



**HAL**  
open science

## Citations, remplois et imitations dans le carmen 5 de l'Appendix Maximiani (= Carmina Garrod-Schetter)

Benjamin Goldlust

► **To cite this version:**

Benjamin Goldlust. Citations, remplois et imitations dans le carmen 5 de l'Appendix Maximiani (= Carmina Garrod-Schetter). *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 2012, 84 (2), pp.217-242. 10.3917/phil.842.0217 . hal-00870253

**HAL Id: hal-00870253**

**<https://univ-lyon3.hal.science/hal-00870253v1>**

Submitted on 17 Jan 2025

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

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

CITATIONS, REMPLOIS ET IMITATIONS DANS LE *CARMEN* 5  
DE L'*APPENDIX MAXIMIANI*  
(= *CARMINA GARROD-SCHETTER*)

Sous la périphrase *Appendix Maximiani*<sup>1</sup>, on désigne traditionnellement 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<sup>e</sup> siècle, dont H.W. Garrod fut le premier éditeur en 1910<sup>2</sup>. Dans son édition, le corpus comportait quatre poèmes : deux poèmes d'inspiration érotique composés en distiques élégiaques (les 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 Théodat, neveu de Théodoric et roi des Ostrogoths de 534 à 536.

Une cinquantaine d'années plus tard, W. Schetter<sup>3</sup>, à qui l'on doit l'appellation *Appendix Maximiani*, a montré qu'un autre manuscrit contient l'intégralité de ce corpus : le *Hafniensis Thott*, 1064 (XV<sup>e</sup> siècle) de la Bibliothèque Royale de Copenhague. Or il se trouve que le manuscrit danois présente une séparation très nette dans le cours du poème 4 qui avait été isolé par H.W. Garrod, séparation marquée graphiquement par une majuscule initiale dans la seconde partie. W. Schetter a ainsi distingué deux pièces (poèmes 4 et 5) dans ce que H.W. 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

1. Voir notre traduction commentée, la première publiée en français, dans B. Goldlust, *Maximien. Élégies, suivies de l'Appendix Maximiani et de l'Épithalame pour Maximus d'Ennede de Pavie, introduction, traduction et notes*, Paris, 2013.

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

3. W. Schetter, « *Neues zur Appendix der Elegien des Maximian* », *Philologus*, 104, 1960, p. 116-126.

rapprochements textuels intéressants avec les *Élégies* et grâce à la mise en lumière de *loci similes* (notamment entre *ÉL.*, 1, 89-90 et 5, 25-30 et *App. Max.*, 1), D. Romano<sup>4</sup> 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, en une formule bien topique de la première élégie, les « doux mensonges des poètes » (*ÉL.*, 1, 11). Si l'on envisage toutes les possibilités, on constate, d'un point de vue strictement théorique, qu'il aurait été possible que Maximien ait imité, 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 étude –, A. Fo<sup>5</sup> 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<sup>6</sup>, comme l'envisageait déjà W. Schetter, qui oppose les *erotika* (*carmina* 1 et 2) aux *epideiktika* (*carmina* 3-6)<sup>7</sup> ; 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*.

Si les *carmina* 1 et 2, d'inspiration érotique, ont fait l'objet d'analyses ponctuelles, notamment dans leur rapport à Ovide<sup>8</sup>, si les poèmes 3 et 4, qui forment un diptyque célébrant l'œuvre politique de Théodat, ont été considérés, probablement à juste titre, comme les plus réussis du corpus par A. Fo

4. D. Romano, « Il primo Massimiano », *AAPal*, 4/29, 1970, p. 307-335.

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

6. Encore que, comme le note A. Fo lui-même dans le cours de son analyse, p. 198, certaines différences formelles et même syntaxiques apparaissent entre les deux cycles : l'auteur du *carmen* 3 construit par exemple le verbe *frui* avec l'ablatif (v. 13), alors que l'auteur du *carmen* 5 construit le même verbe avec l'accusatif (v. 4).

7. *Art. cit.*, p. 125.

8. Voir H.E. Stiene, « Zu den beiden erotischen Gedichten der Maximian-Appendix », *RhM*, 129, 1986, p. 184-192, ainsi que les pages introductives de 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.

qui leur consacre quelques remarques importantes<sup>9</sup>, et si W. Schetter, qui l'a découvert, a analysé certains aspects du *carmen* 6<sup>10</sup>, la pièce 5 n'a pas du tout retenu l'intérêt de la critique. Par la vision qu'elle propose de la nature, dans sa relation à la culture, notamment grâce à la médiation de l'*ekphrasis*, elle nous semble pourtant bien illustrer des tendances esthétiques fortes de l'Antiquité tardive, tout en présentant un rapport formellement intéressant avec plusieurs traditions littéraires et poétiques, qu'elle remploie, imite ou démarque<sup>11</sup>. C'est ce dont nous voudrions prendre ici conscience grâce à l'examen du *carmen* 5 et à sa confrontation avec des passages – sources, manifestes ou éventuelles, *loci similes*, souvenirs littéraires – qui ont pu influencer, directement ou indirectement, la composition de cette pièce de circonstance<sup>12</sup>.

Texte et apparat critique :

*Quis tam diuerso concludens atria cultu  
miscuit urbanis ruris amoena locis ?  
Inter tecta domus siluas miramur et undas  
atque uno fruimur tempore cuncta simul.*

9. Voir *art. cit.*, notamment p. 206-219. 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.

10. Schetter, *art. cit.*, p. 120-122, qui insiste sur la notion d'utilité de la nature : « *Kultivierung der Natur ist zugleich Zähmung der Natur* », p. 122.

11. Pour un appui théorique, parallèlement à G.B. Conte, *The Rhetoric of Imitation : Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, Ithaca, 1986, voir – pour l'époque tardive – A.N. Cizek, *Imitatio et tractatio. Die literarisch-rhetorischen Grundlagen der Nachahmung in Antike und Mittelalter*, Tübingen, 1994. Bien que ce *carmen* de circonstance, par son énonciation, ne justifie sans doute pas une approche trop théorique, il sera sans doute pertinent de distinguer différents types de référence. Voir, en appui, C. Darbo-Peschanski (dir.), *La citation dans l'Antiquité*, Grenoble, 2004, et Chr. Nicolas (dir.), *Hôs ephat', dixerit quispiam, comme disait l'autre... Mécanismes de la citation et de la mention dans les langues de l'Antiquité*, Grenoble, 2006.

12. Le texte qui suit est emprunté à l'édition de Fo, *art. cit.*, p. 169. Nous reproduisons ci-après l'apparat critique de l'éditeur italien, où H désigne le manuscrit danois et Bo le manuscrit anglais ; Sche désigne l'éditeur Schetter, Gar l'éditeur Garrod.

- 5 *Hic gelidi fontes, hic dulces arboris umbrae,  
hic uideas toto quidquid in orbe placet.  
Impendet uitreis sublimis platanus undis,  
aspecta <in> que suo gurgite silua tremit.  
Dumque niger patula contextitur arbore lucus,*  
10 *frigida torpentes adiuuat umbra lacus.  
Aestibus in mediis uiridi sub fronde canora  
uernat auis, resonant atria, tecta, nemus.  
Et quae sola nimis poterant diuisa placere,  
amplius haec duplo mixta decore nitent.*

3. domus] domos H miramur] mirantur H. 4. om. H. 6. uideas] iudicas (an indicas ?) H. 8. aspecta <in> que suo *Sche* : aspecto suas Bo, aspectaque suo H, aspectoque suo *Gar cett.* gurgite] gurgita H. 11. uiridi sub] ex uiridis *correctionem exhibet* Bo<sup>m</sup>. 14. *Hic uersus in Bo (f. 15 a<sup>v</sup>) in imo mg. folii 14<sup>v</sup> a Daniel ipso, ut uidetur, repetitus est, sub primo poematis uersu, ab altera manu scripto.*

Traduction :

- 1 Qui a, en entourant cette cour d'un raffinement si varié,  
mêlé les agréments de la campagne aux emplacements de la ville ?  
Sous les toits de la demeure, nous admirons des forêts et des flots,  
et jouissons en un seul moment de tout en même temps.  
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 tremble.  
Tandis que de larges arbres tissent un noir bosquet,  
10 la fraîcheur de l'ombre agrémente la torpeur des lacs.  
Au milieu des touffeurs, sous les vertes frondaisons, l'oiseau fait  
entendre  
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 redoublé.

\* \* \*

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 ils partagent avec elles la veine, très cultivée dans l'Antiquité tardive, de la description d'édifices<sup>13</sup>. Dans le *carmen* 5, composé de sept distiques

13. Voir Fo, *art. cit.*, p. 222.

élégiques, il s'agit de l'*ekphrasis* précieuse 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<sup>14</sup>. Ce poème s'inscrit ainsi dans une tradition héritière des *Silves* de Stace<sup>15</sup> et bien attestée à l'époque tardive, d'Ausone à Venance Fortunat, en passant par Mérobaude et Sidoine Apollinaire.

## 1. Les remplois textuels et leurs fonctions

Parmi les remplois qui semblent formellement incontestables – sachant que les syntagmes remployés en même position métrique sont les plus assurés –, on distinguera différentes fonctions : la fonction auctoriale (1), qui permet au poète anonyme de reprendre des passages poétiques de ses prédécesseurs pour s'inscrire dans une filiation prestigieuse qu'il entend prolonger, et ainsi conquérir ses lettres de noblesse par la « greffe » poétique ; la fonction de négociation littéraire (2), qui permet au poète anonyme d'affirmer une nouvelle auctorialité qui lui est propre en décontextualisant les passages repris pour les inscrire dans un cadre esthétique tout différent ; la fonction ornementale (3), qui conduit le poète à utiliser des expressions relevant de la *koinè* poétique, en leur conférant un sens original tout en faisant signe, sur un mode allusif, au lectorat cultivé.

### 1. 1. La fonction auctoriale : l'inscription dans une filiation littéraire

#### a. *hic gelidi fontes* (vers 5)

Ce début de vers est intégralement repris de Virgile, *Bucoliques*, 10, 42 : *hic gelidi fontes* (à propos du lieu où Gallus, dédicataire de cette églogue, vivrait sa vie avec sa belle Lycoris, si elle n'était partie). Il s'agit donc d'une citation programmatique, qui permet à l'auteur du *carmen* 5 d'inscrire son poème, par ce jeu d'échos, dans une tradition générique encore très vivace dans l'Antiquité tardive. Dans la perspective d'une comparaison entre l'*Appendix Maximiani* et les *Élégies* de Maximien, une preuve en est d'ailleurs fournie par le nom même de la *puella* chantée par Maximien dans l'*Élégie* 2,

14. Sur ces questions, voir Z. Pavlovskis, *Man in an Artificial Landscape. The Marvels of Civilization in Imperial Roman Literature*, Leyde, 1973, notamment p. 33-53. Pour un état de la question récent et complet, notamment à la lumière de l'opposition entre nature et culture dans la *Moselle*, voir V. Zarini, « Nature et culture dans les paysages mosellans d'Ausone et de Fortunat », dans R. Bedon, M. Polfer (dir.), *Être Romain. Hommages in memoriam Ch.-M. Ternes*, Remshalden, 2007, p. 115-125.

15. Notamment de certaines pièces qui servirent de modèle à l'époque tardive, comme la description de la *uilla* de Manilius Vopiscus (*Silves*, 1, 3), des bains de Claudius Étruscus (1, 5) ou de la *uilla* de Pollius Félix (2, 2).

Lycoris, exactement comme le nom de la *puella* évoquée par Gallus dans l'églogue virgilienne<sup>16</sup>.

Par rapport au modèle virgilien, le poète ne procède ici à aucun détournement, ni à aucune forme d'opposition. Il semble plutôt désireux, par cette reprise formelle, d'ancrer cette pièce de circonstance dans l'univers pastoral de la bucolique, dont elle reprend deux éléments constitutifs, la thématique naturelle et la douceur.

b. *toto quidquid in orbe placet* (vers 6)

De la même manière, cette proposition qui couvre la plus grande part du pentamètre et qui, syntaxiquement, complète *hic uideas*, est une reprise mot pour mot d'Ovide, *Héroïdes*, 21, 150 : *toto quidquid in orbe placet*. La dernière pièce du recueil ovidien est une lettre de Cydippe à Acontios : Cydippe se répand en reproches contre Acontios qui, pour l'obliger à l'épouser, a offert à la jeune fille une pomme sur laquelle figurait un serment : « je jure devant Artémis de n'épouser personne d'autre qu'Acontios ». La jeune fille exhorte Acontios à user avec d'autres femmes de ce genre de tromperies ; qu'il fasse en sorte aussi, s'il le veut, que les rois lui promettent de lui offrir leur royaume et qu'il devienne le possesseur de « tout ce qui [lui] plaît dans l'univers ».

On voit ainsi apparaître une tendance : avant même de se livrer à certains remplois ou d'évoquer certains souvenirs faisant l'objet de démarcations particulièrement marquées (ce qui est très net, comme nous le verrons, dans la deuxième moitié du *carmen*), l'auteur du *carmen* 5 cite manifestement des passages provenant des grands genres poétiques classiques sans les soumettre à une recontextualisation. Ici, c'est d'ailleurs la valeur très générale de la proposition qui permet, presque sous la forme d'une « cheville », une transposition aisée du contexte élégiaque à ce court poème. Le emploi permet donc au poète de chercher des parrainages littéraires et, par citation interposée, rattache le *carmen* à une autre tradition. À l'image des larges arbres du vers 9, qui s'unissent pour tisser un noir bosquet (*niger patula contextitur arbore lucus*) et dans lesquels il est, dès lors, tentant de voir une notation métapoétique, le poète offre un croisement de références, une

16. Sur le nom de Lycoris chez Maximien, voir F. Spaltenstein, *Commentaire aux Élégies de Maximien*, Rome, 1983, p. 171-172. L'engouement des humanistes pour Maximien repose d'ailleurs 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. Voir J. Meyers, « La figure du vieillard dans les *Élégies* de Maximien : autobiographie ou fiction ? », dans B. Bakhouché (dir.), *L'ancienneté chez les Anciens*, tome 2, Montpellier, 2003, 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.

tissure d'inspirations poétiques pour donner des garants à cette petite pièce descriptive.

Parallèlement, on relèvera dans l'idée véhiculée par ce vers un goût évident pour la miniature, dans lequel on peut voir l'une des expressions de l'influence du néo-alexandrinisme sur la poétique tardive<sup>17</sup>. Incarnation d'une esthétique du tableautin, ciselée et ouvragée, cette description serait ainsi l'image raffinée du monde entier, dont elle présente une forme quintessenciée. On notera d'ailleurs que cette tendance à la miniature peut être confirmée, dans le *carmen* 5, par le retour de mêmes mots (*arbor* aux vers 5 et 9 ; *atria* aux vers 1 et 12 ; *tecta* aux vers 3 et 13 ; *placere* aux vers 6 et 13 ; *silua* aux vers 3 et 8 ; *umbra* aux vers 5 et 10 ; *unda* aux vers 3 et 7), comme si la création poétique, en son sein, voulait donner l'impression de se suffire à elle-même et de se refléter, comme la forêt dont les lacs renvoient l'image au vers 8. Le petit monde précieux décrit ici est à lui seul une somme qui reproduit poétiquement l'universel.

c. *patula...arbore* (vers 9)

L'expression *patula arbore*, qui poétise une idée topique, ne semble pas si fréquente. On se rappellera cependant deux passages intéressants, qui dissocient d'ailleurs l'adjectif et le substantif par l'enchâssement d'un mot au milieu, exactement comme le vers 9 du *carmen* 5 :

Ovide, *Métamorphoses*, 1, 106 (à propos des glands tombant de l'arbre de Jupiter pendant l'Âge d'or, époque d'un printemps éternel) :

[...] *et quae deciderant patula Iouis arbore glandes.*<sup>18</sup>

Stace, *Silves*, 3, 1, 70 (poème sur l'Hercule de Sorrente : le poète est logé dans la famille de Vopiscus et, un jour de promenade, le long du rivage, il est protégé du soleil par un feuillage épais) :

[...] *et patula defendimus arbore soles.*<sup>19</sup>

Il n'y a manifestement pas, dans ce remploi de l'expression *patula... arbore*, de détournement idéologiquement marqué. On peut, en revanche, y voir un bon exemple du remploi conférant une *auctoritas* certaine au poète désireux

17. Sur cette question, voir notamment J.-L. Charlet, « Aesthetic Trends in Late Latin Poetry (325-410) », *Philologus*, 132, 1988, p. 74-85, et la version remaniée de cette étude, publiée en français : « Tendances esthétiques de la poésie latine tardive (325-470) », *Antiquité tardive*, 16, 2008, p. 159-167.

18. Ov., *Met.* 1, 106 : « et les glands tombés de l'arbre de Jupiter aux larges ramures ». Trad. G. Lafaye, CUF.

19. Stat., *Silu.* 3, 1, 70 : « nous avons cherché sous le feuillage d'un arbre touffu un abri contre le soleil ». Trad. H. Izaac, CUF. Voir déjà Verg., *Ecl.* 1, 1 : *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi.*

d'inscrire sa composition dans une filiation doublement prestigieuse, s'agissant d'une part d'un rappel indirect de l'Âge d'or et, d'autre part, du souvenir des *Silves* dont on sait l'importance de la réception dans la poésie tardive. La pièce 3, 1 de Stace et le *carmen* 5 de l'*Appendix Maximiani* procèdent tous deux de la même veine silvine et de l'éloge d'une propriété au statut mixte, entre ville et campagne. De plus, l'expression *patula... arbore* étant, au sein du *carmen* 5, dans la même position métrique que chez Stace, on peut raisonnablement penser que le poète flavien est ici la source du poète tardif.

d. *aestibus in mediis* (vers 11)

Cette expression est une reprise, presque mot pour mot, de Virgile, *Géorgiques*, 3, 331 (*aestibus at mediis*), où le complément à l'ablatif introduit la description du *locus amoenus* au sein duquel il convient de faire paître le troupeau en pleine chaleur. Si l'on compare le contexte de la source et celui du remploi, il apparaît que cette quasi-citation virgilienne manifeste une forme de continuité thématique. Mais, outre ce remploi, on notera dans ce passage des *Géorgiques* la présence d'autres d'expressions ou d'autres termes repris dans le *carmen* 5, comme le *nigrum... nemus*, devenant *niger... lucus* dans l'*Appendix Maximiani*, et le verbe *resonare*, qui rappelle *Bucoliques*, 2, 13 (*sole sub ardenti resonant arbusta cicadis*) et bien entendu *Bucoliques*, 1, 5 (*formosam resonare doces Amaryllida silvas*), l'un des passages contribuant à fonder la topique du *locus amoenus* dans la littérature latine.

*Aestibus at mediis umbrosam exquirere uallem,  
sicubi magna Iouis antiquo robore quercus  
ingentis tendat ramos, aut sicubi nigrum  
ilicibus crebris sacra nemus accubet umbra ;  
tum tenuis dare rursus aquas et pascere rursus  
solis ad occasum, cum frigidus aera Vesper  
temperat, et saltus reficit iam roscida luna,  
litoraue alcyonen resonant, acalanthida dumi.*<sup>20</sup>

e. *uiridi sub fronde* (vers 11)

Cette expression, en même position métrique, est un emprunt caractérisé au *Culex*, 390. En contexte, elle est employée à propos du lieu choisi par le berger pour célébrer la mémoire du moustique qu'il a tué, alors que ce der-

20. Verg., *Georg.* 3, 331-338 : « Mais au plus fort de la chaleur, cherche une vallée ombreuse, soit que le grand chêne de Jupiter au tronc antique y étende ses branches immenses, soit qu'un sombre bosquet y projette l'ombre sacrée de ses yeuses fournies. Puis donne-leur de nouveau de minces filets d'eau, et de nouveau fais-les paître au coucher du soleil quand la fraîcheur du soir tempère l'air, quand la lune en versant la rosée ranime les clairières, quand l'alcyon fait résonner les rivages, et le chardonneret les buissons ». Trad. E. de Saint-Denis, CUF.

nier lui avait sauvé la vie en le réveillant par une piqûre juste avant qu'un serpent ne l'attaque.

*Quantumcumque sibi uires tribuere seniles  
(quis tamen infestum pugnans deuicerat hostem),  
rium propter aquae uiridi sub fronde latentem  
conformare locum capit impiger.*<sup>21</sup>

Du point de vue de l'écriture du *carmen* 5, il est d'ailleurs tout à fait significatif qu'un souvenir de cet epyllion pastoral, alliance des références bucoliques et épiques, apparaisse juste après de nombreux emplois virgiliens. Ces reprises ponctuelles finissent par avoir la force cumulative d'une esthétique et par imposer une nouvelle vision du lieu champêtre, non pas dans son authenticité brute et rustique, mais harmonieusement agrémenté par le pouvoir civilisateur de l'homme et de sa culture.

Enfin, l'expression *uiridi sub fronde* est également utilisée par Paulin de Nole dans le *carmen* 23, avec le participe *latens*, comme dans le *Culex* :

*Adnue, fons uerbi, uerbum deus, et uelut illam  
me modo ueris auem dulci fac uoce canorum,  
quae uiridi sub fronde latens solet auia rura  
multimodis mulcere modis [...].*<sup>22</sup>

Dans le *carmen* de Paulin de Nole, ce tour est adapté au contexte énonciatif de l'hymnique chrétienne tout en conservant son inspiration naturelle première : il qualifie, en effet, le lieu où chante le rossignol mélodieux auquel le poète prie Dieu de le rendre semblable. L'oiseau du printemps (*ueris auem*, qui est repris au vers 12 du *carmen* 5 : *uernat auis*) devient ainsi une figuration poétique de l'élévation spirituelle et artistique dans les campagnes, de même que le *carmen* 5 entend, dans l'enceinte de la propriété décrite, mêler la campagne et la ville (vers 1) et civiliser la nature qu'il reproduit, afin de lui donner un sens.

21. *Culex*, 388-390 : « Rassemblant tout ce que la vieillesse lui a laissé de forces – si faibles qu'elles soient, elles lui avaient permis pourtant de combattre et d'exterminer un ennemi acharné –, il s'évertue et commence à former au bord du ruisseau, sous les frondaisons vertes, un secret emplacement ». Trad. M. Rat.

22. Paul. Nol., *carm.* 23, 25-28 : « Fais un signe d'acquiescement, ô source du verbe, ô Dieu verbe, fais seulement que je sois comme cet oiseau du printemps, dont la douce voix chante, tandis que, sous le vert feuillage caché, il caresse sans cesse les campagnes sans chemin de ses modes aux mille modes ». Trad. A. Michel. Pour une mise en contexte, voir P.G. Walsh, *The Poems of Paulinus of Nola*, New York, 1975 et A. Michel, In hymnis et canticis. *Culture et beauté dans l'hymnique chrétienne latine*, Louvain-Paris, 1976.

f. *uernat auis* (vers 12)

Cette succession verbe-sujet est une citation directement reprise d'Ovide, *Tristes*, 3, 12, 8 (après un hiver particulièrement rigoureux, les hommes, la nature et la faune célèbrent le retour du printemps) :

*Prataque pubescunt uariorum flore colorum,  
indocilique loquax gutture uernat auis.*<sup>23</sup>

Dans sa reprise au sein du *carmen* 5, lors de l'évocation finale d'une nature charmante, cette citation présente une forme de continuité évidente, d'autant qu'elle prolonge le emploi, au vers précédent, du *carmen* 23 de Paulin de Nole. Elle allie donc un statut auctorial, qui confère au *carmen* une nouvelle garantie prestigieuse, et une « greffe » thématique qui, en associant Properce et Paulin, donne une valeur symbolique à l'oiseau, artiste des campagnes.

1. 2. La fonction de négociation littéraire : l'affirmation d'une nouvelle auctorialité par recontextualisation

a. *silua tremit* (vers 8)

Cette expression, par ailleurs utilisée à l'époque tardive par Avit de Vienne<sup>24</sup>, provient de l'épopée flavienne : elle apparaît à la fois chez Valérius Flaccus et chez Stace. Dans les deux épopées, le contexte est, par sa violence, à certains égards comparable.

Valérius Flaccus, 2, 413 :

*Viridi circum horrida tela  
silua tremit ; mediis refugit pater anxius umbris.*<sup>25</sup>

La forêt est ici classiquement présentée comme un refuge, mais celui-ci s'apparente à une tanière sauvage et à un *locus horridus* dont les ombres, bien loin d'offrir une aimable fraîcheur, ne servent qu'à cacher l'angoisse d'un fugitif et à susciter la crainte.

23. Ov., *Trist.* 3, 12, 7-8 : « Les prés se couvrent de fleurs aux mille couleurs et l'oiseau babilard, sans avoir appris, chante le printemps ». Trad. J. André, CUF.

24. Avit, *Hist.* 1, 247-250 : *Tum si forte mouit spiramina uentus, / flatibus exiguis lenique impulsa susurro / diues silua tremit foliis ac flore salubri / qui sparsus terris suaues dispendat odores*, qui rappelle le décor de Verg., *Buc.* 1, 55.

25. Val. Flac. 2, 413 : « Une trame verte rend le frisson de la forêt hérissée qui les environne, on voit son père angoissé qui se réfugie au sein de l'ombre des arbres ». Trad. G. Liberman, CUF.

Stace, *Thébaïde*, 4, 221 :

*Hinc atque inde morae iaculis, et ferrea curru  
silua tremit [...].*<sup>26</sup>

Cette notation, qui relève du motif de la description des armes, s'applique en contexte aux bataillons armés de javelots avançant autour d'Amphiaras monté sur un char qui ébranle la terre. Chez Valérius Flaccus, c'est la forêt naturelle, refuge habituel aux angoisses des fugitifs, qui était évoquée. Chez Stace, la forêt est une image médiatisée et soumise à une poétisation épique dans le cadre de la revue des troupes et des armes, mais c'est toujours le tremblement et l'inquiétude qui s'imposent, ne serait-ce qu'aux yeux de l'adversaire. Cette « forêt de traits », qui peut aussi faire songer à la *saxea silua* évoquée par Sidoine Apollinaire dans la description du Burgus<sup>27</sup> (*carmen* 22, vers 206, au sein de la description de la salle à manger, qui se distingue notamment par la présence de colonnes), introduit une nouvelle inspiration martiale qui semble totalement détournée et décontextualisée pour être appliquée au *carmen* 5.

Chez les deux poètes flaviens, la séquence *silua tremit*, en début de vers et en position d'enjambement, évoque un frisson de stupeur, tandis qu'en fin de vers dans le *carmen* 5 de l'*Appendix Maximiani*, l'expression évoque avec sérénité le frémissement de l'eau tranquille. L'auteur du *carmen* 5 récupère ainsi l'expression *silua tremit*, donnant une image globalement inquiétante qui peut évoquer le *locus horridus*, pour en faire un *locus amoenus*<sup>28</sup>, à la faveur d'un retournement total des valeurs qui viserait à célébrer l'action civilisatrice de l'homme sur une nature *a priori* hostile. Ce souvenir provenant du monde épique est aussi d'autant plus intéressant ici qu'il justifie, après le vers 3, une deuxième occurrence du substantif *silua* dont la valeur métapoétique, *a fortiori* si l'on accepte ce souvenir de Stace, peut être confirmée par l'alliance de plusieurs essences poétiques. Le remploi affranchi de son contexte pourrait ainsi être porteur d'une valeur programmatique indirecte et indiquer que le poète anonyme entend se positionner ici dans le prolongement de la douceur de la bucolique et contre la violence martiale de l'épopée.

#### b. *torpentes lacus* (vers 10)

La présence de cette expression est la marque formelle d'une nouvelle influence exercée sur le *carmen* 5, l'influence tragique, puisqu'elle a été utili-

26. Stat., *Theb.* 4, 220-221 : « De chaque côté, des barrières retiennent ses javelots et une forêt de traits s'agite sur son char ». Trad. R. Lesueur, CUF.

27. Voir l'édition commentée de N. Delhey, *Apollinaris Sidonius, Carm. 22 : Burgus Pontii Leontii*, Berlin-New York, 1993.

28. Voir la synthèse de P. Hass, *Der locus amoenus in der antiken Literatur : zu Theorie und Geschichte eines literarischen Motivs*, Bamberg, 1998.

sée à deux reprises par Sénèque le Tragique dans des contextes radicalement différents de l'évocation charmante de l'*Appendix Maximiani*.

Sénèque, *Cédipe*, 583-587 (à propos des effets sur le *lucus niger* du sacrifice du devin ; toute la forêt est saisie d'horreur, la terre s'entrouvre et Créon a lui-même été témoin de ces bouleversements) :

*Subito dehiscit terra et immenso sinu  
laxata patuit ; ipse torpentes lacus  
uidi inter umbras, ipse pallentes deos  
noctemque ueram ; gelidus in uenis stetit  
haesitque sanguis.*<sup>29</sup>

Chez Sénèque le Tragique, le cadre de ce bouleversement est donc – il faut insister sur ce point – un *lucus niger*, comme l'exprime en toutes lettres le vers 530 : *Est procul ab urbe lucus ilicibus niger*. Ce vers rappelle d'ailleurs Ovide, *Fastes*, 3, 295 et 2, 165 – sources qui apparaîtront à propos du vers 9 du *carmen* 5, puisque l'on retrouve, en plus du verbe *esse* en composition avec *lucus* en fonction de sujet, le substantif *ilex* – et, plus indirectement, Lucain, 3, 399.

Sénèque, *Phèdre*, 1201-1203 (Thésée invoque le gouffre du Ténare, les eaux du Léthé et les lacs des Enfers, et leur demande de l'engloutir) :

*Pallidi fauces Auerni uosque, Taenarii specus,  
unda miseris grata Lethes uosque, torpentes lacus,  
impium rapite atque mersum premite perpetuis malis.*<sup>30</sup>

Comme dans le cas de la figuration de la *silua*, le traitement des lacs fait donc, dans le *carmen* 5, l'objet d'une recontextualisation totale par le retournement des valeurs : l'inertie paralysante des lacs suscitée par l'effroi tragique chez Sénèque devient ici l'image d'une torpeur qu'explique la grande chaleur et que tempère harmonieusement la fraîcheur de l'ombre<sup>31</sup>, l'agrè-

29. Sen., *Ced.* 582-586 : « Soudain la terre se fend, elle s'est ouverte, élargie en une trouée immense – moi-même j'ai vu les lacs endormis parmi les ombres, les dieux pâles et la vraie nuit ; mon sang glacé s'arrêta dans mes veines et se figea ». Trad. F.-R. Chaumartin, CUF.

30. Sen., *Phaedr.* 1201-1203 : « Pâles gorges de l'Averne et vous, grottes du Ténare, onde du Léthé, propice aux malheureux, et vous, marais dormants, emportez un impie et retenez-le, englouti sous le poids de maux perpétuels ». Trad. F.-R. Chaumartin, CUF.

31. À comparer à la description du Paradis par Drac., *Laud.*, 194-198 : *Sunt ibi sed placidi flatus, quos mollior aura/ edidit exurgens nitidis de frontibus horti ;/ arboribus mouet illa comas, de flamine molli/ frondibus impulsis immobilis umbra uagatur :/ fluctuat omnis honos et nutant pendula poma*. Pour une mise en perspective, voir M. Roberts, *The Humblest Sparrow : The Poetry of Venantius Fortunatus*, Ann Arbor, 2009, p. 77.

ment des ombrages (*adiuuat umbra*) pouvant aussi rappeler Paulin de Nole, *carmen* 28, 50 (*quia sic tecti iuuat umbra per aestum*).

c. *resonant atria, tecta, nemus* (vers 12)

Ce tour évoque un nouveau passage de la *Thébaïde* de Stace, probablement déjà imitée plus haut, en l'occurrence 3, 674 (à propos du débat entre le devin Amphiaraios et Capanée, qui refuse de retarder le conflit) :

*Vt rapidus torrens, animos cui uerna ministrant  
flamina et exuti concreto frigore montes,  
cum uagus in campos frustra prohibentibus exit  
obicibus, resonant permixto turbine tecta,  
arua, armenta, uiri, donec stetit improbus alto  
colle minor magnoque inuenit in aggere ripas.*<sup>32</sup>

Ce possible remploi présente un nouvel exemple de conversion d'un souvenir épique particulièrement marquant et correspondant à l'un des *topoi* du genre (le débat des chefs sur la conduite à suivre dans la guerre) pour donner lieu à une adaptation nouvelle. Le torrent rapide de Stace est remplacé, dans le *carmen* 5, par des lacs engourdis par la chaleur. Le vacarme produit, dans la *Thébaïde*, par ce torrent qui, à la faveur d'une comparaison hyperbolique typiquement épique, dévaste tout sur son passage, retrouve ici le sens qu'a le verbe *resonant* dans le passage des *Géorgiques* (3, 338) dont l'imitation irrigue la fin du *carmen*. Le vacarme épique devient ici le doux écho figurant poétiquement une forme de correspondance entre la nature et les constructions qui sont l'œuvre de l'homme. La stricte opposition idéologique, avec les conséquences évidentes qu'elle entraîne sur la vision de la nature à l'œuvre de part et d'autre, est d'ailleurs renforcée par un parallélisme formel : dans ce passage épique, le verbe *resonant* a pour sujet une énumération de substantifs, exactement comme dans le *carmen* 5.

Pour ce qui est, justement, de la succession des sujets du verbe *resonant* dans le *carmen* 5, on ne relève pas d'emplois antérieurs qui auraient été directement imités. On retiendra cependant, chez Venance Fortunat, quoique dans un cadre syntaxique différent, l'emploi à deux reprises de la clause *tecta nemus* en contexte très semblable :

32. Stat., *Theb.* 3, 671-676 : « Ainsi, lorsqu'un torrent dévastateur dont la violence est accrue par les vents printaniers et la fonte des glaces des montagnes, déboule et s'étend dans la plaine en dépit des obstacles, on entend le fracas des maisons, des cultures, des troupeaux et des hommes emportés pêle-mêle par le tourbillon jusqu'au moment où son élan destructeur se heurte à une haute colline et trouve de puissants tertres pour l'endiguer ». Trad. R. Lesueur, CUF.

Venance Fortunat, *Carmina* 3, 9, 22 (au sein d'un poème adressé à l'évêque Félix sur la pâque, à propos du bois qui, après l'hiver, se recouvre à nouveau de végétation) :

*Tempore sub hiemis foliorum crine reuulso,  
iam reparat uiridans frondea tecta nemus.*<sup>33</sup>

Venance Fortunat, *Carmina* 7, 8, 6 (au sein d'un poème de circonstance adressé au duc Loup, à propos du bois qui, en plein mois de juillet, peine à conserver sa fraîcheur) :

*Summissis foliis Phoebi regnante uapore  
uix sua defendit frigida tecta nemus.*<sup>34</sup>

On se rappellera également un passage d'Ovide, *Métamorphoses*, 14, 260 (*excipiunt famulae perque atria marmore tecta / ad dominam ducunt*)<sup>35</sup>, à propos du palais de Circé, où *tecta* n'est pas, comme dans le *carmen* 5, un substantif, mais un participe passé apposé à *atria*. Dans ce vers, on retrouve pourtant la succession *atria* et *tecta*, dont s'est peut-être souvenu le poète ici – peut-être seulement, dans la mesure où il est, au fond, assez normal qu'un poème décrivant une demeure ait recours à ces substantifs. S'agissant enfin du tour *resonant atria*, on songera également – sans toutefois y voir une source, dans la mesure où la syntaxe est différente, malgré la présence du verbe *resonant* et du substantif *atria* –, à Silius Italicus, 8, 150-151, passage s'inscrivant dans un contexte particulièrement tragique, le suicide de Didon.

*Viderunt comites tristisque per atria planctu  
concurrunt, magnis resonant ululatus aedes.*<sup>36</sup>

Bien que, syntaxiquement, les deux passages ne puissent être appréhendés sur le même plan, on remarque que, chez Silius Italicus, le verbe *resonant* a déjà pour sujet un substantif désignant une construction humaine (*aedes*). Le contexte tragique donne d'ailleurs au verbe *resonare* une valeur funeste hyperbolique, comme dans le passage de la *Thébaïde* de Stace qui, lui, a manifestement été détourné dans le *carmen* 5. Ainsi, tout porte à croire que, dans le vers 12, le poète anonyme a pris pour modèle la *Thébaïde* de Stace et,

33. Fort., *Carm.* 3, 9, 21-22 : « Le bois dont la chevelure de feuilles avait été arrachée au temps de l'hiver maintenant reverdit et retrouve sa couverture de frondaisons ». Trad. M. Reydellet, CUF.

34. Fort., *Carm.* 7, 8, 5-6 : « Les feuilles s'inclinent sous l'effet du souffle de Phébus et la forêt a du mal à défendre ses couverts pleins de fraîcheur ». Trad. M. Reydellet, CUF.

35. Ov., *Met.* 14, 260-261 : « des servantes nous accueillent et, à travers des atriums revêtus de marbre, nous conduisent à leur maîtresse ». Trad. G. Lafaye, CUF.

36. Sil., 8, 150-151 : « Ses suivantes l'ont vue et, à travers les salles, se précipitent avec des cris de deuil, et le palais renvoie leurs longs gémissements ». Trad. P. Miniconi et G. Devallet, CUF.

pour construire lui-aussi une énumération comme dans sa source, a rallongé l'expression en se souvenant d'autres passages caractérisés par une intensité émotionnelle particulièrement vive, entre épopée et tragédie.

1. 3. La fonction ornementale : à propos de deux expressions poétiques

a. *uitreis... undis* (vers 7)

Cette expression est couramment utilisée en poésie. On la trouve au singulier chez Virgile, *Énéide*, 7, 759 (à propos du lac Fucin) :

*Te nemus Angitia, uitreia te Fucinus unda  
te liquidi fleuere lacus.*<sup>37</sup>

Au pluriel, de nombreux emplois sont attestés. Ovide, *Métamorphoses*, 5, 48 (à propos du lieu de naissance d'Athis) :

*Erat Indus Athis, quem flumine Gange  
edita Limnaee uitreis peperisse sub undis  
creditur.*<sup>38</sup>

Silius Italicus, 5, 47 (à propos du rivage au bord duquel le pêcheur fabrique une nasse) :

*Haud secus ac uitreas sollers piscator ad undas  
ore leuem patulo texens de uimine nassam.*<sup>39</sup>

Claudian, *Épithalame pour Honorius et Maria*, 128 (à propos de Vénus s'adressant aux nourrissons qu'elle voit sur la plage) :

*Heus ! Quis erit, pueri, uitreas qui lapsus in undas  
huc rapidum Tritona uocet, quo uecta per altum  
deferar ?*<sup>40</sup>

37. Verg., *Aen.* 7, 759-760 : « Le bois d'Angitia a pleuré sur toi, sur toi le Fucin et ses eaux de verre, les lacs transparents ont pleuré sur toi ». Trad. J. Perret, CUF.

38. Ov., *Met.* 5, 47-49 : « Il y avait là un Indien, Athis, à qui Limnée, fille du Gange, avait, dit-on, donné le jour sous les eaux cristallines ». Trad. G. Lafaye, CUF.

39. Sil., 5, 47-48 : « Ce n'est pas autrement qu'auprès du cristal des ondes, l'adroit pêcheur, tissant d'osier une nasse légère à large ouverture [...] ». Trad. P. Miniconi et G. Devallet, CUF. On notera la même position métrique de l'adjectif et du substantif que dans le *carmen* 5.

40. Claud., *Épith. Hon.* 128-130 : « Ah ! mes garçons, qui parmi vous descendra dans l'eau de cristal pour appeler ici le rapide Triton afin qu'il me porte et me mène en haute mer ? ». Trad. J.-L. Charlet, CUF.

Ausone, *Moselle*, 195 (à propos de la vendange qui se gonfle dans les eaux cristallines) :

*et uitreis uindemia turget in undis.*<sup>41</sup>

Prudence, *Peristephanon*, 12, 39 (à propos du reflet dans l'eau<sup>42</sup> des peintures placées dans l'édifice qui a reçu les ossements du martyr Pierre au milieu des feuillages et de l'onde) :

*Omnicolor uitreas pictura superne tinguunt undas.*<sup>43</sup>

Le remploi dans le *carmen* 5 de cette expression relevant de la *koinè* poétique offre un gage d'inspiration et illustre bien l'esthétique du croisement des traditions littéraires.

b. *niger... lucus* (vers 9)

Comme l'expression *uitreis undis*, et avec le même genre de disjonction, l'expression *niger lucus*, employée au vers 9 du *carmen* 5, a été plusieurs fois utilisée en poésie classique<sup>44</sup>. On retiendra notamment deux occurrences dans les *Fastes* d'Ovide :

Ovide, *Fastes*, 2, 165-167 (à propos d'un bois sacré dans lequel pénètre Phébé et où se trouve un bassin) :

*Vt tetigit lucum (densa niger ilice lucus,  
in medio gelidæ fons erat altus aquae),  
« Hic », ait, « in silua, uirgo Tegeaea, lauemur ! »*<sup>45</sup>

Ovide, *Fastes*, 3, 295 (à propos d'un bois sacré au pied de l'Aventin) :

*Lucus Auentino suberat niger ilicis umbra [...].*<sup>46</sup>

41. Aus., *Mos.* 195 : « Et la vendange se gonfle dans les eaux de cristal ». Trad. B. Goldlust. On retrouve encore la même position métrique dans le *carmen* 5.

42. À rapprocher de *App. Max.*, *carmen* 5, 8.

43. Prud., *Perist.* 12, 39 : « Les peintures multicolores qui se trouvent au-dessus se reflètent dans ses ondes transparentes ». Trad. M. Lavarenne, CUF.

44. Outre les passages des *Fastes* commentés, voir, plus haut, à propos du remploi de l'expression *torpentes lacus*, notre analyse de Sen., *Œd.* 530 : *Est procul ab urbe lucus ilicibus niger*. Voir également Stat., *Theb.* 5, 152-153 : *lucus iuga celsa Mineruæ propter/ opacat humum niger ipse*.

45. Ov., *Fast.* 2, 165-167 : « Dès qu'elle atteint le bois (c'était le bois sombre d'un fourré d'yeuses, au milieu duquel sourdait une source profonde d'eau fraîche), elle dit : "Baignons-nous ici, en forêt, vierge de Tégée" ». Trad. R. Schilling, CUF.

46. Ov., *Fast.* 3, 295 : « Il y avait au pied de l'Aventin un bois sacré d'yeuses à l'ombre ténébreuse [...] ». Trad. R. Schilling, CUF. Ce vers est un cas manifeste d'auto-imitation.

Ce second passage ovidien semble par ailleurs annoncer un passage de Lucain (3, 399-401), consacré à la description d'un *lucus*, dans la forêt de Marseille, profané par César et ses troupes.

*Lucus erat longo numquam uiolatus ab aeuo  
obscurum cingens conexis aera ramis  
et gelidas alte summotis solibus umbras.*<sup>47</sup>

Dans le poème de l'*Appendix Maximiani*, on retrouve les substantifs *lucus* et *umbra*, ainsi que l'adjectif *gelidus* – l'ombre, d'une agréable fraîcheur ou, au contraire, glaciale selon les besoins du poète, imposant l'image d'un bois charmant ou, au contraire, terrifiant. Le vers 400 de Lucain thématise en outre la teneur des branches<sup>48</sup> pour créer de l'ombre d'une manière qui évoque aussi le vers 9 du *carmen* 5. Sémantiquement et formellement, on pourra ainsi mettre en parallèle le *contexitur* du vers 9 avec la succession, marquée par l'allitération, *cingens conexis (ramis)* chez Lucain. Enfin, cette description de la forêt de Marseille par Lucain a été manifestement imitée par Mérobaude dans son *carmen* 3 qui présente la description d'un parc<sup>49</sup>, comme le *carmen* 6 de l'*Appendix Maximiani*.

## 2. Les faits de mémoire poétique

Après avoir mis en lumière les emplois textuels les plus significatifs et étudié leurs fonctions, nous analysons ici les souvenirs littéraires relevant, plus que de la citation expresse, de l'évocation thématique et manifestant une prise de position esthétique ou idéologique. Ces faits de mémoire poétique ont notamment trait à la vision de la nature, classiquement soumise à un processus de domestication (2.1) avec, en particulier, une réflexion engagée sur la figuration de la *silva* (2.2), mais aussi à l'imitation latente de Maximien (2.3).

47. Lucan. 3, 399-401 : « Il y avait un bois sacré qui, depuis un âge très reculé, n'avait jamais été profané. Il entourait de ses rameaux entrelacés un air ténébreux et des ombres glacées, impénétrables au soleil ». Trad. A. Bourgery, CUF. On retrouve d'ailleurs la séquence *lucus erat* à plusieurs reprises : Prop. 4, 4, 3 ; Ov., *Fast.* 6, 503 ; Claud., *Rapt.* 3, 332 ; Repos., *Concub.* 33.

48. Pour le motif du bois « tissé », voir, dans un cadre esthétique comparable, Merob., *Paneg. en vers*, 168 (*textitur in turres abies*). Voir également Verg., *Aen.* 2, 16 (*sectaque intexunt abiete costas*).

49. Voir F. Ploton-Nicollet, « Entre éloge de la nature et réécriture précieuse : le *carmen* III de Mérobaude », dans B. Goldlust et F. Ploton-Nicollet (dir.), *Le païen, le chrétien, le profane. Recherches sur l'Antiquité tardive*, Paris, 2009, p. 43-63, notamment p. 54.

## 2. 1. Domestiquer la nature

### a. *concludens atria* (vers 1)

Sous la forme d'une interrogative introduite par *quis*, comme dans certaines épigrammes de l'*Anthologie latine* consacrées au thème de la merveille<sup>50</sup>, le premier distique du *carmen* 5 réunit manifestement deux traditions littéraires très différentes qui s'expriment successivement. De ce point de vue, la présence de l'adjectif *diuerso*, avant la coupe, dans l'hexamètre, et celle du verbe *miscuit* dans le pentamètre est programmatique. L'hexamètre se caractérise, en effet, par l'emploi d'un lexique technique – celui, typiquement urbain, de la construction et de l'aménagement domestique –, alors que le pentamètre thématise le mélange du monde de la ville et de celui de la campagne, à la faveur d'une transposition des charmes rustiques dans un cadre urbain<sup>51</sup>. Si, au-delà du souvenir scolaire du *miscere utile dulci* horatien, cette alliance de ce qui paraît de prime abord inconciliable ne semble pas manifester, dans le pentamètre, d'emprunts formels significatifs, on trouve en revanche le verbe *concludere* déjà employé avec le substantif *atrium* dans les commentaires d'Augustin et de Cassiodore.

Augustin, *Quaestionum in Heptateuchum libri septem*, 2, 177, 21 (sur les colonnes du tabernacle) :

*A latere autem orientis atrium concludebatur columnis decem, cubitis quinquaginta.*<sup>52</sup>

Cassiodore, *Expositio psalmorum*, 133, l. 80 :

*Nominata quidem domus, concludit et atria ; quoniam atrium ingressus est mansionis.*<sup>53</sup>

On ne saurait parler ici de sources imitées par le *carmen* 5, d'autant qu'il est assez logique que, dans des textes traitant techniquement d'une entreprise de construction, le substantif *atrium* et le verbe *concludere* – qui figure également dans le vers 9 du *carmen* 6 – aient été utilisés conjointement. En

50. Pour des exemples de cet emploi de *quis* interrogatif au premier vers, voir notamment 240 Riese, 1 (*quis me feruor agit ?*), 243 Riese, 1 (*quae manus hos animauit equos ?*), 270 Riese, 1 (*quis deus has incedit aquas ?*) et 349 Riese, 1 (*hunc quis non credat ipsis dare Syrtibus amnes*), à comparer avec 176 Riese, 7 (*quis non credat equum Graiam celasse phalangem*).

51. Pour ce qui concerne l'opposition entre l'espace urbain, milieu des hommes et de la civilisation, et l'espace sauvage, voir P. Fedeli, *Écologie antique, milieux et modes de vie dans le monde romain* [*La natura violata ; ecologia e mondo romano*, Palerme, 1990], trad. française par I. Cogitore, Gollion, 2005, notamment p. 77 et p. 83.

52. Aug., *Quaest. in Hept.* 2, 177, 21 : « Du côté de l'Orient, dix colonnes fermaient l'enceinte du parvis sur une étendue de cinquante coudées ». Notre trad.

53. Cassiod., *Exp. Psal.* 133, l. 80 : « Or la maison fut nommée et ferma l'enceinte des parvis, puisque le parvis est l'entrée du séjour ». Notre trad.

revanche, au-delà de la ressemblance formelle, qui montre d'ailleurs bien que c'est l'intérieur de la propriété privée qui est ici décrit (un intérieur clos et affranchi du monde extérieur)<sup>54</sup>, on insistera sur le contexte hautement symbolique des commentaires chrétiens dans lesquels ces termes techniques apparaissent, avant d'être transposés dans un poème offrant une description de circonstance<sup>55</sup> dans un style précieux.

Enfin, en relation avec l'emploi du verbe *concludere* et sa signification symbolique dans le cadre de cette propriété détachée d'une nature qu'elle reproduit et civilise pourtant artistiquement en son enceinte<sup>56</sup>, on songera à un passage de Rutilius Namatianus relevant d'une esthétique comparable à celle du *carmen* 5 et comportant un autre composé du verbe *cludere*, *includere*, en l'occurrence sous la forme d'un participe passé employé comme épithète du substantif *siluas*, lui aussi présent dans le *carmen* 5.

Rutilius Namatianus, 1, 111-112 (au sein du catalogue des multiples agréments qu'offre la Rome éternelle) :

*Quid loquar inclusas inter laquearia siluas,  
uernula quae uario carmine ludit auis !*<sup>57</sup>

Dans ces vers, le poète païen fait allusion aux luxueux palais de Rome. Grâce à l'adaptation des charmes de la nature sur la scène urbaine (motif pouvant d'ailleurs annoncer le vers 1 du *carmen* 5), ces palais possèdent de grands jardins avec des *laquearia*, c'est-à-dire des caissons où chantent des oiseaux. Formellement, le poète anonyme pourrait donc avoir voulu faire une allusion érudite, propre à flatter son lectorat cultivé, à une expression utilisée dans ce passage important du *De reditu suo*, d'autant que, par la vision qu'il offre d'une nature domestiquée, le *carmen* 5 en prolonge la thématique.

54. Voir Fo, *art. cit.*, p. 217. L'emploi du participe *concludens* évoque aussi l'esthétique de l'*hortus conclusus*, avec son adaptation religieuse et symbolique dans le *Cantique des Cantiques* (4, 12).

55. Nous songeons notamment aux *carmina minora* de Sidoine Apollinaire, en particulier à plusieurs courts poèmes (12, 17, 18, 19, 20, 21), brèves descriptions ou pièces de circonstance majoritairement épigrammatiques, évoquant indirectement le modèle silvain.

56. Pour une comparaison, voir cette analyse de F. Ploton-Nicollet à propos du vers 4 du *carmen* 3 de Mérobaude, *art. cit.*, p. 57 : « Le jardin n'est donc pas conçu comme un paysage d'extérieur, mais comme une sorte de bâtiment, pourvu d'un toit (*tecta*), et probablement de murs, dont le buis marmoréen ne serait autre que le placage décoratif ». L'esthétique en vigueur est opportunément comparée à celle que décrit Ch. Segal, « Nature and the World of Man in Greek Literature », *Arion*, 2/1, 1963, p. 45-51, lorsqu'il montre que les Romains de l'époque impériale appréciaient la nature pour autant qu'ils y voyaient une « *part of an enclosed* (c'est nous qui soulignons, en nous rappelant l'emploi de *concludens* dans le *carmen* 5), *controlled architectural framework which shuts out the real landscape and replaces it with one that is man-made* ».

57. Rutil. 1, 111-112 : « Que dirai-je de ces bocages enclos dans des portiques à caissons, où l'oiseau né là peut s'ébattre avec des chants variés ? ». Trad. E. Wolff, CUF. Notre commentaire concernant les *laquearia* s'appuie sur la note 52, p. 56.

b. *inter tecta domus* (vers 3)

Ce début de vers est décisif pour la cohérence du *carmen* dans la mesure où, en localisant les « forêts » que recouvrent les toits du palais, il apporte une justification au vers précédent sur le thème de la transposition en milieu urbain (*tecta, domus*) des agréments rustiques (*siluas*), bref de l'alliance paradoxale des contraires. Bien qu'il faille être prudent et se garder de parler ici d'imitation directe, en préférant – puisqu'il s'agit de termes très fréquents – l'idée d'une inspiration éventuellement commune, on retiendra deux passages antérieurs qui présentent des convergences textuelles intéressantes.

Ovide, *Métamorphoses*, 3, 204-205 (à propos d'Actéon qui vient de prendre conscience qu'il a été métamorphosé) :

*Quid faciat ? repetatne domum et regalia tecta  
an lateat siluis ?*<sup>58</sup>

Le passage ovidien repose sur une opposition frontale entre deux univers irréductibles : le monde de la civilisation et du pouvoir royal, dont la *domus* et les *tecta* sont les emblèmes, et le monde de la *silua*, lieu de la fuite loin des hommes, tanière qui met le fuyard à l'abri mais qui reste un *locus horridus*. Le vers 205 précise d'ailleurs explicitement qu'Actéon n'ose se cacher dans la forêt par crainte (*timor impedit illud*). Si l'on accepte une parenté d'idée entre ce passage d'Ovide et le *carmen* 5, on notera un retournement très net de la perspective : les deux pôles qui s'excluent chez Ovide sont au contraire réunis dans le *carmen* 5, la « civilisation » servant de support au développement d'une nature qui n'est plus sauvage ni effrayante, mais bel et bien domestiquée et maîtrisée.

Cette idée très classique de la soumission de la nature à l'art fait, en l'occurrence, songer à un passage en prose de Sénèque qui, à partir d'une conception normative de la *natura*, dénonce les atteintes portées à cet ordre des choses par une énumération d'attitudes aberrantes stigmatisées par le moraliste et introduites, en anaphore, par la question *non uiuunt contra naturam qui...* Sont notamment mis à l'index les hommes qui veulent revêtir des habits de femme, ou boire à jeun, ou demander à l'hiver de produire des roses et, précisément comme le *carmen* 5, ceux qui entendent cultiver des plantations sur des constructions humaines.

58. Ov., *Met.* 3, 204-205 : « Que devait-il faire ? Rentrer chez lui, dans la demeure royale, ou bien se cacher dans les forêts ? » Trad. G. Lafaye, CUF.

Sénèque, *Lettres à Lucilius*, 122, 8 :

*Non uiuunt contra naturam qui pomaria in summis turribus serunt ?  
quorum siluae in tectis domuum ac fastigiis nutant, inde ortis radicibus  
quo improbe cacumina egissent ?*<sup>59</sup>

Ainsi, la propriété décrite ici serait « contre nature » en tant qu'elle est présentée comme une alliance de ce que les lois de la nature opposent d'ordinaire. Si souvenir textuel ou littéraire il y a, celui-ci prend tout son sens par le retournement des valeurs qui avaient cours dans le passage de Sénèque, de manière à faire du *carmen* 5 un manifeste esthétique de la soumission de la nature à la civilisation au nom de la recherche de l'agrément. Car, comme le dit le moraliste dans la même lettre, quelques lignes avant le passage dont s'est peut-être souvenu l'auteur du *carmen* 5, « le but du luxe est de se réjouir des bouleversements »<sup>60</sup>.

Sans y voir un modèle textuel, mais plutôt un exemple supplémentaire de la poétisation de l'opposition entre le toit de la demeure et les vastes forêts, on songera aussi à Némésien, *Bucoliques*, 2, 65 (à propos du rossignol offert à la belle Donacé par Alcon) :

*scit rursus remeare domum tectumque subire  
uiminis et caueam totis praeponere siluis.*<sup>61</sup>

En raison de la valorisation de la *cauea* et du rejet de la *silua*, ce passage des *Bucoliques* marque, en outre, une prédilection pour la miniature, qui devient dès lors une petite figuration rassurante du cosmos par opposition au chaos, vaste et angoissant, d'une nature indomptée. En cela, il peut annoncer l'inspiration du vers 5 du *carmen* 5 de l'*Appendix Maximiani*.

## 2. 2. Entre souvenir poétique et notation métapoétique : la figuration de la *silua*

### a. *siluas miramur* (vers 3)

On trouve déjà chez Ovide le substantif *silua* en fonction syntaxique de complément d'objet du verbe *mirari*, en *Amores* 2, 11, 11 (à propos de ce

59. Sen., *Epist.* 122, 8 : « Ne vivent-ils pas au rebours de la nature ceux qui plantent des vergers sur la plate-forme des tours ; les propriétaires de palais sur les toits et la cime desquels se balancent des boqueteaux enracinés à des hauteurs jusqu'où les cimes des troncs n'auraient, sans extrême hardiesse, déjà pu s'élever ? ». Trad. H. Noblot, CUF.

60. Sen., *Epist.* 122, 5 : *hoc est luxuriae propositum, gaudere peruersis.*

61. Nem., *Buc.* 2, 65 : « Il sait revenir au logis, se glisser sous son toit et préférer son réduit d'osier à des forêts entières ». Trad. P. Volpilhac, CUF.

que verra Corinne, qui quitte le domicile qu'elle partageait avec le poète et s'engage sur des chemins dangereux) :

*Non illic urbes, non tu mirabere siluas.*<sup>62</sup>

S'il s'agit d'un souvenir en tant que tel – ce qui est difficile à affirmer –, ce souvenir n'a pas de fonction idéologique : il s'agirait d'une mention qui, outre la reprise thématique, ne confère pas de sens particulier au emploi et relèverait davantage du « clin d'œil » à une expression soustraite à son contexte élégiaque – démarche qui, à certains égards, évoque la poétique du centon<sup>63</sup>. En revanche, il est possible d'y voir une allusion au sens métapoétique dont le substantif *silua* est investi chez les imitateurs tardifs de Stace<sup>64</sup>. En tout cas, l'emploi de *silua* relève manifestement ici, comme dans le *carmen* 3 de Mérobaude<sup>65</sup>, de l'hyperbole lexicale, puisque, dans la cour et les jardins de la propriété, on ne saurait en réalité imaginer beaucoup plus que des bosquets. De la même manière, bien que l'énonciation ne soit pas la même, le tour *cuncta simul* (vers 4), suivant la mention des « flots » (*undas*), est peut-être un rappel thématique – pour ce qui est du motif, typique de l'éloge, de l'universalité de l'objet chanté – des débuts de la description du fleuve dans la *Moselle* d'Ausone, notamment les vers 31-32 :

*omnia solus habes, quae fons, quae riuus et amnis  
et lacus et biuio refluus manamine pontus.*<sup>66</sup>

#### b. *aspecta... silua* (vers 8)

L'expression *aspecta silua* ne semble pas avoir été beaucoup utilisée telle quelle. Cependant, elle rappelle un passage important du livre 6 de l'*Énéide*, dans lequel Virgile place *silua(m)* en fonction syntaxique de complément d'objet direct du participe présent *aspectans*, et qui peut annoncer le participe parfait passif *aspecta* qualifiant *silua* dans le *carmen* 5.

62. Ov., *Am.* 2, 11, 11 : « Sur ta route, tu n'auras à admirer ni villes, ni forêts ». Trad. H. Bornecque, CUF. L'emploi du verbe *mirari* avec, comme compléments, les substantifs *urbes* et *siluas* fait songer, par contraste, au programme poétique affiché par Ausone en *Mos.* 51 : *naturae mirabor opus*. À ce sujet, voir C. Newlands, « *Naturae mirabor opus*. Ausonius' challenge to Statius in the *Mosella* », *TAPhA*, 118, 1988, p. 403-419.

63. Voir la synthèse récente de M. Bažil, Centones christiani. *Métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive*, Paris, 2009.

64. S'agissant de l'emploi, peut-être métapoétique, du substantif *silua*, on retrouve le même « clin d'œil » dans la poésie d'un autre imitateur de Stace, Mérobaude, notamment dans le *carmen* 3. Voir F. Ploton-Nicollet, *art. cit.*, en particulier p. 54-55.

65. Voir F. Ploton-Nicollet, *art. cit.*, p. 49.

66. Aus., *Mos.* 31-32 : « Tu possèdes à toi seul tout ce que possèdent sources, ruisseaux et fleuves/ et lacs et, coulant dans les deux sens, l'océan qui flue et qui reflue ». Trad. P. Galand, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, 1994.

Virgile, *Énéide*, 6, 186 (à propos de la forêt que regarde Énée, où il fait couper de nombreux arbres pour dresser un autel d'arbres entassés, à la demande de la Sibylle, et où il espère trouver le rameau d'or) :

*Atque haec ipse suo tristi cum corde uoluit,  
aspectans siluam immensam, et sic uoce precatur.*<sup>67</sup>

Ce souvenir, qui pourrait sembler assez gratuit, d'un des livres les plus fameux de l'*Énéide*<sup>68</sup> viserait ainsi à rattacher le *carmen* 5 à une veine particulièrement prestigieuse. Si l'on se rappelle, cependant, que le chant 6 de l'*Énéide* est assez peu marqué par la dimension proprement martiale de l'épopée et que, avec la recherche du rameau d'or et la catabase, il figure une quête symbolique à la faveur d'une pause dans le conflit – forme classique de *mora* épique –, on pourrait éventuellement voir, en ce remploi du *carmen* 5, une forme de critique indirecte du genre épique. Autrement dit, c'est peut-être seulement lorsque l'épopée est libérée de sa violence que l'auteur du *carmen* 5 pourrait en reprendre les termes sans les détourner, contrairement à ce qu'il fait en remployant Stace ou d'ailleurs Sénèque le Tragique, dont les passages font l'objet, dans le *carmen* 5, d'une conversion manifeste. L'épopée a certes toujours été un genre engagé politiquement. Mais, dans l'Antiquité tardive, en raison de l'appauvrissement de la matière épique et de sa contamination progressive par le panégyrique<sup>69</sup>, au moins à partir de Claudien<sup>70</sup>, elle pouvait apparaître comme une sorte de propagande généralisée, s'opposant radicalement au désengagement serein présidant théoriquement à la poésie de circonstance, qui se propose – en apparence, du moins – de chanter les *nugae* et les charmes discrets du quotidien. Au-delà du fonctionnement traditionnel de la mémoire poétique, on pourrait envisager ici l'hypothèse d'une prise de position idéologique sur les genres littéraires. Le poète anonyme aurait peut-être voulu tenir à distance, ou convertir ostensiblement, la violence de l'épopée et de la tragédie pour se limiter délibérément à une poésie de la douceur. Il y aurait, dans cette perspective, deux arguments à faire valoir : l'idée que l'élégie et l'idylle donnent lieu ici à des reprises formelles

67. Verg., *Aen.* 6, 185-186 : « Et de surcroît, en lui-même, le cœur plein de deuil, il pense à ces événements, les yeux fixés sur l'immense forêt, et voilà qu'il prie ainsi ». Trad. J. Perret, CUF.

68. Voir P. Courcelle, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide*, « Les témoignages littéraires », Paris, 1984, p. 11 : « l'intérêt porté aux livres 1, 2, 4 et 6 fut toujours hors de pair ».

69. Voir notamment H. Hofmann, « Überlegungen zu einer Theorie der nichtchristlichen Epik in der lateinischen Spätantike », *Philologus*, 132, 1988, p. 101-159, et la très récente synthèse de V. Zarinì, « Épique et épictétique dans la poésie latine de l'Antiquité tardive », dans N. Catellani-Dufrêne et M.J.L. Perrin (dir.), *La Lyre et la Pourpre*, Rennes, 2012, p. 17-32.

70. Pour une explicitation de la liaison entre l'épopée et l'engagement politique, voir la préface de Claud., *De Cons. Stil.* 3. Voir, pour un commentaire, B. Bureau, « Commencements et fin différés dans la poésie de Claudien », dans Chr. Nicolas et B. Bureau (dir.), *Commencer et Finir. Débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néolatine*, Lyon, 2007, p. 187-206, en particulier p. 201-205.

et thématiques sans adaptation aucune, et l'idée que l'épopée n'est reprise sans recontextualisation que lorsque la violence épique en est absente. On aurait ainsi affaire à une forme de « désépïcisation » du grand genre, visant à n'en conserver que le prestige, pour l'intégrer à la description d'un *locus amoenus* grâce à un savant jeu de *retractatio*.

### 2. 3. Une imitation thématique de Maximien (vers 13-14)

*Et quae sola nimis poterant diuisa placere  
amplius haec duplo mixta decore nitent.*

Alors que le *carmen* 5 de l'*Appendix Maximiani* ne présentait apparemment pas, jusqu'alors, d'imitations formelles ou thématiques manifestes des *Élégies* de Maximien, mis à part le souvenir indirect de Lycoris par l'intermédiaire d'une citation de la dixième *Bucolique*, les deux derniers vers proposent la variation d'une idée développée par Maximien en 1, 29-32 (à propos des divers talents du poète dans sa jeunesse) :

*Augebat meritum dulcis mixtura bonorum,  
ut semper uarium plus micat artis opus ;  
nam quaecumque solent per se perpensa placere,  
alterno potius iuncta decore placent.*<sup>71</sup>

Les remplois formels ne sont pas aussi manifestes que dans bien des cas analysés plus haut ; on relèvera cependant le retour du verbe *placere* et du substantif *decore*, mais surtout, plus que des imitations directes, un travail sur l'établissement de correspondances formelles ou d'équivalences sémantiques entre l'*Élégie* 1 et le *carmen* 5. Ainsi, au *per se perpensa* correspond le *sola* du *carmen* 5 ; *potius* devient *amplius* ; *alterno* devient *duplo*. L'idée, en tout cas, reste la même chez le poète anonyme, qui reprend là un *topos* panégyrique : des qualités prises séparément donnent un éclat supérieur lorsqu'on les associe entre elles. Hormis l'imitation de l'*Élégie* 1, ces deux derniers vers ne présentent d'ailleurs pas d'emprunts significatifs. En reformulant un passage marquant de Maximien, auquel on peut d'ailleurs envisager, en contexte, de donner une valeur métapoétique<sup>72</sup>, ils donnent l'impression de relier *in extremis*, et de façon d'autant plus manifeste, Maximien à la tradition poétique et de se placer finalement, par le emploi de cette *sententia*, sous l'autorité

71. Maxim., *Eleg.* 1, 29-32 : « L'aimable mélange de ces qualités en accroissait le mérite, comme la variété fait toujours briller davantage l'œuvre d'art ; car tout ce qui d'ordinaire plaît, quand on le considère en soi, plaît mieux en s'associant à des ornements successifs ». Notre trad. Sur ces vers, voir le commentaire de F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 91-92.

72. Voir B. Goldlust, « Parcours narratif et parcours poétique dans les *Élégies* de Maximien », *REL*, 89, 2011, p. 197-216.

d'un poète qui était lui-même un fin connaisseur de la poésie classique et un imitateur habile à détourner ses sources<sup>73</sup>.

Ce court poème de l'*Appendix Maximiani* fait ainsi apparaître une très riche intertextualité qui présente différents visages. Citations littérales, mentions d'autorités, recherches de garants poétiques, imitations et remplois détournés proposent, en effet, autant de rapports, à différents niveaux, à la tradition poétique, qui est parfois passivement reprise, dans un but strictement ornemental, mais parfois totalement recontextualisée et réexploitée. Il est d'ailleurs particulièrement intéressant de constater, au terme de l'étude des cas les plus significatifs, que des tendances globales émergent. L'analyse a permis de remarquer que les sources, plus ou moins directes, provenant des univers élégiaque, bucolique ou géorgique, ainsi que tel passage des *Métamorphoses* d'Ovide évoquant l'Âge d'Or, font généralement l'objet d'une reprise thématique, d'une sorte de continuité linéaire sans modification ni adaptation, permettant de greffer dans le *carmen* 5 des motifs fondateurs autour des thèmes naturels, à commencer par le *locus amoenus*, qui lui donnent un ancrage poétique pluriel et une onction auctoriale. En revanche – et c'est l'un des résultats les plus marquants de notre enquête –, il est apparu que d'autres tournures ou expressions du *carmen* 5, relevant de la même conception d'une nature harmonieusement civilisée, proviennent probablement de passages épiques ou tragiques totalement détournés, retournés, voire pervertis pour être adaptés, comme si le poète anonyme s'était lancé un défi poétique – celui d'une *retractatio* systématique de l'inspiration poétique originelle – ce qui, à bien des égards, rappelle les pratiques qui ont cours dans le genre du centon. Ce constat pourrait d'ailleurs nous suggérer que le poète anonyme a été profondément influencé par la tradition scolaire et par les exercices de style qu'ont constitué, très tardivement encore, les réécritures poétiques. Le emploi d'expressions extraites de passages très célèbres, comme les légendes d'Actéon et de l'Âge d'or ou le livre des Enfers dans l'*Énéide*, confirme cette idée. Après W. Schetter, A. Fo avait jugé plausible l'hypothèse selon laquelle les *carmina* 5 et 6 de l'*Appendix Maximiani* auraient été composés par le même poète, qui pourrait aussi avoir été l'auteur des pièces 3 et 4 consacrées à Théodat<sup>74</sup>. Si

73. Nous n'en donnerons qu'un seul exemple : en *Eleg.* 5, 87, au début de la *laudatio funebris* de la *mentula* du poète qui a été victime d'un fiasco lors de sa seconde nuit avec la *Graia puella*, l'adresse *mentula festorum cultrix operosa dierum* est une réécriture démarquant Ov., *Fast.* 1, 101 (*uates operose dierum*) et *Fast.* 3, 177 (*Latinorum uates operose dierum*). Voir le commentaire de F. Spaltenstein, *op. cit.*, p. 268 et 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 ».

74. Fo, *art. cit.*, p. 206.

l'on se fonde sur l'étude de W. Schetter<sup>75</sup>, on notera pourtant que le *carmen* 6 présente, à première vue, une intertextualité bien moins riche, autrement dit une indépendance significativement plus marquée que le *carmen* 5. Il ne saurait être question de voir là un argument suffisant pour remettre en question l'hypothèse pressentie par A. Fo, qui nous semble d'ailleurs plausible d'un point de vue littéraire. En revanche, si les deux *carmina* sont bien l'œuvre d'un seul et même poète, celui-ci s'est manifestement plu, dans le *carmen* 5, à mêler maints souvenirs poétiques qu'il a, pour certains d'entre eux – relevant des univers épique et tragique – très profondément démarqués, à la manière d'un centon ou d'un exercice scolaire, pour laisser s'exprimer dans le *carmen* 6 une sensibilité personnelle qui, sur le sujet pourtant classique de l'utilité d'une nature domestiquée, fait l'objet d'un traitement formellement plus neuf.

Benjamin GOLDLUST  
*Université Lyon III-Jean Moulin*  
*HISOMA (UMR 5189)*

75. Schetter, *art. cit.*, p. 121. On ne note pas, ou très peu, de reprises directes, mais plutôt des influences ou des inspirations esthétiques. Voir cependant *ducitur ad* (début du v. 5), repris du début de Ov., *Met.* 13, 452.