

Hélène CAZES

LE LIVRE ET LA LYRE :  
GRANDEUR ET DÉCADENCES  
DU CENTON VIRGILIEN  
AU MOYEN-AGE  
ET À LA RENAISSANCE



*Diffusion*  
ANRT

---

Atelier national de reproduction des thèses

*Thèse à la carte*

Hélène CAZES

LE LIVRE ET LA LYRE :  
GRANDEUR ET DECADENCES DU CENTON VIRGILIEN  
AU MOYEN-AGE ET A LA RENAISSANCE

TOME 1

*Sumptibus NRF, eiusdemque gratia*

Thèse de Doctorat sous la direction de Daniel MENAGER,  
soutenue à l'Université de Paris X-Nanterre,  
Département de Lettres Modernes, URF Lettres  
le 17 janvier 1998  
(Jury constitué par N. Cazauran, J. Céard, L. Holtz, D. Ménager)

### Note du Diffuseur

Cet ouvrage est la reproduction *en l'état* de l'exemplaire de soutenance. L'Atelier National de Reproduction des Thèses ne peut être tenu responsable des « coquilles » ou toutes autres imperfections typographiques contenues dans les pages ci-après.

En application de la loi du 1 Juillet 1992 relative au code de la propriété intellectuelle, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur ou du Centre Français d'Exploitation du Droit de Copie (20, rue des Grands Augustins - 75006 Paris)

© Hélène CAZES  
I.S.B.N. : 978-2-7295-3748-7

### ATELIER NATIONAL DE REPRODUCTION DES THÈSES

9 Rue Auguste Angellier 59046 Lille CEDEX France  
Tél : 03 20 30 86 73 Fax : 03 20 54 21 95

Web [http : //www.anrtheses.com.fr](http://www.anrtheses.com.fr)

### Remerciements

Robert Charlebois a bercé quelques-unes de mes après-midis sur une chanson qui me paraissait énigmatique : une liste de noms et prénoms, enfilés et rimés sans un mot d'explication. Mes remerciements ressembleraient à cette litanie si j'avais le talent de donner une mélodie à l'énumération de tous ceux qui m'ont aidée, guidée, soutenue lors de ce périple en centon. A défaut de musique, en voici le rosaire.

Bien sûr, et d'abord, mes proches, famille et amis. Chacun à leur manière : ma mère qui ne doutait jamais, mon père qui doutait toujours, mon frère qui demandait "à quoi ça sert", ma sœur qui prenait de régulières nouvelles... Les amis, patients, ont accepté des mois de silence, durant lesquels je m'enterrais devant l'ordinateur et, plus patiemment encore, trouvaient le moyen de s'intéresser à des histoires de latin, d'anthologies identifiées et de vignettes d'imprimeur, comme si c'était la chose la plus naturelle en ce monde.

Daniel Ménager et Nicole Cazauran furent les premiers, et fidèles, patrons de cette recherche : sans jamais ciller, même si cette thèse inscrite en "Littérature Française" s'écrivait en latin et grec, ils m'ont constamment éclairée par leurs questions et leurs suggestions. La confiance de Daniel Ménager, jusqu'aux derniers mois de la rédaction, a été pour moi une stimulation intellectuelle et personnelle ; parfois, en des crises de régression infantile, j'étais tentée de lui envoyer de gros feutres rouges pour qu'il corrige et châtie, pour rejeter risque et implication de son côté : avec sa coutumière gentillesse, qui se marie avec sa coutumière force de conviction, il eut la générosité de me laisser grandir dans la recherche, sans me donner les faux-fuyants que j'eusse ensuite regrettés. De tout cela, outre ses conseils scientifiques et poétiques, qu'il soit ici remercié.

Louis Holtz, directeur de l'IRHT dans les deux fécondes années où j'y fis mes classes, est également l'un des nombreux pères de cette thèse : impatient de résultats, bourreau de travail lui-même, il restait malgré retards, délais, doutes et révoltes, le savant aimable et encourageant que j'ai l'impression de connaître depuis toujours.

Jean Céard, que je croisais à la Bibliothèque Nationale puis dans les couloirs de Nanterre, incarnait l'idéal "sur-lecteur" d'Henri Estienne, lequel m'a plus d'une fois perdue en route par ses références classiques. Il me souvient d'avoir stupidement buté, au début du traité *Centonum Exempla*, sur l'évocation de la "gifle d'Alcibiade" que l'humaniste réservait à qui ne goûtait pas les citations homériques : rien sur cette claque dans les encyclopédies ni les dictionnaires. Ce fut un soufflet ! Jean Céard, dès le lendemain suivant notre conversation, me souffla sous la forme d'un mot déposé dans mon casier, le fin mot de l'anecdote : Plutarque, dans la *Vie d'Alcibiade*, raconte comment celui-ci gifla un prétendu professeur incapable de reconnaître un vers d'Homère. De ce jour, lorsqu'une identification me résistait, j'imaginai toujours que la lumière viendrait si je me mettais "à la place de Jean Céard"... Le pis est que souvent, la méthode fut efficace !

Jacques Chomarat m'aida bien plus que je n'en eus conscience sur le coup, par la lecture annotée de mon DEA et la rigueur méticuleuse de son propre travail sur Erasme : la valeur de ses conseils, judicieux et toujours très précis, m'est apparue dans la phase finale de rédaction, que je ponctuai fréquemment de remerciements intérieurs ; je n'ai pas su lui dire ma gratitude aussi chaleureusement que je ne le fais aujourd'hui.

Brigitte Moreau m'a appris presque tout ce que je sais sur le livre ancien, en me donnant l'impression de bavarder autour d'un café. Et, dans les cas qui me semblaient désespérés ou de peu d'intérêt, il suffisait qu'elle se penche, se colle le nez sur le papier, pour qu'elle parte dans le grand rayon des Usuels me ramener la reproduction d'une édition utilisant le même matériel typographique. Comme si cela n'était rien, comme si je n'avais même pas à la remercier. Son souvenir a toujours été présent lors de la rédaction de cette étude, qu'elle aurait relue, corrigée et améliorée "comme si cela n'était rien".

Michel Magnien semblait toujours intéressé par une discussion sur Antoine Possevin, et, en particulier, les jours où je me demandais à quoi bon, pourquoi, pour qui etc. Michel, qui, l'air de rien, photocopiait ou — pis encore — copiait à la main tout ce qu'il croisait dans ses lectures et pouvait m'éclairer, qui joignait à ses lettres des extraits de Sainte-Marthe ou des reproductions de bois luthériens. Aussi, Michel et Aline ont accueilli la famille Fairbank-Cazes : quelle joie de s'étonner à chaque rencontre devant les progrès, en taille et sagesse, de Jeanne et Charles-Antoine ! quel soulagement de connaître une famille à peine notre aînée où le plaisir des livres se partage entre tous !

Il faut, aussi, comme dans la chanson de Charlebois, citer Jean et Laurence Vignes et leurs enfants. Nous les voyions moins souvent, pour de bêtes raisons de distance, mais ils étaient présents à nos cœurs.

Et Marie-Paule Berranger et Grégoire Menu. Là, il y a tant à dire que je n'en dis rien.

Et les collègues devenus amis sans cesser d'être des modèles, qui pressaient sans forcer et faisaient naître "sans douleur" le grand projet : Jean-Yves Guérin, qui concoctait de merveilleux programmes de 201 et rappelait au moins une fois l'heure qu' "il est important de finir la thèse" ; Monique Gosselin qui reprenait le motif, avec la tendresse d'une mère spirituelle et la fermeté de quelqu'un qu'on ne veut pas décevoir ; Marie-Louise Terray, qui, sûrement à son insu, fut l'une des influences déterminantes de mon parcours intellectuel, qui m'apprit à chercher les réponses sans se contenter des bonnes questions et qui, sans jamais faire de leçons, me guida vers une forme de vertu ; Geneviève Idt, qui avait toujours sourire et confiance et me donnait le sentiment d'être sur la bonne voie ; Jacqueline Levailant, qui démontrait à chaque rencontre qu'il y a une vie après la thèse ; Liliane Picciola, qui savait trouver le mot pour rire quand je n'y croyais plus ; François Suard, qui, directeur de l'École Doctorale, accepta le mauvais rôle de presser et forcer sans se départir de sa chaleureuse cordialité. Et puis, tous les autres, qui ont fait de mes années nanterroises une période de joie, de stimulation effrénée et d'amitiés.

Arlette Albert-Birot, de son appartement empli de sons, idées et couleurs, m'ouvrait hebdomadairement la fenêtre qui donne sur la poésie et le vent frais de la fantaisie : sans concordance, sans ordinateur ni identifications pénibles, elle me fit le "don inoubliable" de *Grabinoulor*. Plus, elle occupe dans ma vie la place d'une bonne fée, croisée sur un chemin de campagne ou près d'une fontaine, en fait à l'ENS. Je ne portai ni fagots ni seaux d'eau, et pourtant, elle adoucit plus d'une fois mon destin par un coup de baguette magique.

Pierre Petit-Mengin, qui m'a accueillie et guidée dans la merveilleuse bibliothèque de la rue d'Ulm, m'a sans cesse encouragée et aidée, "comme si cela n'était rien".

Emmanuel Hérique, professeur à Victoria, me reçut au Canada comme s'il m'avait fait sauter sur ses genoux et, par la confiance de présomption qu'il m'accorda, fut l'un des soutiens des derniers mois.

Et puis, merci à tous les amis, qui n'avez rien à faire dans les universités ni les bibliothèques et qui vous êtes toujours tenus près de nous. Merci aux "grands-mères" et "tantes" canadiennes de Viviane et Eloïse, sans qui maman ne travaillait guère. Jill Smith est venue dans les terribles derniers mois, tous les mardis après-midi, jouer avec mes princesses, à quatre pattes dans la cuisine, pendant que je rentrais fébrilement les fichiers sur l'ordinateur : quelle retraite ! Joan Bacon durant cette même période de frénésie, emmenait les princesses déjeuner dans des restaurants innommables ici où l'on sert "rapidement" frites et sandwiches. Et, invariablement, ces deux gardiennes au grand cœur refusaient d'être remerciées, "comme si cela n'était rien". Penny Ridley ne fit jamais défaut et, quand elle ne courait pas les toboggans et les balançoires, apprenait aux princesses comment faire les singes ou danser *Le Lac des cygnes*.

Le meilleur pour la fin. Nicholas Fairbank, mon mari, m'a littéralement portée dans la rédaction, imprimant et photocopiant et rangeant les monceaux de versions

provisoires, poussant les princesses dans les balançoires pendant ses quelques heures de liberté, dinant d'un œuf dur avec un fond de fromage et un quignon de pain, balayant d'un revers de main confiant les doutes, nombreux et fréquents, qui m'assaillirent à toute heure du jour et de la nuit. Et ce n'était pas m'aider assez : quoiqu'anglophone, il fut le diligent relecteur de ce pavé en français et sut chaque fois trouver le mot d'encouragement qui m'eût fait croire que c'était un plaisir. En vérité, il eût dû co-signer cette thèse, tant il y prit part et tant il donna de son temps, de son énergie, et de son amour.

## TABLE DES MATIERES

### INTRODUCTION

Comment se perdre sans perdre son propos.....	i
"Avide lector " ou impavides lecteurs ?.....	iii
Le centon-phénix :Falconia Proba.....	v
Les enfants terribles.....	vi
Le retour au calme.....	viii
Apologie pour le centon.....	i

### CARTE DU PAYS DE CENTON, LATITUDES POÉTIQUES ET LONGUEURS DÉFINITIONNELLES..... 1

I Repérages pour une exploration.....	3
A La lettre-préface au <i>Centon nuptial</i> d'Ausone, préface mythique.....	3
1 La Lettre-préface au <i>Centon nuptial</i> d'Ausone.....	5
2 Une définition mise en récit.....	7
3 Un jeu littéraire ? L'écueil de la prouesse.....	9
4 Les silences d'Ausone : les solitudes théoriques.....	10
B Reconnaissance des lieux : sources et signatures.....	11
1 Lieux communs d'auteurs choisis.....	12
2 La référence muette supercherie ou centon ? Détour par la modernité ( B. Cendrars, "Vancouver").....	15
3 Et le collage ? Impasses de l'anachronisme.....	19
4 Encore "Vancouver", pour en finir avec le montage.....	20
II Problèmes de compréhension pour une définition "sur pièces".....	24
A Une définition en extension.....	24
1 Genre ou procédé ? Les voies impraticables.....	25
2 L'ancre de Protée et l'effacement des frontières.....	29
3 Passé les limites du procédé.....	30

B Jeux de miroirs à la croisée de la rhétorique et de la poétique.....	31
1 "Palimpsestes" ? .....	31
2 Centon et invention.....	33
3 Invention sous contrainte.....	34
4 Liberté conditionnelle.....	35
C Un nouveau langage ? .....	36
1 Le pays de l'auteur.....	36
2 Vergers d'Henri Estienne .....	38
3 Critique de la littérature.....	40
4 A la croisée de la citation et du silence, la "Virgilie" .....	41
5 Un texte sans auteur ? Poétiques de l'invisibilité .....	43
D L'Oeuvre ouverte .....	47
1 Le pays du lecteur.....	47
2 Genèse et histoire .....	48
3 Ecrire pour ne rien dire ? Les mers dangereuses de la lecture .....	49
4 L'invention du sens.....	50
5 Le poème et son encadrement .....	51
6 "Aux confins de la parodie" (J.-C. Scaliger) et loin d'Ausone.....	53
E La route.....	54
1 Insularité du centon.....	54
2 Sentiers battus et reprises secondes.....	58
3 Pourquoi faire simple quand cela fut déjà fait ? Précédents et prédécesseurs de cette recherche.....	59
4 ... <i>In ultimas res</i> .....	60
INITIATIONS ET COLLECTIONS.....	61
I Une initiation au centon.....	63
A L'école d'Henri Meibom.....	63
1 La fermeture de "l'œuvre ouverte": le centon "très chrétien" .....	65

2 Henri Meibom l'Ausone de l'Académie Julia d'Helmstadt.....	67
3 En compulsant le recueil d'Henri Meibom les stèles du centon.....	69
B Lieux communs réunis par Henri Meibom, titres latins et traduction française.....	71
C Bis repetita semper edocent ?.....	99
1 Préséances et préférences .....	101
2 Un procédé qui dispense de lecture.....	103
D La reprise de 1601 : amont et aval d'une tradition "oecuménique" du centon virgilien.....	105
1 Archéologie pédagogique .....	106
2 Lelio Capilupi pivot entre auteurs catholiques et collèges protestants .....	109
3 Sélections communes détournements de centons.....	110
4 Conquêtes et reconquêtes .....	113
5 Le centon, la parodie et l'usurpation.....	114
E De la lettre-préface à la lettre-postface.....	116
1 Le retour à Rome .....	116
2 Le centon, mode d'emploi à l'usage de la jeunesse .....	117
3 Traduction annotée de la lettre-postface de Giulio Rossi.....	120
4 La boucle est bouclée.....	138
II La curiosité et ses musées.....	142
A Poème, document, pièce.....	142
1 Du cas d'école au témoignage .....	142
2 Histoire littéraire ou histoire tout court ?.....	143
3 La collection de centons.....	144
B Préciosités pour bibliophiles .....	145
1 Gébédet, Audé, Philomneste Junior et les autres.....	147
2 La bibliothèque imaginaire des "dandies" de la bibliographie.....	150

3 Un cheminement humaniste d'Octave Delepierre.....	152
C Critique de l'anthologie pure.....	154
1 L'arbre cache la forêt.....	154
2 Les limites de l'infinie collection.....	156
D Conclusions d'une longue introduction.....	156
1 Une écriture sans lecteurs ?.....	156
2 Pauvreté des centons ?.....	158
3 Moi aussi, je suis peintre !.....	160
ANNEXES au chapitre "Initiations et collections".....	162
ANNEXE II 1 (Meibom).....	162
ANNEXE II 2 : Commentaires et définitions du centon utilisés par Henri Meibom.....	163
ANNEXE II 3 : édition et commentaires de Falconia Proba par D. Grana et G. Rossi (Rome 1588).....	169
ANNEXE II 4 : recueil de 1576 (Proba-Plateanus).....	170
ANNEXE II 5 : recueil de 1601, à Cologne.....	170
ANNEXE II 6 : recueil des poèmes des Capilupi.....	172
ANNEXE II 7 : le premier bibliographe, Fabricius.....	181
LE MIRACLE DE PROBA.....	185
I Le centon de Proba.....	187
A La conversion merveilleuse : l'art de Proba..... (traduction annotée de l' <i>Histoire sainte</i> )	188
B Les centons de Proba.....	261
C Le lyrisme du centon.....	262
1 Les conversions de Virgile et de Falconia.....	262
2 Un art de l'émerveillement.....	264
II Lectures ouvertes de l'âge d'or médiéval.....	268

A Constance et variations.....	270
1 L'enseignement de Proba.....	272
2 Les "témoins imprimés" du XVème siècle le commentaire de Iacobus Canter en 1489.....	275
B Titres de gloire.....	287
1 Présentations textuelles en forme de recommandations.....	288
2 Congés en forme d'éloges.....	292
3 La légende dorée de Proba.....	293
a La probité de Proba ?.....	294
b Les centons grecs de Falconia Proba.....	301
c L'invention du centon.....	302
III Renaissances de Proba.....	305
A Le fil de la tradition grammaticale.....	305
1 Reconductions du programme.....	306
2 Le dialogue du centon et de la réécriture.....	307
B Ausone et Proba.....	309
1 Le mariage forcé, 1472.....	309
2 La préface obligée.....	314
C La treizième Sibylle.....	317
1 L'annonce faite à Proba.....	318
2 Livres perdus, livres-phénix.....	320
a Oracles nés des cendres.....	321
b Prophétesses et Prophètes.....	324
3 Les Sibylles, Jérôme, Augustin et Proba.....	326
4 Répétitions de répétitions.....	327
5 Eclipses et prophéties.....	330
D L'automne de Proba.....	334
1 Une lecture de bons élèves et de professeurs.....	337
2 La dernière métamorphose: Falconia Proba Hortina.....	338
3 L'hiver de la rhétorique.....	339
4 Conclusions et fermetures.....	340

ANNEXE III 1 : texte de l'Histoire sainte de Falconia Proba donné par l'édition de K. Schenkl.....	341
ANNEXE III 2 : quelques sous-titres donnés aux centons de Proba.....	360
ANNEXE III 3 : manuscrits du centon de Proba.....	363
A Manuscrits copiés au VIIIème siècle.....	363
B Manuscrits copiés au IXème siècle.....	365
C Manuscrits copiés au Xème siècle.....	369
D Manuscrits copiés au XIème siècle.....	370
E Manuscrits copiés au XIIème siècle.....	371
F Manuscrits copiés au XIIIème siècle.....	373
G Manuscrits copiés au XIVème siècle.....	375
H Manuscrits copiés au XVème siècle.....	386
I Manuscrits copiés au XVIème siècle.....	405
J Sans date ni datation.....	407
ANNEXE III 4 : liste des éditions incunables connues et répertoriées du centon de Falconia Proba.....	408
ANNEXE III 5 : descriptions et transcriptions depuis les éditions incunables de Falconia Proba.....	419
ANNEXE III 6 : liste abrégée des éditions de Proba au XVIème siècle.....	440
ANNEXE III 7 : descriptions et transcriptions des éditions du XVIème siècle de Falconia Proba.....	453
ANNEXE III 8 : bibliographie spécifique pour l'identification des éditeurs/imprimeurs de Proba et des Capilupi.....	489
 CENTONS DE LA RENAISSANCE :	
UNE RENAISSANCE DU CENTON?.....	495
Limites de la documentation.....	496
I Enfin Capilupi.....	499
A Lelio Capilupi, Prince des centonistes.....	501
1 Un classique moderne.....	502
2 Un second nom propre pour le centon.....	503
B La fortune de Lelio : une famille et une œuvre.....	504
1 La famille Capilupi : les frères et les neveux.....	506

a Lelio, le poète de la famille.....	507
b Ippolito, l'évêque de la famille.....	511
c Camillo, le protonotaire.....	516
d Giulio, le neveu.....	517
2 L'affaire du centon <i>La Vie des moines</i> .....	521
a Le scandale.....	521
b Vaines tentatives d'apaisement et transformations durables du centon.....	522
c La réhabilitation, l'édition des <i>Capiluporum Carmina</i> en 1590.....	524
e La caution de Castalio.....	526
f La pétition pour Lelio Capilupi où les amis du centon sont les amis de Lelio.....	530
B Antoine Possevin, l'assurance de la postérité.....	532
1 L'admirateur de Lelio, l'ami de Camillo et Giulio.....	532
2 De la première heure... ..	534
a Une édition de centons dédiée à Joachim du Bellay.....	534
b L'écriture seconde.....	539
c Pourquoi donc Joachim du Bellay ? L'humanisme de Lelio.....	542
3 ... A la dernière heure. "Centons Choisis" de la <i>Bibliotheca Selecta</i> .....	544
a Le bon usage de Virgile.....	545
b Souvenirs choisis, le bon usage des centons.....	547
C Les retentissements de "l'affaire" Capilupi.....	555
1 L'humour du centon moderne, la reprise et la parodie.....	556
2 Célébrations de têtes couronnées.....	558
3 <i>Prosopopée de Virgile adressée à une tête de marbre d'Homère</i> <i>trouvée à Rome</i> .....	560
4 Le don de Lelio.....	563
II Prophéties virgiliennes et paroles d'Évangile.....	564
A Les "indisciplinés".....	565
1 La danse de la messe : Pierre Viret et le carnaval citationnel.....	567
2 Les pasquinades du centon.....	568

a Prophétie de Pasquil tirée d'un "certain" Virgile .....	569
b Pasquin et Protée, insaisissables auteurs .....	571
c Les "sorts virgiliens": florilèges et sortilèges.....	574
B Batailles à coups de citations.....	580
Florilèges, sacrilèges ?.....	580
1 Prière de circonstance par un ami d'Inquisiteur.....	582
2 Dieu reconnaîtra les siens : la <i>Dacrygélasi</i> e de 1572.....	586
3 Centons fanatiques et sourires de Virgile, 1589 .....	589
a Les centons de Jean Boucher.....	589
b Les sorts "plaisans et notables" de Pierre de l'Estoile.....	593
c La <i>Cassandra</i> d'André Lefebvre de Vétheuil.....	596
i Jeux de lettres, centon et anagramme.....	597
ii Les lamentations de Cassandra.....	599
iii Centon virgilien ou virgilio-centon ?.....	602
iv Les caprices de la postérité .....	612
C Chronique d'une mort annoncée.....	613
III Défense et illustration du centon religieux.....	615
A Les <i>Prières Virgiliennes</i> de Iohannes Plateanus .....	616
1 Un inconnu .....	617
2 Un "exercice" de la mémoire poétique .....	620
3 Liturgies poétiques.....	621
4 Répétitions répétitives .....	625
a Le nom du Père .....	625
b Le nom du Fils.....	628
c Le nom de la Mère.....	630
d L'enonciation de la prière.....	631
e Le bricolage du centon.....	633
5 Oeuvres de jeunesse .....	643
B Trois réécritures de la "Prière du Seigneur" pour trois poétiques du centon.....	645
IV Chronique d'une mort annoncée, 2.....	658
A Centon, collection et recueil.....	659

1 Le centon comme "sentences choisies" .....	659
2 La lecture "sélective" .....	661
3 Virgile rangé en lieux communs : le recueil de M. Coysard .....	663
a Comment lire les grands classiques.....	664
b Lieux communs, fonds commun .....	667
c Une leçon de rhétorique.....	670
B Paroles de lecteurs .....	672
1 <i>Inclitya Aeneis</i> , la "mise en pièce" de Virgile .....	673
a Le trésor classique .....	675
b Lettre morte, parole vive.....	676
2 Le livre unique, à faire et à défaire .....	681
C Paroles de professeurs.....	682
1 Le <i>Martyr de saint Victor</i> et l' <i>Aeneis Sacra</i> , centons virgiliens d'Estienne de Pleurre.....	683
2 L'académisme.....	684
ANNEXE IV 1 : liste des éditions connues et répertoriées .....	686
ANNEXE IV 2 : description et transcriptions de quelques éditions des Capilupi.....	701
ANNEXE IV 3 : recueils anciens où figurent les centons de Lelio Capilupi.....	719
ANNEXE IV 4 : œuvres de Giulio Rossi d'Orte .....	724
ANNEXE IV 5 : concordance entre les emprunts virgiliens de Lelio Capilupi ( <i>La vie des moines</i> ) et ceux de Proba.....	729
ANNEXE IV 6 : quelques centons polémiques des XVIème et XVIIème siècles.....	733
ANNEXE IV 7 : édition des poèmes de Iohannes Plateanus (Paris, Egide Gorbin, 1576) .....	736
ANNEXE IV 8 : recueils sententiels étudiés.....	750
<b>HENRI ESTIENNE, PARODIAE MORALES ET CENTONUM</b> <b>EXEMPLA, AUTO PORTRAIT DE L'HUMANISTE .....</b>	<b>778</b>
I Un recueil bâclé ?.....	779
A Rapidités et abandons.....	779
1 Promesses non tenues.....	780

2 L'atelier de l'humaniste ? .....	782
3 Polyphonie inachevée ? .....	784
B Le "grand projet" .....	786
1 <i>Parodiae Morales et Parodiarum Exempla</i> , le "mouvement perpétuel" .....	787
2 Miroirs placés en miroir .....	793
3 Partialités de ma lecture, deux temps pour trois mouvements .....	795
C Reniement d'Henri Estienne ? .....	797
1 Les silences de 1578 .....	797
2 Conjectures .....	800
D Les cent-cinquante portes aux cent-cinquante voix .....	801
II Traduction annotée des <i>Parodiae Morales</i> et du traité <i>Centonum Exempla</i> , suivie d'un index des <i>Parodiae Morales</i> .....	804
III Le palais aux échos .....	1119
A Une poétique de l'art typographique .....	1119
1 Une hiérarchie des discours ? .....	1120
2 Arrêts sur rythme : <i>Parodiae, Epistolia, Poematia</i> .....	1123
3 Affaire de caractères, le grec se conjugue au pluriel .....	1126
B Quand la forme brève se fait dialogue .....	1130
1 La "belle page" des <i>Parodiae</i> : le rêve d'un éditeur .....	1132
2 La République des humanistes ? .....	1135
3 Un livre d'or pour des "mots dorés" .....	1139
C L'écriture de la mémoire .....	1144
1 Textes en mémoire .....	1144
a Souvenirs de lectures .....	1144
b Mémoires de lecteurs .....	1146
c Mémoire et discours .....	1147
d Parodies et mémoires .....	1148
2 Une anecdote en guise de préface, la mémoire par cœur .....	1150

3 Collection et récollection : " <i>Hausi puer quod senior ruminarem</i> " .....	1151
4 Henri Estienne en mouvement .....	1153
D Un souvenir d'enfance d'Henri Estienne .....	1154
1 Un "cahier" de sentences ? .....	1156
a Anthologie et cahier de poésie morale .....	1156
b Parodies et lieux communs .....	1158
c Parodies et titres communs .....	1160
d Un recueil de titres .....	1165
2 Variations d'Henri Estienne sur un thème d'Erasmus .....	1166
a Abondance de parodies .....	1166
b Séries communes .....	1168
c La loi des séries .....	1168
d La loi d'exception .....	1181
3 Le livre de son père .....	1182
a Les récitations de l'enfance .....	1182
b Le fils de Robert ? .....	1187
c La rébellion parodique .....	1192
d Liaisons parodiques et appariements sententiels, détournements de l'autorité du modèle .....	1194
4 La réponse aux Pères .....	1197
a "C'est constant, la richesse des parents égare les enfants" .....	1199
b Les "talents" d'Henri Estienne .....	1201
E Quand les rois s'égarent...Ordres et désordres parodiques .....	1204
1 Entrées en scène .....	1213
a Le coup de théâtre de la prosopopée .....	1214
b Politique et poétique: la Muse et le prince .....	1216
c Enchaînement de couples .....	1218
d Réciprocités .....	1222
e Il n'est aucun artifice qui fasse retrouver le temps vécu .....	1223
2 L'entretien d'Henri Estienne .....	1226
3 Le "sérieux-comique" du fatras parodique .....	1229
4 Page 150 .....	1233
IV Apologie pour le centon .....	1235
A Prestidigitations par une page blanche .....	1235

1 Y a-t-il une vie après les livres ? .....	1235
2 L'infinie préface.....	1237
3 Le monde selon le fils.....	1240
4 Le paradis perdu des unités premières .....	1241
 B Une anthologie pour le centon.....	1243
1 <i>Auctor in tractatu</i> .....	1243
2 Les centons à la façon d'Henri Estienne.....	1245
3 Entrées sur scène.....	1247
4 Les compagnons d'Henri Estienne : les derniers seront les premiers.....	1250
 C Pour faire l'auto-portrait d'un poète.....	1252
1 Genèses et ingratitude.....	1252
2 Qu'as-tu fait de ton frère ? Erasme et Estienne.....	1255
 D Henri Estienne lisant.....	1258
1 La "biblio-genèse" (ou la naissance par les livres).....	1258
2 L'anthologie : une lecture partagée.....	1262
3 Lecture et commentaire : décomposer pour composer .....	1265
4 L'éditeur et ses leçons.....	1267
5 Omniprésence et invisibilité.....	1270
6 La "composition" des centons : un genre emblématique.....	1272
 E "Pour ainsi dire, l'emprunt ne va pas sans accommodation".....	1273
1 Territoires.....	1273
2 Dialogues entre œuvres française et latine d'Henri Estienne.....	1276
3 Paysages d'Henri Estienne.....	1278
4 De l'accommodation "horrible" à l'accommodation "diabolique".....	1280
5 Trois cordes pour une lyre.....	1285
6 "Il en est du centon comme des parodies" .....	1288
"Etc." .....	1291
 ANNEXE V 1 : textes d'Henri Estienne éclairant la lecture et la composition des <i>Parodiae Morales</i> .....	1293
ANNEXE V 2 : textes éclairant la lecture et la composition	

des <i>Centonum Exempla</i> .....	1304
 CONCLUSION.....	1313
La montagne et la souris ? .....	1313
Le livre philosophal.....	1314
"Marcel Bénabou me disait un jour..." .....	1314
Des centons modernes ?.....	1319
Le livre et la lyre.....	1320
Le vierge, le vivace.....	1322
La prise de la bibliothèque .....	1323
 BIBLIOGRAPHIE.....	1325
 A Le centon .....	1325
1 Le Centon de Falconia Proba.....	1327
2 Centons du XVIème siècle .....	1328
3 Transmission, lectures et réécritures de Virgile .....	1329
4 Lectures d'Homère .....	1331
5 Ouvrages critiques utilisés pour la définition théorique du centon.....	1331
 B Histoires de la littérature et des théories littéraires.....	1333
1 Reprise et citation : usages, modèles, théories.....	1336
2 Le proverbe, la sentence, le lieu commun.....	1338
3 Recueils de proverbes, consultés notamment pour le chapitre consacré à Henri Estienne.....	1340
4 Le pamphlet .....	1341
 C Histoire générale.....	1342
1 Références historiques et religieuses.....	1342
2 Histoire de l'enseignement.....	1344
3 Les Capilupi et leur entourage	
 D Catalogues et recensements de manuscrits.....	1349
 E Le livre imprimé .....	1351
1 Les incunables : catalogues et références .....	1352

2 Livres imprimés après 1501 : catalogues et références.....	1356
F Centon et prophétie.....	1361
1 Les Sibylles.....	1361
2 Les sorts.....	1364
G Henri Estienne.....	1365
H Editions et répertoires de textes.....	1367

INDEX  
 TEXTES CITES

## INTRODUCTION

### *Comment se perdre sans perdre son propos*

Il y a plusieurs façons de se perdre et de se retrouver dans l'exploration du centon qui suit. La première errance, qui en constitue la première partie, tient à la difficulté de définition du terme ; l'on ne chercherait point si l'on n'avait déjà trouvé, et l'on n'aurait su proposer une définition cohérente du centon sans avoir emprunté les sentiers de lectures, de dépouillements, d'erreurs qui demeurent invisibles, une fois le concept nommé et adopté. Ainsi, nécessairement, faut-il en passer par une laborieuse topographie des écarts et des parallèles, qui permette de dessiner frontières et écueils. J'eusse aimé que cette première présentation, aride dans son intention de détachement et d'analyse, pût paraître une carte du tendre : le souci fut toujours de guetter l'éventuel plaisir de lecture des centons, de saisir ce qui faisait écrire à un préfacier de la fin du XVème siècle, en guise d'adresse à ses interlocuteurs, *Avide lector*. L'on n'imagine plus guère, aujourd'hui, un avertissement de ce type pour des textes réputés difficiles, artificiels, ennuyeux et que-sais-je encore !

La première partie, faite de tentatives définitionnelles, de comparaisons génériques, d'analyses de textes, a pour enjeu, dans ses tâtonnements, d'établir la part de "littérature" du centon : en équilibre funambulesque sur le tranchant des frontières, oscillant entre jeu et exercice, la composition d'un poème exclusivement par extraits classiques — assez étendus pour être reconnus, assez brefs pour être détournés de leur signification originelle — se réduit-elle à l'énoncé de la contrainte de départ ? Et, lorsque les obligations, métriques et citationnelles, exigent une telle virtuosité de l'auteur, le centon se pense-t-il comme un poème, ou une prouesse, ou un oracle ? Peut-on tracer les contours d'un genre autour des règles d'élaboration ? Enfin, la "consigne" d'écriture appartient-elle à une rhétorique, ou à une poétique ?

La comparaison avec des genres et procédés voisins précise le domaine du centon : compilation et centon, cousins par le recours à des textes déjà existants, ne sauraient être confondus. Car la compilation ne connaît aucune contrainte quant à la longueur, la provenance ni l'agencement des emprunts. Ainsi, les *Politiques* de Juste Lipse, pensées reprises et arrangées par l'auteur sans que leur origine ou leur assemblage n'obéissent à des lois fixées, ne figure pas au nombre des centons. En guise de préface à ce recueil politique et moral, paru en 1590, Juste-Lipse éclaire sa composition par un court traité : *De Consilio et forma nostri operis*. Il revendique, tout comme un auteur de centon, la paternité auctoriale du texte selon les deux catégories rhétoriques de l'invention et de l'ordre : *Cum enim inuentio tota et ordo a nobis sint*, "Nous appartenent dans leur totalité invention et ordre", affirmation reprise plus tard sous la forme : *Quid enim est meum ? ordo aliquis et contextris fortasse*, "Ce qui est de moi ? L'ordre, en quelque sorte, et , peut-être, le tissage", où l'atténuation tient à la difficulté de se définir comme auteur uniquement par deux des cinq catégories traditionnelles.

Néanmoins, Juste-Lipse distingue nettement son œuvre d'un centon : *Nec uero nudas aut sparsa sententias dedimus : ne diffloerent, et esset, quod dicitur Arena sine calce (...) nos e mille aliquot particulis uniforme hoc et cohoerens corpus [formamus]*, "Nous n'avons pas livré des sentences nues et isolées ; pour éviter l'éparpillement qui en ferait, selon l'expression consacrée, des grains de sable sans liant, nous avons ajouté mille petits mots de liaison, par ci par là, et en avons fait un tout compact". Là réside l'essentielle différence avec un centon, que l'auteur désigne plus loin comme un "jeu de poètes" : le traité, prosaïque, est certes compilé depuis d'autres livres, mais il ne se plie à aucune contrainte compositionnelle, refusant notamment l'interdiction d'ajout qui rend l'élaboration de la marqueterie poétique si difficile.

De la même façon, les *Essais* de Montaigne, qui butinent dans la bibliothèque, cent et cent anecdotes, bons mots, sentences philosophiques et se construisent autour des emprunts, ne sont en aucun cas des centons. Montaigne s'en défend lui-même dans un

chapitre traitant de son livre, certes fait d'emprunt mais allant au gré de son auteur <sup>1</sup>.

La contrainte métrique, à laquelle se joint la proscription de liaisons non citationnelles entre les emprunts, distingue ainsi fondamentalement entre compilation et centon. Pareillement, le florilège, composé uniquement d'extraits poétiques, ne saurait figurer aux rangs du genre : collectionnées sans contrainte, les citations de l'anthologie ne sont pas liées entre elles et ne constituent pas un poème continu et cohérent. De fait, dans les deux cas de recueils citationnels, en prose ou en poésie, les extraits de la compilation ou du florilège figurent dans l'anthologie finale pour leur signification originelle, respectée et préservée au moins en théorie : l'insertion de fragments poétiques dans le centon, au contraire, se conçoit comme un arrachement au contexte permettant l'attribution d'un sens nouveau.

Aussi, la définition adoptée pour le centon est-elle la plus restrictive possible : assemblage satisfaisant pour la métrique de fragments virgiliens ou homériques. La sévérité de la spécification formelle permet également, outre la rigueur des critères de sélection et retenue des textes, de poser les questions de manière exacerbée : comment, dans une telle surenchère de contraintes, penser la part de l'auteur ? Comment penser le centon comme genre lyrique ?

"Avide lector" ou impavides lecteurs ?

Dissocier l'histoire du genre et des poèmes de leur définition théorique relèverait d'une cécité aux pratiques d'écriture qui ponctuent l'histoire du centon. La deuxième partie, donc, constitue le pendant historique de la première : les tâtonnements conceptuels y cèdent la place à l'étude de deux anthologies, chacune exemplaire en son style, de centons antiques et "modernes". A partir du recueil composé à des fins pédagogiques par Henri Meibom en 1597, à Helmstadt, et du *Tableau de la littérature en centon* d'Octave

---

<sup>1</sup> Ce passage est cité et analysé au début du quatrième chapitre.

Delepierre, publié en 1874-1875, les grands traits sont brossés pour une initiation au centon : "ce qu'il faut savoir", en matière de définitions antiques et humanistes, "ce qu'il faut retenir", en matière de prouesses poétiques et d'illustrations de la contrainte, telles sont les indications fournies par le pédagogue, qui aime à se désigner comme "Philohistor". Octave Delepierre, en regard, explore les recoins de l'excentricité et traque le texte inédit, oublié de l'histoire et apprécié pour sa rareté.

Suivre ces deux maîtres dispense l'humble épigone d'une partie, qui eût été plus fastidieuse encore pour les lecteurs, consacrée au rappel obligé des références lexicographiques, encyclopédiques, historiques sur la question ; de modernes et exactes identifications de sources figurent en bas de page, tandis que Henri Meibom mène ses élèves, ou ses collègues, sur la piste des lieux communs du centon ; près de trois siècles plus tard, Octave Delepierre offre l'inventaire des poèmes composés selon les règles du centon, ou, du moins, selon un approximatif résumé de ces règles.

Paradoxalement, le second volet de cette longue introduction, s'apparente à une autopsie du genre défunt, du moins dans sa lecture et sa continuité. Il n'est guère d'avidé lecteur qui tienne lorsque l'exposé des règles et du sujet épuise la réception d'un poème, lorsque la convocation dans une collection de curiosités littéraires constitue le seul discours du lecteur. De fait, utilisation pédagogique et regroupement en un musée anthologique sont deux expressions de la mort du centon, de la mort d'un genre qui ne suscite plus de commentaire et n'est maintenu à la connaissance des lecteurs que pour des visées autres que la lecture poétique : familiarisation avec Virgile, avec la métrique latine, — le tout joint, en prime, au rappel de l'histoire sainte — ou recensement de raretés bibliographiques, les deux entreprises décrites marquent l'éviction du centon hors de la littérature.

Aussi, tout en saluant le savoir et la très pragmatique utilité de ces deux répertoires, respectivement de "lieux communs" et de "lieux rares" du centon, cette étude eut pour ambition de ne pas s'ajouter à

la chaîne, déjà longue, des compilateurs ou recenseurs : la retouche apportée à une anthologie n'en modifie guère l'esprit, surtout lorsque les premiers furent sérieux et brillants. De plus, l'espoir ne fut jamais perdu, tout au long de cette recherche, de retrouver la lecture de ces poèmes, de remettre au jour, comme un archéologue, cette "avidité" qui donna vie au genre et suscita l'écriture de centons à la Renaissance. Dès lors, l'anthologie semblait une impossible méthode : la transcription du texte, éventuellement accompagnée de l'identification des sources virgiliennes et homériques, eût remplacé un discours de lecture — l'un de ces commentaires qui traduisent l'ancrage d'un texte dans la tradition littéraire. Dresser une chronologie des "productions" en centon, décennie par décennie, eût attesté la survie du genre à la Renaissance, sans en proposer d'explication ni lui attribuer d'autres enjeux.

#### *Le centon-phénix : Falconia Proba*

Aussi, la méthode adoptée balance entre l'anthologie, qui donne le poème à lire, qui invite le destinataire à un contact avec le texte, et le traité, qui rend compte d'une lecture passée, qui offre des interprétations, qui compose des continuités et des ruptures diachroniques. Cette étude a ainsi pour principe de transcrire ou traduire les centons présentés par ailleurs comme documents pour une histoire générique : le texte y serait alors, en cas de réussite méthodologique, à la fois témoin et poème.

Le plus facile, dans cette perspective, était de prendre pour point de départ le centon virgilien le plus diffusé, durant le Moyen-Âge et la Renaissance : plus que tout autre centon, *l'Histoire sainte* de Proba fut lue et relue, elle fut traduite en français deux fois au XVI<sup>ème</sup> siècle et figure dans toutes les anthologies jamais consacrées au centon. Le recensement des manuscrits et éditions, l'étude des préfaces, notes et commentaires permet d'esquisser les mille façons de lire un centon.

Le centon de Falconia Proba fut apprécié au point que son auteur reçût durant le XIV<sup>ème</sup> siècle, le surnom de "Centona", comme si genre

et poète étaient confondus dans l'admiration du chef d'œuvre ; les professeurs tirèrent double parti de ce succès à la fois chrétien et virgilien : utilisé comme support pour l'enseignement de la rhétorique, de la métrique, de la géographie, de la langue, le centon "décadent" du IV<sup>ème</sup> siècle devint un classique des écoles. Aussi, aux XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles, le centon porte, en premier lieu, les traits de Falconia Proba. Les lectures médiévales et humanistes de *l'Histoire sainte* témoignaient d'une pluralité d'interprétations et d'usages qui autorisa la transmission d'un poème comme s'il s'agissait d'un genre et qui autorisa, corollairement, la floraison de centons fort différents de leur modèle.

### *Les enfants terribles*

La première génération de centons de la Renaissance, italienne comme Proba, mantouane comme Virgile, naît sous le signe de la parodie et ce thème détermine une branche féconde de la postérité moderne de Proba. Unissant Ausone à la poétesse chrétienne en un couple mal assorti mais durable, Lelio Capilupi fait souffler sur le centon virgilien un vent, fort plaisant, d'impertinence et de virtuosité. La brise a tôt fait de se transformer en ouragan : le premier centon de Lelio Capilupi, publié en 1543, fait le tour de l'Europe comme une traînée de poudre ; il s'agit d'un centon sur *La vie des moines*, satire anti-monacale dont s'emparent les lecteurs protestants et que le Concile de Trente inscrit à l'Index des livres interdits en 1564.

Après Lelio, l'histoire du centon est changée à jamais : les centons modernes démontrent, avec force insistance, leur orthodoxie religieuse ou bien, comme le cas en est surtout illustré en France vers la fin du siècle, s'orientent vers le pamphlet et la satire. Le livre d'école de Proba connaît ainsi une turbulente descendance, qui met à profit la dimension lyrique et sacrée du modèle pour mieux jouer des effets de parodie et de charge. Notamment, le centon virgilien d'André Lefebvre de Vétheuil, publié en 1610 sous le titre de *Cassandra* et traitant selon un procédé de prophétie rétrospective, des malheurs survenus l'année 1589 en France, reprend et détourne les traditions

pédagogique et divinatoire développées autour du poème de Proba pour dénoncer les factions régicides.

Comme par retour de surenchère, les centons se multiplient alors qui rassemblent des extraits non plus virgiliens mais bibliques. Œuvres d'inquisiteurs ou d'extrémistes, comme le fut Jean Boucher, curé de saint-Benoît connu pour son soutien à Jacques Clément, ces centons bibliques sont contradictoires dans les termes : détourner vers un sens nouveau les Saintes Ecritures ? Tel projet serait sacrilège. Il s'agit, donc, de dévoiler le sens caché, exclusif, des textes sacrés : l'entreprise relève alors, essentiellement, d'une exégèse, qui sert des fins politiques et traduit l'arrogance des auteurs de ces montages.

La contrainte définitionnelle du centon paraît alors, entre 1525 à 1590, à peu près, un procédé fécond : référence en soi à la tradition de Proba, usurpation des vers classiques, élaboration exemplaire de significations à partir d'un texte donné, elle se pense en termes de poétique et de rhétorique, tantôt comme une expression paradoxalement lyrique et religieuse, tantôt comme la reprise polémique de manipulations stichomantiques. Significativement, la lecture de Proba durant cette période est moins répandue ; le centon a cessé d'être perçu comme une œuvre constituée, les règles en sont fréquemment et précisément énoncées et il représente une œuvre à venir. En d'autres termes, le centon désigne une écriture, plus qu'une lecture. Là commence la désuétude du genre : lorsque le poème est pensé comme une pratique, et la poétique disparaît derrière les consignes, la frontière est tôt franchie qui distingue la littérature de l'exercice, et la création de l'académisme.

En 1575, l'heure des centons de professeurs zélés et de bons élèves n'a pas encore sonné : Henri Estienne publie un curieux recueil composé d'une collection poétique de parodies monostiques, les *Parodiae Morales*, suivie d'un traité sur les centons et les parodies. L'année suivante, à Paris, Iohannes Plateanus joint à son édition référencée de Proba ses propres *Prières Virgiliennes*. L'un et l'autre

pensent le centon comme une création, par laquelle l'auteur s'approprie ses modèles et naît à la parole personnelle.

*Le retour au calme*

Les débordements pamphlétaires ou religieux cèdent la place, au tournant du siècle, à une lecture et une pratique bien plus sages : l'attitude d'Antoine Possevin est, à cet égard, emblématique de l'assagissement, et de l'affadissement, du genre. Le jeune Antoine Possevin signe en effet la préface du premier recueil des centons de Lelio Capilupi, vers 1555 ; quelques 30 ans plus tard, le texte est repris dans le chapitre de la *Bibliotheca Selecta* consacré aux centons : le Père Antoine Possevin, de la Société de Jésus, ne s'intéresse alors plus tant à Lelio qu'à son neveu Giulio, auteur de centons très catholiques et très soignés. Le pédagogue ne cite de Lelio que le nom, réservant ses choix anthologiques au second. Henri Meibom, à Helmstadt, en 1597, semble associer dans ses morceaux choisis le souvenir du recueil d'Henri Estienne, en 1575, et les indications d'Antoine Possevin : tous les auteurs possibles sont cités, les notices néanmoins précisent la lecture à adopter, à savoir, admiration de Proba, réserve à l'égard des coquinerie d'Ausone, interprétation protestante de *La Vie des moines* de Lelio Capilupi, étude de la facture des centons de Giulio Capilupi...

La réunion en anthologie, de quelque bord soit-elle, de poèmes aussi divers que l'*Histoire sainte* de Proba, le *Centon nuptial* d'Ausone, *La Vie des moines* de Lelio Capilupi, l' "Oraison du Seigneur" de Giulio Capilupi constitue déjà, en soi, une mort de la lecture : lorsque seul le procédé de composition est commun, l'anthologie donne à lire non pas des poèmes mais des réalisations.

Quand, de plus, la collections de centons anciens et modernes est présentée comme l'exemple de centons à venir, suivie de centons récents consacrés à des épisodes de l'histoire sainte et à l'éloge de grands personnages, le centon a cessé d'appartenir à la littérature "qui se lit" pour devenir un exercice : les pédagogues ne comptent pas les avantages du procédé, qui allie maîtrise de la métrique,

connaissance de Virgile, discours chrétien et qui donne lieu, en-deçà des virtuoses compositions de marqueteries citationnelles, à des vérifications de référence, à des contrôles de coupes et scansion, à des paraphrases de la Bible...

La boucle est alors bouclée : finalités pédagogiques et incrémentations académiques du corpus scellent la mort du genre, dont le constat occupe la seconde partie. L'apaisement atteint au sommeil de la postérité.

*Apologie pour le centon*

La cinquième partie constitue la péripétie de l'ensemble, peu dramatique, de cette inéluctable évolution : éditeur, érudit, lexicologue, lexicographe, entre autres talents, Henri Estienne est avant tout un grand écrivain. Et son discours théorique sur le centon ne se dissocie pas d'une pratique poétique. Considéré comme une œuvre mineure, le recueil de 1575 représente bien plus qu'une dissertation sur un genre, assortie d'une anthologie mêlant centons classiques et modernes.

Dans le recueil, et par lui, se jouent en effet la naissance et la reconnaissance de l'auteur comme écrivain : le centon, analysé comme l'écriture d'une lecture, est l'emblème d'une mutation philosophale entre le legs et la création. Dès lors, la reprise et le travail du modèle, tout comme l'établissement critique d'un texte classique, mènent à la découverte et à l'expression de soi. D'une certaine façon, celui qui prononce un vers, le fait sien, et le signe.

Les *Parodiae Morales*, palais érigé à la réminiscence et aux échos, sont construites comme un dédale lyrique et crypté où, dans les polyphonies de la citation et de ses détournements, se fait entendre la voix, seule, du poète. A la suite, la compilation de sources définitionnelles et lexicographiques sur le centon, la collection de poèmes et commentaires s'entend comme une expression personnelle ; Henri Estienne propose alors, dans cet esprit, une nouvelle forme de centon, qui tient de la parodie et de l'à-propos.

L'œuvre demeure inachevée, comme laissée en plan : l'auteur quitte son livre si abruptement, à la fin du traité sur les centons, que l'on hésite même à l'imaginer écrivant directement depuis la casse ! Et ce cavalier congé est répété à la fin du dernier traité, sur les parodies. Pourtant, rarement volume imprimé proposa aventure plus osée à ses lecteurs : la belle page des *Parodiae Morales* est laissée vierge, pour que l'acquéreur du livre puisse à son tour inscrire son œuvre, devenant auteur par sa lecture des parodies, tout comme Henri Estienne devint auteur des *Parodiae Morales* par sa lecture des classiques. Moins audacieusement, mais tout aussi sûrement, le traité sur les centons invite son destinataire à prendre la parole : non pas à la suite de modèles donnés en exemple et continués, mais par une conquête et une intériorisation de l'héritage littéraire.

Les trois volets de l'ambitieux projet manquent de fini, comme si phrases et vers étaient jetés sur le papier, sitôt prononcés sitôt imprimés ; en aucune façon, ils ne manquent de conviction ni de foi en la poésie. L'ampleur du propos, la finesse des remarques, la liaison entre réminiscence littéraire et souvenir personnel transforment le traité érudit portant sur un genre savant et condamné à l'académisme en une conquête intérieure et généreuse de la signature.

Ironiquement, le fleuron des textes théoriques et des pratiques d'écriture évoqués ici marque le crépuscule du genre. Si bien que l'on pourrait lire les quatre lourdes premières parties de cette thèse comme une introduction documentaire à la lecture des *Parodiae Morales* et des *Centonum Exempla*, ce dernier traité demeurant inachevé et hâtif !

La juxtaposition, en vingt ans, de l'enthousiasme d'Henri Estienne et des réductions académiques du centon mérite, en tout cas, que l'on s'interroge sur le statut de poèmes construits selon une contrainte exigeante : lorsque l'écriture doit être virtuose, le poème passe corollairement pour une démonstration. Preuve de l'universalité de la Révélation pour Proba, preuve de son élégant savoir-faire pour Lelio Capilupi, preuve simulée de vérité prophétique pour André Lefebvre de Vétheuil, le centon désigne ainsi non seulement un texte-source, mais également, un discours second. Et, paradoxalement, quand

la marqueterie citationnelle est un livre fait de livres, la lecture de la prouesse se situe au point de fragile équilibre où poésie, savoir, poétique et sacré se rencontrent. La lyre du poète, qu'Henri Estienne fit résonner en de déroutantes polyphonies, resta muette entre les mains de professeurs pour qui le savoir, allié à l'utilité, passait avant la poésie.

CARTE DU PAYS DE CENTON, LATITUDES POÉTIQUES ET LONGUEURS  
DÉFINITIONNELLES

Où l'on énonce des présupposés,  
où l'on reprend une préface mythique,  
où l'on emprunte les impasses de  
l'anachronisme,  
où l'on cherche une définition en  
compréhension,  
où l'on se perd entre genre, procédé,  
rhétorique et poétique,  
où l'on se retrouve dans un poème à  
deux voix et sans auteur,  
où l'on embarque pour l'Atlantide.

## CARTE DU PAYS DE CENTON, LATITUDES POÉTIQUES ET LONGUEURS DÉFINITIONNELLES

Explorer, découvrir un nouveau monde, cela commence par bien regarder les cartes pour savoir d'où l'on part. Explorer un monde ancien, car le centon appartient bien à un monde ancien, ne commence pas autrement. Dégager les couches successives des oublis, mettre à jour les bibliothèques englouties, l'aventure n'est pas moindre que d'accoster un continent inconnu... Pour parler du centon, en 1997, même dans nos savantes universités, ne faut-il pas, en guise de préliminaire, confirmer l'orthographe et le sens du mot ? La nécessité d'un préambule définitionnel témoigne de la désuétude en laquelle est tombée ce procédé d'écriture poétique, exclusivement citationnel et rigoureusement respectueux des lois de la métrique.

Et, une fois que l'on connaîtra les règles du centon, saura-t-on pour autant quelle est sa nature littéraire, quelle est sa fonction ? Heureusement pour les étudiants de thèse, il ne suffira pas d'énoncer des préceptes de fabrication, comme on donnerait une recette de cuisine, pour comprendre les enjeux et les usages du procédé !

Et, une fois établies ces cartes premières, l'aventure s'ouvre : une exploration qui se devra d'éviter les sentiers battus, qui rebrousse chemin lorsque les voies se révèlent des impasses, qui empruntera d'ingénieux détours par elle-même inventés... Mais dont tous les errements se révèlent nécessaires, puisqu'ils établissent la topographie de la recherche...

Et, au bout des chemins, quelle est la découverte ? ou, au sens propre, la Renaissance ? L'espoir est bien de trouver ce livre philosophal, perdu mais indestructible, ce livre qui réconcilie lecture et écriture, qui transforme le lecteur en auteur, qui redonne vie à la poésie du passé et donne naissance à une poésie nouvelle. Le livre, ouvert sur le lutrin, devient la lyre de l'auteur de centons : la citation se fait parole personnelle, la contrainte se fait lyrisme, l'admiration se fait continuation. Le centon est l'une des voies de cette magie du

livre classique, qui fascina lecteurs, pédagogues et écrivains de l'Antiquité Tardive, du Moyen Age et de la Renaissance. Le romantisme, l'avènement d'une culture du Moi et de l'éphémère condamnent, peut-être sans retour possible, toute poétique de la tradition, de l'humilité, de l'imitation féconde, jusqu'à faire oublier que l'auteur peut, justement, naître d'un renoncement presque ascétique à l'individualité.

### I Repérages pour une exploration

D'où faire le "point de départ" ? Faire le point et se dégager des constatations et paraphrases pour questionner et analyser ? Si le voyage prend forme avec l'examen de la topographie connue, il est nécessaire de commencer par le seul texte théorique de l'Antiquité qui ait fourni une définition du centon, en l'espèce, la lettre-préface jointe par Ausone à son *Centon nuptial* lorsqu'il en fit envoi et présentation à Paulin de Nole. Sous la forme d'une anecdote narrante les circonstances de la composition du centon, Ausone en détaille règles et procédés, usant d'une dépréciation toute rhétorique pour mieux faire apprécier la difficulté de sa réalisation poétique.

#### A La lettre-préface au *Centon nuptial* d'Ausone : préface mythique.

La longueur de ce texte explique que, dans les manuscrits portant copie de centons, les érudits médiévaux lui aient préféré les définitions, plus synthétiques mais plus incomplètes de Tertullien et, d'après ce dernier, d'Isidore de Séville. Mais, dès le début du XVI<sup>ème</sup> siècle, en particulier avec la notice d'Alde Manuce sur Proba en 1501 et la préface jointe à son édition de Proba par Jacob Koebel vers 1514 à Oppenheim, la définition d'Ausone devient l'introduction obligée pour toute publication de centon.

De fait, la préface du professeur de rhétorique a tout pour séduire éditeurs et érudits : entrant dans le détail des règles et des interdictions, elle se présente comme l'énoncé d'une contrainte définitionnelle. Le tour en est tellement satisfaisant, au premier

abord, que tout semble être dit et les théoriciens du centon seraient ensuite condamnés à la paraphrase ou à l'extrapolation de cette lettre-préface fondatrice. Rédigée au IV<sup>ème</sup> siècle, lors de la floraison des centons antiques, la définition d'Ausone figure mythiquement comme une naissance du centon : située avant le *Centon nuptial* en tant que préface, elle apparaît comme une imaginaire préface située en amont de tout texte écrit en centon et, à ce titre, est reprise ou évoquée dans les préfaces d'éditions humanistes de centons, citée en tête des traités sur l'art du centon, tel celui donné par Henri Estienne en 1575. Dans le même esprit, elle fournit le matériau de départ pour de nouvelles définitions du centon : notamment, en 1590, dans la lettre que Giulio Rossi adresse aux jeunes Camillo et Prospero Capilupi, en guise de postface aux centons de Giulio et Lelio Capilupi, la définition d'Ausone constitue la première partie du traité sur la composition en centon, tandis que son plan est repris comme armature logique et organisatrice d'un second mouvement d' "élucidation" et "illustration".

Cette définition, si prisée, est paradoxalement l'une des premières fausses routes où pourrait se perdre l'analyse du centon. Close sur elle-même, elle ne propose en effet pas d'ouverture conceptuelle qui permette une intégration pensée du centon dans la production littéraire : apparemment "simple et innocent", le point de vue expressément descriptif qu'adopte Ausone interdirait toute perspective générale ou esthétique, si l'on n'interrogeait le texte avec suspicion, en se méfiant des évidences trompeuses, en cherchant le présupposé... Car la tradition qui a consacré la lettre-préface comme traité fondateur marque jusqu'à notre moderne lecture : on oublie facilement que le centon est un procédé de composition représenté bien avant le IV<sup>ème</sup> siècle, ainsi qu'en témoignent plusieurs poèmes de l'*Anthologie Latine*, on oublie qu'Ausone, lui-même auteur de centon, est nécessairement partial et, séduit par le brio du texte, on croirait avoir fait le tour de la question en le citant *in extenso*.

### 1 La Lettre-préface au Centon nuptial d'Ausone

Le point de départ, que cette étude emprunte à son tour après Alde Manuce, Jacob Koebel, Antoine Possevin, Henri Estienne, Giulio Rossi ou Henri Meibom, est ainsi un leurre, du fait-même de la satisfaction première qu'il paraît procurer et qui a bâti son succès.

En voici la traduction, d'après le texte donné par H. E. White en 1968.

#### Lettre-préface au Centon nuptial d'Ausone<sup>1</sup>

Parcours aussi ces lignes, si cela en vaut la peine — c'est là une petite oeuvre légère, sans valeur aucune ; pas de travail qui l'ait affinée, pas d'application qui l'ait polie, nul trait brillant de l'intelligence, aucun temps de maturation...

Ceux qui s'amusèrent les premiers à ce genre de composition l'appellent "centon". Cela fait uniquement appel à la mémoire : assembler des morceaux dispersés et reconstituer des lambeaux, cela mérite davantage le rire que l'admiration. On le mettrait aux enchères qu'Afranius n'en donnerait pas une cossede haricot et Plaute n'en offrirait pas un de ses clous. Il n'est en effet rien de glorieux à dégrader par un argument si ridicule la noble poésie de Virgile. Mais, que faire d'autre ? C'était un ordre, ou plutôt — commandement le plus impérieux qui soit —, c'était une requête, formulée par qui était en position de m'en intimier l'ordre : le saint empereur Valentinien, que je tiens pour un homme de grande culture. Il avait un jour décrit un mariage en un jeu de ce genre, dont les vers étaient bien agencés et s'enchaînaient plaisamment ; là, il voulut mettre à l'épreuve, par une compétition avec moi, la grande supériorité de sa production et il m'enjoignit de composer un poème de même type sur le même sujet. Tu imagineras combien cette tâche fut délicate pour moi ! Je ne voulais pas me mettre en avant ni, non plus, être laissé loin derrière ; car, — et je n'étais pas le seul à le penser — la flatterie maladroite, le laisser gagner, était à proscrire mais, il fallait aussi éviter l'insolence du cas où, marchant sur ses traces, je le dépassais. Je me lançai donc en faisant des manières

mais j'eus le bonheur de rester en faveur pour avoir bien servi mon prince et de ne pas lui avoir fait offense pour l'avoir vaincu.

Ce poème, que je fis alors à la hâte, en un jour et une nuit, je l'ai retrouvé il y a peu dans mes brouillons. Or, j'ai une telle confiance en ta franchise et ton affection que je n'ai rien voulu soustraire à ton impartial jugement, pas même ces vers grotesques. Voici donc cette petite pièce, qui fait un tout de morceaux disjoints une unité de lambeaux bigarrés, une badinerie de vers sérieux, une création personnelle d'emprunts : tu ne t'étonneras plus, lorsque, dans les mythes et les fables, le fils de Thyoné ou Virbius sont recomposés, l'un à partir de Dionysos, l'autre à partir d'Hippolyte.

Et si tu acceptes que moi, qui ai encore tant à apprendre, je t'apprenne quelque chose, je t'exposerai par le détail ce qu'est le centon. La charpente, pour ainsi dire, du poème, se constitue de multiples passages et phrases différentes, agencées de façon que, soit deux demi-vers se joignent en un seul, soit un vers entier et le demi-vers suivant se joignent à un demi-vers. Car il serait maladroit de placer à la file deux vers qui se suivaient originellement ; quant à une séquence de trois vers, ce serait pure sottise.

Les vers se coupent selon toutes les césures qu'admet l'hexamètre dactylique : ainsi une penthémimère (—uu—uu—) peut s'allier avec une fin anapestique (uu—uu—uu—), un fragment trochaïque (—uu—uu—u) avec la fraction restante (u—uu—uu—), sept demi-pieds (—uu—uu—uu—) peuvent s'allier avec un anapeste chorique (—uu—), ou bien encore on fera suivre un dactyle et un demi-pied (—uu—) de tout ce qu'il faut pour compléter l'hexamètre. On pourrait dire que c'est très proche du jeu que les Grecs appellent "ostomachion". Il s'agit d'osselets, quatorze en tout, qui ont des formes géométriques. Certaines pièces ont des côtés de même longueur, certaines ont des côtés inégaux, certaines sont symétriques, certaines ont un angle droit, d'autres, enfin, n'ont pas d'angle remarquable. Ces mêmes Grecs les appellent triangles isocèles, équilatéraux, triangles-rectangles, scalènes. En disposant ces pièces selon différents arrangements, ils arrivent à former une foule de figures : un éléphant, un sanglier, une oie en vol et le chasseur à l'affût, un chien qui aboie, mais aussi, une tour, un vase à anses et mille autres images du même genre, dont la variété est fonction de l'habileté du joueur. Seulement, là où les maîtres font d'admirables compositions, les amateurs ne font que grotesques assemblages. Au regard de cette mise en garde, tu sauras que je me situe dans le second groupe.

<sup>1</sup>Le texte latin utilisé est celui de la collection The Loeb Classical Library :

E. G. E. White, *Ausonius*, London, Heinemann, 1968 (4ème édition), tome 1.

Cette petite pièce en centon obéit aux mêmes règles que ce jeu : il s'agit d'harmoniser entre elles des phrases différentes, que les éléments adoptifs semblent apparentés, qu'aucun élément étranger ne filtre entre les emprunts, que le résultat ne trahisse pas la recherche du procédé, que rien ne dépasse de l'ensemble et que les raccords ne baillent pas. Si toutes ces conditions te semblent remplies, conformément aux règles, tu pourras dire que j'ai composé un centon. Puisqu'alors j'aurai bien servi l'empereur, tu pourras demander qu'on augmente ma solde de soldat en me citant au tableau d'honneur. Dans le cas contraire, tu me priveras de toute distinction et cet amas de poésie regagnera sa cassette originelle, les vers s'en retournant d'où ils sont venus.

Amitiés.

Passons, pour l'instant, sur les formules conventionnelles de dépréciation et de dérision qui accompagnent le récit anecdotique des premiers paragraphes. La démarche d'Ausone est de proposer une définition descriptive et non théorique du centon ; après un énoncé bref où l'emprunt de citations et l'assemblage métrique semblent être les deux conditions nécessaires et suffisantes pour constituer un centon, le rhétoricien édicte l'interdiction première : les extraits doivent être limités dans leur longueur, sinon, l'assemblage ne présenterait aucune difficulté et ce serait "pure sottise". Ils doivent être, symétriquement, assez étendus, sinon ce ne seraient plus des emprunts mais l'usage pur et simple du vocabulaire. Vient ensuite le détail des combinaisons métriques possibles, appuyé par une mise en parallèle avec un jeu d'osselets. Enfin, dans un paragraphe récapitulatif et conclusif, Ausone édicte les critères de jugement valides pour le centon et, ce faisant, propose une nouvelle formulation de la définition première : la continuité apparente de l'agencement est la pierre de touche du bon centon.

## 2 Une définition mise en récit

De fait, l'habileté du texte réside tout d'abord dans son apparente simplicité. Présentant un poème "écrit à la hâte", la préface semble au premier abord rédigée à la hâte : le dernier paragraphe semble répéter le quatrième, le long développement sur le jeu

d'osselets semble inutile, le deuxième, le troisième et le quatrième paragraphes semblent redire, à peine différemment, la même définition première. Bref, il se dégage une impression de nonchalance dans l'organisation des idées qui induirait un lecteur naïf à lire au pied de la lettre...

Or, rien n'est mieux organisé que cette lettre dont la spontanéité se révèle tout à fait calculée et efficace! En effet, sous prétexte de dévoiler les circonstances de la composition du texte, sous prétexte de demander excuse à Paulin d'une facétie sans grandeur ni sérieux, Ausone place son lecteur dans la position d'un spectateur qui suivrait le centon de sa conception à sa réception : en rejetant la responsabilité de la compétition poétique sur l'empereur, Ausone joue la modestie d'auteur mais, également, il raconte, comme une histoire, la naissance du *Centon nuptial*. Du même pas, il introduit la première brève définition du procédé comme s'il s'agissait de rappeler les conditions où il se trouvait lorsqu'il releva le défi : en commençant par les interdictions pour continuer par le relevé des combinaisons possibles, il retrace, synthétiquement, le parcours de l'écriture. Enfin, dans la conclusion récapitulative, il met en scène la lecture du centon, à la fois par son actuel dédicataire, Paulin de Nole, et par le rival de la compétition, l'empereur, qui lui paya le prix de sa peine. Le texte reproduit alors la chronologie abstraite de l'écriture et de la lecture du *Centon nuptial*, comme s'il n'était d'autre voie pour définir le centon que d'en narrer l'histoire, du début à la fin, comme si la description en était la seule appréhension.

Ainsi, en guise de définition, Ausone donne au lecteur le récit de l'élaboration du centon, échappant par l'élégant subterfuge, à toute fastidieuse longueur théorique sur le statut du centon, sur son histoire, sur ses enjeux. Toute généralisation semblerait même impossible tant la préface est centrée autour du cas individuel, pittoresque et événementiel, du concours proposé par Valentinien. Or, par cette narration toute rhétorique, Ausone substitue à toute tentative de "compréhension", une définition en "extension" : les mathématiques modernes ont emprunté à la logique cette distinction entre l'énumération des éléments d'un groupe, la liste entre accolades

des objets assemblés pour constituer l'ensemble, et l'énoncé des conditions permettant d'identifier le groupe des éléments, la définition conceptuelle, première, qui se passe de la convocation des éléments individuels. En donnant un mode d'emploi du *Centon nuptial*, la caractérisation du centon par Ausone part de l'élément individuel, non des conditions générales qui permettent de penser le centon en général. Et, dans le mode de lecture final, malgré l'apparente synthèse que représente l'énoncé de critères, la définition part toujours de l'objet, de l'élément, non du concept : il s'agit de juger le poème proposé, non d'établir abstraitement ce que serait tout poème en centon.

Bien sûr, la mise en forme anecdotique d'Ausone n'est autre qu'un travail rhétorique sur des idées générales, qui soutiennent la structure de la préface. Néanmoins, ces concepts demeurent dans l'ombre et en second plan : l'auteur prend soin de toujours rester fidèle à la fiction du concours fondateur et de ne pas quitter la ligne descriptive fixée dès les premiers mots. Au contraire, par le biais de la chronologie factice, Ausone s'attache à présenter le *Centon nuptial* en dehors de toute perspective abstraite, sans référence, par exemple, à d'autres centons ou à d'autres usages de la citation. Il faudrait donc, à chaque lecture de centon, refaire avec l'auteur, et avec la préface d'Ausone, le cheminement d'une écriture ludique sous contrainte : rappel des règles du jeu, vérification de leur respect, jugement de valeur d'après la fidélité à ces mêmes règles.

### 3 Un jeu littéraire ? L'écueil de la prouesse

La conception du centon comme jeu littéraire est confirmée rhétoriquement à plusieurs reprises : tout d'abord, dans la dépréciation du texte et l'insistance accordée à sa futilité. Mais encore, et surtout, dans le long paragraphe métaphorique où Ausone décrit le jeu d'osselets appelé *ostomachion* — jeu qui ressemble de très près aux actuels puzzles "chinois" ou fictivement grecs (le mien s'appelle "Pythagoras"... ) qui sont actuellement répandus chez tous les bons marchands de jouets : dans une boîte carrée, sont disposées plusieurs pièces aux formes géométriques variées et un dépliant lance

aux joueurs le défi de réaliser à partir de ces pièces telle ou telle silhouette d'animal, bâtiment, lettre, etc. La compétition en entrée, le jeu d'osselets ensuite, du début à la fin, Ausone parle du centon comme d'un texte "de société", comme d'une participation à un tournoi. Du coup, le lecteur, à la suite de l'habile maître d'œuvre, envisagerait le centon comme un jeu littéraire, jeu de société dont les règles sont rappelées dans cette préface et, suivant les directives, il se donnerait pour critère de jugement le respect de ces mêmes règles. En d'autres termes, le centon serait pleinement défini par les contraintes de citation et d'agencement et l'écriture en centon serait affaire de dextérité, méritant l'estime des lecteurs pour la difficulté de sa réalisation, pour le respect des règles édictées, non pour sa valeur intrinsèque.

Prouesse donnée à lire en tant que telle, défi lancé à la culture et à l'astuce, gageure d'une contrainte extrême, le centon n'est pas défini dans le champ esthétique, ni même le champ littéraire. La seule mention faite de Virgile fait presque figure d'apologie, lorsqu'Ausone oppose le ridicule de sa pièce à la "majestueuse splendeur" du poète. Et bien souvent, au Moyen Age, comme à la Renaissance et jusqu'au XXème siècle, l'un des compliments qu'adresseront aux auteurs de centons préfaciers et éditeurs sera d'en reconnaître l'ingéniosité, l'intelligence. Dans le même esprit, le centon réussi sera comparé au chef-d'œuvre du maître-artisan, son art deviendra savoir-faire et le centon semblera ainsi un objet en marge de la littérature.

### 4 Les silences d'Ausone : les solitudes théoriques

Voilà. A ce point, tout serait dit — et joué — si personne n'avait le mauvais esprit de retourner la lecture de la lettre-préface, de retourner les questions pour proposer un autre discours critique sur le centon. Car, malgré la séduction, attestée, de la définition d'Ausone, il est heureusement d'autres enjeux que d'impressionner les lecteurs par un savoir-faire métrique et la connaissance de ses classiques. Peut-être, justement, parce que le *Centon nuptial* n'explore pas les riches possibilités ouvertes par le procédé, Ausone reste muet sur bien des points, comme, par exemple, la double paternité du poème en centon,

la reconnaissance du procédé à la lecture, ou le choix du corpus où seront puisés les vers et demi-vers citationnels.

### B Reconnaissance des lieux : sources et signatures

Tout d'abord, le centon ne peut être lu et apprécié que s'il est reconnu comme centon, comme assemblage de citations. Telle reconnaissance du centon pour ce qu'il est suppose, soit la connaissance des textes cités par le lecteur du centon, soit que l'auteur, ou l'éditeur du centon, signale la nature citationnelle du texte. Cette déclaration première semble être une tautologie mais, à y regarder de plus près, cette porte ouverte n'était peut-être, pour un lecteur moderne, qu'une porte entr'ouverte.

En effet, pour prendre nos exemples parmi les centons "canoniques" de Proba et d'Ausone, cités et lus "pendant plus de onze siècles" ainsi que le rappellera Konrad Lycosthène dans son édition de Proba en 1546, l'on ne peut imaginer qu'un lecteur cultivé du IV<sup>ème</sup> siècle après J. C. ne reconnût les vers de Virgile dans le *Centon nuptial* ou dans l'"*Histoire sainte*", centons respectifs de ces deux auteurs : H.-I. Marrou, dans *L'Histoire de l'Education dans l'Antiquité Tardive*, et, avec lui, bien d'autres historiens de la pédagogie, insiste sur le rôle de la lecture de Virgile dans tous les domaines de l'acquisition du savoir ; l'on apprend à lire, à parler, à écrire avec Virgile, on apprend la géographie, l'histoire, la mythologie, la philosophie avec Virgile. Aussi, pour ces lecteurs avertis, qui partagent la culture des auteurs de centons, il n'est pas besoin d'explicitier la nature citationnelle du centon, il n'est pas besoin de guillemets, ni de références marginales aux œuvres de Virgile : même s'ils ne peuvent situer exactement l'origine du demi-vers virgilien, ils l'identifient sûrement comme un emprunt. Et cela suffit à fonder la lecture du texte comme centon.

Au contraire, il est fort improbable que, de nos jours, le lecteur "moyen" — et j'entends par cette expression un lecteur qui ne serait pas titulaire d'un doctorat sur l'œuvre de Virgile, qui ne serait pas hebdomadairement frotté aux *Lettres Latines* de Morisset et

Thévenot — reconnaisse la spécificité citationnelle du *Centon nuptial*, en admettant qu'il pût rencontrer ce texte ailleurs que dans une érudite recherche sur le centon...

#### 1 Lieux communs d'auteurs choisis

La première condition de lecture passe ainsi par le partage, entre lecteurs et auteurs de centons, d'une même connaissance des textes cités. L'une des grandes questions des commentateurs de centons à la Renaissance est d'établir ou d'infirmer l'obligation de choisir les citations exclusivement chez Homère et Virgile : Henri Estienne, à la suite d'autres humanistes, remarque dans son traité sur les *Exemples de Centons et de Parodies* que les termes Homéro-centons et Virgilio-centons, désignant respectivement, les centons composés à partir d'Homère et à partir de Virgile, spécifient l'origine des citations. Cette précision, inscrite dans le vocabulaire, laisserait alors à penser que d'autres auteurs puissent donner matière à la rédaction de centons : de fait, il existe des centons ovidiens, et Raphaël Sadeler, en 1617, en composera lui-même de nouveaux. Néanmoins, qu'il s'agisse d'Homère, de Virgile, ou d'Ovide, tous ces auteurs sont des classiques, des auteurs que l'on trouve dans les listes figurant en tête des recueils de sentences publiés au XVI<sup>ème</sup> siècle, des auteurs dont les œuvres sont étudiées à l'école, au collège, à l'université, des auteurs cités comme "autorités" durant tout le Moyen Age, bref, des auteurs que tout lecteur cultivé se doit de connaître, au moins superficiellement.

La reconnaissance de la citation touche à la définition-même du lieu commun de la Renaissance : des passages, des idées parfois, des sentences le plus souvent, qui appartiennent à tous tant ils sont connus et ressassés. L'on ne compte pas les recueils de citations virgiliennes publiés à l'intention des étudiants paresseux durant le XVI<sup>ème</sup> siècle : c'est que l'extraction de vers et le classement selon des rubriques morales — qui constituent originellement les lieux communs proprement dits — constituent l'un des exercices scolaires les plus prisés. En rédigeant son propre cahier de sentences, groupées

selon les abstractions éthiques, les situations, les catégories, etc., l'élève se formait doublement : d'une part, il acquérait la maîtrise des textes compulsés (et dépouillés), d'autre part, il se composait un viatique de maximes à méditer... Les éditeurs leur proposèrent, bien sûr, contre toute préoccupation pédagogique, des cahiers déjà "faits" et accentuèrent ainsi le phénomène des lieux communs ; car, dans ces cahiers prêts à l'emploi, identiques pour tous leurs lecteurs, les citations étaient, bien évidemment, moins nombreuses que si l'on avait laissé chaque lecteur choisir les vers qui lui paraissaient les plus intéressants... Et le lieu commun devenait ainsi encore plus "commun" et partagé puisque plus limité dans le nombre : il est plus facile de retenir une anthologie par cœur que d'apprendre tous les textes classiques et, dès lors que les textes se retrouvent d'une anthologie à l'autre, l'effet de culture commune est atteint, à moindre effort.

Ce processus de "résumé" de la mémoire en une anthologie de lieux communs ne date pas de la Renaissance : les florilèges antiques et médiévaux en sont la source, toujours identifiable dans les vicissitudes historiques du corpus, réduit, des sentences notables. Et, sans grand changement de nature, on retrouve la même paresse de lecture, et le même goût du partage de références, dans les innombrables publications actuelles comprimant "Mille ans de poésie française" en un volume, ou proposant les "Trésors de citations" choisis par les très compétents docteurs d'Oxford ou d'ailleurs. Mieux encore, les pages roses de notre national petit Larousse ne constituent-elles pas un répertoire de formules cultivées à glisser dans la conversation pour faire reconnaître sa culture ?

Ainsi, le débat sur l'exclusivité de Virgile et Homère comme sources des citations rejoint la tentation, illustrée tout au long de la période considérée par cette recherche, d'une culture possédée de mémoire : Homère et Virgile, respectivement surnommés le Roi et le Prince des Poètes par les humanistes, représentent les auteurs les mieux connus, les mieux "partagés", ceux dont ni la légitimité ni l'autorité ne sauraient être remises en doute. Proposer, dans la définition du centon, la clause de cette exclusivité des sources, revient alors à définir explicitement la référence commune. Et la

réduction des classiques à un auteur pour chaque langue ancienne participe de cette fascination pour la réduction de la mémoire collective à des morceaux choisis.

Dès lors, le centon, contrainte citationnelle, apparaît comme une démonstration de culture, de connaissances d'auteurs reconnus et ce, tant pour l'auteur du centon que pour son lecteur. L'invention et le succès du centon traduisent la reconnaissance de la culture livresque, du "bagage", comme valeur : le centon est alors l'indice de l'estime accordée au savoir, au livre. S'il s'agit d'extraire des vers et demi-vers d'un corpus déjà existant, il s'agit également que cet acte d'emprunt soit lu comme tel et, donc, pour ainsi dire, que le lecteur soit capable — en théorie, du moins — de composer le centon-même qu'il découvre.

Une fois encore, la lettre-préface d'Ausone se révèle mieux organisée qu'une nonchalante dépréciation : n'est-ce pas là l'un des enjeux d'une définition en forme de récit ? En donnant à lire contrainte et processus de réalisation, Ausone plaçait bien son lecteur dans la position de participer, lui aussi, au tournoi. Et, d'ailleurs, la reprise de la définition par Giulio Rossi en 1590 sera, non plus un mode de lecture mais un mode d'écriture... Aussi, la référence classique engage bien mieux qu'un simple débat sur le matériau, qui serait essentiellement indifférent mais devrait faire l'objet d'une convention préalable entre les joueurs... L'usage, progressivement établi avant d'être l'objet d'un discours théorique chez Henri Estienne, de retenir Virgile et Homère comme œuvres de départ pour la composition de centons répond à la nécessité d'un partage culturel entre lecteurs et auteurs pour que le centon soit lisible comme tel.

Réciproquement, le centon participe de la définition de l'auteur classique : citer et réutiliser en un texte nouveau un corpus donné, c'est lui reconnaître la richesse et la diffusion nécessaires pour que le centon puisse être élaboré et lu.

Le choix du "trésor des citations" n'est donc pas matière de pure convention : indice — et, concurremment, paramètre — de la mémoire culturelle, le centon se définit par le partage des références. Et, quand le terme référence désigne tout aussi bien la citation elle-

même que l'autorité conférée au texte cité et la mention exacte de sa provenance, le centon est véritablement une affaire de partage des références : partage du texte classique entre son auteur, l'auteur du centon et le lecteur, ce bon dernier étant par définition lecteur de l'auteur classique peut être lecteur de centons...

2 *La référence muette : supercherie ou centon ? Détour par la modernité* ( B. Cendrars, "Vancouver").

Imaginons maintenant un centon qui serait composé de citations non classiques, de citations tirées d'un livre contemporain et non admis au panthéon des livres "que-tout-honnête-homme-devrait-avoir-lus". Imaginons un livre fait à partir d'emprunts non signalés à un texte non partagé : est-ce encore un centon ?

Le cas n'est pas purement abstrait et, en théorie, l'on pourrait s'attendre à découvrir, sous les apparences de l'originalité, telle ou telle source citationnelle derrière telle ou telle œuvre non encore étudiée. Francis Lacassin, dans son édition des œuvres de Gustave Le Rouge (Paris, Laffont, Collection Bouquins, 1986), dévoile ainsi une "supercherie" littéraire de Blaise Cendrars : les poèmes composant le recueil *Documentaires* (d'abord publié sous le titre *Kodak*) sont composés à partir de citations, tronquées, allégées, enrichies, des romans "populaires" de Gustave Le Rouge : décidément, ce dernier n'est pas un auteur classique, ses phrases ne figurent pas encore — si elles sont appelées à y jamais figurer — au panthéon des morceaux choisis que l'on fait apprendre à la jeunesse ou que l'on fait relier en maroquin. Aussi fallut-il attendre la perspicacité et la curiosité de F. Lacassin pour reconnaître le procédé citationnel.

A partir de l'édition fournie par celui-ci et jointe aux œuvres de G. Le Rouge, voici un exemple de cette mystification, le poème "Vancouver" :

Dix heures du soir viennent de sonner à peine  
distinctes dans l'épais brouillard qui ouate  
les docks et les navires du port  
Les quais sont déserts et la ville livrée au sommeil

On longe une côte basse et sablonneuse où souffle  
un vent glacial et où viennent déferler les  
longues lames du Pacifique

Cette tache blafarde dans les ténèbres humides  
c'est la gare du Canadian du Grand Tronc  
Et ces halos bleuâtres dans le vent sont les paquebots  
en partance pour le Klondyke le Japon  
et les Grandes Indes

Il fait si noir que je puis à peine déchiffrer les  
inscriptions des rues où je cherche avec  
une lourde valise un hôtel bon marché

Tout le monde est embarqué  
Les rameurs se courbent sur leurs avirons et la  
lourde embarcation chargée jusqu'au bordage  
pousse entre les hautes vagues  
Un petit bossu corrige de temps en temps la direction  
d'un coup de barre  
Se guidant dans le brouillard sur les appels de la sirène  
On se cogne contre la masse sombre du navire et  
par la hanche tribord grimpent des chiens samoyèdes

Filasses dans le gris-blanc-jaune  
Comme si l'on chargeait du brouillard

Le poème, lu indépendamment de tout emprunt jusqu'à la découverte de F. Lacassin, est une réécriture des deux premières pages de *Cœur de Gitane*, roman de Gustave Le Rouge. Bien sûr, Blaise Cendrars ne s'est pas astreint à respecter les règles du centon édictées par Ausone et l'on pourrait noter des dérogations aux obligations citationnelles strictes, mais la matière de l'expression poétique est indiscutablement empruntée au roman de G. Le Rouge. Cendrars ajoute très peu de sa plume : seuls les vers «Il fait si noir que je puis à peine déchiffrer les inscriptions des rues où je cherche avec une lourde valise un hôtel bon marché», «par la hanche tribord grimpent des chiens samoyèdes» et «Filasses dans le gris-blanc-jaune / Comme si l'on chargeait du brouillard» sont ajoutés aux emprunts. Dans la sélection des extraits, analysée parfois comme suppression par F. Lacassin, l'on retiendra la naissance d'une métaphore par "contraction" d'une comparaison, lorsque la phrase «l'épais brouillard qui ensevelissait comme un liceul d'ouate graise les docks» devient «l'épais brouillard qui ouate les docks». Enfin, l'adjectif qualificatif des «longues lames du Pacifique» est un ajout de Cendrars. Quant aux autres modifications apportées au texte de Le Rouge, comme l'ordre d'apparition des citations, que F. Lacassin analyse comme "inversion", l'on pourrait, dans la perspective où le poème serait centon, ne les considérer que comme les procédés habituels de la composition citationnelle.

De fait, si la poésie ne recourt désormais plus à la métrique ni à la prosodie pour être spécifiée et reconnaissable, le poème de Cendrars semblerait, en tant que réécriture, s'apparenter aux centons de l'Antiquité et de la Renaissance : quelques ajouts, mineurs, ont toujours été acceptés, en dérogation aux règles du jeu. Et l'expression est empruntée pour être réassemblée, sans que les "raccords baillent", selon l'expression d'Ausone.

Mais le collage de Cendrars n'est pas reconnu comme mosaïque citationnelle avant l'édition de Gustave Le Rouge. Et c'est là que se mesure pleinement l'écart entre les procédés du centon et ce collage moderne : Cendrars signe le poème, sans faire mention de son mode d'écriture, et ses lecteurs, même avertis par la personnalité du

mystificateur, lisent des vers de Cendrars, non pas l'agencement nouveau et virtuose de citations.

Plagiat, alors ? Non, d'abord et essentiellement, parce que le poème "Vancouver" existe indépendamment, désormais, du roman *Cœur de Gitane* : le collage est inspiré, ou habile — selon le point de vue qu'adoptera le lecteur — et constitue une œuvre nouvelle, non une copie. Non, secondement, parce que la supercherie est revendiquée et que son auteur guide le lecteur qui saura le démasquer. Il ne s'agit pas, comme dans le cas d'un plagiat, de voler l'œuvre d'autrui pour s'en parer, ni de camoufler à jamais le forfait pour demeurer, aux yeux des contemporains et de la postérité, le seul auteur d'une œuvre mal acquise. Au contraire, le projet de Cendrars est de donner à lire une poésie inconnue, inconnue des lecteurs mais également de son auteur lui-même : l'intention désignée de la réécriture est de tirer la prose de Gustave Le Rouge de l'oubli méprisant où elle serait autrement enterrée. En 1945, dans l'autobiographie cryptée de *L'Homme Foudroyé*, il fait allusion à la gageure que représentait la réécriture poétique de romans d'aventure et, surtout, il explicite l'intention du projet :

J'eus la cruauté d'apporter à Le Rouge un volume de poèmes et de lui faire constater *de visu*, en les lui faisant lire, une vingtaine de poèmes originaux que j'avais taillés à coups de ciseaux dans l'un de ses ouvrages en prose et que j'avais publiés sous mon nom ! C'était du culot. Mais j'avais dû avoir recours à ce subterfuge qui touchait l'indélicatesse — et au risque de perdre son amitié — pour lui faire reconnaître, malgré et contre tout ce qu'il pouvait avancer en s'en défendant, que lui aussi était poète sinon cet entêté n'en eut jamais convenu. Avis aux chercheurs et curieux!

Il s'agit bien de faire découvrir une nouvelle lecture des romans de Gustave Le Rouge, de faire entrer les romans peu prisés par les gens de lettres dans le temple des anthologies et des lectures honnêtes. En d'autres termes, l'enjeu de la réécriture mystificatrice est strictement l'inverse de l'écriture traditionnelle en centon : au lieu d'emprunter les vers et demi-vers d'un poète classique, que tous connaissent et reconnaissent, Cendrars cite des passages de prose, tirés d'œuvres peu connues et, par ce procédé, espère faire connaître et reconnaître la valeur littéraire de son matériau citationnel. La

supercherie — la non-reconnaissance d'emprunts non signalés comme tels et l'attribution à Cendrars des extraits de Gustave Le Rouge — est la condition première de cette naissance à la postérité organisée par le poète : le lecteur doit être pris au piège du plagiat et du collage, puis être mis sur la piste par l'indication de *L'Homme foudroyé*, partir en quête de la source et, tout comme le héros d'un roman d'aventures, retracer lectures et influences dans son enquête.

De fait, Gustave Le Rouge deviendrait un "classique" grâce à la mystification de Cendrars. Le retournement de la perspective traditionnelle du centon se situe dans l'improbabilité de la source citée, qui n'est pas identifiée sans une recherche du lecteur (et, en l'occurrence, d'un bon éditeur).

### 3 Et le collage ? Impasses de l'anachronisme

L'analyse de ce faux centon de la modernité pourrait se poursuivre par un regard sur le collage littéraire. Puisque, au premier abord, et seulement au premier, la définition du centon peut apparaître comme la définition d'un collage : emprunt et assemblage.

Une fois encore, le choix des matériaux empruntés ne doit pas être tenu pour négligeable, même si la lettre-préface d'Ausone n'inclut pas dans les règles du centon l'obligation de puiser chez Virgile ou, du moins, chez un auteur classique reconnu. Car l'insertion des emprunts dans une œuvre d'art, montrée comme telle, en modifie la nature : en citant un titre de journal, un slogan publicitaire, une petite annonce, l'auteur du collage transforme un texte non littéraire en élément du poème. Le centon virgilien, au rebours, travaille sur l'homogénéité entre la source et sa réécriture : tout part du livre et reste dans le livre. Et l'homogénéité est redoublée par la forme obligée du vers : hexamètre dactylique, et, dans le cas d'une transformation maximale, distique élégiaque. Le poème d'arrivée "ressemble" à son modèle. Le collage se caractérise, au rebours, par l'écart de lecture, d'apparence, de nature, entre les objets cités et l'œuvre finale. L'alchimie moderne se pense alors comme une rupture, représentée par les "béances" créées par l'hétérogénéité : juxtaposition, chocs de mots ou de genres, heurts entre des textes de

provenances éloignées, l'esthétique du collage repose sur le sentiment de la différence et la réconciliation tient du mystère. Là où le docte Ausone recommande de ne pas laisser voir les "sutures", de masquer les raccords, de faire croire à une continuité, les dadaïstes, surréalistes et poètes du XX<sup>ème</sup> siècle soulignent la déchirure, l'insertion, la distance.

Rien ne serait plus contraire à l'esprit des centons virgiliens de l'Antiquité Tardive et de la Renaissance que de vouloir proposer des extraits qui se heurtent entre eux, qui semblent déchirés, arrachés à leur environnement premier pour être forcés dans le cadre de l'œuvre.

Enfin, tandis que le recours à la citation, chez Proba, chez Iohannes Plateanus, chez les Capilupi, induit une poétique de l'humilité et sert l'effacement de l'individu, le collage apparaît comme un masque au service de la subjectivité et du Moi. Sans même parler de la notion hégélienne de "hasard objectif", grâce à laquelle André Breton définit la magie surréaliste dans *Nadja* ou dans *L'Amour fou*, la sélection des objets de la citation est, en soi, un acte créateur : l'auteur moderne se découvre et se constitue par ses rencontres avec le monde, par sa perception des objets devenus signes, par ses réponses aux énigmes ; son regard se fait création et connaissance. Et le collage est expression du rapport entre sujet et monde du sujet. Bien sûr, la modernité n'est pas une et les surréalistes ne proposent pas la seule conception possible du collage littéraire. Cependant, l'on peut relever comme une constante, de création et de lecture, que l'emprunt du collage tel qu'il s'est développé au XX<sup>ème</sup> siècle joue à la fois sur l'écart et sur la révélation de l'identité personnelle, au contraire du centon qui feint l'homogénéité maximale et a pour premier effet d'effacer son auteur dernier.

### 4 Encore "Vancouver", pour en finir avec le montage

Le poème "Vancouver", dans ses procédés de réécriture et dans leurs enjeux, illustre parfaitement cette omni-présence de l'auteur moderne, fort différente de la présence de l'auteur du centon dans sa composition. En effet, les modifications apportées par Cendrars au texte romanesque transforment une description en prose, menée selon

une focalisation externe anonyme, en un regard dirigé, en un parcours personnel et, finalement, en une scène mythique.

Dès les deux premiers vers,

Dix heures du soir viennent de sonner à peine  
distinctes dans l'épais brouillard qui ouate  
les docks et les navires du port  
Les quais sont déserts et la ville livrée au sommeil <sup>1</sup>

le passé de la narration originelle devient présent de l'énonciation, de la lecture subjective ou de l'écriture du texte nouveau. Plus important, l'ordre d'apparition de la ville et des quais est inversé ; le regard panoramique se fait alors parcours : du port à la ville. Du coup, le départ devient arrivée, entrée dans la ville comme dans le poème, entrée de nuit d'un voyageur qui sera défini par sa solitude dès le vers suivant. Enfin, la transformation des adjectifs épithètes en attributs du sujet ancre le regard et l'écriture dans une pause narrative, prédicative. L'attribution traduit la subjectivité créatrice et centre la phrase sur l'intériorité du jugement, non sur l'objet décrit. L'adjectif "déserts" prend alors une valeur affective et désigne la solitude du regard ; la mention du sommeil prend même valeur d'isolement et de définition du sujet et prépare ainsi l'apparition du "je", médiatisée par le "on" de la seconde strophe.

On longe une côte basse et sablonneuse où souffle  
un vent glacial et où viennent déferler les  
longues lames du Pacifique

Cette tache blafarde dans les ténèbres humides  
c'est la gare du Canadian du Grand Tronc  
Et ces halos bleuâtres dans le vent sont les paquebots

---

<sup>1</sup>Gustave Le Rouge : "Dix heures du soir venaient de sonner à peine distinctes dans l'épais brouillard qui ensevelissait comme un linceul d'ouate grise, les docks, les édifices et les navires du port de Vancouver."

en partance pour le Klondyke le Japon  
et les Grandes Indes

Il fait si noir que je puis à peine déchiffrer les  
inscriptions des rues où je cherche avec  
une lourde valise un hôtel bon marché <sup>1</sup>

Le récit de Gustave Le Rouge, peuplé de personnages, situé dans une gare décrite par le subterfuge du "curieux", disparaît du poème ; en lieu et place, Cendrars fait apparaître, comme par prestidigitation, un "Je" qui reprend à la fois le "curieux" porteur de la focalisation romanesque et les énigmatiques porteurs de valises. Inséré dans la déconstruction et la réécriture, le "je" est défini dans la solitude et la peine, seul sujet d'un monde sans lumière ni compagnons. Le départ des personnages s'est fait arrivée du sujet, dans le même mouvement que celui qui faisait d'une focalisation externe un regard subjectif tourné vers la ville.

Tout le monde est embarqué  
Les rameurs se courbent sur leurs avirons et la  
lourde embarcation chargée jusqu'au bordage  
pousse entre les hautes vagues  
Un petit bossu corrige de temps en temps la direction  
d'un coup de barre

---

<sup>1</sup>Gustave Le Rouge : " Bientôt ils laissèrent derrière eux les dernières maisons de la ville dont les lumières n'étaient plus qu'une tache blafarde dans les ténèbres humides, et ils longèrent la côte basse et sablonneuse où soufflait un vent glacial et où venaient déferler les lames du Pacifique. (...) Si quelque curieux se fût avisé de les espionner, il eût été fort surpris de voir qu'ils tournaient le dos à l'importante gare du Canadian Pacific Railroad et qu'ils s'éloignaient des quais où sont amarrés les paquebots en partance pour le Klondyke, le Japon et les Grandes Indes.(...) C'est à travers la solitude des rues où dans l'épaisseur de la brume, il était à peine possible de reconnaître son chemin, qu'une dizaine d'hommes se hâtaient, s'arrêtant de temps à autre pour déchiffrer les inscriptions placées à l'angle de chaque voie et difficilement lisibles sous le halo bleuâtre des becs électriques.

Ces étranges promeneurs étaient tous uniformément vêtus de cabans de gros drap et chacun d'eux portait à la main une valise.

Se guidant dans le brouillard sur les appels de la sirène  
On se cogne contre la masse sombre du navire et  
par la hanche tribord grimpent des chiens samoyèdes

Filasses dans le gris-blanc-jaune  
Comme si l'on chargeait du brouillard <sup>1</sup>

La scène est devenue mythe de l'entrée aux enfers : le petit bossu, personnage inquiétant du roman, rappelle Charon, l'inferral passeur qui débarque de l'autre côté. L'imprécision des personnages et la généralisation par l'absence de détermination fait de l'événement une épreuve universelle. Dans le même esprit, l'effacement du complément du nom "à vapeur" donne à lire la polysémie du substantif "sirène" qui devient ici, dans l'isotopie du port, à la fois sirène du bateau et tentation mortelle par le chant. Le "Je", seul, démuni et souffrant, incarne lui aussi une figure mythique : Celui qui, dans sa Passion, échappe à la damnation.

Dès lors, la transformation par la réécriture de la prose en poésie, du roman en mythe, répète, au niveau poétique, la révélation littéraire que suscitera la supercherie dévoilée : il s'agit de donner à lire, ou plutôt à relire, ce qui, mystérieusement, porte un sens et une valeur invisibles. Et cette révélation passe par le "je", qui organise la vision tout comme le "je" de l'auteur organise le poème-collage. L'hommage mystificateur de Cendrars était inscrit sous la signature de son auteur dernier, tout comme le mythe, essentiellement universel, évoqué par le poème passe par la constitution d'une subjectivité mise au centre de l'œuvre.

<sup>1</sup>Gustave Le Rouge : " Tout le monde étant embarqué, les rameurs se courbèrent sur leurs avirons et la légère embarcation si chargée qu'elle enfonçait presque jusqu'au bordage, fila entre les hautes vagues.

Fouillant les ténèbres de ses prunelles aiguës, le petit bossu corrigeait de temps en temps la direction d'un coup de barre, guidé à travers le brouillard par les appels stridents d'une sirène à vapeur. En fin la masse sombre d'un navire à la mâture élancée se profila dans la nuit, la yole accosta par la hanche de tribord, un escalier mobile fut jeté et bientôt les passagers montèrent un à un sur le pont du navire."

Tout autre apparaît la nature de l'auteur au sein d'un centon classique : reconnaissance des références et rigidité du moule métrique induisent une nécessaire discrétion, inscrite dans les règles par le précepte de l'homogénéité. Au contraire d'une esthétique moderne, où le sujet s'approprie l'objet et où l'universalité est désignée à travers un regard, le recours à des textes littéraires identifiés par tous les lecteurs semble exclure la subjectivité nouvelle: nul ne doute de la paternité des emprunts, ni de leur valeur littéraire. Et, quand le comble de l'art est défini par l'unité des fragments accolés, l'assemblage semble interdire l'intervention d'un "je" dont l'œuvre créatrice est placée au centre de l'œuvre. Les auteurs de centons ont pour première gloire de rien écrire "d'eux-mêmes", de ne pas trahir leur présence, de passer les citations sans montrer leur geste : quelle erreur serait-ce, alors, que de lire nos centons virgiliens comme des collages! Aveuglés par notre modernité, nous en oublierions l'obligation corollaire et tacite de puiser dans un corpus communément partagé par laquelle le retrait premier de l'individu sert d'autres enjeux.

Tissage, plutôt que montage, ou collage, le centon est essentiellement défini dans le "lieu commun" de la littérature, là où se croisent les chemins de la lecture et de l'écriture. Quand la modernité creuse l'apparence connue pour y découvrir la bizarrerie, le centon joue au contraire sur la reconnaissance de l'ancien dans le nouveau et sur l'effacement des ruptures.

### *Il Problèmes de compréhension pour une définition "sur pièces"*

#### *A Une définition en extension*

La définition première du centon par Ausone, rendue canonique par ses innombrables reprises, est une définition en extension : regardons un texte selon les critères fournis et nous pourrions dire s'il est centon. Est-il possible, maintenant, d'en proposer une définition

conceptuelle, une définition par compréhension, selon des catégories et non selon le répertoire des éléments appartenant à l'ensemble ?

Ni les anciens ni les modernes ne semblent s'être intéressés à la question, satisfaits par l'énoncé des règles et l'illustration par l'exemple. Les nouvelles formulations des conditions du centon au XVI<sup>ème</sup> siècle, par les lexicographes, par Henri Estienne dans son traité de 1575, par Giulio Rossi en 1590, par Henri Meibom en 1597, reprennent toutes comme point de départ la lettre-préface" d'Ausone. Antoine Possevin — le seul qui ait proposé, vers 1555, une définition comme "espèce" littéraire à partir de partitions conceptuelles des types d'écriture — reprend lui-même le tour d'Ausone en proposant de juger les centons de Lelio Capilupi à l'aune du maître bordelais. Il est révélateur, à cet égard, qu'Henri Estienne ait intitulé son traité *Exemples de Centons et de Parodies*, comme si seul le répertoire pouvait rendre compte des notions. Ce silence n'est pas seulement l'effet d'une lecture anachronique, qui chercherait dans le passé, réponse à des préoccupations récentes de la théorie littéraire : il tient également à la nature si particulière du centon qu'elle échappe aux catégories de l'analyse du texte. Et c'est là ce qui a suscité la fascination d'érudits et de collectionneurs de curiosités littéraires pour le centon : l'idée-même de cette composition, si rigidement déterminée par la citation et les lois métriques, est une gageure. Et, dès lors, il suffirait d'en dénombrer les réalisations, tout comme l'on rend compte de défis relevés, pour en épuiser la caractérisation. La collection tiendrait lieu de définition.

Retournons la question et interrogeons le centon avec les outils de la modernité ; peut-on en cerner la nature par une définition en compréhension, par catégories ?

### 1 Genre ou procédé ? Les voies impraticables

Tout d'abord, malgré la quasi-unanimité des témoignages érudits sur le centon, le terme latin *genus*, avec ses variations en *genus dicendi* ou *genus scribendi*, semble ne pas correspondre à la nature du centon. Le genre littéraire, depuis l'Antiquité grecque d'Aristote, est

une notion établie où le texte est défini tant pour la forme et le sujet que pour le registre. Bien sûr, les genres ne sauraient constituer des ensembles fermés et sans relation les uns avec les autres, mais ils se reconnaissent dans l'alliance d'éléments appartenant aux trois catégories citées, non par l'obéissance à des lois d'expression. De fait, si l'on regarde les sujets retenus par les auteurs de centon, éloge épithalame d'Ausone, *Histoire sainte* de Proba, satire sur les moines de Lelio Capilupi, prières de Johannes Plateanus ou Giulio Capilupi, si l'on regarde les registres de langue, avec la sublime majesté d'un Virgile transfiguré par Proba, le sous-entendu paillard de Lelio Capilupi, la grandiloquence embarrassée de Plateanus, il est impossible de classer le centon comme genre : c'est bien plutôt un procédé, une contrainte, en bref, une technique d'écriture.

Le rigide assortiment d'obligations et d'interdictions qui tient lieu de définition acquiert alors, implicitement, le statut d'aide à l'écriture, tout comme les "consignes" constituent l'élan d'une pratique en atelier. L'obéissance, en matière d'écriture, tient souvent lieu d'impulsion première : l'exercice procure au sujet les excuses, toute prêtes, de l'extériorité et du détachement personnel, qui permettent d'envisager l'échec sans trop d'émotion. De plus, la contrainte seconde l'inspiration, dans le cas de défaillances... La difficulté du centon, reconnue et revendiquée, est ainsi tempérée par une facilité inattendue, née de la virtuosité-même : celle du propos. Quel que soit le sujet, quel que soit le poème, la motivation première du texte, qui justifie lecture et écriture, réside dans l'obéissance à une série de contraintes. En cette perspective, la consigne gagne en efficacité quand, seule unité de mesure, elle est mise en avant par la diversité des arguments et des styles : et, dans ce cas, le centon appartiendrait à d'indéfinies catégories de la rhétorique...

De plus, le registre, qui participe à l'élaboration d'un genre littéraire, appartient le plus souvent à l'œuvre citée pour la composition du centon : hormis les subtils jeux de polysémie et de sous-entendus dont usent Ausone ou Lelio Capilupi pour transformer une blessure virgilienne en épanchement sexuel, ou une lutte à bras-le-corps en étreinte, les extraits du poète antique conservent leur

niveau d'origine lors de leur intégration dans le centon. Dès lors, que regarde le critique en quête de genres ? L'œuvre en centon ? Ou l'œuvre classique qui lui sert de matériau ?

K. Hamburger, dans son essai *La Logique des genres*, examine les constantes des grands classements et leur fécondité, dans la tradition, la novation, les croisements. Le centon ne saurait, et pour cause, être identifié à aucune de ses catégories, épopée, poésie lyrique, drame, mais il pourrait entrer dans chacune de ces mêmes catégories.

Chez Lelio Capilupi, en particulier, l'on décèle dès la publication du premier recueil de ses centons vers 1555 à Rome, la volonté et la fierté de toucher à tous les genres, dans tous les registres. La table des matières, établie pour la cause de cette étude, en donnera une bonne idée : j'y reproduis, en leurs termes exacts, les titres donnés par Fulvio Orsini pour cette édition *princeps*. Le premier poème, autrement connu par le nom éponyme "Gallus" est une satire érotique. Le deuxième, fort connu au moment de la publication et prêtant à controverse par son sujet, est également une satire, dans la tradition italienne illustrée alors par Berni ou Folengo, des institutions monastiques. Ces deux pièces inaugurales sont certainement les appâts que lance l'éditeur, Valerio Dorico, en direction de ses lecteurs et clients ; néanmoins, prudence oblige, les titres sont censurés. Mais, pour les dix centons suivants, l'adjectif numéral ne suffit plus et les titres s'augmentent de dédicaces élogieuses, de mentions de personnages littéraires et, dans trois cas, de la définition comme "prosopopée".

p 1-9 : *Laelii Capilupi Patritii Mantuani centones ex Virgilio. Cento I [Gallus]*

p 10-23 : *Laelii Capilupi Patritii Mantuani centones ex Virgilio. Cento II [De Vita Monachorum]*

p 24-34 : *Laelii Capilupi Patritii Mantuani centones ex Virgilio. In Foeminas, Cento III. Ad Paulum Iouium.*

p 35-46 : *Laelii Capilupi Patritii Mantuani centones ex Virgilio. Ad Principes Christianos, Cento IIII Aristeus.*

p 47-49 : *Laelii Capilupi Patritii Mantuani centones ex Virgilio. Ad illustrissimum Rainutium Farnesium Card. electum, Cento V Damon.*

p 49-50 : *Laelii Capilupi Patritii Mantuani centones ex Virgilio. In effigiem Francisci Gonsagae Marchionis Mantuae IIII, Cento VI.*

p 51-53 : *Laelii Capilupi Patritii Mantuani centones ex Virgilio. P. Virg. Maro ad illustriss. Cosmum Medicem Florentin. Ducem ; Cento VII.*

p 53-54 : *Laelii Capilupi Patritii Mantuani centones ex Virgilio. Ad illustriss. Hippolytum Cardinalem Estensem, Cento VIII.*

p 55-56 : *Laelii Capilupi Patritii Mantuani centones ex Virgilio. In Homeri marmoreum caput Romae effossum. Cento VIII Virgilii prosopopeia.*

p 57-60 : *Laelii Capilupi Patritii Mantuani centones ex Virgilio. Ad Iulium III Pont. Max. Cento X, Romae prosopopeia.*

p 61-[63] : *Laelii Capilupi Patritii Mantuani centones ex Virgilio. Ad Fortunam, Cento XI.*

p 64 : *Laelii Capilupi Patritii (sic) Mantuani centones ex Virgilio Salutatio Calen. Ianuarii ad Paulum III Pont. Max. Cento XII.*

Satires, églogues d'inspiration arcadienne, grandiloquence oratoire avec la prosopopée, apostrophe aux abstractions ou aux Grands : la palette est étendue et Lelio joue, en maître, à en démontrer les couleurs. Dans le même esprit, dès le recueil des *Capiluporum Carmina*, publié en 1590 à Rome, le neveu de Lelio, Giulio Capilupi, propose des prières chrétiennes en centon virgilien, aux côtés de descriptions techniques comme le poème "De Bombarda", que suivra, la même année, un centon sur les mécanismes d'horlogerie et de comput.

Quant aux grands modèles antiques, toujours cités par les compilateurs et les lexicographes, ils présentent la même variété des genres, allant de la tragédie d'Hosidius Geta à l'épopée chrétienne de Falconia Proba et au facétieux *Centon nuptial* d'Ausone.

## 2 L'ancre de Protée et l'effacement des frontières

De fait, le centon apparaît et se développe, à la fin de l'Antiquité, dans un contexte littéraire où, à la naissance de la littérature chrétienne, les genres littéraires traditionnels sont utilisés et mêlés les uns aux autres en une nouvelle esthétique. Jacques Fontaine, dans *Naissance de la poésie chrétienne dans l'Occident latin*, ou dans *Le poète chrétien, nouveau psalmiste*, a mis en évidence, à maintes reprises, le mélange des genres classiques qui caractérise la toute jeune parole chrétienne. Et le centon le plus prestigieux, le plus répandu, et, certainement, le mieux composé, les quelques 694 vers que nous appelons aujourd'hui l'*Histoire sainte* de Falconia Proba, ce centon est à la fois un récit épique et une tout à fait lyrique prière : récit de la création divine et de la Passion du Christ, il comporte maintes pauses où l'auteur, usant de la première personne, si précieuse pour la définition du lyrisme en opposition à l'épopée, rend grâce, se repent, se lamente, exalte sa foi ou chante sa joie. Dans cette perspective, le centon est, dès son apparition, puis, par tradition, un passage entre les genres : procédé alchimique par lequel la poésie de Virgile est transformée en poésie nouvelle, par lequel l'épopée devient prière, le récit de bataille évocation érotique etc.

Ainsi, en 1601, Marcus Velsar, à Cologne, intitule son propre recueil de centons *Virgilius Proteus* : le Virgile Protée, ou l'art de transformer en mille apparences diverses ce qui semblait figé et immuable. Et, tout comme pour Protée qui ne cesse de démontrer ses pouvoirs par les métamorphoses les plus improbables et inattendues, les auteurs de centons tirent gloire et fierté de leur aptitude à modifier la nature des textes cités. Déjà, vers 1555, dans la préface qu'Antoine Possevin donnait pour les centons de Lelio Capilupi, les capacités de transformation des vers virgiliens étaient citées à titre

d'éloge. Dans une comparaison entre Ausone et Lelio, comparaison bien sûr à l'avantage de ce dernier, Antoine Possevin soulignait le mérite du poète moderne qui, refusant la facilité de sujets qui auraient été traités par Virgile, connaissait pour raffinement supplémentaire la difficulté du changement des réalités entre l'Antiquité de Virgile et l'époque moderne.

En effet, quand il [Lelio] traite le plus souvent de sujets on ne peut plus étrangers aux réalités des temps antiques, il s'arrange si bien pour les exprimer en vers virgiliens, il embrasse si parfaitement son propos que, selon moi, le Poète lui-même n'eût pu faire mieux.

Plus loin, avec quelque mauvaise foi, il reproche à Ausone d'avoir repris la matière avec le matériau des vers virgiliens.

Dans cette poétique de l'écart, la technique est alors plus qu'une technique — puisque, justement, elle défait le lien entre forme, sujet et registre qui constituait le genre. Et cette technique, d'autant plus féconde qu'elle est contraignante, permet le dépassement des appartenances originales de genre, registre, forme ou sens. Il appartiendrait même au centon, que de traiter de tous les genres.

## 3 Passé les limites du procédé

Impossible, néanmoins, de poursuivre l'analyse avec les outils conceptuels du procédé : cette dernière notion, liée au champ de la rhétorique, suppose un lien maîtrisé entre cause et effet ; le procédé conduit à un résultat identifiable et attendu. Art du bien dire ou du bien orner, selon les choix de l'éloquence ou du style, la rhétorique des "figures" et des "procédés" n'aide guère dans la définition du centon ; il n'est en effet pas de césure souhaitée, au sein du centon, entre un ornement et un discours "neutre", entre une figure oratoire et un "fond" servant de trame.

Pareillement, la nature citationnelle du centon ne permet pas, en toute rigueur, d'analyser le nouveau poème selon les termes de la citation traditionnelle : Antoine Compagnon, dans *La Seconde Main* ou

le travail de la citation, propose de distinguer le "texte 1" et le "texte 2", selon sa provenance, citation ou écriture nouvelle. Or, le centon ne serait composé, selon ces catégories, que de "texte 2" : l'exclusion des liaisons ajoutées, qui interdit d'assimiler le centon à une mosaïque, entraîne l'impossibilité de saisir rhétoriquement le statut de la référence : l'effet d'unité et d'homogénéité fait du texte dans son entier un ornement, ou un procédé, qui échappe alors, par son isolement, à l'analyse ; car il n'est de rhétorique qu'orientée, au sein d'une œuvre ou d'un corpus.

Enfin, la technique de composition du centon, certes dotée d'effets de nature rhétorique, est imprévisible dans ses conséquences : chaque emprunt, chaque détournement, chaque contexte nouveau crée son propre réseau, chaque fois unique, d'effets poétiques et d'écarts textuels. Et, par nature, la technique ne saurait être assimilée à un style : car d'où viendrait l'adjectif en hypallage ? Virgile ou Falconia ? La diversité affichée et recherchée des œuvres en centon fait échec aux méthodes d'analyse littéraire élaborées pour les textes "premiers", élaborées pour Homère et Virgile et non pour les Histoires Saintes d'Eudocie et de Falconia.

*B Jeux de miroirs à la croisée de la rhétorique et de la poétique.*

### 1 "Palimpsestes" ?

Gérard Genette, dans *Palimpsestes*, propose une lecture du texte littéraire comme réécriture de la bibliothèque et, dans un chapitre récapitulatif de mise au point de concepts, tire les conclusions de son étude, centrée autour des genres faisant référence à d'autres textes en tant que matériau de leur composition. Il définit le texte-source comme "hypotexte" et le texte-arrivée comme "hypertexte", distinction qui repose sur la partition, de fait, entre texte visible et texte invisible, mais cité, convoqué et, à ce titre, présent dans la lecture ; la définition de G. Genette est, dans le cas du centon, fort intéressante car elle inclut dans le texte effectivement lu, tant l'œuvre première que l'œuvre seconde. Dans un second temps, le

théoricien établit une partition entre les modes de reprise : imitation ou transformation de l'hypotexte. Et, pour chacune de ces catégories de réécriture, il propose trois subdivisions, selon l'esprit de la composition. Ainsi, l'imitation ludique donne un pastiche, l'imitation satirique, une charge et l'imitation sérieux, une forgerie. La transformation ludique donne une parodie, la transformation satirique, une œuvre burlesque et la transformation sérieuse, une transposition.

Or, le centon, que l'on ne peut ranger en un genre, semble bien être un cas limite de la réécriture : l'hypotexte expressément revendiqué n'est à proprement parler ni imité ni transformé, même si le procédé de sélection d'extraits et de réarrangement en un nouvel ordre constituent à la fois une forme extrême de l'imitation et un type de transformation. De plus, peut-on parler d'"hypotexte", de texte souterrain, caché, invisible, premier quand les citations constituant le centon sont désignées comme telles, mises au premier rang, quand elles sont la chair-même de l'"hypertexte" ?

Enfin, si l'on veut maintenir la distinction de G. Genette, séduisante et qui insérerait le centon dans une perspective moderne de la poétique, si l'on gardait les concepts d'"hypertexte" et d'"hypotexte" pour désigner le texte premier et le texte second, l'identification de ces deux instances serait beaucoup plus difficile qu'il n'y paraît. J'appuierai cette réflexion sur les deux centons fondateurs de l'Antiquité, pour plus de clarté, mais l'on pourra l'étendre à tous les textes cités dans cette recherche. Le centon d'Ausone s'intitule *Cento Nuptialis* et il appartient au genre bien connu par ailleurs de l'épithalame ; le centon de Proba, sans titre fixe, est désigné dans les manuscrits, les témoignages et les éditions comme "centon sur la création du monde et la passion du Christ", avec toutes les variations synonymiques possibles sur cet énoncé. Les deux œuvres sont composées uniquement à partir d'extraits virgiliens. Bien. Maintenant, quel est l'hypotexte du centon dit "nuptial" ? Virgile ou la série de développements obligés, d'éloges du jeune marié pour sa vaillance, son origine et ses vertus, de louanges à la jeune épousée pour sa jeunesse, sa beauté et sa chasteté ? Et, dans le cas de l'*Histoire sainte*, le matériau de départ est-il uniquement une

collection de vers et demi-vers virgiliens ? Ne peut-on considérer que, tout comme le matériau est citationnel, la matière elle aussi est citationnelle, lorsqu'il s'agit de narrer l'histoire universelle que tous connaissent ? La Bible, ou, du moins, les grandes lignes narratives de la Genèse et des Evangiles, semble alors fournir un hypotexte, tout aussi présent que l'hypotexte virgilien. Ainsi, tant par l'appartenance à un genre littéraire qui comporte ses clichés et ses lieux obligés, que par la référence à un texte saint et fondateur, les deux centons modèles résistent aux partitions de G. Genette. Ni forgeries, ni transpositions, ils empruntent une voie autre de la réécriture : la réutilisation formelle.

## 2 Centon et invention

De fait, le tableau définitionnel de G. Genette explore les différents types d'invention possibles dans le cadre de genres littéraires fondés sur la réécriture. Il s'agit, dans *Palimpsestes*, d'étudier les modalités de la reprise, de l'allusion, du travail sur un texte antérieur et de sa représentation dans un texte nouveau. L'invention, catégorie de la rhétorique classique déterminant l'art de trouver, idées ou formulations, est ici limitée au champ littéraire et la catégorie rhétorique fait place à une poétique du texte. Pourrait-on alors déduire que le centon est une forme d'invention si particulière qu'elle définit un genre à elle-seule ? Ce serait crime de lèse-rhétorique à l'égard du professeur Ausone, puisque ce dernier, dans la fameuse lettre-préface à son *Centon nuptial*, situait la spécificité du centon en un tout autre domaine que celui de l'invention. A vrai dire, il ne s'embarrassait guère de longs développements sur les catégories : le centon est affaire de "pure mémoire", disait-il brièvement, cavalièrement et comme par dépréciation. Mais, ici encore, tout se complique à y regarder de plus près : la définition classique de la mémoire, chez Quintilien par exemple, concerne l'hypertexte, le discours effectivement composé par l'orateur. Or, dans le cas du centon, cette mémoire n'est pas maîtrise sur le discours en train de naître, elle est connaissance d'une œuvre antérieure et mobilisation

de cette connaissance. La mémoire est alors du côté du savoir littéraire, de la culture et définit ... l'invention!

Et, si l'on veut continuer ce jeu de miroir dans le dédale des catégories rhétoriques, le centon, dans la rigueur de ses lois métriques, doit être également pensé comme art de la disposition... Pourtant, que la tentation est grande, de ranger les contraintes du centon et les textes écrits selon leurs prescriptions en un rangement commun à toutes les œuvres littéraires. Et l'enjeu n'est pas pure satisfaction de structuraliste ou de rhétoricien : il s'agit de donner place au centon, théoriquement, au sein de la littérature. C'est bien dans cet esprit qu'Antoine Possevin rédigea vers 1555 sa préface sur les centons de Lelio Capilupi : la réflexion théorique sur la nature du centon a pour but l'insertion des poèmes de Lelio dans le corpus littéraire, dont ils fréquentaient, sous forme de publications satiriques et éphémères, les seules marges.

## 3 Invention sous contrainte

Antoine Possevin, dans la préface qu'il donne aux centons de Lelio Capilupi vers 1555, propose en premier lieu une définition générale de la littérature, qu'il subdivise en catégories, genres et espèces selon le type d'invention retenu. Le centon, dans les partitions élaborées à son occasion par Possevin, trouve tout naturellement sa place dans le tableau : reprise sans transformation de l'expression. Quelle que soit la validité, égard aux autres genres, de la proposition d'Antoine Possevin, elle présente le mérite de vouloir cerner au plus près la nature du centon, en termes généraux : caractérisé par la reprise, le centon obéit à une stricte contrainte de l'expression, qui déborde de l'invention sur la disposition du fait des lois métriques. Dans cette perspective, le centon dépasse le cadre du genre proprement dit puisque son sujet n'est pas fixé, puisque le style appartient à l'œuvre citée, puisque l'histoire littéraire fournit divers exemples de centons en divers genres consacrés : le centon est alors pur procédé de la formulation et échappe de ce fait à toute autre catégorie. C'est bien là ce qui lui donne charme, intérêt et difficulté :