Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 10 (1977)

Heft: 2

Artikel: Structure et intentions du recueil poétique de Maximien

Autor: Spaltenstein, François

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870954

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

STRUCTURE ET INTENTIONS DU RECUEIL POÉTIQUE DE MAXIMIEN

On connaît les problèmes que pose l'édition d'une œuvre antique, et ils sont évidents. La phase finale de ce travail, qui est la disposition visuelle du texte définitif dans l'espace de la page, ou du livre, n'attire, elle, que peu l'attention; l'éditeur use à son gré, d'après ses habitudes de lecteur moderne, de majuscules, de lettrines colorées, de lignes en retrait, sans paraître généralement donner à ces signes une valeur autre que décorative.

Ce problème est plus perceptible dans le cas d'un recueil poétique: un texte en prose, en effet, ou un chant d'une œuvre telle que l'*Enéide* sont d'une ampleur telle que le lecteur ne peut être touché par ce qui est, si l'on veut, la silhouette du texte, alors qu'un poème bref est perçu avant même la lecture comme un objet matériel (on voit à ce propos combien l'on est enclin à reproduire graphiquement la disposition rythmique d'une pièce strophique, d'un sonnet, etc.).

Ce problème ne touche pas que les pièces isolées. On sait que le troisième livre des *Odes* d'Horace commence par six poèmes traitant de morale civique. Ces six pièces sont toutes écrites dans le même mètre, la strophe alcaïque, alors que les autres poèmes de ces trois livres sont disposés de telle sorte que les rythmes alternent sans cesse. Devant la similitude métrique et thématique de ces six poèmes, on s'est demandé s'il fallait les considérer comme un seul long texte, ou au contraire garder une division en pièces brèves. N'était-ce qu'une identité de l'inspiration qui était ainsi soulignée par la persistance d'un mètre, ou bien l'unité de ces pièces était-elle si réelle qu'il fallait la traduire visuellement ? On comprend que pour ce travail ce n'est que le problème qui intéresse, non sa solution. Mais ceci est plus important: dans les *Œuvres* d'Horace, publiées par Plessis et Lejay en 1911, on lit dans le commentaire introduisant ces *Odes Civiques* : « Que l'on veuille en faire un poème, [...] en six parties, ou que l'on constate tout simplement qu'elles ont entre elles un lien étroit, [...] on avouera que c'est une pure question graphique, qui ne mérite d'attirer l'atten-

tion qu'à titre de curiosité dans l'histoire du texte d'Horace » (p. 114). On voit que les remarques faites plus haut permettent d'affirmer qu'il y a là une méconnaissance de l'importance de ce problème.

Si l'on peut, à la rigueur, admettre que peut-être pour un lecteur antique l'existence d'autres manières de prise de connaissance du texte que la lecture telle que nous la pratiquons pouvait supprimer ce problème, ou plutôt le poser différemment, on doit admettre que maintenant il en va tout autrement.

Pour un lecteur moderne, qui prend connaissance d'un texte par la lecture personnelle, qui est habitué de plus à ne rencontrer presque que des recueils poétiques faits de pièces brèves et indépendantes, la forme graphique, précisément, du poème détermine dès l'abord la lecture. Dans les *Odes Civiques* ainsi, un espace, un numéro, une lettre initiale mise en évidence, ces simples signes visuels interdisent immédiatement une perception autre que morcelée du texte (cela dit d'une lecture 'naïve', non de l'étude du philologue, pour laquelle le texte n'a pas été conçu, d'ordinaire). Supposons qu'Horace ait recherché des correspondances de thèmes, de motifs, de manières, des rappels d'épisode à épisode, toutes choses qui seront donc des éléments indispensables du texte : la détermination impérative de la lecture qu'est la séparation graphique des poèmes entraînera que rien de tout cela ne sera reconnu par le lecteur.

Il ne s'agit pas de nier l'existence d'une division, on le voit. Ce qui importe, c'est la notation matérielle de cette divison : il faut traduire en termes modernes une impression prévue autrefois pour un lecteur antique. Or quel est l'éditeur qui peut affirmer (en supposant le cas où ce problème se poserait) que les majuscules dont il marque le début des pièces ne suggéreront pas aussitôt et invinciblement une séparation d'avec le poème précédent tout autre que celle que l'auteur avait voulue ? Les applications de ces remarques sont nombreuses, et elles procèdent en définitive du même esprit que l'attention du traducteur à bien rendre des nuances de sens contemporaines de la rédaction.

Ces réflexions s'appliquent particulièrement à un texte qui a été étudié dans un mémoire de latin présenté à la Faculté des Lettres de Lausanne en 1974. On peut dire, même, qu'elles sont la mise au net des principes qui ont guidé pour une part ce travail. C'est cette partie du mémoire qui est l'objet de cet article.

Ce mémoire est consacré à un poète de la latinité tardive, peu connu généralement, Maximianus, que l'on distingue de son homonyme l'empereur Maximien en le désignant ainsi : *Etruscus,* ou *elegiacus.* La direction générale de cette étude était au départ vague,

sa seule ambition étant d'être exclusivement littéraire, et non historique, ou biographique, ce qui était la caractéristique de la quasi-totalité des travaux (une soixantaine) consacrés à ce poète. Ce n'est que petit à petit que la structure du texte s'est imposée comme sujet principal, et un peu comme si un point trop négligé dans les travaux critiques s'était révélé naturellement être l'essentiel, et ce par quoi il fallait commencer.

Ce poète est si peu connu, et son œuvre si peu diffusée, sinon dans des anthologies de poésie mineure [1], qu'il semble nécessaire de dire d'abord ce que nous savons de ce texte et quel est son contenu. Ce texte date de la seconde moitié du VIe siècle. La langue en est très classique encore, de même que la versification; il est écrit en distiques élégiaques, inspirés principalement d'Ovide, mais aussi de presque tous les auteurs classiques, ce qui donne une idée des goûts et de la culture de Maximien. Quant à lui-même, on n'en sait que ce que l'on peut déduire du texte, son nom en particulier, sa position sociale (sans doute un homme en vue, un homme politique aussi ; un Romain, ou du moins un Italien).

Le texte est donné, dans nos éditions modernes, en six parties de longueur et de contenu très divers; cette division date, inchangée, de l'éditeur Pomponius Gauricus (Venise, 1501) qui a passé longtemps pour l'éditeur princeps, et la véritable édition princeps n'a eu aucune influence sur la critique de cet auteur (elle obéissait, semble-t-il, aux mêmes principes). Voici un résumé de ces six pièces.

I) C'est la pièce la plus longue du recueil, 292 vers. Elle traite des misères que cause à l'auteur sa vieillesse, en leur opposant la beauté et la vigueur de sa jeunesse. Un passage parle aussi des amours de jeunesse de Maximien, et de son désir final de rester chaste et célibataire.

II) C'est une prière à une femme, Lycoris, que l'auteur dit avoir aimée et qui l'aimait, et qui, maintenant qu'il est vieux, le quitte pour des amants plus jeunes (74 vers).

III) Elle raconte un épisode de la jeunesse du poète : il aime, c'est son premier amour, une jeune fille, Aquilina ; l'intervention maternelle interrompt cette idylle, au désespoir de Maximien. Touché de son état, le philosophe Boèce, son ami, gagne à prix d'argent

---

[1] Il est édité par Baehrens dans les *Poetae Latini Minores,* 5, 313-348. On en trouvera une traduction dans les *Œuvres d'Horace, de Juvénal...,* publiées sous la direction de M. Nisard, Paris, 1845, 6, 590 sqq., sous le nom de Gallus (reste d'une ancienne attribution fautive).

l'indulgence des parents (cet épisode est ahurissant). La permission donnée crée cependant le refus de l'amour, et le couple se sépare (94 vers).

IV) Elle décrit un épisode de l'âge mûr du poète. Il aime en secret une sorte de danseuse de cabaret, Candida. Malheureusement, lors d'une sieste avec le père de Candida, il parle en rêve et trahit son amour. Ses espérances sont mortes, et lui, déconsidéré (60 vers).

V) Maximien envoyé en ambassade auprès de l'empire d'Orient oublie les devoirs de sa charge dans les bras d'une jeune Grecque. Malheureusement, l'âge a, comme il le dit, émoussé ses armes: c'est le fiasco, Maximien est effondré tandis que la jeune femme fait en une vingtaine de vers un éloge ardent de la verge et de la virilité, en les associant à la fécondité de la nature et à sa création toujours vivace (154 vers).

VI) C'est un épilogue, en douze vers ; le vieillard doit cesser de se plaindre, il vaut mieux mourir.

L'introduction de ce travail montre ce qu'on recherche ici : il s'agit de la structure de ce texte. A dire vrai, au premier coup d'œil, et même si des similitudes sont sensibles (discours personnel, la vieillesse, aventure amoureuse), on ne voit guère comment reconnaître dans ces six pièces un ensemble cohérent qui justifierait une telle étude.

C'est cette incohérence qui a poussé les éditeurs à tous conserver la division proposée par Gauricus, et on doit avouer qu'ils obéissent à la logique, puisque ces séparations correspondent bien à des articulations évidentes du texte (sauf dans un cas, que nous verrons plus loin). La question est celle-ci : d'avoir imposé graphiquement l'impression d'une division en pièces, n'était-ce pas en même temps imposer l'idée, informulée, donc d'autant plus impérieuse, que ces pièces sont distinctes et sans aucune relation entre elles ? Si ces poèmes n'étaient que les épisodes d'un tout ?

I. *La tradition manuscrite*

Il s'agit d'examiner d'abord quelles sont les preuves formelles d'une division en pièces distinctes ; ces preuves sont données, on le sait, par la tradition manuscrite.

Les manuscrits — assez nombreux — ne donnent généralement pas de division nette. On trouve le plus souvent des majuscules, mais en nombre plus élevé que celui que laissent attendre nos six pièces des recueils modernes, et sans régularité. De plus, on les rencontre là où il y a une articulation du texte : nous mettrions un point à la ligne. Il y a quelques indices plus nets d'une division, des *incipit* et des *explicit,* mais les manuscrits alors se contredisent, et ces marques sont, de plus, rares. Il conviendrait de donner des exemples et de développer cette discussion, mais le manque de place interdit de faire autre chose que de simplement indiquer une solution générale. Une majuscule, un signe de paragraphe, ces marques ne signifient pas qu'il y a passage d'une pièce à une autre, du moins pas nécessairement, mais uniquement passage d'un épisode à un autre. Un copiste habitué à rencontrer souvent des signes d'une division forte là où il y a une articulation du texte (entre les livres d'une épopée, par exemple) pourra parfois être enclin à les introduire dans un texte alors que la séparation entre les passages ne sera pas assez importante pour le justifier. On remarque que dans ce cas on s'attend à une distribution arbitraire des signes de division : c'est précisément le cas dans nos manuscrits, lorsqu'il y a un *incipit* ou un *explicit.* On voit de plus que ces mêmes copistes usent alors du terme *liber,* qui est tout à fait impropre ici, du fait de la brièveté des passages, mais qui s'explique très bien par cette imitation d'un usage fréquent. Ainsi donc, si nous ne pouvons pas prouver que les divisions en pièces de nos recueils sont abusives, du moins pouvons-nous affirmer que la tradition manuscrite seule ne suffit pas à les démontrer.

Pour le lecteur moderne, et partant pour l'éditeur, un recueil poétique est fait de pièces brèves et distinctes. La suggestion de quelques manuscrits et cette habitude suffiront à imposer plutôt l'idée d'une division du texte. Enfin, si chaque éditeur retourne aux manuscrits, il connaît cependant les éditions antérieures et en est nécessairement influencé. Notons que s'il y a contestation entre les éditeurs, c'est toujours à propos d'un détail (division entre IV et V, liaison entre III et IV), mais que jamais le principe d'une séparation en pièces distinctes n'a été remis en question.

Or, face à la faiblesse des preuves formelles — la tradition manuscrite — c'était bien au principe qu'il fallait avant tout s'en prendre. Ce travail a ainsi pour but d'examiner le texte lui-même pour y chercher les traces possibles d'une division, ou au contraire d'une unité, et ensuite d'étudier à la lumière de ces résultats la structure du texte, ce qui appuiera sans doute les premières conclusions.

II. *Unité formelle du recueil*

III, IV et V sont des pièces narratives, consacrées chacune à un épisode de la vie amoureuse de l'auteur. Leur facture est absolument semblable : le point de vue est le même (le vieillard parle de son passé) ; l'aventure est racontée entièrement, et chronologiquement ; III et IV, enfin, sont pourvues d'une introduction de même nature. Ces introductions ne sont pas narratives, ne concernent pas le détail du poème (elles ne situent pas, ainsi, les personnages, le lieu, etc.), mais touchent au rôle de la narration dans un ensemble que le texte suppose. Voici ces deux introductions et leur traduction (personnelle; la traduction citée en note à la page 2 est en effet peu utile ici: elle escamote des éléments absolument nécessaires du texte). III, 1-4 *Nunc operae pretium est quaedam memorare juventae / atque senectutis pauca referre meae, / quis lector mentem rerum vertigine fractam / erigat et maestum noscere curet opus. (Il vaut maintenant la peine de rappeler quelques événements de ma jeunesse et de rapporter quelque chose de ma vieillesse, afin que le lecteur reprenne ses esprits brisés par un tourbillon de faits et s'applique à prendre connaissance d'une triste œuvre.)* IV, 1-6 *Restat adhuc alios turpesque revolvere casus / atque aliquo molli pascere corda joco. / Conveniunt etenim delirae ignava senectae / aptaque sunt operi carmina vana meo. / Sic vicibus variis alternos fallimus annos / et mutata magis tempora grata mihi. (Il reste encore à raconter d'autres aventures honteuses* — ou plutôt : une aventure honteuse ; le pluriel en effet est plus une recherche qu'il n'a une signification rigoureuse, comme souvent en poésie — *et à repaître mon cœur de quelque doux jeu. Car des activités sans force conviennent à la vieillesse qui délire, et des poèmes* — ou, à nouveau : un poème, plutôt ; on voit ici quelles sont les élégances de cet auteur — *sans valeur sont ce qu'il faut à mon ouvrage. Ainsi, nous trompons les années qui se succèdent par toutes sortes de changements, et d'autres époques me sont plus agréables.)*

On peut définir le rôle de ces deux introductions, en remarquant qu'il est le même. Elles démontrent par avance la nature du texte, sa place dans un ensemble, sa manière. Sa nature: une narration, comme le montrent *memorare, referre* et *revolvere*. La place : *nunc (maintenant)* et *adhuc (encore)* situent la narration dans un ensemble auquel ils font allusion. La manière : une autobiographie (*juventae* et *senectutis meae* dans III ; *casus* dans IV ne peut se comprendre que du narrateur).

On voit aussi que les deux pièces correspondent à ce que leur introduction fait attendre, et que rien ne s'oppose à ce que l'on prenne

pour une autobiographie l'ensemble de III et IV, puisqu'elles ne présentent aucune incohérence entre elles (notons une distinction, importante pour tout ce travail : *autobiographie* s'entend uniquement sur le plan formel ; la réalité historique du texte n'entre pas en ligne de compte).

En plus de cette similitude parfaite des deux pièces, on voit que III paraît introduire une série, alors que IV en continue une : *nunc (maintenant)* ne suppose pas un système de référence, sinon vague, alors que *adhuc (encore)* et *restat (il reste)* de IV le nécessitent ; III annonce quelle narration va suivre, alors que IV, en se contentant de l'indéfini *casus (aventure),* sans indiquer qui est concerné, paraît supposer que tout a été assez précisé ailleurs pour que ce mot soit clair ainsi ; enfin, seule III nomme un lecteur et le rôle de la narration envers ce lecteur (vers 3 et 4). Pourquoi alors ne pas conclure des divers indices relevés jusqu'ici que III et IV sont les (ou des) parties d'une même série, que l'introduction détaillée de III introduit cette série, que celle de IV ne fait que la reprendre brièvement ? On a vu que le contenu des pièces n'interdit pas de les faire dépendre toutes deux du programme *autobiographique* (au sens que nous venons de préciser) annoncé au début de III. Notons encore que les vers IV, 2-6 posent un problème : alors que III parle du lecteur, du but réel du texte (puisqu'il est diffusé, c'est donc bien de l'effet sur le lecteur qu'il s'agit), IV fait intervenir uniquement les relations entre le texte et l'auteur, et nomme une raison à la rédaction qui paraît nier le rôle utilitaire annoncé dans III. Mais on voit sans peine qu'entre III et IV il y a une différence de taille, puisque IV ne fait que jouer sur un lieu commun (la vieillesse tournée vers le passé) et sur une convention de l'écriture (pour l'auteur, non pour le public) alors que III met en scène des éléments réels (lecteur, influence du texte sur le public). De plus, IV est incohérent, car on ne voit pas comment les *turpes casus (aventure honteuse)* peuvent être un *mollis jocus (un doux jeu)* et consoler le vieillard ! Seul le vers IV, 1 est donc important pour la structure du texte, et correspond à l'introduction de III ; les vers IV, 2-6 ne sont utiles, sans doute, que pour donner à cette introduction un poids suffisant, tant pour qu'elle ne passe pas inaperçue que pour la rendre d'une taille égale à III, 1-4.

Un autre élément vient prouver, en excluant la possibilité d'un hasard, la réalité de cette liaison entre III et IV : en effet, cet ensemble se continue avec V. Les similitudes de V avec III et IV sont évidentes, puisqu'il y a narration d'un événement *autobiographique* et de même nature (une aventure amoureuse), que la narration est semblable,

qu'il n'y a enfin aucune incohérence entre les trois pièces qui interdise d'affirmer qu'elles correspondent à ce programme *autobiographique* annoncé dans III.

Il y a cependant un point curieux : la pièce V n'a pas d'introduction. Cela pourrait ne signifier que ceci, que l'auteur n'a pas jugé nécessaire de définir à nouveau ce qui l'a déjà été deux fois. Mais une autre possibilité existe, celle d'une fausse coupe dans nos éditions.

Un examen de IV laisse apparaître certaines incohérences, et on a déjà remarqué, parfois, que la fin de cette pièce se comprend mieux comme une introduction à V. On a proposé en conséquence de couper à IV, 54 et non à IV, 60. Mais voyons le texte, IV, 50sq.: Maximien vient de parler en rêve, le père de Candida l'a entendu, ... *proditus indicio sum miser ipse meo. / et nunc infelix tota est sine crimine vita / et peccare senem non potuisse pudet. / deserimur vitiis fugit indignata voluptas / nec quod non possum, non voluisse meum est. / hoc etiam meminisse licet quod serior actas / intulit, et gemitus quos mihi lenta dedit...* (on a rétabli le texte donné par tous les manuscrits: *sine crimine* au lieu de *in crimine* de Baehrens, *lenta* au lieu de *lingua* du même ; nous en reparlerons plus loin). Trad.: *malheureux, je me suis trahi moi-même. Et maintenant ma malheureuse vie entière est sans crime, et alors que je suis vieux, j'ai honte de n'avoir pu pécher. Je suis abandonné par le vice, cette volupté dédaignée me fuit, et il ne m'est pas possible de ne pas désirer ce que je ne peux pas accomplir. Il m'est encore permis de raconter ce que mon âge avancé m'a apporté et les gémissements qu'il m'a donnés dans son engourdissement.*

Si nous coupons au vers 54 *Hoc etiam* ..., nous retrouvons un passage qui rappelle les introductions de III et de IV, et les critiques qui ont proposé cette division ont eu en partie raison. En partie, seulement, car il faut être plus audacieux. On voit que le texte dit *senem* au vers 52 : cela ne s'applique sans doute pas au Maximien de la pièce 4 dans laquelle il ne se décrit pas comme un vieillard, et où il n'a pas ce mal propre au vieillard — dans son œuvre — qu'est l'impuissance. On remarque même que le vers 49 *sic ego qui cunctis sanctae gravitatis habebar (ainsi, moi qui passait auprès de tous pour un homme d'une sainte retenue),* qui s'applique à la vie amoureuse de Maximien, est ridicule si le héros de l'aventure est impuissant ! Par contre, il convient dans la pièce 5, et les vers 52-54 se comprennent très bien alors.

Cette incohérence du texte tel que nous le trouvons dans nos éditions se double d'un changement remarquable dans les temps du récit. Jusqu'au vers 50, nous avons le passé ou le présent historique, et la suite des idées et des faits est bien d'une narration chronologique et

continue ; dès le vers 55, comme on l'a vu, le texte concerne V et les présents qu'on y trouve sont identiques aux présents des introductions de III et IV et s'inscrivent dans le temps de la rédaction, non dans celui de la narration. Entre le vers 50 et le vers 55 se produit donc le passage entre la narration et l'introduction de V.

Le motif central de V est l'impuissance due à l'âge. Or le vers IV, 52 *et peccare senem non potuisse pudet* ne peut se comprendre que dans cette situation, avec un sens restreint de *peccare* qui n'étonne pas à cette époque. De plus, comme nous l'avons vu, *senem* est déplacé dans la IV. Comme nous ne pouvons pas séparer un distique, il faut admettre que V commence au vers IV, 51 [1].

Les analogies entre les pièces sont alors nombreuses. III et V se terminent brusquement avec le dénouement de l'aventure, et seul un distique tire la conclusion générale de l'histoire. Nous trouvons maintenant le même fait pour IV. De plus, nous avons trois introductions absolument semblables : elles situent le récit dans un ensemble qui englobe ces narrations (ici *etiam* qui continue *nunc* et *adhuc*), elles annoncent une narration (ici *meminisse* après *referre, memorare* et *revolvere*), et leur nature, une autobiographie (ici *quod serior aetas intulit* et les expressions de III et IV). Il n'y a pas seulement symétrie, mais référence dans les deux dernières à la première. *Etiam,* comme *restat* et *alios,* suppose que l'on se réfère à un projet initial, et donc fait suite à l'introduction de la III. De même, seule la première introduction annonce explicitement une autobiographie, alors que les deux autres n'introduisent qu'une narration : il y a donc référence par économie à la première. Seule la première, toujours, évoque le lecteur et le but de la narration : de nouveau référence par économie dans les deux suivantes. Enfin, III qui décrit un épisode de la jeunesse annonce pourtant une autobiographie sur la jeunesse et la vieillesse de l'auteur : il y a donc allusion à la suite de la narration, à IV et V (à propos de ce dernier indice, on remarquera qu'il semble évident ; pourtant le seul à supposer que l'introduction de III concerne aussi IV — et non IV et V — a combattu aussitôt et maladroitement cette hypothèse, sans que depuis lors personne ne l'ait contredit, et cela depuis 1900).

Nous avons donc une suite de trois pièces de même nature, liées entre elles par ce que l'on peut appeler un plan, auquel les trois intro-

[1] *Sine crimine* du vers IV, 51 se comprend très bien ainsi ; *crimen* peut signifier dans certains contextes une activité amoureuse quelconque et ce vers signifie que la vie de Maximien a été chaste (ce qu'il dit par ailleurs). On voit que le vers suivant forme avec celui-là un ensemble cohérent : regret d'une vie chaste et impuissance actuelle.

ductions se réfèrent, et qui proposent un tableau de la vie amoureuse de l'auteur. Il y a plus; l'âge du héros est chaque fois bien déterminé: dans III, il est tout jeune, puisque c'est son premier amour et que la pièce parle du *pedagogus*, et qu'elle le montre soumis à l'autorité de ses parents ; dans IV, un âge moyen, comme on vient de le voir ; dans V, il est un vieillard, on l'a vu aussi (mais on remarquera que cependant la pièce est au passé ; ce n'est donc pas tout à fait le présent qui est décrit ici). Les trois récits suivent donc un ordre chronologique qui va de la jeunesse au passé proche (la jeunesse correspond en fait au début, puisque la narration s'attache à la vie amoureuse de l'auteur, et V marque la fin de cette vie, puisqu'il est maintenant impuissant). Cette disposition des pièces appuie les autres indices et l'ensemble des preuves paraît suffire à exclure l'hypothèse d'une série de coïncidences. Nous pouvons donc affirmer l'unité de ces trois pièces et les considérer comme les épisodes d'un texte continu.

Avant d'aller plus loin, il reste à montrer un fait qui illustre bien la contrainte exercée par la division du texte et par une habitude de ne pas remettre en question des formes immédiates du recueil poétique courant. On a vu que Baehrens a fait deux conjectures dans les vers IV, 51-60. Au vers 51 il change la leçon de tous les manuscrits *sine crimine* en *in crimine,* et au vers 56 *lenta* (qui semble être correct, altéré en *leta* le plus souvent, ou remplacé par *sera (tardif)* qui doit être une correction de copiste qui ne comprenait plus le texte) en *lingua.* On voit le raisonnement : ces corrections essaient de faire correspondre le texte de ces vers avec la situation de IV. Baehrens avait donc reconnu l'incohérence causée par cette coupe fautive, mais la force de la tradition l'a poussé à inventer un texte, de façon très arbitraire, plutôt que de changer une division d'éditeur dont tout lui montrait qu'elle était fausse.

La recherche d'une unité du recueil amène à s'intéresser à I et II. On ne voit guère, d'abord, comment les mettre en relation étroite avec III, IV et V. I décrit, en opposition, la jeunesse puis la vieillesse du narrateur; II est une demande à Lycoris infidèle de ne pas l'abandonner : comment concilier les deux pièces, et ensuite définir une unité du recueil ? De plus, on a depuis toujours remarqué une incohérence entre I et II, dont la première parle d'une vie chaste et solitaire, alors que la seconde fait allusion à une longue vie commune avec cette Lycoris. Cette incohérence est grave, puisqu'elle nie alors la réalité d'une *autobiographie,* dont on attend que ses éléments historiques ne se contredisent pas.

Cependant, quelques indices invitent à reprendre le problème. Il serait trop long de les citer maintenant, de même que la discussion

des preuves d'une unité, qui nécessite un ensemble de citations beaucoup trop lourd dans le cadre de ce travail. On se contentera donc d'indiquer brièvement quel a été le chemin suivi.

La pièce I compte près de 300 vers. Elle est divisée en deux parties distinctes : l'une, des vers 1 à 120 environ, traite de la jeunesse du poète, de son passé ; l'autre, qui fait la fin de la pièce, parle de sa vieillesse, du présent. On a donc, dans les grandes lignes, une opposition entre passé et présent, entre jeunesse et vieillesse. Un examen attentif montre que tout dans cette pièce est construit selon une symétrie très précise. A une qualité de la jeunesse correspond chaque fois l'inverse de cette qualité dans la vieillesse ; beauté et laideur, sommeil facile et insomnies, etc. Les tableaux de la jeunesse et de la vieillesse sont ainsi faits de deux suites parallèles et qui se répondent, avec cette différence que le portrait de la vieillesse est beaucoup plus développé et d'un ton plus soutenu que celui de la jeunesse. Par exemple, la beauté du jeune homme est dite en deux vers, la laideur du vieillard l'est en une vingtaine de vers, très détaillés, très violents. On note donc aussi que la pièce dans son ensemble obéit à un crescendo très sensible.

Ce parallélisme est reconnaissable dans toute la pièce, et on pourrait le montrer à propos de chaque trait évoqué dans le premier tableau, en notant toutefois que, dans la fin de I, le ton devient si violent et la narration si développée que la symétrie y perd quelque peu et que l'on oublie même Maximien au profit du vieillard en général. Mais un fait reste certain : cette symétrie est le principe qui structure la pièce.

La première partie est faite de deux passages : le premier parle de la beauté et des autres qualités du jeune Maximien, le second décrit ses amours de jeunesse et son attitude face aux femmes. Le second passage est présenté formellement comme une suite du premier, et c'est à cause de ses qualités que Maximien est aimé et recherché des femmes. Indépendamment de son importance comme partie conclusive, ce tableau est de plus mis en évidence par une ampleur nouvelle du texte, par des comparaisons, par des recherches d'expression, alors que la description des qualités juvéniles est assez sèche et brève pour faire penser plus à un catalogue. Nous pouvons donc définir le second passage comme l'essentiel de la première partie de la pièce, et dire que le thème unique de cette partie est l'attitude de Maximien face à l'amour, la jeunesse n'étant que la situation de ce thème.

Or la seconde partie de I ne traite que des misères de l'âge sans parler des amours du vieillard, ou de ce qui en tiendrait lieu. La symétrie, dont on a vu qu'elle est le principe qui structure la pièce,

rend cela étonnant : ce qui n'était que le lieu d'un thème devient le thème unique, et le premier thème a disparu. Nous attendons en fait une description des amours de vieillesse, et qui soit aussi une conclusion du tableau général des maux de l'âge.

II est une demande à Lycoris de ne pas le quitter, maintenant qu'il est vieux et ne peut plus la satisfaire. Comment ne pas admettre que cette pièce est cette description des amours de vieillesse que nous cherchons ? La construction de l'ensemble formé par I et II est absolument rigoureuse : jeune, Maximien est recherché par les femmes à cause de ses qualités juvéniles ; vieux, il est abandonné par elles à cause de ses défauts de vieillard. Il y a de plus cohérence formelle : I présente un crescendo, mais qui n'est pas continu, puisqu'on remarque un premier point fort dans la fin de la première partie, dans la description des amours de jeunesse ; nous retrouvons ce schéma dans la seconde partie, et II est bien un point fort aussi, mais pour la seconde partie, ce que laisse d'ailleurs attendre la symétrie. Nous pouvons donc conclure à l'unité de I et II.

Notons, en attendant de traiter de ceci plus en détail, que l'incohérence formelle relevée entre I et II paraît de peu d'importance devant l'évidence de cette unité, et qu'elle doit sans doute être explicable en tenant compte de raisons esthétiques ou de structure. De même, sur un total de plus de 300 vers, on attendrait d'autres incohérences si les deux pièces étaient indépendantes et non soumises à une volonté *autobiographique* qui entraîne la congruence des éléments de la narration.

Il reste maintenant à examiner le cas du recueil entier. Il se termine sur cette idée qu'en voilà assez, qu'il faut se taire : *his lacrimis longos quantum fas flevimus annos, / est grave quod doleat commemorare diu (avec ces larmes nous avons pleuré ces longues années autant qu'il l'est permis ; il est dur de rappeler longtemps ce dont on souffre)*, II, 73-4. On remarque que ce texte présente le même double point de vue que l'introduction de IV, et que le premier vers concerne les relations entre le récit et le lecteur à la patience de qui fait allusion le *quantum fas,* alors que le second ne touche qu'à celles entre l'auteur et son œuvre (et ne nous intéresse donc pas ici). L'introduction de III parle de réveiller l'attention du lecteur, et de présenter *quaedam* et *pauca* de la jeunesse et de la vieillesse, donc une narration de détail : or I et II sont une narration générale, et l'auteur suppose en fin de II que le lecteur s'en est lassé. On ne peut faire autrement que de considérer que l'introduction à III est la réponse directe à la conclusion de II et que la narration de détail fait suite en conséquence à la narration générale.

Il y a plus. On a vu que ce sont les relations entre Maximien et les femmes, son attitude face à l'amour qui sont dans I et II l'essentiel de la narration ; que les parties qui en traitent sont des points forts du texte et sont présentées comme des conclusions à une partie générale ; que le thème unique de I et II est la vie amoureuse de l'auteur. On comprend ainsi le rôle des pièces III à V dans cette optique d'une autobiographie centrée sur ce thème unique : elles reprennent, après une narration générale, des points de détail, en les ordonnant selon le même ordre chronologique et en se limitant au thème réel de l'*autobiographie*.

Enfin, les dimensions du recueil ainsi compris sont les suivantes : 366 vers pour la première partie (I et II), 320 pour la seconde (III à V). On voit la volonté de l'auteur de disposer sa narration en deux parties de même longueur (ressentie à la lecture, non calculée, bien sûr). De plus, l'ensemble forme un texte de la dimension normale d'un livre antique : c'est dire que la rédaction a été par avance définie et que l'on doit exclure l'hypothèse d'un recueil qui aurait grossi par adjonction successive jusqu'à la dimension limite, puisque alors nous n'aurions pas cette présence de deux parties égales.

On peut préciser le rôle de l'introduction de III. Ce n'est pas l'annonce de la narration *autobiographique* qui est essentielle, puisque cette nature du texte est sensible dès le début du recueil, mais celle du passage d'une manière du récit à une autre manière, de la description générale à la narration particulière. Ce qui a été dit de la nature de cette introduction, de son rôle de référent supposé par les expressions telles *restat* ou *etiam,* etc., dans les pièces suivantes, ne contredit pas cette définition du passage puisqu'il est naturel qu'une articulation du recueil aussi forte puisse prendre assez d'importance pour jouer ce rôle de point de repère.

Il reste le cas de l'épilogue. Les douze vers de VI ne posent pas de problèmes dans cette optique d'une structure unitaire du recueil ; leur rôle est de clore le discours, d'une façon semblable à la conclusion de II, et se comprend sans difficulté pour l'ensemble du recueil. Comme cet épilogue n'est pas narratif, il ne peut pas, enfin, créer une incohérence dans le cadre de l'*autobiographie* (sa nature est identique à celle des introductions de III, IV et V et à la conclusion de II : c'est une réflexion sur la rédaction, non une partie de la narration).

Voilà pour la structure du recueil. Pour en revenir à ce qui a été le point de départ, ce n'est pas tant une suppression de la division de nos éditions qu'il faut souhaiter puisque le texte est bien fait d'épisodes (en tenant compte des corrections à faire : unité parfaite

de I et II, correction de la coupe entre IV et V), mais une modification de sa manière : il faut laisser le lecteur comprendre chaque partie de ce recueil comme une partie d'un ensemble unique. Et on a vu quelle a été la force de cette suggestion d'une division, puisque l'unité du texte qui semble si évidente n'a même pas été supposée une fois, et puisque un savant de la taille de Baehrens s'est laissé influencer au point d'inventer un texte alors que rien dans les manuscrits ne permettait de penser à une difficulté dans la tradition.

Mais c'est plus qu'une question de principe : l'habitude de ne voir dans ces épisodes que des textes indépendants a fait que l'on a toujours étudié ces pièces pour elles-mêmes et non pas l'ensemble du recueil, ou le rôle d'une de ces parties dans l'ensemble. On voit ainsi que ce que les anthologies et histoires de la littérature présentent comme un des thèmes de Maximien, la vieillesse et la plainte contre l'âge, n'est en fait qu'une des époques dans lesquelles est située l'exposition du thème unique et qu'un des motifs qui accompagnent ce thème. Il reste donc à reprendre cette étude littéraire de Maximien en tenant compte de l'unité du texte ; on verra de plus que cette mise en lumière des procédés et des intentions permet d'encore plus montrer l'unité intime du recueil.

III. *Unité thématique du recueil*

Le recueil commence par un appel à la mort très véhément. Ce motif réapparaît dans I à plusieurs reprises, associé à celui du 'mort-vivant'. En un endroit les deux sont liés par une relation exprimée de cause à effet I, 265 *morte mori melius quam vitam ducere mortis (il vaut mieux mourir de mort que vivre dans la mort)*. On a bien reconnu depuis longtemps la présence de ces motifs, mais en ne considérant que I on était amené naturellement à les mettre en rapport avec le thème supposé de la vieillesse, alors que leur importance est tout autre.

Ils apparaissent ainsi dans tous les passages traitant du présent, ou du passé proche, I, II et V, et dans les passages concernant la rédaction (introductions, épilogue). C'est entre ces deux derniers passages que l'on remarque un fait étonnant : l'introduction du recueil ne fait que proposer l'appel à la mort, alors que l'épilogue le présente comme une conclusion VI, 9-10 *ergo ... festino gressu vincere praestat iter (donc il vaut mieux terminer ce chemin d'un pas*

pressé). Cette justification du désir de mourir est très nettement associée à la situation de l'auteur VI, 11-12 *infelix ceu jam defleto funere surgo, / hac me defunctum vivere parte puto (malheureux, je me lève comme si déjà on avait pleuré ma mort, je pense vivre en étant mort par cette part de moi-même)*. Cette cérémonie funèbre à laquelle l'auteur fait allusion est déterminée par les derniers mots de V : Maximien est abandonné après que la jeune femme a fait l'éloge funèbre de sa virilité ; elle le laisse *comme si les obsèques étaient finies*. On ne voit pas comment ne pas rattacher cette phrase de VI à cette situation, et ne pas voir dans cette part de lui-même la verge. L'appel à la mort qui est présent ici est donc associé à ce motif du 'mort-vivant' que l'on retrouve, et la mort est assimilée à la perte de la virilité. On aperçoit ainsi le fonctionnement du recueil : l'appel à la mort l'introduit, mais sans être précisé ; il le termine après avoir été expliqué et justifié, la justification étant la narration *autobiographique*.

Le thème unique du recueil est l'attitude de Maximien face à l'amour, et les narrations présentent soit le refus d'aimer d'autrefois, soit le regret actuel. Ce regret, omniprésent dans cette œuvre, mais qui n'est pas celui de la jeunesse comme on l'a toujours dit, s'explique par la situation nouvelle créée par l'impuissance sénile, et est inséparable alors de la possibilité d'aimer offerte autrefois et refusée : les deux éléments forment un couple antithétique qui est mis en scène dans la première partie du recueil (jeunesse = possibilité = refus ; vieillesse = désir = impossibilité).

Le recueil procède donc ainsi : dans la première partie, le désir de mourir est associé au motif du 'mort-vivant' qui est l'expression de la situation de l'auteur. Mais cette perte de la vitalité est encore indéfinie et l'impuissance n'apparaît pas expressément dans I et II. C'est dans la seconde partie qu'elle devient le motif central de la narration des événements actuels et que tous ces éléments sont associés comme nous l'avons vu dans l'examen de l'épilogue. De plus, le discours de la jeune femme donne une nouvelle dimension à l'exposé, puisque la perte de la virilité est confrontée à la vitalité de la nature, à la création universelle, et que l'impuissance devient le symbole de la mort véritable. Le recueil fonctionne selon cette justification du désir de mourir (qui l'introduit, on le sait) : la V devient si l'on veut le fondement moral, ou philosophique, de cette justification, et on peut affirmer que le lent développement de ce thème et de ces motifs ne devient complet que dans cette scène finale du recueil, lorsque le cas particulier de l'auteur a été élargi à cette conception générale de la vie.

Quant au regret, il aide à comprendre le pourquoi de la rédaction : cette *autobiographie* ne vise à rien d'autre qu'à montrer une vie gâchée et à en dire les raisons, et c'est ce regret qui pousse l'auteur à écrire (on remarquera que ce sont les apparences que l'on dit ici, non la réalité ; on veut montrer l'objet, non le situer dans une perspective historique, et que cette *autobiographie* soit réelle ou non n'entraîne que ce seul fait : cette description de la démarche de l'auteur peut ne reproduire que l'apparence donnée, ou au contraire la réalité et l'apparence, mais alors par hasard et sans que cela importe ici).

Si l'on pouvait supposer une suite de coïncidences dans la partie de ce travail qui tentait de montrer la structure générale du recueil, on ne peut plus maintenant nier la présence d'une volonté qui organise solidement ce texte. Examinons pour finir le rôle de quelques passages, ce qui permettra de définir mieux la manière de Maximien et l'économie du texte.

IV. *Méthode et économie du texte*

La matière première du recueil est donc une narration : c'est le discours du vieillard parlant de son passé et de son présent, et qui organise son récit selon ces principes que l'on a vus (opposition entre époques et sentiments, chronologie et bipartition symétrique). Comme passages non narratifs, on trouve les introductions, les conclusions et des réflexions éparses, qui sont ainsi comme la trace de cette architecture que l'on a essayé de montrer. Et enfin, on trouve à certains endroits un dernier genre de texte : l'introduction du recueil, qui n'est pas narrative et qui ne concerne pas la rédaction, reprise plus loin elle aussi.

Cette introduction présente le désir de mourir du vieillard, cet appel à la mort dont on a parlé. Elle introduit donc dans le recueil cet élément supérieur d'organisation qu'est le jeu des motifs de mort, d'impuissance, leur mise en scène finale dans V, et cette présence d'une réflexion généralisante sur la signification de l'impuissance en regard de la vitalité de la nature. Pour ce dernier principe organisateur du texte, la narration ne sert que de support, que de chemin pour ce mouvement qui va d'une proposition du désir de mourir à sa justification, et les éléments biographiques ne sont là que pour exposer, expliquer et démontrer.

On aperçoit donc un double statut du texte: narratif, d'une part, donc soumis à une nécessité de cohérence (puisque le principe de l'*autobiographie* veut que les éléments *historiques* ne se contredisent pas, ce qui est une exigence de réalisme); démonstratif, d'autre part, et qui donc organise les éléments narratifs selon ses besoins. Le texte est ainsi fait de la lutte entre ces deux aspects, et on peut tenter de débrouiller ce recueil de ce point de vue.

C'est uniquement dans les épisodes parlant du présent qu'apparaissent les motifs du 'mort-vivant', de l'appel à la mort, du regret. On peut donc supposer que ce sont ces passages qui résultent plus d'une mise à profit de la base narrative pour les besoins de la démonstration, et que les épisodes du passé ne servent qu'à fournir les éléments nécessaires à cette construction plus élaborée et ne sont pas transformés comme ceux traitant du présent. Le terme de transformation ne désigne pas une déformation *historique* des faits narratifs, mais un changement dans la qualité et la manière de l'exposé que l'on va examiner maintenant. Pour des raisons de simplicité, on appellera narratif ce qui est uniquement partie de cette matière première *historique* ou ce qui la présente, et démonstratif ce qui concerne cette transformation pour les besoins de la démonstration.

Les passages traitant du passé, III, IV et le début de I, sont uniquement narratifs. Si nous examinons la manière et la qualité de ces pièces, on remarque qu'ils se signalent par leur simplicité formelle, leur souci de rapidité et de précision : ce qui paraît le propre d'un exposé historique. On peut donc parler d'une présentation non 'littérarisée' des faits, dans laquelle le discours s'efface le plus possible.

Dans les épisodes consacrés au présent ou au passé proche, on trouve le phénomène exactement inverse. Le texte abonde premièrement en éléments de mise en forme littéraire: comparaisons, tableaux, figures de style. La qualité du texte est de même changée, et autant le ton était simple, autant il est maintenant forcé et ampoulé (manque de maîtrise dans le maniement du pathétique ? On peut en discuter ; l'essentiel est que cela signale du moins pour nous une volonté de l'auteur ; peu importe pour l'analyse présente que l'auteur ait réussi dans son projet, du moment que l'on peut reconnaître l'intention). On reconnaîtra dans ces passages une 'littérarisation' de la matière narrative.

En laissant de côté les épisodes mêlés (par exemple, le début de I qui présente certaines pointes de 'littérarisation' lors des crescendos que l'on a relevés, etc.) on peut définir II et V comme les moments extrêmes de la démonstration (et ce sont des passages identiques du point de vue de la symétrie du recueil, précisément). On attend alors

qu'elles soient plus démonstratives que narratives, et que cette transformation dont on a parlé y soit reconnaissable.

On peut définir II, si l'on se base sur ces oppositions entre amour possible et impossible, offert et refusé, jeunesse et vieillesse, comme un passage devant exposer cette idée: l'amour est refusé au vieillard (l'impuissance n'est que supposée ; elle n'apparaît que dans V, ce qui est conforme à cette évolution du recueil décrite avant). L'abandon par Lycoris du vieux Maximien est alors plus un symbole de cet amour maintenant refusé qu'un passage qui amène des éléments narratifs destinés à soutenir une démonstration, et il faut comprendre cette pièce comme une parabole usant de moyens littéraires, que l'on définira plus loin, à des fins de démonstration.

V doit présenter un point nouveau, ou du moins le mettre pour la première fois dans le recueil en évidence: l'impuissance, et ensuite le mettre en parallèle avec la vitalité de la nature et l'assimiler à la mort véritable. Ce sont donc cette présentation et cette comparaison qui sont essentielles et démonstratives, le reste étant la base historique de ce que l'on peut à nouveau appeler une parabole.

On comprend ainsi le rôle de cette 'littérarisation' (un mot qui doit souligner chez Maximien une tentative de se servir de trucs littéraires, et non une qualité d'artiste). Cette élégance et cette splendeur cherchées à toute force doivent signaler la valeur démonstrative du texte, donner aux passages importants de ce point de vue leur juste poids et enfin montrer la qualité de parabole de ces épisodes.

Chez un auteur 'banal', cette 'littérarisation' peut très bien se servir de l'imitation et du recours aux modèles reconnus de la littérature (avec de plus cet avantage que ce recours signale aussi pour le lecteur la qualité du texte: l'auteur fait coup double). On définit généralement Maximien comme un élégiaque, ce qui est juste au sens antique, puisqu'il use du distique élégiaque ; mais on assimile fréquemment élégie à élégie amoureuse augustéenne, ce qui entraîne alors des erreurs graves. Pour Maximien, la présence de thèmes amoureux et l'inspiration cherchée chez Ovide (entre autres) a fait qu'on a vu en lui un élégiaque d'esprit classique et augustéen, ce qui est absolument faux. En effet, l'élégie classique présente certains caractères qui lui sont propres, et qui sont explicables d'une part par un esprit commun aux représentants de l'élégie classique et d'autre part par un statut de la poésie et du discours poétique d'alors. Ainsi, une élégie est non narrative (elle décrit une réaction à un événement, non cet événement), elle se limite au traitement d'un moment (elle ne considère pas les états successifs d'une situation qui dure, et la fameuse analyse psychologique que l'on veut y voir est celle d'un

état de confusion, non d'une évolution), l'écriture et l'émotion qui la provoque sont contemporaines (ainsi le discours est justifié, et la poésie cache sa gratuité, qui est insupportable, à ce qu'il faut croire, à cette époque). De ce point de vue, on peut affirmer que Maximien n'est pas un élégiaque : son recueil est narratif, il faut l'assimiler à ce qui est du genre narratif (épopée, roman, histoire) et non à l'élégie augustéenne.

Le recueil est narratif, mais à une pièce près. En effet, II est une élégie parfaitement classique (des questions de goût différent dans le choix des motifs, etc., ne gênent pas ici et ne mettent pas en question cette définition). Comment expliquer cela autrement que par le recours à l'imitation ? Et on comprend le travail de l'auteur: pour donner à une base narrative simple (l'abandon) l'ampleur nécessaire à un texte démonstratif, il l'étoffe en puisant dans l'arsenal de la littérature et en prenant comme modèle précisément le genre qui a souvent la même anecdote comme thème de base (la trahison de la femme aimée).

Si l'on comprend ainsi cette pièce, on arrive aisément à réduire à rien cette fameuse incohérence entre I et II. Dans I, le passage toujours cité amène un élément essentiel du recueil : le refus de l'amour (qui permet ensuite le regret, donc l'écriture). Ce passage est absolument narratif, historique pour l'*autobiographie* et indispensable. Par contre II est uniquement démonstratif, ce qui signifie qu'un élément narratif y perd de sa valeur historique pour devenir partie d'une démonstration qui se fait comme une parabole. De plus, le recours à l'élégie y est constant. C'est-à-dire que l'allusion à une longue vie commune est en fait un trait obligé par cette imitation : la femme infidèle est toujours suppliée au nom d'un long amour, et Maximien ne fait que reprendre un élément qui lui paraît nécessaire du moment qu'il s'inspire de l'élégie, sans se soucier de le faire entrer dans le cadre historique de sa narration. L'incohérence est ainsi nulle, et on la voyait entre deux passages dans le fond incommensurables.

Cela amène à demander si le lecteur pouvait être sensible à cette qualité différente des textes, et si cette incohérence lui apparaissait pour ce qu'elle est. On doit sans doute répondre par l'affirmative. En effet, il y a un indice évident de la qualité du texte que l'on a toujours négligé : le vocabulaire, et plus précisément le nom des diverses femmes qui apparaissent dans le recueil.

Aquilina et Candida sont des noms de la vie réelle ; on ne les trouve que dans des textes épigraphiques, ou alors dans des lettres (qui ne sont donc pas des textes littéraires). Lycoris est en revanche

un nom d'abord étranger, et ensuite typiquement de la littérature, et même de la littérature d'amour. C'est d'abord le nom donné par Gallus à la femme qu'il chantait, et que Virgile reprend dans la dixième *Bucolique* qui évoque les amours de Gallus ; ensuite, ce nom réapparaît presque uniquement en relation avec Gallus, et toujours dans des pièces poétiques. Nommer Lycoris l'héroïne de II, c'est signaler immédiatement au lecteur qu'ici on fait de la poésie, et suggérer une poésie d'amour. Ce lecteur s'attend dès lors à trouver d'autres éléments de la poésie amoureuse, ce recours à certains types, à certains motifs obligés tout particulièrement. A l'inverse, dire Aquilina, c'est lui montrer qu'il a affaire à une narration réaliste. Pour le lecteur antique, le caractère du texte était ainsi défini dès l'abord, et très nettement.

Il reste le cas de V. La femme y est une *Graia puella (une fille grecque),* ce qui est un type courant (la courtisane). Cette qualité permet de plus un jeu sur les nationalités : la pièce oppose l'auteur romain à l'étrangère. La narration doit beaucoup à une pièce d'Ovide (Am. 3, 7) qui présente ce motif de l'impuissance dans une mise en scène très semblable. Si l'on remarque le caractère absolument non réaliste et littéraire du discours funèbre de la verge et de l'éloge de la nature en opposition, on admet sans peine que le procédé de l'auteur a été le même ici que dans II.

On a mêlé déjà à plusieurs reprises réalisme et narrativité du texte. En effet, il semble que le moment est venu maintenant de définir enfin d'un point de vue historique cette œuvre et de ne plus se limiter toujours à ne parler d'autobiographie que dans un sens formaliste (quoique cette façon de voir soit sans doute la seule légitime du moment que l'on veut étudier ce qu'est un texte et comment il fonctionne, et que sa qualité de réalisme soit sans importance — elle imposerait d'ailleurs de ne traiter alors que de certaines œuvres).

Dans V, qui est non narrative, on peut à la rigueur justifier la présence des éléments historiques par les nécessités de la mise en scène, sauf pour un point. Maximien passe deux nuits avec cette jeune femme, et la première fois tout se passe bien ; ce n'est que la seconde nuit qu'il se retrouve impuissant. Pourquoi ces deux nuits ? La mise en œuvre du motif de l'impuissance ne les nécessite pas, et cela ne fait que retarder la narration au moment où précisément on attend qu'elle limite au maximum l'exposition des faits pour en venir à la démonstration (discours de la jeune femme). On doit donc supposer que quelque chose impose ici cet élément narratif, et que ce quelque chose ne peut être que l'historicité réelle de l'aventure : malgré son intention de démonstration, l'auteur ne peut faire autre-

ment qu'admettre dans son texte un élément superflu de ce point de vue, mais que la vérité historique l'oblige à conserver. Une fois supposée cette réalité de l'autobiographie, on remarque une foule de détails qui appuient cette hypothèse. On relève ainsi que la construction du recueil, la cohérence des sentiments, des événements, du propos autobiographique, que tout cela nécessiterait bien de l'ingéniosité si c'était inventé à partir de rien. Ajoutons que ce texte laisse apparaître parfois des indices d'une influence chrétienne, une allusion à une règle qui rend l'homme malheureux (et précisément en relation avec le regret du vieillard de n'avoir pas aimé). On peut donc supposer en plus de ce que nous dit le recueil une préhistoire psychologique qui rend compte de la situation de l'auteur. Mais cela est très vague, et on a évité d'en parler ici, d'autant plus que ces éléments n'interviennent pas dans les problèmes traités dans ce travail.

En définissant le texte comme historiquement réaliste, on ne doit bien sûr pas perdre de vue ce qui a été dit des nécessités de démonstration et des gauchissements qu'elles entraînent. Il reste à définir la place de Maximien dans l'histoire de l'autobiographie. L'autobiographie antique a toujours le caractère d'une apologie (les *Commentaires* de César) ou a un but bien déterminé qui n'est pas celui de faire connaître une vie, mais d'être un témoignage (les *Confessions* de saint Augustin). On a vu que Maximien ne parle, dans l'introduction de III, que d'intéresser le lecteur à un cas douloureux : il ne veut que montrer un homme, en bref, et on remarque alors la nouveauté de ce propos, et combien la place de Maximien dans l'histoire de la littérature devrait être repensée entièrement.

Il reste enfin à avertir le lecteur : bien des passages de ce recueil paraissent ridicules, et l'on pense vite à une parodie, à un jeu. Dans ce cas, on n'ose guère chercher une explication du texte, ni le prendre au sérieux comme objet d'étude (sans oublier le motif de l'impuissance, le discours à la verge, etc., qui découragent le philologue !). Mais il importe de bien distinguer entre les intentions de l'auteur et le résultat (ce qui est une valeur absolue), entre les intentions et notre impression (ce qui est une valeur relative). Ainsi, la véhémence du texte, son emphase extrême, finissent par éveiller, par suite du manque de maîtrise de l'auteur, l'idée qu'il s'agit d'une parodie; en fait, seule l'intention compte ici, et elle n'est pas parodique. Enfin, pour l'analyse, la valeur émotionnelle du texte peut être oubliée au profit d'une attention dirigée sur les éléments constitutifs du texte, ou mieux, être comprise comme l'un d'eux.

François SPALTENSTEIN.