une annonce funeste du chaos général. De ce point de vue, l'opposition *non... priuatum sed generale chaos* est totalement anti-élégiaque, tout comme, par ailleurs, le double rapport déceptif qui lie Maximien au temps et à l'amour (quand il était jeune, Maximien, qui avait de nombreux succès amoureux, pouvait faire l'amour mais ne le faisait pas ; une fois vieux, il voudrait faire l'amour mais n'en est plus capable).
- [64.](#) En latin, le démonstratif *haec* désigne la *mentula*. Pourtant, la dernière mention du sexe masculin apparaissait sous

l'appellation *membrum*. Il y a donc une légère *uariatio* dans le lexique.

65. En évoluant vers une déploration sur la chasteté *de facto* de cette seconde nuit et en relation avec le motif du fiasco en tant que menace de dépeuplement et de dénaturation, la *laudatio funebris* de la *Graia puella* évoque des questions communément discutées à l'époque (probable) de Maximien. Nous songeons ainsi à l'idéal d'ascétisme, prôné dans certains milieux chrétiens, qui pourrait être indirectement critiqué ici. Voir l'étude majeure de P. Brown, *The Body and Society. Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity*, New York, 1988. Pour un exemple de traitement littéraire de cette question à l'époque, voir le discours de Cupidon dans l'*Épithalame pour Maximus* d'Ennode de Pavie. À propos de cette pièce dans son ensemble (dont nous donnons une traduction annotée en annexe), seul épithalame tardif hétérométrique, voir notamment 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. Sur le discours de Cupidon, voir G. Vandone, « *Nec proles nascenti sufficit aevo* : 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.), Pise, 2006, p. 143-153. Sur le genre de l'épithalame à l'époque tardive, voir S. Horstmann, *Das Epithalamium in der lateinischen Literatur der Spätantike*, Munich – Leipzig, 2004. Mais, 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 le discours que lui prête Ennode, la virginité de corps et de cœur des deux époux, déplore la perte du

pouvoir dont il jouissait autrefois et, plus généralement, s'inquiète auprès de sa mère des conséquences fâcheuses de la « froide virginité » (*frigida Virginitas*, voir notamment v. 57-59) 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*. 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. Il est vrai que l'occasion même du mariage de Maximus peut, en partie au moins, justifier ce discours de circonstance pour le moins surprenant. Sur l'écriture de la circonstance et l'*êthos* mouvant d'Ennode, voir la bonne synthèse de S. Kennell, *Magnus Felix Ennodius. A Gentleman of the Church*, Ann Arbor, 2000. De ce point de vue aussi, la comparaison avec Maximien se justifie.

- [66.](#) L'emploi de *conubium* (« union ») est intéressant. Il pourrait désigner seulement l'union sexuelle et mettrait dès lors l'accent sur le thème de la lubricité des femmes, sur lequel insiste F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 274. Mais, si l'on prend en compte la valeur juridique du *conubium* au sens matrimonial, on pourrait peut-être aussi envisager l'hypothèse d'une transposition ironique de la conception chrétienne du mariage et de la grâce qui lui est liée, mise dans la bouche de la *Graia puella*, à la faveur d'un nouveau décalage burlesque ? Sur cette lecture chrétienne détournée, voir la note suivante.
- [67.](#) Pour l'idée de la communion du corps et de l'esprit, voir Vulg., *Gen.*, 2, 24 : *et erunt duo in carne una*. Mais voir déjà Ovide, *Trist.*, 4, 4, 72 : *qui duo corporibus, mentibus unus erant* (à propos de deux amis).

- [68.](#) Nous suivons le texte de la majorité des manuscrits (*haec si*), et non Baehrens qui édite *ut si*.
- [69.](#) Avec Sandquist Öberg et Schneider, nous lisons *aeternum, fallax mortiferumque genus*. La compréhension de ce vers dépend en partie de l'interprétation de *conferat*. Sur ce point, nous ne suivons pas le commentaire de F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 275, qui interprète le verbe au sens compliqué de « mettre en valeur », et comprend – tout en reconnaissant sa hardiesse ! – le substantif *genus* au sens de « matière ». On pourrait, pour *genus*, suivre Schneider (qui traduit « Geschlecht ») et songer au sens courant de « génération » et, dès lors, envisager l'interprétation suivante : sans souvenir particulier, ici, de la critique topique de l'or, qui vient souiller Rome d'influences extérieures (ce qui ne pourrait d'ailleurs être mis dans la bouche d'une Grecque qu'au prix d'une sévère incohérence), *aurum* serait par image une évocation de la beauté ou de la femme qui a besoin de l'homme, dont le sexe pourrait être poétisé en *gemma*, pour assurer la génération, celle-ci étant figurée sous l'image de la bague. Dans cette image, l'or préexistant représenterait l'élément féminin et l'apport de la pierre, élément masculin, permet de créer le bijou, par métaphore l'éclat de la descendance. Mais la grande difficulté d'interprétation du vers ne permet sans doute pas de dépasser le stade de l'hypothèse. Ce vers comporte, quoi qu'il en soit, un souvenir de Virgile, *Aen.*, 10, 134 : *qualis gemma micat, fuluum quae diuidit aurum* (à propos du *Dardanius puer* cher à Vénus), où apparaît la *gemma* sertie sur l'*aurum*, vers déjà repris par Dracontius, *Romul.*, 5, 87-88 (*res est nulla domi cupiat quam diues auarus / non aurum, non gemma micans*).
- [70.](#) Nous ne suivons pas Baehrens qui, pour remplacer *loquuntur*, leçon de la majorité des manuscrits, conjecture *coluntur*.

71. Le principe vital de la *mentula* serait ainsi un principe de loyauté et de transparence, en raison de sa valeur universelle.
72. Baehrens propose la conjecture *faustum*. Nous lui préférons la leçon *nostrum* donnée par les manuscrits.
73. Un nouveau stade est franchi ici dans la *laudatio* avec le développement du pouvoir politique de la *mentula*.
74. L'ordre des vers est, dans ce passage, contesté. Certains manuscrits intervertissent notamment l'ordre de ce distique et du suivant. Ce changement se justifierait peut-être pour autant que le participe neutre pluriel *substrata* (« étant soumis ») reprendrait *sceptra* – symbole du pouvoir – dès le vers suivant l'apparition de ce substantif. Il s'agit en tout cas sans doute d'un souvenir d'Ovide., *Am.*, 1, 2, 20 (*porrigimus uictas ad tua iura manus*). Nous suivons l'ordre retenu par Schneider. Baehrens plaçait ce distique aux v. 147-148.
75. Cette évocation brutale de la défloration manifeste, après son rôle politique, une autre facette du pouvoir de la *mentula*, à qui rien ne saurait faire obstacle. Pour une comparaison sur le thème de la violence guerrière de la défloration, voir l'*imminutio puellae* du *Cento nuptialis* d'Ausone. Ici, le lexique et la vision sont d'inspiration martiale, mais on note le plaisir que cette scène de violence suscite chez la vierge (« ta blessure qu'elle désirait », « heureuse »...) et le paradoxe – sinon l'adynaton – d'une victime riant de sa douleur (voir un emploi identique chez Prudence, *Psych.*, 802 : *sua uulnera ridet*) et applaudissant « en amie » aux coups de celui qui la frappe (« son assassin », pour plus d'expressivité). Sur ce thème de la lubricité féminine, voir F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 277.
76. Ce vers difficile a été transmis très diversement, comme le prouve la grande variété des manuscrits. Voir l'analyse de B.

Mauger-Plichon dans le commentaire de son édition, *op. cit.*, p. 256-257. Nous traduisons ici le texte conjecturé par Schetter et repris par Schneider (*uincis quae Veneri sunt inimica magis*), et ne reprenons pas la conjecture de Baehrens (*pugnas quod poenis non es amica malis*).

- [77.](#) « Se dirigent vers toi » : le texte majoritairement retenu par les éditeurs est *intendunt*, bien que les manuscrits comportent souvent la leçon *impendunt*. S'agissant des peines et des dangers qui attendent celui qui va rejoindre sa *puella*, le modèle de Maximien est ici sans doute Tibulle, 1, 2, 31-34 : *Non mihi pigra nocent hibernae frigora noctis, / non mihi, cum multa decidit imber aqua. / Non labor hic laedit, reseret modo Delia postes / et uocet ad digiti me taciturna sonum.*
- [78.](#) Sur la figuration de Mars adouci, voir Ovide, *Ars am.*, 2, 563-564 : *Mars pater insano Veneris turbatus amore / de duce terribili factus amator erat.* Mais, chez Maximien, c'est non plus son amour pour Vénus, mais la *mentula* qui est à l'origine de cette métamorphose.
- [79.](#) F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 279, remarque que la guerre des Géants et les amours de Jupiter sont des motifs courants en poésie, mais que leur association est originale. Sur les amours de Jupiter chez Ovide, voir *Met.*, 2, 847-850 : *sceptri grauitate relicta / ille pater rectorque deum, cui dextra trisulcis / ignibus armata est, qui nutu concutit orbem, / induitur faciem tauri [...]* (à propos de Jupiter métamorphosé en taureau pour séduire Europe). L'image du trident de Jupiter se retrouve dans l'œuvre élégiaque d'Ovide ; voir *Am.*, 2, 5, 51-52 : *risit et ex animo dedit optima, qualia possent / excutere irato tela trisulca Ioui.*
- [80.](#) Exemples assez courants de « dénaturation » de ces animaux, proverbialement connus pour leur violence, sous l'action de la

mentula. Leur présence juste après la mention de Mars et de Jupiter montre une fois de plus, rétrospectivement, le peu de cas que fait Maximien de la mythologie. Ici, elle ne lui permet que d'évoquer des « images d'Épinal » de la Fable.

81. On notera le détournement en un sens obscène du vocabulaire guerrier le plus courant. F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 280, parle, à propos de cette conclusion, de « ce qui est plus une suite de calembours obscènes et approximatifs qu'un développement noble ». Les effets de style y sont très visibles, à commencer par le polyptote.
82. Mot à mot « rassasiée de sa longue douleur », mais *dolor* désigne ici l'expression de la douleur, qui renvoie à la forme rhétorique de la déploration ou de la lamentation.
83. Caractère laconique et brutal du dernier distique où le poète reprend la parole après la *laudatio*. À la suite d'un développement nourri concernant les effets de la *mentula* sur l'univers (puisque le *chaos* est *generale*, et non *priuatum*), Maximien réaffirme ici l'identification entre verge et cadavre en une noire scénographie qui rappelle *El.*, 5, 103.

Notes de l'Élégie 6

1. Impératif destiné à interrompre le développement linéaire de la *deploratio* – la pièce 6 se présentant dans la continuité de la pièce 5 – et à dramatiser l'achèvement du recueil. F. Spaltenstein y voit un « mouvement affectif violent », *op. cit.*, p. 283.
2. Plus que la défaillance de la seule *mentula*, ce *uitium* désigne probablement la débilité générale qui affecte le vieillard.
3. Ordre à tout le moins paradoxal après une déploration de près de sept cent vers ! On notera l'image tactile (*leuiter tetigisse*) qui

remet en perspective l'étrange rapport au corps qui prévaut dans l'œuvre. En outre, A. M. Wasyl, *op. cit.*, p. 160, a justement commenté l'emploi de l'infinitif *tetigisse* qui est sans doute (pour reformuler l'idée de façon plus théorique) caractéristique d'une poétique de l'incomplétude et de la discontinuité, chaque sujet devant – dès qu'il est abordé – laisser la place à un autre sujet sans recevoir un traitement exhaustif.

4. Au-delà de l'usage, fréquent chez Maximien, du polyptote (*contractata diu crimina crimen habent*) et du retour de la périphrase *crimen habere* que Maximien semble apprécier, même s'il ne l'emploie pas toujours avec la même signification, l'idée paraît assez claire : des plaintes continues (ici sur les outrages que le temps fait subir à la vieillesse) finissent par devenir odieuses.
5. Plus que d'une allusion aux Enfers (comme c'était le cas en *El.*, 1, 118), il s'agit ici d'une métaphore courante, sans doute d'inspiration populaire. Pour un emploi comparable, voir *El.*, 1, 110.
6. Si la métaphore du « chemin de la mort » est tout à fait courante, on remarque ici l'opposition entre l'unicité de l'issue fatale et la multiplicité des façons de vivre et de mourir. On peut y voir une forme de dramatisation visant à souligner le pathétique de la mort du personnage.
7. *Topoi* moraux dont Horace a donné des expressions poétiques comparables. À propos de la mort mettant à égalité jeunes et vieux, voir *Carm.*, 1, 28, 19-20 (*mixta senum ac iuuenum densentur funera, nullum / saeua caput Proserpina fugit*). À propos de la mort mettant à égalité riches et pauvres, voir *Carm.*, 1, 4, 13-14

(*pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas / regumque turris*).

8. Le premier vers du distique constitue une *uariatio* du distique précédent sur le thème de la mort inexorable ; en revanche, l'expression *uincere iter* (« vaincre ce chemin » [la mort]), avec – là encore – *uariatio* entre *iter* et *uia*, semble beaucoup plus originale. L'idée est, quoi qu'il en soit, assez claire : la mort étant inévitable, la seule façon d'en sortir moralement « vainqueur » est d'en précipiter l'échéance, quand c'est pour mettre fin à une vie de souffrance et de débilité. Ce distique se comprend également en écho à l'appel à la mort ouvrant la première élégie.
9. J. Meyers, art. cit., p. 710, montre que le verbe *surgo* renvoie à la position couchée de Maximien en *El.*, 5.
10. Ce distique est placé à la fin de la pièce 5 par Sandquist Öberg. Il est vrai qu'on y note une reprise expressive de l'image brutale qui achevait déjà la cinquième élégie (*El.*, 5, 154 : *me uelut expletis deserit exsequiis*). Plus que sur l'annulation de l'efficacité de cette expression, par son redoublement à la fin des pièces 5 et 6, à laquelle est sensible F. Spaltenstein, il faut insister sur l'effet de contraste, dans l'ordre des mots, entre *funere* (« cadavre ») et *surgo* (« je me lève »), qui réinvestit définitivement le motif du « mort vivant ».
11. Ce vers conclusif est très intéressant. Il s'agit déjà d'une adaptation probable de Lucain, 3, 720 : *ex magna defunctum parte cadauer* (à propos du Tyrrhénus, mortellement touché par le Phocéén Lygdamus). Certains éditeurs ont pensé que *parte* désigne la *mentula*, dont il n'est plus question dans l'élégie 6 qui, il est vrai, n'est qu'une conclusion de l'élégie 5, et ont compris *hac parte defunctum* comme « mort de cette part de

moi-même ». Dans cette perspective, J. Meyers, art. cit., p. 710, note que « ces vers ne peuvent donc évoquer [...] que la mort d'une certaine partie de Maximien » et étaye son interprétation par un rapprochement avec Pétrone, *Sat.*, 129, passage où – juste après le fiasco d'Encolpe dans les bras de Circé – le personnage dit à Giton : *Crede mihi, frater, non intellego me uirum esse, non sentio. Funerata est illa pars corporis, qua quondam Achilles eram.* F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 285, comprend *hac parte* en un sens délibérément plus général, qui récapitule l'état épouvantable dans lequel se trouve le personnage pour synthétiser toutes les variations sur le thème du « mort vivant », évoluant ici en « fantôme ». Le texte probablement imité par Maximien ici (Lucain, 3, 720) manifestait déjà un rapport étrange entre la mort et la vie, puisque, touché aux yeux, Tyrrhénius est brutalement privé de la vue et prend ces ténèbres pour celles de la mort, avant de se sentir à nouveau vivant. On notera l'ironie et l'humour noir dans la transposition à l'élégie du modèle épique. Voir Lucain, 3, 713-721 :

[Tyrrhenus] *stat lumine raptō
attonitus mortisque illas putat esse tenebras.
At postquam membris sensit constare uigorem
'uos', ait 'o socii, sicut tormenta soletis,
me quoque mittendis rectum componite telis.
Egere quod superest animae, Tyrrhene, per omnis
bellorum casus. Ingentem militis usum
hoc habet ex magna defunctum parte cadauer :
uiuētis feriere loco.*

Mais le substantif *pars* est aussi une reprise de *El.*, 1, 5 (*perit pars maxima nostri*) et ouvre donc la première élégie avant de conclure la dernière. Voir, pour un même contraste

« baroque » entre vie et mort, *El.*, 2, 22 (*extinctum meritis uiuere*). W. C. Schneider établit le rapprochement interne le plus intéressant, en l'occurrence avec *El.*, 1, 177 sq. : *me uero heu tantis defunctum partibus olim / Tartareas uiuum constat inire uias*. Dès lors, ce vers final pourrait prendre une double signification. Il développerait à la fois le motif du vivant cadavre qui attend la mort comme une délivrance (et c'est dans ce cadre que le rapprochement avec Lucain prend toute son acuité) et le motif de la survie du poète grâce à son œuvre (*hac parte* pouvant désigner de manière autoréflexive, *a fortiori* dans le dernier vers, le recueil personnel que le poète a composé et qui lui subsistera). Sur cette interprétation, voir W. C. Schneider, *op. cit.*, p. 82, qui établit des rapprochements avec Ovide et Horace, qui ont également recours au substantif *pars* pour désigner l'œuvre littéraire, c'est-à-dire ce qui restera du poète. Voir notamment Ovide, *Am.*, 1, 15, 42 (vers conclusif du premier livre) : *uiuam, pars mei multa superstes erit* (le troisième livre s'achevant avec le vers *post mea mansurum fata superstes opus* en *Am.*, 3, 15, 20) et Horace, *Carm.*, 3, 30, 6-7 : *non omnis moriar, multaque pars mei / uitabit Libitinam* (ode autoréflexive concluant le livre 3). Si l'on suit W. C. Schneider, le vers *hac me defunctum uiuere parte puto* signifierait : « c'est par cette partie de moi que le mort que je suis pense vivre ». Si séduisante que soit cette dernière hypothèse, c'est vraisemblablement celle que propose J. Meyers qui est la plus raisonnable – ce qui, au demeurant, n'interdit pas la superposition d'autres souvenirs littéraires.

Notes de la présentation de l'*Appendix Maximiani*

1. H. W. Garrod, « Poeseos saeculi sexti fragmenta quattuor », *CQ*, 4, 1910, p. 263-266.

2. W. Schetter, « Neues zur Appendix der Elegien des Maximian », *Philologus*, 104, 1960, p. 116-126.
3. D. Romano, « Il primo Massimiano », *AAPal*, 4/29, 1970, p. 307-335.
4. A. Fo, « L'Appendix Maximiani (= Carmina Garrod- Schetter) : édition critique, problemi, osservazioni », *Romano-barbarica*, 8, 1984-1985, p. 151-230.
5. Voir, sur ce poème comme pour les suivants, les pages de présentation que lui consacre 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, p. 133-145.
6. Voir A. Fo, art. cit., p. 221-230.

Notes du *Carmen* 1

1. Souvenir possible de Tibulle, 1, 3, 29 : *Vt mea uotiuas persoluens Delia uoces.*
2. Cette évocation relève de ce que S. Horstmann appelle, à propos de l'épithalame, « traditionnelle Venusszene ». Voir son ouvrage *Das Epithalamium in der lateinischen Literatur der Spätantike*, Munich – Leipzig, 2004, par exemple p. 319. Le motif de la nudité de Vénus apparaît dans l'Épithalame pour Maximus d'Ennode de Pavie, v. 40 et v. 69.
3. Ce distique est très corrompu. Nous suivons ici le texte de Schetter qui – malgré un problème métrique identifié – édite : *esse Paris uellem Helenae quia fama teneris. / In pretio potuit te dare nuda Venus.* Fo édite : *esse Paris uellem... Helenae quiae fama teneris / in pretio ? Potuit te dare nuda Venus.* Schneider conjecture : *esse*

Paris uellem ! Helena (sic, sans doute édité par erreur au lieu de *Helenae* vu la traduction : « der Ruf der Helena »), *quae fama, teneris / in pretio ! Potuit te dare nuda Venus.*

4. Les manuscrits présentent le texte *quam castigatus plano sub pectore uenter*. Fo édite *quam castigato[s] planu<s> sub pectore uenter* pour conserver la citation d'Ovide, *Am.*, 1, 5, 21. Sur ce passage, voir H. E. Stiene, « Zu den beiden eroti-schen Gedichten der Maximian-Appendix », *RhM*, 129, 1986, p. 184-192, ainsi que les notes de l'édition de Schneider, p. 229.
5. Citation manifeste d'Ovide, *Am.*, 1, 5, 20-22. L'évocation des *papillae* rappelle également Maximien, *El.*, 5, 27.
6. Indépendamment même de la tonalité leste du dernier distique, la fin de cette pièce soumet partiellement une description de la beauté d'inspiration élégiaque à la pointe épigrammatique, par l'effet de surprise créé *in extremis*.

Notes du *Carmen* 2

1. Fo édite *dum sub perdideris*. Nous suivons la conjecture proposée par Schneider : *dum me subdideris*. Quoi qu'il en soit, le début du poème se distingue par le traitement expressif des motifs de l'enfermement symbolique et de la soumission.
2. Bien qu'il s'agisse en l'occurrence de figures bien connues et que l'on ne puisse pas parler d'érudition mythologique, ce poème soumet sa progression narrative à l'évocation de figures de la Fable. On n'en mesure que mieux l'écart qui le sépare des *Élégies* de Maximien.
3. Le texte est très corrompu. Nous suivons – sans conviction – le texte que conjecture Schneider : *inter quas dubium*. Fo édite : *inter quem dubio*.

4. On notera la gradation dans l'évocation des figures de comparaison : Léandre renvoie au monde de la légende, Achille à celui du mythe et Apollon à celui des dieux. Sur l'emploi de *cognitor*, au sens de « représentant » dans un cadre judiciaire, voir Horace, *Sat.*, 2, 5, 38 (*fi cognitor ipse*). Voir W. C. Schneider, n. 8, p. 230 : « Im Gedicht zielt diese Benennung auf die Verhandlungen der Fürsten in der *Ilias*, als Achilles in der Weigerung, die von Agamemnon verlangte Briseis herauszugeben, sich selbst als Liebenden bezeugt ».
5. Expression concise en latin : *corpore grata trahis*. L'emploi de *gratus* (« charmant ») suivi d'un ablatif de point de vue est d'ailleurs assez rare. Pour des emplois comparables, voir Cl. Moussy, *Gratia et sa famille*, Paris, 1966, p. 176-177, avec des exemples extraits de Pline l'Ancien 17, 78 et 19, 48 (*grata aspectu*) et 10, 135 (*aves... sapore gratae*).
6. Ce passage est une variation assez fidèle à partir d'Ovide, *Am.*, 2, 15, élégie dans laquelle le poète s'adresse à l'anneau qui ceint le doigt de sa maîtresse.
7. L'emploi de *membra* (qui, dans la latinité tardive, est souvent presque l'équivalent de *corpus*), est peut-être, en contexte, un souvenir d'Ovide, *Am.*, 2, 15, 25, puisque la fin de cette élégie est par ailleurs imitée dans le poème. Dans ce cas, l'expression prend un sens ouvertement érotique, sinon obscène.
8. Adaptation d'Ovide, *Am.*, 2, 15, 16-17. Selon W. C. Schneider, *ibid.*, l'union du motif de l'anneau et des thèmes de l'enfermement comme de la soumission donne un nouvel accent à cette pièce.

Notes du *Carmen* 3

1. La qualification de la montagne (naturelle) en tant qu'*opus* prépare en filigrane l'éloge de l'artiste qui a permis cette harmonieuse métamorphose, d'autant que la description qui fait suite insiste sur la rudesse, l'austérité et les dangers du lieu. À comparer au v. 8 de la pièce 4 de l'*Appendix Maximiani*.
2. La tonalité de ce *carmen* est d'emblée très différente de l'inspiration érotique des deux premières pièces. Ici, la description d'une nature artistiquement domestiquée et le dépassement d'une logique exclusivement belliqueuse deviennent le support de l'éloge politique d'un roi protecteur. La prise à témoin, à la faveur de l'adresse à la seconde personne et de l'emploi de l'impératif, vise à généraliser la portée de l'éloge. La description de bâtiments, par ailleurs, est typique du goût tardo-antique (W. C. Schneider, *op. cit.*, p. 140, rappelle à juste titre le cas du poème composé par Paul le Siléntiaire sur Sainte-Sophie en 562).
3. Réécriture décontextualisée de l'exhortation cicéronienne *cedant arma togae, concedat laurea laudi* (*De off.*, 1, 77).
4. L'adjectif *turritus* est également employé par Mérobaude, *Pan. vers.*, 154. Dans son édition commentée des œuvres du poète (Thèse de doctorat, Paris IV, 2008, à paraître dans la CUF), F. Ploton-Nicollet y voit, t. 2, p. 611, un dénomiatif d'emploi essentiellement technique, utilisé surtout en poésie pour qualifier des murailles. Voir Ovide, *Am.*, 3, 8, 47 et *Pont.*, 3, 4, 5 ; Lucain, 6, 39-40 ; Stace, *Theb.*, 4, 47.
5. La sécurité du palais est d'autant plus manifeste qu'il est bâti dans un environnement s'inscrivant dans la topique du *locus horridus*. En vertu d'un contraste marqué entre valeurs négatives et valeurs positives, le danger des alentours devient ainsi, pour le palais, un gage paradoxal de sérénité.

6. Garrod avait envisagé de localiser cette forteresse sur l'une des îles du lac de Bolsena. Sur cette localisation, voir A. Fo, art. cit., p. 207 *sq.*, et les critiques de W. C. Schneider, *op. cit.*, p. 140, qui ne la reprend pas à son compte.
7. Neveu de Théodoric, Théodat fut roi des Ostrogoths de 534 à 536. Il épousa sa cousine Amalasonthe qu'il mit à mort pour s'emparer du pouvoir, ce qui donna à Justinien un prétexte pour envahir l'Italie grâce aux troupes de Bélisaire. Théodat fut déposé par son peuple et remplacé par Vitigès. Le poème opère ainsi une synthèse entre la royauté des Goths et l'esprit romain tardif, à l'image des grands intellectuels qui, tels Boèce et Cassiodore, servirent ce pouvoir. Voir W. C. Schneider, *op. cit.*, p. 141. A. Fo, art. cit., p. 225 *sqq.*, a par ailleurs comparé l'éloge de Théodat en tant que bâtisseur à la célébration par Flavius Felix de la construction des thermes d'Aliaanae à l'initiative de Thrasamund. Voir *Anth. Lat.*, 210-214 Riese. Cette pièce gagne aussi à être lue au miroir de l'évocation de la forteresse barbare de Mérobaude, *Pan. vers.*, 154-163, où l'on retrouve la même idée du renforcement des défenses naturelles par la main de l'homme.
8. Du point de vue de la structure et de l'idée, ce vers est un souvenir évident d'Horace, *Ars*, 343 (*omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*). Sur l'union de l'art et de la nature à l'époque impériale, voir les réflexions théoriques de Z. Pavloskis, *Man in an Artificial Landscape ; The Marvels of Civilization in Imperial Roman Literature*, Leyde, 1973. Pour une poétisation comparable de cette idée, voir Mérobaude, *Pan. vers.*, 154-155 : *ingestaque moenia c<olli>, / naturam cumulante manu*.
9. C'est donc l'image pacifique d'un sage ne cédant pas aux caprices tyranniques de la guerre qu'offre cette description de

la forteresse de pierre.

10. L'expression *instante ruina* rappelle Maximien, *El.*, 1, 171 (*non secus instantem cupiens fulcire ruinam*).

Notes du *Carmen* 4

1. Le Bodleianus 38 porte le titre *De saxo uario decore ornato*, mais il est fort possible que celui-ci soit médiéval.
2. L'expression *pelagi uolucres* est une reprise de Virgile, *Georg.*, 1, 383.
3. On remarque deux niveaux parallèles d'opposition : l'inutilité d'hier face à l'utilité d'aujourd'hui et la présence des hommes remplaçant les oiseaux.
4. L'utilité conférée à ce qui n'était initialement qu'une roche stérile prépare d'emblée, comme dans la pièce précédente, l'éloge de l'auteur de cette métamorphose. Voir le *carmen* 3 sur le thème du havre de sécurité, au milieu d'une nature hostile.
5. Belle énumération en deux tricolons réunissant trois défenses naturelles et trois ouvrages d'art.
6. Cette adresse à la terre infertile impose, au sein de l'éloge, l'image d'un roi bâtisseur, qui tire profit de ce qui, initialement, n'était que néant et improductivité. Voir, *infra*, l'expression poétique de la métamorphose du lieu, grâce à l'habileté du roi.
7. L'art a ainsi dompté un *locus horridus*.
8. Sur ce sens de *ingratus*, utilisé par Martial, 10, 47, 4, voir Cl. Moussy, *Gratia et sa famille*, Paris, 1966, p. 190-191.
9. Cette prière de l'avant-dernier distique donne une élévation spirituelle à l'éloge dont le destinataire doit faire l'objet des soins des *superi*.

10. En latin *grates referret*. L'expression *grates referre*, assez fréquente à l'époque tardive, est sans doute reprise de Virgile, *Aen.*, 11, 508-509. Sur cette expression, voir Cl. Moussy, *op. cit.*, p. 67-68. Dans le passage de Virgile, *grates referre* est synonyme de *gratiam referre* (« payer de retour », « rendre la pareille »). Cl. Moussy montre que, plus tard (déjà chez Sénèque et Silius Italicus notamment), *grates referre* est parfois synonyme de *grates agere* (« remercier », « exprimer (en paroles) sa reconnaissance »). Ici, les deux sens – « rendre grâce » et « marquer sa reconnaissance » – semblent possibles.
11. Ce court panégyrique en vers s'achève sur cette pointe précieuse, à la faveur d'un retournement des valeurs (voir encore, par exemple, le rejet d'une culture trompeuse dans l'*Épithalame pour Maximus* d'Ennode, v. 37 sq.), où une nature au statut paradoxal aimerait rendre hommage à la culture qui l'a métamorphosée.

Notes du *Carmen* 5

1. Sur ce poème, voir B. Goldlust, « Citations, remplois et imitation dans le *carmen* 5 de l'*Appendix Maximiani* (= *Carmina Garrod-Schetter*), *RPh*, 84/2, 2012, p. 217-242. Sur la description de l'intérieur d'un château en tant que forme littéraire, voir N. Delhey, *Apollinaris Sidonius, Carm. 22 : Burgus Pontii Leontii*, Berlin – New York, 1993, p. 16, « Poetische Villenbeschreibung, Gelegenheitsdichtung, Panegyrik – Aspekte zur Deutung des Gedichts ». À partir du *carmen* 22 de Sidoine Apollinaire, l'auteur montre ce que ce motif littéraire, qui mêle l'*ekphrasis* et l'éloge, doit à la poésie de circonstance de Stace.
2. Le v. 19 du poème 3 traitait déjà du mélange (*permiscuit*) de l'art et de la nature, de l'utile et du beau. Ici, la poésie chante l'habileté avec laquelle est recrée, à l'intérieur d'une demeure

de la ville, tout le charme de la campagne, décrite selon les canons du *locus amoenus* (source, ombre, arbre, clarté...).

3. S'agissant de l'emploi, peut-être métopoétique, du sub-stantif *silua*, on retrouve le même clin d'œil dans la poésie d'un autre imitateur tardif de Stace, Mérobaude, notamment dans le *carmen* 3. Voir F. Ploton-Nicollet, « Entre éloge de la nature et réécriture précieuse : le *carmen* III de Mérobaude », *Le païen, le chrétien, le profane. Recherches sur l'Antiquité tardive*, B. Goldlust – F. Ploton-Nicollet (éd.), 2009, p. 49-67, en particulier p. 54-55.
4. Bien que l'énonciation ne soit pas la même, on pourrait – pour ce qui est du motif, typique de l'éloge, de l'universalité de l'objet chanté – voir en ce passage un souvenir indirect des débuts de la description de la Moselle par Ausone, notamment des v. 31-32 : *omnia solus habes, quae fons, quae riuus et amnis / et lacus et biuio refluus mananime pontus*.
5. Expression poétique raffinée du reflet dans l'eau.
6. Ce passage rappelle l'expression virgilienne *frigus... opacum* en *Buc.*, 1, 52.
7. Le tour *uernat auis* est directement repris d'Ovide, *Trist.*, 3, 12, 8.
8. Ce passage est très certainement imité de Maximien, *El.*, 1, 29-32.

Notes du *Carmen* 6

1. Dans le Bodleianus 38, le *carmen* 6 porte le titre *De uiridario*, qui est peut-être médiéval, et a d'ailleurs fait l'objet de plusieurs corrections, notamment en *De riui ductione*. Le sub-stantif *uiridarium* comporte pourtant l'idée d'un jardin d'agrément. Voir W.C. Schneider, *op. cit.*, p. 231. Pour une mise en perspective du motif du jardin à l'époque tardive, notamment à

partir de l'opposition classique entre nature et culture, voir F. Ploton-Nicollet, art. cit.

2. Cette « déviance » (*per deuia* en latin) est contraire à l'esthétique de l'ordre qui conditionne, dans les deux derniers *carmina* de l'*Appendix Maximiani*, la soumission de la nature à la culture. D'où la nécessité de faire cheminer cette eau « rustique » jusqu'à la ville qui, avec ses bassins, vaudra en l'occurrence en tant que symbole civilisateur.
3. On constate, thématiquement, une forme de continuité avec la pièce précédente. Le *carmen* 5 traitait de la création, dans un intérieur urbain, d'une atmosphère digne d'une nature campagnarde. Ici, le poète suit le cheminement d'une onde provenant de la campagne jusqu'à son arrivée en ville, qui lui donne toute sa valeur.
4. L'expression *uarios quaestus* provient peut-être de Manilius, 4, 165-166 : *ille tenax animi nullosque effusus in usus / attribuit uarios quaestus artemque lucrorum*. Ce vers confirme l'idée développée par le v. 2 : c'est en ville, et non à la campagne, que cette onde acquiert toute la valeur qu'elle a en puissance.
5. Rappel très clair du dernier vers du *carmen* 4.
6. Si l'on accepte la métaphore de l'eau en tant que « prison » pour les poissons qui nagent dans le bassin, cette expression constitue un oxymore très expressif.

Notes de la présentation de l'*Épithalame pour Maximus*

1. C. Morelli, « L'epitalamio nella tarda poesia latina », *SFIC*, 18, 1910, p. 319-432.
2. S. Horstmann, *Das Epithalamium in der lateinischen Literatur der Spätantike*, Munich – Leipzig, 2004. Voir notre compte rendu de

cet ouvrage, *RPh*, 80/1, 2006, p. 220-223.

3. Voir notamment C. Tanzi, « La cronologia degli scritti di Magno Felice Ennodio », *Archeografo Triestino*, n. s. 15, 1890, notamment p. 395-396, approuvé par G. Vandone.
4. G. Vandone, « *Nec proles nascenti sufficit aevo* : 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.), Pise, 2006, p. 143-153. Les lettres concernées sont *Epist.* 7, 20-21 (= 334-335 Vogel) ; 7, 22 (= 337 Vogel) ; 7, 23 (= 356 Vogel) et 8, 10 (= 386 Vogel).
5. Voir G. Vandone, « *Status ecclesiastico e attività letteraria in Ennodio* : tra tensione e conciliazione », *Atti della prima giornata ennodiana*, F. Gasti (éd.), Pise, 2001, p. 89-99.
6. 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. 171.

Notes de l'Épithalame pour Maximus

1. Au moment d'élaborer notre traduction de cette pièce très difficile, qui est – à notre connaissance – la première publiée en français, nous avons eu accès au mémoire de Master 2 de C. Urlacher préparé sous la direction du Professeur G. Freyburger (Strasbourg, 2004) et au Master 1 de J. Guérard préparé sous la direction du Professeur V. Zarini (Paris IV, 2007). La lecture de ces travaux s'est avérée enrichissante. Nous leur empruntons d'ailleurs quelques « trouvailles ».
2. Les v. 1-24 constituent une introduction en distiques élégiaques sur le thème de la nature en fleur et de la ferveur reproductrice qui anime l'univers au printemps. 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, et notamment, pour cette introduction, p. 165-167. Voir aussi, pour les questions métriques, le tableau synoptique de la p. 184. S'agissant du rapport de cette pièce avec la tradition littéraire de l'épithalame, et en particulier avec Stace, Claudien et Sidoine Apollinaire, voir – outre S. Horstmann, *Das Epithalamium in der lateinischen Literatur der Spätantike*, Munich – Leipzig, 2004, qui ne consacre que deux petites pages assez décevantes à ce poème – K. Smolak, « Considerazioni sull'epitalamio di Ennodio (*Carm.* 1,4) », *Atti della terza giornata ennodiana*, F. Gasti (éd.), Pise, 2006, p. 155-168, ainsi que la partie introductive de l'étude de G. Vandone, « *Nec proles nascenti sufficit aevo* : 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.), Pise, 2006, p. 143-153, notamment p. 144.

3. L'expression *sole nouo* est reprise de Virgile, *Georg.*, 1, 288.
4. Cette métaphore désigne la floraison de la vigne. Le participe *gemmatum* semble avoir ici le sens de « orné de bourgeons ». Voir déjà Palladius, 4, 10, 2 (*si ponendus ramus gemmante iam matre sumatur*).
5. Pour une analyse globale de cette figuration de la nature printanière, voir S. Kennell, *Magnus Felix Ennodius. A Gentleman of the Church*, Ann Arbor, 2000, p. 91-93. Voir cette analyse, p. 92, à propos de l'articulation du thème naturel et de l'arrière-plan religieux : « I situate this piece in the context of Ennodius'interactions with the material world because only

through metaphors of vernal fecundity and mythological situations could he articulate the physical nature of marriage positively and with apposite candor. Of necessity, his poem minimizes the Christian background to the impending nuptials [...] ».

6. L'introduction d'une dimension panégyrique dans ce distique, à partir de la description de la nature printanière, est une singularité. Voir F. E. Consolino, art. cit., p. 166 : « La splendeur dont le poète donne le mérite à Maximus et à ses noces rappelle de très près les conséquences de l'*epiphaneia* d'un dieu, ce qui relève du panégyrique [...] ». Voir les rapprochements proposés dans la note 15, p. 166.
7. L'éloge des époux, qui conclut cette introduction (v. 17-24), est le seul motif qui s'inscrit pleinement dans la tradition du genre. Voir le premier tableau de F. E. Consolino, art. cit., p. 180-182.
8. Noter l'expressivité de ce tour (*corporis et cordis uirginitate parem*), dont l'idée contraste avec la luxuriance de la nature printanière qu'Ennode explique justement par l'intervention et la présence de Maximus.
9. Ennode propose ici un éloge indirect à partir du motif paradoxal et précieux de la victoire qu'apporte à Maximus son infériorité par rapport à sa femme.
10. Dans ce court passage en tétramètres trochaïques cataleptiques (v. 25-28), le poète fait appel à toutes les ressources de l'éloquence, de la poésie et de la divinité pour chanter un poème qui convienne à la gloire de son dédicataire et de sa famille. Traditionnellement, ce vers n'est pas employé dans l'épithalame.

11. Parallèlement au jeu de mot, en latin, sur le sens du superlatif *maximi* (« les plus grands »), ce pluriel désigne l'ensemble de la famille de l'ami d'Ennode.
12. Nous glossons ainsi l'expression *celsum uerticem*, qui apparaît à plusieurs reprises dans l'*Énéide* (notamment en 3, 679 : *cum uertice celso*, et en 5, 35 : *ex celso... uertice montis*).
13. Les v. 29-52 sont composés de six strophes saphiques.
14. Le poète joue ici sur la double acception du nom de Vénus, à la fois astre et déesse. K. Smolak, art. cit., p. 158, note que cette expression est mise en valeur par l'accord du participe présent *micantis* avec le substantif *formae*, alors que l'accord avec *sidere* était métriquement envisageable.
15. Voir la reprise du thème topique du rejet de l'or chez Maximien, en *El.*, 3, 73. Voir également le v. 35 de l'épithalame de Paulin de Nole : *nulla peregrinis fragret nidoribus aura*. De même, le vers précédent, où Vénus repousse *aurati decus omne pepli*, rappelle le v. 43 de l'épithalame de Paulin (*horreat inlusas auro uel murice uestes*).
16. Ce passage est délicat en raison de l'incertitude du texte. Vogel édite : *dic ! ita algentis pelagi lapillos / nuda superstat*. Pour les deux premiers mots du vers, nous lisons avec von Hartel *sic et*, correction la plus économique apportée à la leçon des manuscrits *dic et*.
17. Cette périphrase désigne probablement l'ambre provenant des mers froides, et plus précisément, dans l'esprit des Anciens, de l'écume.
18. Vénus nue est ainsi une image de l'excellence originelle et authentique qui dépasse, dans l'ordre des valeurs, le

raffinement de la culture souvent artificielle, trompeuse et mensongère.

- [19.](#) Pour un commentaire de détail de ce passage, voir K. Smolak, art. cit., p 158 *sq.*, notamment à propos de l'emploi de *ridere* s'agissant de l'éclat du ciel (voir Lucrèce, 3, 22) et de l'expression *sine nube*, qui reprend la métaphore astrale.
- [20.](#) Motif topique – réexploité ici pour s'adapter au cas de Vénus et au genre de l'épithalame – du corps prison. Voir, en rupture, Maximien, *El.*, 1, 5.
- [21.](#) F. E. Consolino, art. cit., p. 169, note à juste titre que, malgré sa relative brièveté, la description de Vénus nue constitue un bel exemple de « jeweled style ». Voir M. Roberts, *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca – Londres, 1989, et notamment p. 138, note 33 (justification de l'absence d'exemples puisés chez Ennode).
- [22.](#) Le discours de Cupidon en hexamètres dactyliques (v. 53-122) constitue la section centrale du poème et fait toute son originalité. G. Vandone, art. cit., p. 143, souligne son caractère « mythologico-narratif ». À propos de ce discours, F. E. Consolino, art. cit., p. 171, note l'écart qu'il manifeste par rapport aux canons du genre : « Ce discours oppose Ennode à ses devanciers. Chez Stace, Claudien (pour Honorius) et Sidoine (pour Ruricius), Amour vient renseigner Vénus sur sa dernière victime et prie sa mère d'intervenir pour achever l'ouvrage qu'il a si bien commencé. Chez Ennode au contraire, Cupidon ne célèbre aucun triomphe ; abattu, il se rend chez sa mère pour lui notifier la perte de leur pouvoir : il ne la prie pas de célébrer une noce, mais de s'opposer au succès pervers de la chasteté [...] ». De plus, traditionnellement, ce n'est pas Vénus mais Cupidon qui s'attaque aux rebelles. F. E. Consolino, art.

cit., p. 172, montre que le poète reprend ici l'ancien paradigme, déjà illustré par Euripide, de la vengeance de Vénus envers ceux qui défient son pouvoir, et envisage l'influence d'un passage d'Ovide, *Met.*, 5, 362-384, où, face à l'insoumission de Pluton, Vénus exhorte Cupidon à *proferre matrisque tuumque imperium* et le prie de défendre leur pouvoir commun (v. 378 : *pro socio... regno*). Dans la perspective d'une comparaison avec les *Élégies* de Maximien, on notera que Cupidon, qui arrive vaincu et les armes flottantes (de la même façon que le poète élégiaque, en *El.*, 5, ne parvient pas à présenter la sienne dans sa fermeté – voir *El.*, 5, 77 : *en longo confecta situ tibi tradimus arma*), avoue ici son impuissance et accuse sa mère d'indolence, au péril de la génération, exactement comme la *Graia puella* reproche au poète, en *El.*, 5, son impuissance, qui met à mal – à la faveur d'une extrapolation burlesque – l'avenir du monde entier. Voir notre commentaire *ad loc.*

23. L'ouverture du discours de Cupidon sur ce motif de la perte rappelle, dans un contexte tout différent, la perte totale de ses moyens par Maximien, en dépit des efforts consentis par la *Graia puella*, lors de la scène de fiasco de *El.*, 5, réécrite d'Ovide. On peut notamment comparer le *perdidimus* ouvrant le discours de Cupidon au *uindicor* de Maximien, en *El.*, 5, 76. La fin est d'ailleurs la même dans les deux textes : qu'elle soit délibérée ou *de facto*, c'est la chasteté qui l'emporte.
24. Autre nom de Vénus, adorée à Cythère. Voir notamment Virgile, *Aen.*, 1, 257. Le groupe *iam nusquam Cytherea sonat* rappelle le v. 30 de l'épithalame de Paulin de Nole : *Christus ubique pii uoce sonet populi*. Sur ce souvenir, voir C. Urlacher, « L'influence de Paulin de Nole sur les *carmina* d'Ennode », *Atti della terza giornata ennodiana*, F. Gasti (éd.), Pise, 2006, p. 189-

205, qui analyse ce passage d'Ennode comme « une sorte de *recusatio* de l'hypotexte paulinien ».

- [25.](#) Sur les motifs de l'*oliganthropia* et de la *penuria iuuentutis*, ainsi que sur leur portée démographique, voir G. Vandone, art. cit., p. 150-151.
- [26.](#) Expression qui ne manque pas de surprendre sous la plume d'un diacre, bientôt appelé à l'épiscopat ! Pour nuancer, toutefois, une stigmatisation trop directe de l'ascétisme intransigeant, notamment à partir du contexte socio-historique et des conditions de l'énonciation du poème, voir nos annotations, *infra*. Le mariage de Maximus, circonstance à l'origine du poème, explique aussi en partie cette sortie.
- [27.](#) Expressivité de l'oxymore *frigida consumens*, où le participe reprend l'image du feu, pour insister sur le paradoxe de la situation.
- [28.](#) À partir d'une étude du lexique (en particulier *carnem domare*, v. 58-59 ; *mundus*, v. 59 ; *coniugii messis*, v. 62), G. Vandone, art. cit., p. 147, met en perspective la portée de l'invective de Cupidon et l'apparente stigmatisation de la conception chrétienne, ne serait-ce que dans le vocabulaire. Pour autant, en discutant des analyses antérieures (notamment de F. Gastaldelli et de L. Trilli, voir les références bibliographiques *ibid.*), l'auteur montre qu'il n'est pas légitime de considérer ce passage comme une « *vela polemica contro il rigido ascetismo che proponeva ai cristiani un ideale di vita esclusivamente monastica* » et comme une « *reazione all'eccessiva esaltazione della verginità* », en s'appuyant notamment sur une donnée socio-historique importante : le très vif déclin démographique qui a touché l'Italie du Nord entre le IV^e et le VI^e siècles. G. Vandone note d'ailleurs que ce problème de l'*oliganthropia*

n'apparaît pas exclusivement dans l'épithalame, mais également dans la *Vita Epiphani*. Voir art. cit., p 150. C. Urlacher, art. cit., remarque que l'expression *sublimia uota* rappelle les *tranquillis... uotis* de l'épithalame de Paulin (v. 29), sans du moins s'opposer de façon radicale à l'idéal ascétique dont Ennode – ou Cupidon ? – chercherait plutôt à tempérer les excès.

- [29.](#) À rapprocher de Maximien, *El.*, 5, 110 : *non fleo priuatum sed generale chaos*. Dans le discours de Cupidon, la virginité – tout comme l'impuissance chez Maximien – met en péril l'avenir du monde.
- [30.](#) Nous traduisons ici le texte de Vogel : *primaevi tremulos fractis imitantur ephebis*. Von Hartel édite : *primaevi tremulos, fractos imitantur ephebi*. C. Morelli, art. cit., p. 429, se fonde sur le texte de von Hartel et propose de supprimer la virgule de ce vers pour comparer directement les *primaevi ephebi* aux *tremulos fractos*.
- [31.](#) Ces éléments descriptifs personnifient la vieillesse. À comparer à la personnification de la vieillesse, beaucoup plus brutale et violente, chez Maximien, notamment en *El.*, 1, *passim*.
- [32.](#) Nous comprenons ainsi le vers *una fides rerum nulla dulcedine flecti*. Mais il ne serait pas impossible de faire porter *rerum* sur *fides* et de comprendre « le seul engagement au monde [...] ».
- [33.](#) Dérivée du sens classique de « vacance » des tribunaux, étendue en « suspension des affaires publiques », cette acception tardive donne une coloration funeste à la suspension des activités normales en contexte de crise. Voir, en ce sens, Sidoine, *Ep.*, 2, 8.

34. L'emploi de cet impératif pourrait être comparé à Maximien, *El.*, 5, 83-85, passage où le poète joue avec ironie des emplois du verbe *surgere* (qui, pour son malheur, ne s'applique justement pas à sa *mentula*, mais à la *Graia puella*) : *ast ubi dilecti persensit munera membri / nec uelut expositum surgere uidit onus, / erigitur [...]*.
35. On peut mettre fonctionnellement sur le même plan l'invective de Cupidon reprochant à sa mère son indolence et les très vifs reproches de la *Graia puella* exhortant Maximien, en *El.*, 5, 67-68 notamment, à se reprendre. De part et d'autre, la finalité de ces protreptiques originaux est la consommation de la chair.
36. Cette violente invective contre la virginité pourrait viser les excès de l'ascétisme chrétien. Dans son ouvrage *Le renoncement à la chair. Virginité, célibat et continence dans le christianisme primitif*, Paris, 1995 (trad. fr. de la version originale *The Body and Society. Men, Women and Sexual Renunciation in early Christianity*, New York, 1988), P. Brown a montré l'influence sociale et morale historiquement prise par l'ascétisme, que ne professaient pourtant qu'une minorité d'individus. Voir notamment p. 530 sq. Voir également G. Vandone, art. cit., p. 147. F. E. Consolino, art. cit., p. 177, nuance toutefois les choses en notant (après G. Vandone) qu'il ne faut mettre sur le même plan le réquisitoire de Cupidon dans cette section du poème et le point de vue personnel d'Ennode qui, dans sa correspondance, se montre par ailleurs favorable à la virginité. Ce discours est donc typiquement une pièce de circonstance : « Pourtant, plutôt que de voir dans l'invective d'Amour la réaction d'Ennode aux excès de la chasteté et son attitude favorable au mariage, il serait plus respectueux par rapport au texte de considérer la situation à laquelle le poète doit accorder son chant : la véhémence d'Amour était nécessaire

pour justifier la capitulation de Maximus, contraint de se marier après avoir vécu jusqu'alors dans une chasteté inébranlable, sur laquelle la correspondance d'Ennode nous renseigne ». Voir notamment 334 V, 2 (= *Epist.* 7, 20 H) et 335 V (= *Epist.* 7, 21 H). Voir également 386 V (= *Epist.* 8, 10 H), lettre adressée également à Maximus, de tonalité profondément chrétienne, où Ennode s'excuse de ne pouvoir assister à la cérémonie et souhaite à son ami le mariage heureux et saint que sa virginité lui promet. Cette épître constitue donc, sur le même thème du mariage de Maximus, le pendant spirituel de cet épithalame profane stigmatisant par la bouche de Cupidon la *frigida uirginitas*. Voir aussi 387 V (= *Epist.* 8, 11 H), lettre à Arator où Ennode reproche à son correspondant son *turpe silentium* à l'occasion d'un mariage que tout – à commencer par la place de cette lettre dans les manuscrits, située entre l'épître sur la virginité à Maximus et l'épithalame – invite à identifier à celui de Maximus. Arator, malgré sa chasteté, aurait dû accorder son intérêt au mariage, ne serait-ce que pour manifester son talent : *haec etsi non diligis, debes tamen pro ingenii tui ostentatione laudare* – passage commenté par F. E. Consolino, art. cit., p. 179. Sur les valeurs chrétiennes dans la correspondance, y compris sur la virginité, voir S. Kennell, *op. cit.*, p. 96 : « When Ennodius, who had held Maximus's spirituality in high regard, came to compose something suitable for Maximus's wedding, he had to employ his rhetorical skill to promote a way of life diametrically opposed to what the Church officially approved ; likewise, Maximus may have needed considerable rationalization and special pleading to shift from continence to marriage. These considerations help explain why Ennodius's epithalamium proceeds as it does – from the natural universe to the sphere of

human nature by way of Venus and Cupid in poetic images as explicit as decorum allowed [...] ».

37. Par le choc des éléments qui s'opposent traditionnellement, ce tour relève du « contraste baroque » que Maximien affectionne aussi.
38. K. Smolak, art. cit., p. 158, note que l'expression *lux aurea* est fréquemment utilisée pour désigner la lumière du soleil.
39. Souvenir d'Ovide, *Met.*, 3, 169-170 : *sparsos per colla capillos / colligit in nodum* (à propos de Diane).
40. K. Smolak, art. cit., p. 162, compare les préparatifs de Vénus et son changement de tenue à l'armement d'un soldat qui se prépare au combat. Voir d'ailleurs l'emploi du substantif *bella* au v. 121.
41. Imitation probable de Prudence, *Psych.*, 860-863 (description du temple de l'âme) : [...] *pingit iaspis / [...] / has inter species smaragdina gramine uerno / prata uirent* [...].
42. Le sens de ce passage difficile n'est pas évident. Ces vers pourraient désigner les pierres qui parent le vêtement que Vénus passe finalement et qui viendraient capter la lumière provenant de son corps, à la faveur d'une habile union de l'art et de la nature, puisque l'expression des couleurs naturelles (le vert et le blanc) est poétisée par la référence à un bijou (l'émeraude, qui est imitée – *ficta* –, et la perle).
43. Maximus était fils unique, d'où les « pressions » pour qu'il finisse par se marier afin d'assurer une descendance à sa race et de transmettre sa fortune. Voir G. Vandone, art. cit., p. 151.
44. À rapprocher de la topique biblique et martyriale de la « femme forte ». Pour une analyse récente, voir S. Malick-Prunier, *Le corps féminin dans la poésie latine tardive*, Paris, 2011,

notamment p. 196-227. Voir en particulier le cas du personnage de Perpétue qui, dans le songe précédant son exécution, déclare : *Et expoliata sum et facta sum masculus* (*Passio Perp.*, 10, 7). Pour une mise en perspective, voir K. Aspegren, *The Male Woman : a Feminine Ideal in the Early Church*, Stockholm, 1990 et J. Tibbets Schulenburg, *Forgetful of Their Sex : Female Sanctity and Society, ca. 500-1100*, Chicago, 1998.

- [45.](#) À rapprocher de la topique panégyrique du *puer senex*. Voir E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, trad. J. Bréjoux, Paris, 1956, p. 122-130. Voir aussi, sur le type biblique du *puer senex*, Chr. Gnllka, *Aetas spiritalis. Die Überwindung der natürlichen Altersstufen als Ideal frühchristlichen Lebens*, Bonn – Cologne, 1972, p. 223-224, et J. A. Burrow, *The Ages of Man. A Study in Medieval Writing and Thought*, Oxford, 1986, p. 95-142.
- [46.](#) Après avoir utilisé le nom de Cythérée au v. 55, Cupidon a de nouveau recours à la *uariatio* pour désigner Vénus, sa mère. Pour des emplois de Dioné désignant Vénus – sachant que ce nom propre désigne également la nymphe qui est la mère de Vénus (voir, en ce sens, Claudien, *Pros.*, 3, 433) –, voir par exemple Ovide, *Fast.*, 2, 461.
- [47.](#) Vogel édite *fatum*. Nous suivons ici la correction de von Hartel qui édite *tactu*.
- [48.](#) La reprise de l'image de l'étoile (*sidus*), apparaissant au v. 32 pour désigner Vénus, fait de la fiancée une autre Vénus.
- [49.](#) Métaphore élégiaque topique de l'amour en tant que guerre. Voir en particulier Ovide, *Am.*, 1, 9, élégie débutant par le vers *militat omnis amans et habet sua castra Cupido*. Ici, les *bella* désignent les joutes amoureuses dont la fécondité assurera une descendance à Maximus.

50. Cette *captatio benevolentiae* finale (v. 123-128), adressée aux *proceres* assistant à la cérémonie, est composée en hendécasyllabes phaléciens. F. E. Consolino, art. cit., p. 173, rapproche l'idée selon laquelle la bienveillance des destinataires est à même de combler les manques du poète de la façon dont Ausone dédie ses vers à Théodose (*Praef.*, 3 Green, 11 sq.) et dont Ennode lui-même, à la fin de la *praefatio* du poème 26 V (= *Carm.* I, 7 H), sollicite le soutien de Faustus.

Notes de l'Épigramme d'Ennode de Pavie sur Boèce

1. *Carm.* 2, 132. Cette épigramme est structurée autour de l'identification entre l'épée et le sexe masculin qui rappelle par métonymie l'assimilation, en contexte élégiaque, entre l'amant et le guerrier. Voir notamment Ovide, *Am.*, 1, 9, systématisant la comparaison entre guerre et amour. D'après R. Bartlett, « The Dating of Ennodius' Writings », *Atti della seconda Giornata Ennodiana*, E. D'Angelo (éd.), Naples, 2003, p. 60 sq., cette épigramme daterait de 512 et ferait suite à la publication du *Contra Eutychen et Nestorium* de Boèce.
2. Le verbe *languesco* ne s'applique normalement pas à une arme. Il programme ici l'identification avec le sexe masculin. Voir, en ce sens, Horace, *Ep.*, 8, 18 (*languet* : à propos d'un sexe restant flasque face à une vieille femme horrible) et 12, 14 (*languet*, parmi les reproches qu'une autre vieille femme adresse au poète qui ne la désire pas) ; Ovide, *Am.*, 3, 7, 27 (*languet* : à propos d'un poison ne permettant pas au poète de jouer son rôle d'amant) et Martial, 12, 98, 6 (*languet* : à propos du sexe d'un homme manquant d'ardeur avec sa femme parce qu'il fréquente des mignons). Pour caractériser l'état du vieillard, Maximien utilise dès *El.*, 1, 6 le substantif *languor*. Voir aussi *El.*, 3, 44 (*langueram*).

3. De par sa coloration profondément philosophique, le terme *substantia* est particulièrement indiqué pour ouvrir de façon parodique cette épigramme dirigée contre Boèce. Ennode aurait peut-être composé cette pièce pour s'être vu refuser par Boèce une maison à Milan. Voir la bibliographie citée par D. Shanzer, art. cit., p. 185, qui envisage aussi la possibilité que ce poème n'ait pas de valeur satirique et ne soit qu'une plaisanterie échangée à la fin d'un repas entre bons esprits habiles à versifier. Cette épigramme pourrait aussi être une réplique littéraire à l'attitude politique de Boèce qui s'opposa à Faustus, préfet du prétoire (voir *Cons.*, 1 pr. 4, 12), auquel Ennode était profondément lié. Voir enfin l'analyse de D. Di Rienzo, *Gli epigrammi di Magno Felice Ennodio*, Naples, 2005, p. 194-196.
4. D. Shanzer, art. cit., p. 184, voit dans le thyrses un élément féminin. Cette notation est un peu allusive et peut surprendre, dans la mesure où le thyrses est communément l'attribut de Dionysos. Mais nous suivons la critique en précisant toutefois que le thyrses doit évoquer ici les Bacchantes, alors que l'épée est, par essence, un élément masculin : « A male weapon becomes the symbol of the female sphere of activity. A javelin turns into a thyrsus ». Chez Virgile, *Buc.*, 5, 31, les thyrses (non cités en l'occurrence mais indirectement évoqués) sont qualifiés de *lentas... hastas*. Plus intéressant, chez Pétrone (*Sat.*, 132), le sexe défaillant d'Encolpe, qui vient de connaître un fiasco avec Circé, est, par le personnage qui se dit lui-même *languidior*, comparé à un *thyrsus* et distingué d'un *ferrum* (*Ter corripui terribilem manu bipennem, ter languidior coliculi repene thyrso ferrum timui, quod trepido male dabat usum*). Il est probable qu'Ennode ait ici en tête ce passage de Pétrone.

5. Le participe présent *constans* marque la fidélité et le dévouement de Boèce envers Vénus et détourne, non sans malice s'agissant d'un philosophe, l'expression topique de la *constantia sapientis*. Mais, à la faveur de l'assimilation entre sexe et épée qui structure toute l'épigramme, il faut peut-être reconnaître, dans ce mot composé, la part qui revient au verbe *stare*, avec les connotations dont il est porteur. Quoi qu'il en soit, il est très intéressant de mettre ce *in Venerem constans* en relation avec *El.*, 5, 50 (lorsque, après la première nuit d'amour réussie avec la *Graia puella*, Maximien est victime de son impuissance) : *et in Venerem segnis ut ante fui*. Le parallélisme formel est manifeste. Pourtant, pour répondre à la question de savoir si Maximien aurait directement imité Ennode, une certaine prudence est de mise : comme le rappelle D. Di Rienzo, *op. cit.*, p. 195, les œuvres d'Ennode furent, après sa mort, conservées aux archives à Pavie et l'on ne peut savoir qui y a eu accès avant la redécouverte du corpus par Paul Diacre.
6. Voir D. Shanzer, *art. cit.*, p. 185 : « what is important is the central motif : that Boethius is not a warrior but a lover », qui compare la fin de cette épigramme à une lettre d'Ennode, *Epist.*, 8, 1, 3 H : *fuerit in more ueteribus curulium celsitudinem campi sudore mercari et contemptu lucis honorum sole fulgere : sed aliud genus uirtutis quaeritur, postquam praemium facta est Roma uictorum. Noster candidatus post manifestam decertationem debitum triumphum, dum numquam uiderit bella, sortitur*. Voir l'analyse, complémentaire par rapport à celle de D. Shanzer, proposée par D. Di Rienzo, *op. cit.*, p. 196.

Bibliographie sélective*

Éditions et traductions

- *Élégies de Maximien et Appendix Maximiani*

T. Agozzino, *Massimiano, Elegie*, Bologne, 1970.

E. Baehrens, *Poetae Latini minores*, 5, Leipzig, 1883, p. 313-348.

W. Fels, *Maximianus, Elegien – Appendix Maximiani*, Heidelberg, 2000.

A. Fo, « *L'Appendix Maximiani (= Carmina Garrod-Schetter) : edizione critica, problemi, osservazioni* », *Romanobarbarica*, 8, 1984-1985, p. 151-230.

H. W. Garrod, « *Poeseos saeculi sexti fragmenta quattuor* », *CQ*, 4, 1910, p. 263-266.

D. Guardalben, *Massimiano, Elegie della vecchiaia*, Florence, 1993.

L.R. Lindt, Gabriele Zerbi, *Gerontocomia. On the Care of the Aged and Maximianus, Elegies on Old Age and Love*, edited and translated by L.R. Lind, Philadelphie, 1988, p. 319-336.

- B. Mauger-Plichon, *Présentation, édition, traduction et commentaires des Élégies de Maximianus*, Thèse de l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle (sous la direction du Professeur R. Martin), 1996, inéd.
- M. Petschenig, *Maximiani elegiae ad fidem codicis Etonensis recensuit et emendavit M. Petschenig*, Berlin, 1890.
- G. Prada, *Lamenti e guai di un vecchio : versione metrica delle elegie di Massamiano*, Abbiategrasso, 1920.
- L. Puget, *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*, M. Nisard (éd.), Paris, 1845, p. 589-629.
- Chr. Sandquist Öberg, *Versus Maximiani. Der Elegienzyklus textkritisch herausgegeben, übersetzt und neuinterpretiert*, Stockholm, 1999.
- J. Schadd – A. Schröder, *Maximianus, Elegieën*, Amsterdam, 1987.
- 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.
- R. Webster, *The Elegies of Maximianus*, Princeton, 1900.

- **Épithalame et Épigrammes d'Ennode de Pavie**

W. von Hartel, *Magni Felicis Ennodii opera omnia. Recensuit et commentario critico instruxit Guilelmus Hartel*, CSEL, 6, Vienne, 1882.

F. Vogel, *Magni Felicis Ennodii opera. Recensuit Fridericus Vogel*, MGH AA, 7, Berlin, 1885.

Études critiques

- **Élégies de Maximien et Appendix Maximiani**

L. Alfonsi, « Sulle elegie di Massimiano », *AIV*, 101, 1941-1942, p. 333-349.

—, « De quibusdam locis quos ex antiquis poetis Boethius et Maximianus repetiisse videntur », *Aevum*, 1942, p. 86-92.

R. Anastasi, « Boezio e Massimiano », *Miscellanea di Studi di Letteratura Cristiana Antica*, 2, 1948, p. 1-20.

R. Anastasi, « La III Elegia di Massimiano », *Miscellanea di Studi di Letteratura Cristiana Antica*, 3, 1951, p. 45-92.

S. J. B. Barnish, « Maximianus, Cassiodorus, Boethius, Theodahad : Literature, Philosophy, and Politics in Ostrogothic Italy », *NMS*, 34, 1990, p. 16-32.

- A. Bellanova, « La lezione nostalgica di Ovidio negli amori senili di Massimiano », *AFLS*, 25, 2004, p. 99-124.
- F. Bertini, « Boezio e Massimiano », *Atti del Congresso di Studi Boeziani*, L. Obertello (éd.), Rome, 1981, p. 273-283.
- G. Boano, « Su Massimiano e le sue elegie », *RFIC*, n. s. 27, 1949, p. 198-216.
- P. Brown, *The Body and Society. Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity*, New York, 1988.
- F. Cawsey, « A Note on Maximianus 5, 66 », *LCM*, 7, 1982, p. 154.
- F. E. Consolino, « Massimiano e le sorti dell'elegia latina », *Mutatio rerum : letteratura, filosofia, scienza tra tardo antico e altomedioevo*, M. L. Silvestre – M. Squillante (éd.), Naples, 1997, p. 363-400.
- , « L'eredità dei classici nella poesia del VI secolo », *Prospettive sul tardoantico*, G. Mazzoli – F. Gasti (éd.), Côme, 1999, p. 69-90.
- G. Cupaiuolo, « A proposito dell'esametro di Massimiano : un approccio al problema dell'ordine di composizione delle elegie », *Scritti in onore di Giuseppe Morelli*, P. D'Alessandro (éd.), Bologne, 1997, p. 381-391.

- A. Dapunt, *Der Elegiker Maximianus und sein Verhältnis zu seinen Vorgängern, besonders Ovid*, Diss. Innsbrück, 1949.
- R. Ellis, « On the *Elegies* of Maximianus » I, *AJPh*, 5/1, 1884, p. 1-15 ; II, *AJPh*, 5/2, 1884, p. 145-163.
- A. Fo, « Il problema della struttura della raccolta elegiaca di Massimiano », *BStudLat*, 16, 1986, p. 9-21.
- , « Una lettura del corpus massimiano », *AMArc*, 8, 1996-1997, p. 91-128.
- , « Significato, tecniche e valore della raccolta elegiaca di Massimiano », *Hermes*, 115, 1987, p. 348-371.
- A. Franzoi, « L'élégie latine tardive : analyse de procédés compositionnels et expressifs dans les *Élégies* de Maximien », *Au-delà de l'élégie d'amour. Métamorphoses et renouvellement d'un genre latin dans l'Antiquité et à la Renaissance*, L. Chappuis Sandoz (éd.), Paris, 2011, p. 159-170.
- Th. Gärtner, « Der letzte klassische Elegiker ? Zur Deutung der erotischen Dichtungen Maximians », *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft*, 7, 2004, p. 119-161.
- , « *Fit magis et damnis tristior urna suis* (Max., 1, 170) : zum Fortwirken einer epikureischen Metapher in der

- Spätantike und im Mittelalter », *Elenchos*, 30/1, 2009, p. 131-144.
- , « Das Gebet des lebensmüden Greises bei Maximian an “Mutter Erde” und sein antikes Vorbild », *Hermes*, 137/4, 2009, p. 505-508.
- B. Goldlust, « Parcours narratif et parcours poétique dans les *Élégies* de Maximien », *REL*, 89, 2011, p. 154-173.
- , « Citations, remplois et imitation dans le *carmen* 5 de l'*Appendix Maximiani* (= *Carmina* Garrod-Schetter) », *RPh*, 84/2, 2012, p. 217-242.
- D. Guardalben, *Studi su Massimiano. Tesi di laurea dell'Università di Roma*, Rome, 1978.
- V. Lekusch, « Zur Verstechnik des Elegikers Maximianus », *Serta Harteliana*, Vienne, 1896, p. 257-262.
- R. Leotta, « Un anonimo imitatore di Massimiano », *GIF*, 37, 1985, p. 91-106.
- , « Un stilema massimiano », *GIF*, 41, 1989, p. 81-84.
- S. Malick-Prunier, *Le corps féminin dans la poésie latine tardive*, Paris, 2011.
- M. Manitius, « Über den Dichter Maximian », *RhM*, 44, 1889, p. 540-543.
- , « Zu Maximianus », *RhM*, 50, 1895, p. 642-643.

- P. Mastandrea, *Concordantia in Maximianum*, Hildesheim – Zürich – New York, 1995.
- , « Aratore, Partenio, Virgilio, coetanei (e amici ?) di Massimiano elegiaco », *Incontri triestini di filologia classica*, 2, L. Cristante – A. Tessier (éd.), Trieste, 2004, p. 327-342.
- P. Mastandrea, « Per la cronologia di Massimiano elegiaco : elementi interni ed esterni al testo », *Poesia medieval (siglos V-XV) : actas del IV Congreso del « Internationales Mittellateinerkomitee »*, M. C. Díaz – J. M. Díaz de Bustamante (éd.), Florence, 2005, p. 151-179.
- B. Mauger-Plichon, « Maximien : un poète mystérieux », *BAGB*, 1999/4, p. 369-387.
- , « Ovide et l'expression du fiasco », *Vita Latina*, 154, 1999, p. 23-37.
- E. Merone, « Per la biographia di Massimiano », *GIF*, 1, 1948, p. 337-352.
- J. Meyers, « La poésie latine du Haut Moyen Âge », *Lalies*, 15, 1995, p. 159-179.
- , « La figure du vieillard dans les *Élégies* de Maximien : autobiographie ou fiction ? », *L'ancienneté chez les Anciens*, B. Bakhouché (éd.), 2003, t. 2, p. 697-715.

- M. Petschenig, « Zu Maximian und Ammian », *Philologus*, 59, 1900, p. 153-154.
- P. Pinotti, « Massimiano elegiaco », *Tredecim secoli di elegia latina*, G. Catanzaro – F. Santucci (éd.), Assise, 1989, p. 183-203.
- G. Polara « Due note massimiane (v. 99-100 ; v. 119-120) », *Sileno*, 15, 1989, p. 197-205.
- A. Ramirez de Verger, « Parodia de un lamento ritual en Maximiano », *Habis*, 15, 1984, p. 149-156.
- , « Las *Elegías* de Maximiano. Tradición y originalidad en un poeta de ultima ora », *Habis*, 17, 1986, p. 185-193.
- Chr. Ratkowitsch, *Maximianus amat. Zur Datierung und Interpretation des Elegikers Maximians*, Vienne, 1986.
- , « Weitere Argumente zur Datierung und Interpretation Maximians (Zu vorliegenden Rezensionen) », *WS*, 103, 1990, p. 207-239.
- D. Romano, « Il primo Massimiano », *AAPal*, 4/29, 1970, p. 307-335.
- M. Ruiz Sánchez – O. Sánchez Macanás, « Tibulo y Maximiano », *Simposio Tibuliano. Conmemoración del bimilenario de la muerte de Tibulo*, Murcia, 1985, p. 391-397.

- M. Salanitro, « Un titolo e due controversi emendamenti dell'Appendix Maximiani », *Orpheus*, 9, 1988, p. 98-101.
- W. Schetter, « Neues zur Appendix der Elegien des Maximian », *Philologus*, 104, 1960, p. 116-126.
- W. Schetter, *Studien zur Überlieferung und Kritik des Elegikers Maximian*, Wiesbaden, 1970.
- W. C. Schneider, « Das Ende der antiken Leiblichkeit. Begehren und Enthaltensamkeit bei Ambrosius, Augustin und Maximian », *Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis*, Th. Späth – B. Wagner-Hasel (éd.), Stuttgart-Weimar, 2000, p. 412-426.
- , « Definition of Genre by Falsification. The False Attribution of the Maximian Verses to Cornelius Gallus by Pomponius Gauricus and the 'Definition' of their Genre and Structure », *RFIC*, 129/4, 2001, p. 445-464.
- , « Greis und Geiz, der Mensch ein Grab : zu zwei schwierigen Stellen und einem entlegenen Bild bei dem Elegiker Maximian und dem Humanisten Joachim Camerarius », *MLatJb*, 43/1, 2008, p. 1-24.
- Ch. Sequi, « Massimiano elegiaco e Appendix Maximiani. Rassegna di studi 1970-1993 », *BStudLat*, 24, 1994, p. 617-645.

- D. Shanzer, « Ennodius, Boethius and the Date and Interpretation of Maximianus' *Elegia* III », *RFIC*, 111, 1983, p. 183-195.
- F. Spaltenstein, « Structure et intentions du recueil poétique de Maximien », *Études de lettres*, 2, 1977, p. 81-101.
- , *Commentaire des Élégies de Maximien*, Genève, 1983.
- H. E. Stiene, « Zu den beiden erotischen Gedichten der Maximian-Appendix », *RhM*, 129, 1986, p. 184-192.
- J. Szövérfy, « Maximian a Satirist ? », *HSPh*, 72, 1967-1968, p. 351-367.
- V. Strazzula, *Massimiano etrusco elegiografo*, Catane, 1893.
- V. Tandoi, « La tradizione manoscritta di Massimiano », *Maia*, 25, 1973, p. 140-149.
- A. Traina, « Le busse di Aquilina (Massimiano 3, 37) », *RFIC*, 115, 1987, p. 54-57.
- , « Postille », *RFIC*, 116, 1988, p. 122-123.
- J. Uden – I. Fielding, « Latin elegy in the old age of the world : the elegiac corpus of Maximianus », *Arethusa*, 43/3, 2010, p. 439-460.
- A. M. Wasyl, « Maximianus and the Late Antique Reading of Classical Literary Genres », *Classica Cracoviensia*, 11, 2007, p. 349-377.

- , *Genres rediscovered : Studies in Latin Miniature Epic, Love Elegy, and Epigram of the Romano-Barbaric Age*, Cracovie, 2011, p. 113-161.
- W. S. Watt, « Notes on Maximianus », *Eikasmos*, 6, 1995, p. 243-248.
- H. E. Wedeck, « An Analysis of the Techniques of Maximianus Etruscus », *Latomus*, 2, 1952, p. 487-495.
- F. Wilhelm, « Maximianus und Boethius », *RhM*, 62, 1907, p. 601-614.
- L. Zurli, « L'Aegritudo Perdicae e Maxim. 3 », *BStudLat*, 21, 1991, p. 313-318.

- **Épithalame et Épigrammes d'Ennode de Pavie**

- 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.
- D. Di Rienzo, *Gli epigrammi di Magno Felice Ennodio*, Naples, 2005.
- S. Horstmann, *Das Epithalamium in der lateinischen Literatur der Spätantike*, Munich – Leipzig, 2004.

- S. Kennell, *Magnus Felix Ennodius. A Gentleman of the Church*, Ann Arbor, 2000.
- C. Morelli, « L'epitalamio nella tarda poesia latina », *SIFC*, 18, 1910, p. 319-432.
- M. Roberts, *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca – Londres, 1989.
- , « The Use of Myth in Latin Epithalamia from Statius to Venantius Fortunatus », *TAPhA*, 119, 1989, p. 321-348.
- K. Smolak, « Considerazioni sull'epitalamio di Ennodio (*Carm.* 1,4) », *Atti della terza giornata ennodiana*, F. Gasti (éd.), Pise 2006, p. 155-168.
- C. Urlacher, « L'influence de Paulin de Nole sur les *carmina* d'Ennode », *Atti della terza giornata ennodiana*, F. Gasti (éd.), Pise, 2006, p. 189-205.
- G. Vandone, « Status ecclesiastico e attività letteraria in Ennodio : tra tensione e conciliazione », *Atti della prima giornata ennodiana*, F. Gasti (éd.), Pise, 2001, p. 89-99.
- , « *Nec proles nascenti sufficit aevo* : 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.), Pise, 2006, p. 143-153.

* Les abréviations désignant le nom des revues sont celles qui sont
— utilisées par l'*Année philologique*, lorsqu'elles sont attestées.

Cette édition électronique du livre

Élégies de Maximien

a été réalisée le 20 octobre 2019

par [Flexedo](#)

Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage

(ISBN 978-2-251-33968-9).

<https://www.lesbelleslettres.com/collections/13-la-roue-a-livres>