

**Filosofická fakulta University Karlovy v Praze**

Ústav řeckých a latinských studií

(studijní program: *filologie*, studijní obor: *klasická filologie – římská literatura*)

a

**Université de Paris IV – Sorbonne**

Institut d'Etudes Augustiniennes

(*Histoire du christianisme ancien et civilisation de l'Antiquité tardive*)

DISERTAČNÍ PRÁCE

***CENTONES CHRISTIANI***

Métamorphoses d'une forme intertextuelle  
dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive

Martin BAŽIL

Vedoucí práce: doc. PhDr. Eva KUŤÁKOVÁ, CSc.  
prof. Jean-Claude FREDOUILLE

Rok podání práce: 2006

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonal samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Je déclare avoir effectué le présent travail d'une manière indépendante en utilisant les sources et la littérature indiquées dans la bibliographie.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Pavel Šedivý'.

Praha, 27. 3. 2006

Napsat disertační práci k tématu z dějin křesťanské literatury, kterým bylo v minulých desetiletích v české literární vědě – ze zřejmých důvodů – věnováno jen málo pozornosti, by bylo sotva možné bez dlouhodobého pobytu v zahraničí a bez práce v zahraničních knihovnách a archivech. Děkuji proto vládě Francouzské republiky za udělení stipendia k „doktorátu pod dvojím vedením“ (*doctorat en cotutelle*) a komisi Českého historického ústavu v Římě za umožnění studijního pobytu ve Vatikánské knihovně.

Zvláštní dík patří doc. Evě Kuťákové a prof. Jeanu-Claudu Fredouillovi, že přijali toto mezioborové téma a svými radami a všestrannou pomocí výrazně přispěli k výsledné podobě práce. Za konsultace k dílčím problémům děkuji také dalším odborníkům: v Praze především prof. Bohumile Mouchové a prof. Evě Stehlíkové, v Paříži prof. Françoisi Dolbeauvi a prof. Perrine Galand-Hallyn.

Chtěl bych poděkovat i všem ostatním, kdo mi při přípravě práce pomohli: rodičům za podporu po celou dobu mého studia, Daniele Tinkové, Sumi Shimahara a Cédricu Giraudovi za mnohé inspirativní rozhovory, Marianne Fripiat a Martinu Churaňovi za jazykové korektury, a konečně Janu Zdichyncovi za pomoc zejména s konečnou podobou textu.

# TABLE DES MATIÈRES

## PARTIE THÉORIQUE : A la recherche d'une méthode descriptive

### I. La réflexion sur les centons : bref aperçu de l'évolution historique ..... 11

1.1. De l'Antiquité tardive au XVII<sup>e</sup> siècle ..... 13

1.2. Les recherches philologiques de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle ..... 21

1.3. L'apport de la théorisation de l'intertextualité pour la recherche sur les centons ..... 30

### II. Pour une définition du centon ..... 39

II.1. Les limites du centon ..... 39

II.2. Les « faux centons » : Les phénomènes littéraires apparentés à la technique de centonisation ..... 44

a. La tradition orale ..... 45

b. La parodie ..... 46

c. L'autorité ..... 50

II.3. La « Gattungstypologie » du centon (d'après Christoph Hoch) ..... 54

a. Le centon-pastiche ..... 54

b. Le centon-parodie ..... 55

c. Le centon-contrafacture ..... 56

### III. Pour une description intertextuelle du centon ..... 58

III.1. Eléments constitutifs de la « situation centonienne » ..... 58

a. Les présuppositions : l'hypotexte, son auteur et sa connaissance par le public ..... 59

b. La création : le centoniste et le marquage du caractère intertextuel ..... 63

c. La réception : le lecteur et la dynamique de la lecture non-linéaire ..... 64

III.2. Critères de l'intensité du lien intertextuel ..... 65

a. Critères quantitatifs de l'intensité des relations intertextuelles.....	66
b. Critères qualitatifs de l'intensité des relations intertextuelles .....	68
<b>IV. Conclusion de la partie théorique .....</b>	<b>73</b>

## **PARTIE HISTORIQUE : La double source du centon chrétien**

<b>I. La tradition romaine.....</b>	<b>78</b>
1.1. <i>La présence de la littérature dans l'éducation scolaire à Rome.....</i>	79
1.2. <i>Le caractère intertextuel de la littérature romaine – influence de l'éducation littéraire spécifique .....</i>	82
1.3. <i>Le centon latin, cas extrême de l'« écriture imitative » .....</i>	83
<b>II. La culture chrétienne <i>in statu nascendi</i> .....</b>	<b>87</b>
II.1. <i>La formation chrétienne.....</i>	89
II.2. <i>La liturgie et l'exégèse, lieux privilégiés de l'« intertextualité chrétienne » .....</i>	92
II.3. <i>Pour une mentalité littéraire des chrétiens romains : classicisme romain et « figurativité » chrétienne.....</i>	95
<b>III. Virgile, héritage commun .....</b>	<b>99</b>
III.1. <i>Le poète classique païen et ses interprétations chrétiennes avant le IV<sup>e</sup> siècle .....</i>	99
III.2. <i>La renaissance virgilienne du IV<sup>e</sup> siècle.....</i>	103
III.3. <i>Les aspects religieux dans le culte virgilien et leur importance pour la réception chrétienne de Virgile .....</i>	107
<b>IV. Conclusion de la partie historique .....</b>	<b>110</b>

**PARTIE ANALYTIQUE I : Les enjeux de la technique du centon  
dans le *Cento Probae***

<b>I. Programme poétique du <i>Cento Probae</i> (d'après ses paratextes).....</b>	<b>114</b>
<i>I.1. Stratégies intertextuelles mises en œuvre dans le « centon impur » de l'exorde général.....</i>	<i>116</i>
a. Virgile – une prise de position.....	116
b. Lucain, modèle rejeté.....	122
c. Juvencus comme modèle à suivre et à dépasser.....	124
d. Les bases de la poétique de Proba d'après l'exorde général.....	125
<i>I.2. La position de l'exorde général dans la structure de l'œuvre.....</i>	<i>126</i>
a. Les relations entre l'exorde général et celui de la partie véto-testamentaire.....	127
b. Les relations entre les exordes et l'« interlude » séparant les deux parties narratives.....	130
<i>I.3. Résumé : la poétique intertextuelle de Proba.....</i>	<i>133</i>
<b>II. Les paradis et les terres virgiliens de Proba.....</b>	<b>146</b>
<i>II.1. Les passages positifs.....</i>	<i>147</i>
a. La création de l'univers.....	147
b. Deux « tableaux de genre » : La vie au Paradis et la vie sur terre.....	151
<i>II.2. Les passages négatifs.....</i>	<i>156</i>
a. Le jugement de Dieu sur l'homme.....	156
b. La description des peines après le meurtre d'Abel.....	159
c. Réaction de la nature à la mort de Jésus.....	163
<i>II.3. Résumé : la présence des Géorgiques dans le <i>Cento Probae</i>.....</i>	<i>166</i>
<b>III. Proba devant l'imagerie virgilienne : La réception des images de l'<i>Enéide</i> dans le <i>Cento Probae</i>.....</b>	<b>168</b>
<i>III.1. L'« imitation contrastée » : la description des Enfers dans le « Sermon sur la montagne ».....</i>	<i>168</i>

III.2. L' « imitation analogique » : la tempête.....	174
III.3. L'art de la miniature.....	180
<b>IV. Traits caractéristiques de la technique de versification et de composition du Cento Probae .....</b>	<b>189</b>
IV.1. Niveau phonétique et lexical .....	189
IV.2. Niveau des formules et des vers .....	191
a. La facture des vers .....	191
b. Les formules répétées .....	194
IV.3. Niveau des épisodes .....	198

## PARTIE ANALYTIQUE II : Les héritiers de Proba

<b>I. Les centons chrétiens mineurs de l'Antiquité tardive.....</b>	<b>203</b>
I.1. Les « Versus ad gratiam Domini ».....	206
a. Le caractère bucolique des Versus et leurs relations avec les Bucoliques de Virgile .....	207
b. Pomponius disciple et imitateur de Proba.....	213
I.2. Le « De Verbi incarnatione » .....	223
a. La technique de versification .....	225
b. La technique de composition .....	227
I.3. Le « De Ecclesia » .....	229
a. La « postface mythologique » .....	230
b. Le De Ecclesia et le Iudicium Paradis de Mavortius : une comparaison stylistique .....	233
<b>II. La technique du centon dans la poésie hexamétrique du Haut Moyen Age .....</b>	<b>238</b>
II.1. Une nouvelle technique poétique au Moyen Age : le remploi des vers pré- formulés .....	239

<i>II.2. Trois exemples des centons et « centons » médiévaux</i> .....	242
a. Exemple I : Le « collage » des vers de Dracontius dans l'Ad Sethum du poète Columbanus.....	242
b. Exemple II : Les Centones Claromontani.....	244
c. Exemple III : Le diptyque des poèmes bibliques de Victorinus .....	246
<i>II.4. Conclusion : traces de la survivance de la technique de centonisation au Haut Moyen Age ?</i> .....	248
<b>Conclusion générale</b> .....	<b>250</b>
<i>Pour une relecture intertextuelle des centons chrétiens</i> .....	250
<i>Le Cento Probae – le centon-modèle</i> .....	252
<i>Les héritiers de Proba : les centons antiques mineurs et la poésie centonisée du Haut Moyen Age</i> .....	256
<b>Shrnutí</b> .....	<b>261</b>
<i>Křesťanské centony a teorie intertextuality</i> .....	261
<i>Intertextuální interpretace Cento Probae</i> .....	266
<i>Probini dědicové: menší pozdněantické křesťanské centony a centonová poezie raného středověku</i> .....	270
<b>Table des abréviations et sigles</b> .....	<b>275</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>276</b>
<i>I. Editions</i> .....	276
<i>II. Instruments de travail</i> .....	279
<i>III. Travaux de recherche</i> .....	280
<b>Index des passages commentés</b> .....	<b>297</b>



## ANNEXES

<b>Annexe I : <i>Cento Probae</i> .....</b>	<b>299</b>
<b>Annexe II : <i>Pomponii Versus ad gratiam Domini</i> .....</b>	<b>330</b>
<b>Annexe III : <i>De Verbi incarnatione</i>.....</b>	<b>336</b>
<b>Annexe IV : <i>De Ecclesia</i> .....</b>	<b>342</b>
<b>Annexe V : <i>Centones Claromontani</i>.....</b>	<b>350</b>
<b>Annexe VI : <i>Versus de lege Domini</i>.....</b>	<b>364</b>
<b>Annexe VII : <i>De nativitate, [vita], passione et resurrectione Domini</i> .....</b>	<b>374</b>

## **PARTIE THEORIQUE :**

A la recherche d'une méthode descriptive

# I. LA REFLEXION SUR LES CENTONS :

## BREF APERÇU DE L'EVOLUTION HISTORIQUE

Contrairement à l'idée, traditionnelle en philologie, d'une substance intemporelle du texte, et aux vœux des poètes mêmes, qui prédisent un succès éternel à leurs créations – on se souvient, entre autres, de l'épilogue des *Métamorphoses* d'Ovide ou du dernier poème du troisième livre des *Odes* d'Horace –, les œuvres littéraires ne sont pas immortelles : cessant d'être lue, perdant contact avec le public, contemporain ou postérieur, l'œuvre meurt si la communication entre l'auteur et ses lecteurs est rompue.

Cette condition minimale d'existence de l'œuvre littéraire laisse ouverte la définition de ses différentes « formes de vie », c'est-à-dire des diverses formes ou étapes de sa réception. La première de ces formes réside dans le contact direct avec un lecteur contemporain, que l'auteur « projette » ou « suppose » lors de la rédaction et qui partage avec lui la même culture. C'est ce public seul qui peut, par sa réaction critique, amener l'auteur à apporter des modifications sur le texte (ou, à la limite, à le détruire). La deuxième étape de la réception consiste dans la confrontation de l'œuvre avec un lecteur postérieur, libre d'adopter ou non un mode de lecture qui laisse percevoir les qualités de l'œuvre dans tout ce qu'elle comporte d'étranger, qu'il s'agisse de son système esthétique, intellectuel ou spirituel, libre de prendre en compte ou non le contexte d'origine, selon sa volonté d'enrichir son horizon culturel. Un cas spécial de cette forme de survivance d'une création littéraire est la réception active de celle-ci au sein d'œuvres postérieures : l'auteur qui se réfère à un texte (ou à un élément textuel) donné, l'inscrit dans sa culture et, en le réactualisant de cette manière, le met à l'épreuve, en infléchit bien souvent le sens premier.

A ces deux formes s'en ajoute une troisième, celle de l'œuvre en tant que sujet de recherche, présente dans les « métatextes » théoriques et historiques écrits par des philologues et des spécialistes de la culture des époques antérieures. Eux aussi, bien sûr, ont un mode de lecture spécifique, mais leur responsabilité interprétative est beaucoup plus grande : ils doivent faire abstraction, le plus

possible, de leur propre goût, déterminé par les tendances esthétiques contemporaines, pour prendre en considération les conditions de naissance de l'œuvre. Ce type idéal de lecture objective est constamment battu en brèche. Si le public est influencé par les nouveaux critères esthétiques, les chercheurs le sont par les courants théoriques actuels : leurs questionnements, leurs approches et leurs méthodes d'interprétation s'inscrivent parmi ceux-ci.

Le centon – cela a déjà été observé – fait partie des formes littéraires dont le destin dans la littérature ainsi que dans la recherche est particulièrement sensible aux changements de l'esthétique littéraire et de la pensée sur la littérature qui apparaissent à la frontière entre deux époques culturelles<sup>1</sup>. C'est pourquoi l'évaluation du centon était particulièrement mouvementée. C'est pourquoi nous voulons commencer notre recherche par une esquisse de l'histoire des « vies » du centon dans les littératures européennes, dès les débuts jusqu'à nos jours, en mettant l'accent justement sur sa réception dans la recherche. Les moments historiques où les changements dans la pensée sur le centon furent déterminants, seront plus spécialement étudiés : humanisme italien, âge baroque, *Genieästhetik* du XVIII<sup>e</sup> siècle, nouveaux courants de la théorie littéraire dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Une telle introduction historique n'est pas une fin en soi. Compte tenu des grilles de lecture des centons dans la recherche antérieure, nous pouvons mieux comprendre quels étaient leurs principaux intérêts, leurs préjugés et leurs limites. Notre réflexion restera axée autour du sujet de ce travail, les centons chrétiens de l'Antiquité tardive. Mais pour pouvoir profiter aussi des avantages d'une perspective comparatiste, on se servira, en tant que matériel de comparaison, des autres formes historiques du centon, depuis l'Antiquité jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>1</sup> Voir par exemple Christoph HOCH, *Apollo Centonarius, Studien und Texte zur Centodichtung der italienischen Renaissance*, Tübingen, Stauffenburg-Verlag, 1997, (Romanica et comparatistica, Sprach- und literaturwissenschaftliche Studien, 26), p. 4 : « die fortuna bzw. sfortuna des Cento in der Literatur wie in der Literaturkritik [erweist sich] als ein auch aus systematischer Sicht mustergültiges Paradigma für den Epochenwandel ». – Une première version de ce chapitre a été publiée dans Martin BAŽIL, « De alieno nostrum, Les centons de l'Antiquité tardive et la théorie de l'intertextualité », *Listy filologické*, 125, 1-2, 2002, p. 1-32.

## I.1. De l'Antiquité tardive au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>

Les premières réflexions sur les centons remontent aux époques où il faisait partie des genres vivants ; elles sont donc liées à la première forme de la réception du centon. Celui-ci étant une sorte de *poesis docta*, ses auteurs et éditeurs ressentaient souvent la nécessité de commenter les poèmes pour les rendre plus compréhensibles à leurs contemporains. Ainsi Ausone, le fondateur de ce « métagenre » explicatif dans l'Antiquité tardive, joint à son *Cento nuptialis* une lettre dans laquelle il explique pourquoi il l'a écrit et donne les règles de sa composition. Proba, ainsi que l'éditeur de son poème biblique à la fin du IV<sup>e</sup> siècle (dans son prologue adressé à l'empereur Arcadius), insistent sur la fonction réinterprétative ou même correctrice du centon<sup>3</sup>. Au XVI<sup>e</sup> siècle, le recueil de trente-deux centons de Julio Capilupi est accompagné par une longue lettre d'un savant, qui expose à deux jeunes membres de la famille de l'auteur les principes de construction des poèmes écrits quelques décennies auparavant<sup>4</sup>. Les commentaires de cette sorte peuvent être ou devenir partie intégrante des œuvres mêmes. Ils apportent des témoignages fondamentaux sur les conditions de la première réception des centons, sur le caractère spécifique de la communication littéraire entre le centoniste et son public.

Ce public nous a, lui aussi, laissé des traces de ses opinions. Tertullien et Jérôme sont les principaux auteurs de l'Antiquité à avoir émis des réserves sur les centons. Le premier, en mentionnant la *Médée* d'Hosidius Geta, les compare aux œuvres des hérétiques, semblablement composées, selon lui, des textes d'autres auteurs<sup>5</sup>. Le second critique surtout les changements de sens qui se produisent lors

---

<sup>2</sup> Les paragraphes suivants se fondent en grande partie sur les chapitres historiques de la thèse de Christoph HOCH, *Apollo Centonarius, op. cit.*, surtout « Zu Begriffsgeschichte und Forschungsstand », p. 3-10 ; « Ein gattungsgeschichtlicher Epilog », p. 175-186.

<sup>3</sup> PROBA : « *Vergilium cecinisse loquar pia munera Christi* » (vers 23) ; l'éditeur : « [...] *Maronem / mutatum in melius [...]* » (vers 3-4 du prologue). Cité selon l'édition de Carl SCHENKL, CSEL 16 (*Poetae Christiani minores*), p. 568-569.

<sup>4</sup> D'après Octave DELEPIERRE, *Tableau de la littérature du centon, chez les anciens et les modernes*, t. I, II, Londres, 1874, 1875, t. I, p. 215 sq., les centons de Julio Capilupi ont été publiés pour la première fois en 1540, alors que la lettre est datée de 1599.

<sup>5</sup> TERT. *praescr.* 39, 3 : « *Vides hodie ex Virgilio fabulam in totum aliam componi, materia secundum versus et versibus secundum materiam concinnatis*. 4. *Denique Hosidius Geta Medeam tragoediam ex Virgilio plenissime exsuxit. Meus quidam propinquus ex eodem poeta inter cetera stili sui otia Pinacem Cebetis explicuit*. 5. *Homero centones etiam vocari solent qui de carminibus*

du mélange de l'Évangile avec une forme « inappropriée »<sup>6</sup>. Cette opinion, adoptée bientôt aussi par l'Église (voir le *Decretum Gelasianum de libris recipiendis et non recipiendis*) ne changea que lentement – au VII<sup>e</sup> siècle, Isidore de Séville osa prononcer quelques mots positifs à l'égard de Proba, en prenant de la distance par rapport au contenu de son poème<sup>7</sup>.

Ce n'est qu'au début de la Renaissance italienne qu'apparaît pour la première fois un autre point de vue, faisant des centons-œuvres littéraires des objets d'observation. A partir de la controverse soutenue par l'humaniste de Padoue Albertino MUSSATO contre le dominicain Jean de Mantoue à propos de la légitimité d'une poésie chrétienne, cette époque montre un renouvellement d'intérêt pour les centons, surtout pour celui de Proba<sup>8</sup>. Dans les manuels de la Renaissance, la poétesse du IV<sup>e</sup> siècle occupe le premier rang parmi les auteurs d'épopées bibliques (par exemple chez Pétrarque, dans la X<sup>e</sup> églogue de son

---

*Homeri propria opera more centonario ex multis hinc inde compositis in unum sarciant corpus. 6. Et utique fecundior divina litteratura ad facultatem cuiusque materiae.* » (Cité selon l'édition de R. F. REFOULE, dans *Tertulliani opera omnia – Opera catholica, Adversus Marcionem*, Turnholti, Brepols, 1954, Corpus Christianorum, series latina, 1, p. 185-224, 219-220) – Pour une interprétation récente des passages, souvent cités, des auteurs antiques sur les centons, voir l'article de Giovanni POLARA, « I centoni », dans *Lo spazio letterario di Roma antica*, t. III, *La Ricezione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 1990, p. 245-275, ici p. 247 sq.

<sup>6</sup> HIER. *epist.* 53, 7 (*ad Paulinum presbyterum*) : « *Sola scripturarum ars est, quam sibi omnes passim vindicent [...]. Taceo de meis similibus, qui [...] nec scire dignantur quid prophetae, quid apostoli senserint, sed ad sensum suum incongrua aptant testimonia, quasi grande sit et non vitiosissimum dicendi genus depravare sententias, et ad voluntatem suam scripturam trahere repugnantem. Quasi non legerimus Homerocentonas et Vergiliocentonas, ac non sic etiam Maronem sine Christo possumus dicere Christianum, quia scripserit: 'iam redit et virgo, redeunt saturnia regna, iam nova progenies caelo demittitur alto' [...]. Puerilia haec sunt et circulatorum ludo similia, docere quod ignores, immo, ut cum stomacho loquar, nec hoc quidem scire quod nescias.* » (Cité selon l'édition Saint JEROME, *Lettres*, t. II, éd. Jérôme LABOURT, Paris, Les Belles Lettres, 1953, p. 15-16).

<sup>7</sup> ISID. *vir. ill.* 5 : « *Proba uxor Adelphi proconsulis femina inter viros ecclesiasticos idcirco posita sola pro eo quod in laude Christi versata est, componens centonem de Christo virgilianis coaptatum versiculis. Cuius quidem non miramur studium sed laudamus ingenium. Quod tamen opusculum legitur inter apocryphas scripturas insertum.* » (Cité selon l'édition de Carmen CODOÑER MERINO, *El „De viris illustribus“ de Isidoro de Sevilla*, Estudio y edicion critica, Salamanca, 1964, p. 136.) – Voir aussi *orig.* 1,39,25 où Isidore reprend, sous une forme abrégée, la définition proposée par Tertullien : « *Centones apud Grammaticos vocari solent, qui de carminibus Homeris seu Vergilii ad propria opera more centonario ex multis hinc inde compositis in unum sarciant corpus, ad facultatem cuiusque materiae.* » (Cité selon l'édition *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX*, éd. Wallace Martin LINDSAY, t. I, Oxford, Clarendon University Press, 1911<sup>1</sup>, 1989, p. 39-40.)

<sup>8</sup> HOCH, *Apollo Centonarius*, *op. cit.*, p. 26-32. – Dans cette controverse, dont le sujet est « *nicht mehr und nicht weniger als die Frage nach der Berechtigung und der Modalität einer christlich-humanistischer Dichtung* » (p. 29) et qui peut être, sur le plan métaphorique, considérée comme un litige entre le Moyen Âge et l'humanisme, le centon de Proba devient une démonstration du contenu chrétien des poèmes de Virgile.

*Bucolicum carmen*<sup>9</sup>, ou même dans les *Scriptores illustres linguae latinae* de Sicco POLENTON<sup>10</sup>) ou parmi les femmes célèbres (dans le traité *De mulieribus claris* de BOCCACE<sup>11</sup>). En plus du fait qu'à cette époque, on commence à écrire des poèmes centonisés sur le modèle de celui de Proba<sup>12</sup>, toutes ces mentions témoignent de la réception des centons latins par le public de lecteurs ainsi que par les auteurs, plus que d'une recherche systématique qui ne se développera que dans les décennies suivantes. Néanmoins, la réflexion sur les centons à cette époque se produit, du moins en partie, grâce au recoupement de leurs trois « modes de réception » dans un moment unique (ce qui est seulement le cas de la Renaissance et de l'âge baroque).

L'intérêt de l'histoire littéraire proprement dite pour les centons antiques commence, à notre connaissance, avec les *Historiae poetarum tam graecorum quam latinorum dialoghi decem* de Lelio Gregorio GIRALDI parues en 1545 à Bâle. Il est le premier à donner une liste plus ample des centonistes, contenant non seulement Proba mais aussi Ausone, Pomponius et l'impératrice Eudocia avec ses centons homériques, ainsi que quelques auteurs modernes restés anonymes. Les centons y reçoivent aussi de nouveaux éléments de définition : ils sont caractérisés comme étant proches d'une sorte de parodie (« *confines sunt centonibus parodiae [...] quae per adiectionem versus versi conficiuntur* »<sup>13</sup>). Une idée analogue apparaît, un peu plus tard, dans la célèbre *Poétique* de Jules-César SCALIGER (parue en 1561 à Lyon) : celui-ci rapproche le centon de la

---

<sup>9</sup> PETRARQUE, *Bucolicum carmen*, texte latin, traduction et commentaire par Marcel FRANÇOIS et Paul BACHMANN, avec la collaboration de François ROUDAUT, préface de Jean MEYERS, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 233-234, vers 322 sq. de la X<sup>e</sup> églogue (intitulée *Laurea occidens*) : « *Hic matrona fuit, ortis que lecta remotis, / vimineis calathis templo aurea poma sacrauit.* » (« C'est en ces lieux qu'une dame fit au temple, dans des corbeilles d'osier, l'offrande de fruits dorés cueillis en de lointains jardins. ») Voir aussi p. 364, note 128, où on interprète les vers cités comme relatifs à Proba.

<sup>10</sup> Sicconis POLENTONI *Scriptorum illustrium latinae linguae libri XVIII*, éd. L. ULLMANN, Rome, American Academy in Rome, 1928, p. 126.

<sup>11</sup> Giovanni BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, éd. Vittorio ZACCARIA, dans *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, éd. Vittore BRANCA, t. X, Verona, Arnoldo Mondadori editore, prima edizione 1967, seconda edizione 1970, p. 392-397 (XCVII. *De Proba Adelphi uxore*).

<sup>12</sup> Pour les centons latins du XVI<sup>e</sup> siècle, il faut mentionner surtout les grands recueils sur les sujets très variés des Laelio et Julio Capilupi, publiés dans les années quarante, ou celui d'Henri Meibom, publié en 1597 (voir DELEPIERRE, *Tableau de la littérature du centon*, op. cit., p. 170-223). – Pour la poésie du centon du XVI<sup>ème</sup> siècle, voir la thèse très riche de Hélène CAZES, *Le livre et la lyre, Grandeur et décadence du centon virgilien au moyen-âge et à la renaissance*, thèse soutenue à l'Université de Paris X (dir. Daniel Ménager), 1998.

<sup>13</sup> Cité selon HOCH, *Apollo Centonarius*, op. cit., p. 43.

parodie et de la technique spécifique de composition des rhapsodes ègrecs (considérée comme l'origine de la parodie) et loue surtout Ausone, en plus duquel seule Proba est mentionnée<sup>14</sup>.

Le fait que ces deux rapprochements du centon et de la parodie, par GIRALDI et par SCALIGER, se fondent sur des parallèles différents<sup>15</sup>, est caractéristique des premières définitions humanistes du centon, encore très vagues. De plus, la définition de la parodie chez SCALIGER, qui consiste selon lui à ridiculiser sa source<sup>16</sup>, ne peut s'appliquer qu'au centon d'Ausone : le poème de Proba, dont la relation à Virgile peut à peine être considérée comme parodique dans ce sens du mot, lui échappe. Ainsi, selon Christoph HOCH<sup>17</sup>, ces définitions restent descriptives et se fondent sur une tradition lexicographique médiévale qui conduit jusqu'au dictionnaire byzantin de *Suda* plutôt que sur des analyses détaillées des textes mêmes.

L'idée que le centon et la parodie sont deux phénomènes littéraires complémentaires se retrouve aussi dans d'autres définitions humanistes de ces genres. La plus intéressante d'entre elles, surpassant les autres parce qu'elle se fonde sur une analyse poétique minutieuse et systématique, est donnée par Henri ESTIENNE dans son traité *Parodiae morales in poetarum veterum sententias celebriores* paru en 1575 à Genève<sup>18</sup>. Pour lui, le centon et la parodie naissent tous deux d'une sorte d'adaptation (appelée *abusus*) qui, par un changement du texte d'origine, fait surgir une nouvelle signification. Il distingue cependant les deux

---

<sup>14</sup> Julius Caesar SCALIGER, *Poetices libri septem*, [Lyon], 1561, p. 47 (I, XLIII) : « *Haud absimiles Parodiis, quos Centones vocant. Deducitur enim sensus alius ab sensu pristino versuum : hoc parodiam refert. quorum versuum membra hinc inde collecta quum assuantur, Rapsodiae nomen representant. [...] Tale apud Ausonium poema valde ingeniosum & lepidum, ex frustis Virgilianis coagmentatum. Tale etiam Probæ poetriæ Christianæ.* » (Cité selon l'édition Julius Caesar SCALIGER, *Poetices libri septem*, Faksimile-Neudruck der Ausgabe von Lyon 1561 mit einer Einleitung von August BUCK, Stuttgart – Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, 1964.)

<sup>15</sup> Voir HOCH, *Apollo Centonarius*, *op. cit.*, p. 44 : « [...] während erstere einen formalen Grund für den Vergleich anführt (Zitatcollage), benennt letztere das inhaltliche Spannungsverhältnis zur Vorlage (thematische Substitution) als Ursache für die behauptete Nähe zwischen Cento und Parodie ».

<sup>16</sup> SCALIGER, *op. cit.*, p. 46 (I, XLII) : « *est igitur Parodia Rhapsodia inuversa mutatis vocibus ad ridicula sensum retrahens* » (cité selon HOCH, *Apollo Centonarius*, *op. cit.*, p. 43).

<sup>17</sup> HOCH, *Apollo Centonarius*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>18</sup> Conformément au sous-titre de son traité (*Centonum veterum & parodiarum vtriusque linguae exempla*), dans la seconde partie, ESTIENNE donne un catalogue contenant des centons grecs homériques (sous le nom d'Eudocia) ainsi que latins ; parmi ceux-ci, il loue surtout les centons chrétiens (tous attribués à Proba) mais mentionne aussi le *Centon nuptialis* d'Ausone et une satire anti-monacale de Lelio Capilupi (HOCH, *Apollo Centonarius*, *op. cit.*, p. 53-54).



modes d'utilisation du texte : tandis que le centon joint des éléments disparates qui proviennent de contextes différents, les plus éloignés possible, la parodie conserve la structure de l'original et ne change que des lettres et des mots isolés. A certains égards, ESTIENNE anticipe les réflexions intertextuelles. Il insiste, par exemple, sur le rôle actif du lecteur qui, pour être capable de comprendre les centons, doit posséder une érudition comparable à celle de leur auteur. On pourrait presque voir dans cette idée une préfiguration de ce que Philippe LEJEUNE propose d'appeler « le pacte » générique<sup>19</sup> qui lie l'auteur et son public, « de la conclusion duquel la tradition, garantie par l'éducation scolaire et par le canon de la lecture, est responsable »<sup>20</sup> ; ce pacte, en fait, constitue une condition *sine qua non* du fonctionnement du centon<sup>21</sup>.

Le XVII<sup>e</sup> siècle apporte un nouveau changement dans l'esthétique littéraire. Dans la littérature baroque, le principe de l'imitation des modèles classiques, fondamental pour la Renaissance et pour le « classicisme pétrarquaisant », commence à perdre de son importance, et les textes antérieurs deviennent un réservoir d'éléments (motifs, thèmes, tournures, etc.) dont le poète peut se servir pour atteindre son but : étonner son lecteur. La valeur de ces éléments n'est pas donnée par l'autorité de l'auteur d'origine mais dépend de leur fonction dans l'œuvre nouvelle. C'est pourquoi le centon, en tant qu'un phénomène fondé sur l'*imitatio* (même si elle est particulière) d'un auteur canonique, cesse peu à peu d'être une forme productive, surtout en Italie<sup>22</sup>.

En revanche, il y a deux domaines dans lesquels la tradition du centon se prolonge au moins encore un siècle. Dans les littératures nationales dans lesquelles le centon n'existait pas avant le XVII<sup>e</sup> siècle, surtout dans la littérature espagnole<sup>23</sup> et allemande<sup>24</sup>, le centon baroque connaît un succès plus grand, en

---

<sup>19</sup> Voir par exemple Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, 1996, <sup>1</sup>1975.

<sup>20</sup> HOCH, *Apollo Centonarius*, *op. cit.*, p. 56 : « [...] für dessen Zustandekommen die durch Schulbildung und Lektürekanon verbürgte literarische Tradition verantwortlich zeichnet [...] ».

<sup>21</sup> Sur Henri Estienne et son traité, voir HOCH, *Apollo Centonarius*, *op. cit.*, p. 46-58, sur les centons, surtout p. 52 sq.

<sup>22</sup> Christoph HOCH ne mentionne que deux exemples parmi les centons italiens de ce siècle (HOCH, *Apollo Centonarius*, *op. cit.*, p. 175-183).

<sup>23</sup> Pour les centons espagnols qui s'appuyaient très étroitement sur leurs modèles italiens, voir par exemple HOCH, *Apollo Centonarius*, *op. cit.*, p. 182, et Francisco Jávier SANCHEZ MARTINEZ, *Historia y crítica de la poesía lírica culta « a lo divino » en la España del Siglo del Oro*, tomo III,

tant qu'il est un *conchetto* ingénieux, enrichissant le spectre des techniques de création littéraire. La production des centons néo-latins, quant à elle, culmine au XVII<sup>e</sup> siècle avec une mode de « christianisation » des grands poètes vénérés, à l'image du *Cento Probae* ; outre Virgile, on utilise surtout des vers d'Ovide mais aussi d'autres poètes antiques comme Horace, Tibulle, Lucrèce, Lucain, Stace, Claudien, Ausone...<sup>25</sup>. Mais ces jeux littéraires et théologiques connaîtront un déclin au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>26</sup>. Seuls les centons prosaïques, inconnus par les Anciens et non attestés (à notre connaissance) avant le traité *Politica, sive Civilis Doctrinae libri VI* de Juste Lipse (composé en 1580 à partir d'extraits des historiens romains)<sup>27</sup>, reprendront souffle pour une brève période, après plus de deux cents ans. Dans la dernière décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle, juste à la fin de l'« Ancien Régime littéraire », plusieurs lettrés essaieront de trouver des réponses

---

*De los orígenes a la divinización de la lírica de Garcilaso, con un estudio del centón poético « a lo divino » de Juan de Andosilla*, Alicante, F. J. Sánchez Martínez, 1996.

<sup>24</sup> Voir les centons des vers de Martin Opitz, composés par Wenzel Scherffer ou par Siegmund von Birken. Ce dernier a placé un centon des vers tirés de huit œuvres différentes d'Opitz dans son manuel de poétique, pour illustrer la définition du centon (Siegmund von BIRKEN, *Teutsche Redebind- und Dichtkunst*, Nürnberg, 1679, réimpression Hildesheim – New York, Georg Olms Verlag, 1973, p. 158-160). Voir Kurt ADEL, *Das Wiener Jesuitentheater und die europäische Barockdramatik*, Wien, Österreichischer Bundesverlag, 1960, p. 47, et Alfred LIEDE, *Dichtung als Spiel, Studien zur Unsinnpoesie an der Grenze der Sprache*, t. II, Berlin, Walter de Gruyter, 1963, p. 214 sq. – En Bohême, en revanche, on voit se continuer la tradition des centons humanistes latins née au siècle précédent (voir Karel HRDINA, « Centones virgiliani českých humanistů 16. a 17. století » <Les centons virgiliens des humanistes tchèques aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles>, dans 'Pio vati'. *Sborník prací českých filologů kuctění dvoutisícího výročí narození Vergiliova* <Recueil des travaux des philologues tchèques en l'honneur du bimillénaire de la naissance de Virgile.>, éd. Otakar JIRÁNI – František NOVOTNÝ – Bohumil RYBA, Praha, Jednota českých filologů, 1930, p. 80-94).

<sup>25</sup> DELEPIERRE, *Tableau de la littérature du centon*, op. cit., p. 1 sq., 36 sq., 42 sq., 59 sq. et 103 sq., mentionne entre autres l'*Aeneis Sacra continens acta domini nostri Jesu Christi et primorum Martyrum [...], omnia Vergiliocentonibus conscripta* d'Etienne de Pleure (1618), un *Cento Ovidianus de Fratibus Roseae Crucis* de F. G. Menapius (de la même année), une *Musa Catholica Maronis (sive Catechismus Maroniano carmine expressus)* d'Aegidius Bavarius (1622), toute une série de centons virgiliens d'argument chrétien d'Alexander Ross (1640) ou *Creatio et Lapsus*, deux poèmes centonisés par Léonard van Rissen à partir des vers de Virgile, Ovide, Lucrèce, Lucain et Stace pour des buts didactiques (1670).

<sup>26</sup> Pour cette époque, DELEPIERRE ne mentionne que deux centons virgiliens « christianisants » de Bruno Francisco Larrañaga, publiés en 1788 : *La America soccorida en el Gobierno del Excelentísimo Señor don Bernardo de Galrez, Conde de Galrez, &c. (Egloga dedicada a Maria Santisima en su portentosa Imagen de Guadelupe)* et *Margileida (Tableau de la littérature du centon*, op. cit., p. 165 sq.).

<sup>27</sup> Pour la composition de ce traité, Juste Lipse se sert, entre autres, des extraits de Cicéron, Tacite, Quintilien, Plutarque, Salluste, Suétone, Tite-Live, Quinte-Curce ... (voir DELEPIERRE, *Tableau de la littérature du centon*, op. cit., p. 257-261).

aux problèmes politiques et moraux de l'époque en réactualisant des idées de Cicéron, des historiens antiques ou de Rabelais dans un nouveau contexte<sup>28</sup>.

Le changement entre la Renaissance et l'âge baroque, mentionné ci-dessus, se reflète aussi dans les manuels littéraires. Dans son *Trattato dello Stille e del Dialogo* paru en 1662 à Rome, Pietro Sforza PALLAVICINO range le centon parmi les « *concetti deriuati da equiuocazione di parole* ». Les points communs de toutes les formes réunies dans ce groupe sont l'effet du hasard apparent et la jonction d'éléments hétérogènes. Par la juxtaposition des mots, phrases ou vers empruntés à des œuvres antérieures, l'auteur d'un tel *concetto* attire l'attention du lecteur sur leurs relations sémantiques en le surprenant par des parallèles et liens imprévus. Une idée analogue se retrouve chez Juan de CARAMUEL Y LOBKOWITZ qui traite le centon dans son livre *Primus Calamus ob oculos ponens Metametricam* [...] (paru en 1663 à Rome) consacré aux divers procédés poétiques<sup>29</sup>. Dans le chapitre intitulé *Apollo Centonarius*, il analyse quelques-uns des centons antiques et modernes, et défend ce « *versicolor versuum genus* »<sup>30</sup> contre les objections de ses contemporains, en se référant à sa capacité de trouver aux éléments donnés, combinés de manière inattendue, de nouvelles qualités esthétiques<sup>31</sup>. Mathématicien réputé, CARAMUEL est fasciné surtout par le nombre quasi infini de ces combinaisons (« *summa variandi libertas* ») qu'il regarde comme une des qualités fondamentales du centon.

Dans les œuvres mentionnées de PALLAVICINO et de CARAMUEL, le centon est traité surtout comme une technique de composition des poèmes plutôt que comme une forme littéraire. Cette conception anticipe sur les développements

---

<sup>28</sup> Voir le centon français « De l'autorité de Rabelais dans la révolution présente et dans la constitution du clergé, ou Institutions royales, politiques et ecclésiastiques, tirées de Gargantua et de Pantagruel » de Pierre Louis Ginguené (publié en 1791), le *Cento Ciceronianus Studiorum formulam exhibens* anonyme tiré du *De officiis* cicéronien (1794) ou un centon intitulé *Romae prope Caesaris hortos*, rédigé en 1803 à partir d'extraits des historiens romains, par une société de poètes néo-latins dirigée par Héron de Villefosse (voir DELEPIERRE, *Tableau de la littérature du centon*, op. cit., p. 207, 188, 217 ; Ludovic LALANNE, *Curiosités littéraires*, Paris, Paulin, 1845, 2<sup>ème</sup> édition 1857, p. 15).

<sup>29</sup> Ioannis CARAMUELIS *Primus calamus ob oculos ponens Metametricam, quae variis Currentium, Recurrentium, Adscendentium, Descendentium, nec non Circumvolantium Versuum Ductibus, aut aeri incisus, aut buxo insculptos, aut plumbo infusos, multiformes labyrinthos exornat*, Romae, Fabius Falconius, 1663.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 7 de la première partie.

<sup>31</sup> Voir par exemple l'épigraphe de ce chapitre dans lequel CARAMUEL joue sur les deux sens du mot *cento* en latin (une forme littéraire et une pièce d'étoffe rapiécée) : « *Consue Centones, auri contemne Flavillas, / Ditiior & Cræso Principe lector eris.* »

postérieurs de ce genre : l'apologie enthousiaste des centons chez CARAMUEL, ainsi que les encouragements qu'il adresse à ses contemporains pour se lancer dans la composition de poèmes centonisés, se situent à la fin de la vie du centon-gre littéraire. Dans les autres manuels de poétique baroques, le centon change de statut : il prend place parmi les figures de rhétorique, en tant que procédé stylistique enrichissant la construction d'un texte<sup>32</sup>.

C'est avec cette fonction que la technique du centon apparaît, très rarement et sans être nommée, dans la poésie postérieure au XVIII<sup>e</sup> siècle (si l'on omet les rares centons de circonstance, composés encore au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>33</sup>, et la tradition des jeux philologiques mentionnés ci-dessus, qui s'inscrivent tous deux dans la tradition des centons baroques). Dans la littérature tchèque, on en trouve un exemple chez František Hrubín, qui a placé un poème en vers libres composé des phrases et vers de six auteurs divers en tête de son recueil *Hirošima* (1970, Prague). Un assemblage de fragments de huit textes dans cinq langues différentes (anglais, provençal, latin, français, sanskrit) se trouve à la fin de *La Terre vaine* de T. S. Eliot<sup>34</sup>. Dans la littérature française, le centon a été redécouvert dans les années soixante par les « OuLiPiens », fascinés par les « espaces » potentiels qu'offre une production de textes par la combinaison de citations<sup>35</sup>. Mais (pour revenir à la métaphore initiale), on ne peut voir dans ces cas marginaux, même s'ils sont très intéressants, qu'une *vita post mortem* d'une forme jadis bien vivante et enracinée dans le système des formes littéraires de l'époque.

---

<sup>32</sup> Voir HOCH, *Apollo Centonarius*, op. cit., p. 182.

<sup>33</sup> HOCH, *ibid.*, p. 183, appelle la fonction du centon aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles « *eine Form der Gelegenheitsdichtung 'in monacazione' höherer Töchter und 'per le nozze' gesellschaftlich mehr oder weniger bedeutender Brautpaare* ».

<sup>34</sup> L'emplacement des passages centonisés dans les œuvres modernes (en tête chez Hrubín, à la fin chez Eliot) est significatif. Il met en évidence leur particularité par rapport au système des formes littéraires de l'époque.

<sup>35</sup> Voir HOCH, *Apollo Centonarius*, op. cit., p. 183-186, et CAZES, *Le livre et la lyre*, op. cit., *passim*.

## I.2. Les recherches philologiques de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle

Revenons maintenant aux réflexions théoriques sur le centon. Le nouveau changement de canon qui eut lieu au XVIII<sup>e</sup> siècle, remplaçant l'esthétique classicisante des époques antérieures par la *Genieästhetik*, orientée vers une création originale porteuse d'une marque individuelle de son auteur, a non seulement provoqué la disparition du centon comme forme littéraire vivante, mais a aussi influé sur la manière de penser celui-ci dans les recherches littéraires. Dès 1724, Lodovico Antonio MURATORI considérait les centons comme « des avortements des talents qui, dans les siècles malheureux, ignorant le bon goût et ne voulant qu'amuser par des nouveautés, se perdaient dans ces manières artificielles »<sup>36</sup>. Cette critique négative portant d'abord sur les poèmes vernaculaires (surtout italiens), fut bientôt appliquée aux centons antiques. Ainsi Girolamo TIRABOSCHI, l'auteur d'une *Storia della letteratura italiana* dont le premier volume est paru en 1772 à Rome, regrettait la perte du poème de Proba sur les guerres civiles à Rome<sup>37</sup>, son centon conservé ne permettant de l'appeler qu' « une mélangeuse laborieuse des vers des autres »<sup>38</sup>.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, des recherches philologiques proprement dites commencent à apparaître. Filippo ERMINI, Octave DELEPIERRE et Reinhart HERZOG donnent quelques exemples d'études parus au XIX<sup>e</sup> siècle et traitant de l'histoire du centon en général, et de ses liens avec d'autres genres, en particulier avec l'épopée virgilienne<sup>39</sup>. Pendant tout le siècle, plusieurs éditions des centons

---

<sup>36</sup> Ludovico Antonio MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, Venise, 1724, p. 443 (cité selon HOCH, *ibid.*, p. 5) : « [...] aborti de gl'Ingegni, che ne' secoli sventurati ignorando buon Gusto, e volendo pur dilettere colla novità, si perderono dietro a queste artifiziose maniere ».

<sup>37</sup> Il est mentionné au début du *Centon Probae* (vers 1-8).

<sup>38</sup> « [...] soltanto laboriosa accozzatrice degli altrui versi » (cité selon HOCH, *Apollo Centonarius*, *op. cit.*, p. 5, note 21).

<sup>39</sup> Ils citent un traité sur l'histoire du centon intitulé *De centonibus homericis et vergilianis ea quae gravissima sunt* de B. BORGES (Hauniae, 1828) et une *Comentatio de centonibus* accompagnée par un centon des vers d'Horace de F. HASENBALG (Progr. Putbus, 1846) ; DELEPIERRE mentionne en outre une thèse sur *Médée* d'Hosidius Geta comme témoin du texte virgilien d'un Carolus REGEL (s. l. et a.), très critique envers les centons (« *Tam enim insulsum et ineptum hoc carminum genus esse videtur, ut indignum putandum sit, in quo quis studium collocet.* »). Voir DELEPIERRE, *Tableau de la littérature du centon*, *op. cit.*, p. 198-205 ; Filippo ERMINI, *Il centone di Proba e la poesia centonaria latina*, Roma, Ermanno Loescher & C.<sup>o</sup>, 1909, p. 36, notes 1 et 2 ; Reinhart

paraissent. La dernière, celle des centons chrétiens donnée par Carl SCHENKL, est restée l'édition de référence jusqu'à nos jours<sup>40</sup>. En 1890, réagissant à l'édition antérieure d'une partie du centon du pseudo-Victorinus par Angelo MAI (l'autre partie a été publiée par August OXE un peu plus tard), Wilhelm BRANDES a publié un article qui était pendant plus que cent ans le seul travail consacré à ces deux poèmes<sup>41</sup>.

La même année, le célèbre médiéviste allemand Wilhelm MEYER s'intéresse aux deux poèmes, qu'il appelle aussi *centones*, fabriqués au Haut Moyen Age à partir des vers des *Laudes Dei* de Dracontius. Sa démarche est représentative de l'attitude des philologues de cette époque à l'égard des centons : ces poèmes ne sont pour lui que des ensembles d'extraits, qu'on peut utiliser comme sources pour une critique textuelle des *Laudes Dei*. Pour s'en servir de manière plus efficace comme matériel de comparaison, il mêle ainsi dans son édition les vers des deux centons, et « restitue » leur suite selon le poème d'origine. En revanche, il ne s'intéresse pratiquement pas aux raisons de la naissance des poèmes centonisés ni au principe de leur construction, tant est grande sa fascination pour les œuvres « originelles », les seules à pouvoir être considérées comme classiques et devenir sujet de recherches littéraires<sup>42</sup>.

Outre ces études d'inspiration strictement philologique, d'autres travaux apportent un éclairage nouveau : ceux des bibliophiles, attirés par la particularité

---

HERZOG, *Die Biblepik der lateinischen Spätantike*, t. I, München, Wilhelm Fink Verlag, 1975, p. 4, note 14.

<sup>40</sup> « *Probae Cento, accedunt tres centones a poetis christianis compositi* », éd. Carolus SCHENKL, dans *Poetae latini minores*, t. I, Pragae – Vindobonae – Lipsiae, 1888, (*Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum*, XVI), p. 511-639 : p. 569-609 (*Cento Probae*), 609-615 (<Pomponii> *Versus ad gratiam Domini*), 615-620 (<De Verbi incarnatione>), 621-627 (*De ecclesia*). Dans le prologue et dans les listes accompagnant l'édition, l'auteur donne beaucoup de renseignements philologiques sur les centons chrétiens et païens (de l'*Anthologia Latina*). – Pour une liste des éditions antérieures du centon de Proba (parfois avec d'autres centons chrétiens, latins ou grecs), voir ERMINI, *op. cit.*, p. 68 sq.

<sup>41</sup> Angelo MAI, « *Versus de nativitate, vita, passione et resurrectione Domini* », dans *Auctores classici*, t. V, Roma, 1833, p. 382-386. Wilhelm BRANDES, « Studien zur christlich-lateinischen Poesie 3 : Zwei Victorinedichte des Vatic. Regin. 582 und das carmen adversus Marcionitas », *Wiener Studien, Zeitschrift für classische Philologie* (Supplement der *Zeitschrift für österreichische Gymnasien*) 12, 1890, p. 310-316. August OXE, « *Victorini versus de lege domini. Ein unedierter Cento aus dem 'Carmen adversus Marcionitas'* », Progr. Krefeld, 1894. (Cette édition est aujourd'hui pratiquement introuvable, il faut se référer à sa réimpression dans le *Patrologiae Latinae supplementum*, t. III, 4, col. 1142-1147.)

<sup>42</sup> Wilhelm MEYER, « Die Berliner Centones der *Laudes dei* des Dracontius », *Sitzungsberichte der Königlichen Preußischen Akademie der Wissenschaften*, 15, 1890, p. 257-296.

du centon par rapport au système des genres littéraires courants au XIX<sup>e</sup> siècle. Ludovic LALANNE, par exemple, regroupe les centons avec d'autres « curiosités littéraires » comme les anagrammes, les acrostiches, les *carmina figurata* et les vers rétrogrades, les chronogrammes ...<sup>43</sup>. Dans son traité consacré aux formes littéraires marginales, Alfred CANEL trouve une place aux centons dans ce système des genres en les classant parmi « les jeux d'esprit, les singularités et les bizarreries littéraires »<sup>44</sup>. Les plus importantes parmi les études de ce type sont celles d'Octave DELEPIERRE parues en 1868 et en 1874-75<sup>45</sup>, qui sont devenues, malgré leur qualité médiocre (en particulier en ce qui concerne l'exactitude des renseignements fournis)<sup>46</sup>, les sources d'informations sur le centon les plus souvent évoquées jusqu'à la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, même dans des manuels très sérieux<sup>47</sup>.

En 1909, Filippo ERMINI publie une monographie sur Proba qui résume systématiquement les recherches philologiques antérieures et qui peut être considérée comme la première étude sérieuse et profonde sur un poème centonisé<sup>48</sup>. Il y donne des renseignements abondants sur l'auteur, sur son œuvre, ainsi que sur d'autres centons, surtout virgiliens, dont il fournit une liste comprenant dix-sept unités valable jusqu'à aujourd'hui. Il traite du phénomène de l'imitation littéraire qu'il regarde comme l'origine de la technique du centon chez les Grecs comme chez les Latins. Pour le poème même, il décrit sa technique, sa composition, son choix des épisodes bibliques, et sa réception dans la littérature contemporaine et médiévale. Néanmoins, son avis sur les centons n'est pas plus indulgent que celui de MEYER : très critique, sans la moindre compréhension pour le « défaut d'inventivité » apparent qui est le propre de cette forme littéraire.

---

<sup>43</sup> Ludovic LALANNE, *op. cit.*, article « Centons », p. 12-15.

<sup>44</sup> Alfred CANEL, *Recherches sur les jeux d'esprit, les singularités et les bizarreries littéraires, principalement en France*, t. I, Evreux, Hérissé, 1867, article « Centons », p. 251-267.

<sup>45</sup> Octave DELEPIERRE, *Centoniana*, Revue analytique des ouvrages écrits en centon depuis les temps anciens jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, Londres, Whittingham and Wilkins, 1868. IDEM, *Tableau de la littérature du centon*, *op. cit.*

<sup>46</sup> Pour la critique, voir déjà l'article « Cento » dans la *Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, t. III, Stuttgart, Metzler, <sup>2</sup>1899, p. 1929 : « [...] der erste Teil stark dilettantisch ».

<sup>47</sup> Par exemple dans le *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike*, éd. Reinhart HERZOG – Peter Lebrecht SCHMIDT, t. 5, *Restauration und Erneuerung 284-374 n. Chr.*, éd. Reinhart HERZOG, München, Beck, 1989, p. 340.

<sup>48</sup> ERMINI, *op. cit.*

Même si son érudition lui permet de percevoir la parenté des poèmes centonisés avec la poésie savante de type hellénistique (d'ailleurs peu appréciée par lui<sup>49</sup>) et de les replacer ainsi dans le système littéraire de l'Antiquité tardive<sup>50</sup>, malgré ses réflexions sur les racines historiques de la technique du centon, qu'il met en rapport avec le culte de Virgile et d'Homère et avec la « décadence » de la littérature dans l'Antiquité tardive, il ne voit dans les centons que des concepts erronés des auteurs post-classiques qui n'auraient pas compris qu'une « vraie » création se fondait sur une « *grande idea* », sur la sobriété et surtout sur l'unité – des qualités qu'on ne trouve pas, selon ERMINI, dans les centons<sup>51</sup>.

Cette opinion dépréciative, reprise aussi par des manuels d'histoire de la littérature antique<sup>52</sup>, reste répandue parmi les philologues pendant toute la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Ce n'est qu'après la seconde guerre mondiale qu'on abandonne peu à peu l'optique classicisante et « titanesque » née du romantisme, et que les spécialistes commencent à s'intéresser à des textes considérés jusque-là comme marginaux. Ainsi, les phénomènes de secondarité et de dépendance littéraires (et les textes fondés sur celles-ci) attirent de plus en plus l'attention des chercheurs. Les centons, quant à eux, continuent d'être utilisés pour la reconstruction de leurs hypotextes. Mais, contrairement à celles de l'avant-guerre, les éditions nouvelles respectent leur condition spécifique et ne les utilisent que comme sources complémentaires<sup>53</sup>. Des articles sur les centons

---

<sup>49</sup> Il appelle les poèmes de cette sorte « *imitazione erudita senza luce di fantasia e senza impeto d'affetti* » (préface, p. 3), « *dotte miserie* », « *un disonore della poesia* » (p. 33-34), etc. Sur le centon, voir p. 35 : « *Nondimeno di tutti questi bizzarri trovati di stile e di verso il più complesso è il centone, in cui il pregiudizio estetico, che dà vita a tali composizioni, maggiormente si mostra e prevale.* »

<sup>50</sup> On trouve déjà cette idée chez Lucian MÜLLER, *De re metrica poetarum latinorum praeter Plautum et Terentium, Accedunt eiusdem auctoris opuscula IV*, Petropoli – Lipsiae, C. Ricker, <sup>2</sup>1894, p. 576-594 (Opusculum IV : *De ludibriis artis*), surtout p. 585 : « *centones [...] qui veneratione nimia Homeri Vergiliique et communi ultimorum saeculorum studio captandi nova et insolita plerumque exercuerunt vacua ingenia [...]* ».

<sup>51</sup> ERMINI, *op. cit.*, p. 35 : « *Perciò il centone reca seco un errore di concetto fin dall'origine, l'errore dei frasari, dei lessici e dei proutuari stilistici, da cui si cerca trarre i mezzi dell'arte e gli elementi della bellezza, che è al contrario unica e semplice, non rifacimento o riunione di parti.* »

<sup>52</sup> Pour l'opinion sur les centons à l'époque, voir par exemple Max MANITIUS, *Geschichte der christlich-lateinischen Poesie bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, Stuttgart, Cotta, 1891, p. 12, qui appelle l'association du contenu chrétien avec les vers et demi-vers virgiliens « une idée absurde » (« *eine abgeschmackte Idee* »).

<sup>53</sup> Voir *Carmen adversus Marcionem*, éd. R. WILLEMS, dans Q. Septimi Florentis TERTULLIANI *Opera*, pars II, *Opera montanistica*, Turnholt, Brepols, 1954, (Corpus Christianorum, series latina, 2), p. 1417-1454 (texte 1421-1454). – Pour une étude méthodologique sur le problème de



apparaissent dans les manuels de théologie et d'histoire de la pensée chrétienne, de la culture du Moyen Age, etc.<sup>54</sup> – toutes disciplines voisines de la littérature antique<sup>55</sup>.

Néanmoins, le changement le plus important en ce qui concerne les centons a lieu dans les études littéraires proprement dites : d'un côté on commence, dans des articles généraux traitant d'autres formes ou phénomènes, à inclure les centons dans différents contextes littéraires (historiques, thématiques, poétiques, etc.)<sup>56</sup> ; de l'autre, on trouve des études centrées sur les centons eux-mêmes. Dans son livre célèbre sur la « littérature européenne et le Moyen Age latin », Ernst Robert CURTIUS fut le premier à envisager les centons dans le cadre du développement de la poésie de l'Antiquité tardive : il voyait dans cette forme poétique un stade primitif et intermédiaire de la réception des modèles classiques (surtout de Virgile) par la poésie chrétienne<sup>57</sup>.

La plupart des articles sur les centons mêmes dans les années cinquante, sont consacrés à la recherche des origines de la technique du centon dans divers phénomènes culturels et littéraires de l'Antiquité. A propos du *Χριστὸς πάσχων*, un centon-drame grec attribué dans les manuscrits à Grégoire de Nazianze, André TUILIER introduisit la notion de « l'art du centon » laquelle il regarde comme une marque de l'époque entre le II<sup>e</sup> et le XI<sup>e</sup> siècle<sup>58</sup>. Dans son article sur « l'art

---

l'utilisation des centons dans des éditions, voir Rosa LAMACCHIA, « Tecnica centonaria e critica del testo », *Rendiconti della classe di Scienze morali, storiche e filologiche dell'Accademia dei Lincei, Roma*, S. 8, t. 13, f. 5-6, 1958, p. 258-288. Sur l'importance des centons pour la reconstruction de leurs modèles (Virgile et Homère), voir aussi deux articles plus tardifs de Giovanni SALANITRO, « Virgilio e Ovidio Geta », *Sileno*, 5-6, 1979-1980, p. 393-400, et « Omero, Virgilio e i centoni », *Sileno*, 13, 1987, p. 231-240.

<sup>54</sup> Par exemple dans le *Lexikon für Theologie und Kirche*, éd. Josef HÖFER – Karl RAHNER, t. I, Freiburg im Breisgau – Basel – Wien, Herder, 1958, p. 993 (art. « Cento », par K. BIHLMAYER).

<sup>55</sup> On trouve aussi des études linguistiques qui discutent du problème des racines indo-européennes du mot « cento » (en mettant l'accent surtout à sa signification d'origine). Walter BELARDI, par exemple, en trouve des parallèles dans une dizaine des langues, du sanscrit jusqu'à l'arménien et aux dialectes germaniques, en concluant que le trait commun distinctif est le mode de fabrication des étoffes et non leur but ou le type de vêtements en cousus (« Nomi del centone nelle lingue indoeuropee », *Ricerche linguistiche*, 4, 1958, p. 29-57).

<sup>56</sup> Par exemple Wolfgang SCHMID, « Tityrus Christianus. Probleme religiöser Hirtendichtung an der Wende vom 4. zum 5. Jahrhundert », *Rheinisches Museum*, 96, 1953, p. 101-165, surtout p. 155, note 135.

<sup>57</sup> Ernst Robert CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke Verlag, 1948, p. 456 : « Wie sehr diese Gattungen [= l'épopée et l'églogue chrétiennes] von dem virgilischen Vorbild abhängig sind, zeigt sich darin, daß sie mit Virgilcentonen beginnen. »

<sup>58</sup> André TUILIER, « La datation et l'attribution du *Χριστὸς πάσχων* et l'art du centon », dans *International Congress of Byzantine Studies (Actes du VI<sup>e</sup> Congrès des Etudes Byzantines)*, t. I,

allusif», Giorgio PASQUALI posa pour la première fois la question des formes spécifiques de l'allusion et de l'imitation dans ce « genre mineur » et déclencha sur ce sujet une discussion à laquelle participèrent surtout les philologues italiens<sup>59</sup>. Rosa LAMACCHIA fut une des premiers à réagir. Dans une de ses nombreuses études sur la *Médée* d'Hosidius Geta<sup>60</sup>, elle insista sur les liens entre le centon et le système scolaire à Rome qui était, pour elle, la base de la technique allusive caractéristique de la poésie latine<sup>61</sup>. Outre ces questions, on s'intéressa aussi aux modalités du remaniement des modèles textuels (Maria R. CACIOLI) ou thématiques (Maria Lisa RICCI) dans les centons, surtout chrétiens<sup>62</sup>.

Une des études les plus importantes de cette période est l'article d'Ilona OPELT sur le personnage du Christ « fâché » dans l'œuvre de Proba<sup>63</sup>. L'auteur résume brièvement les opinions négatives sur le centon à l'époque précédente, en

---

Paris, Ecole des hautes études – Sorbonne, 1950, p. 403-409. – Dans cet article, l'auteur a pour la première fois présentée son argumentation en faveur de l'attribution du drame à Grégoire de Nazianze (et donc à la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle), qu'il a reprise dans son édition de ce texte (GREGOIRE DE NAZIANZE, *La Passion du Christ, tragédie*, Paris, Editions du Cerf, 1969, (Sources Chrétiennes, 149). Néanmoins, la plupart des chercheurs n'acceptent pas cette attribution et placent l'œuvre au XII<sup>e</sup> siècle ou même plus tard – voir par exemple les articles de Růžena DOSTÁLOVÁ, « Die byzantinische Theorie des Dramas und die Tragödie *Christos paschon* », *Jahrbuch für österreichische Byzantinistik*, 32, 3, 1982, p. 73-82, ou de Karla POLLMANN, « Jesus Christus und Dionysos. Überlegungen zu dem Euripides-Centon *Christus Patiens* », *Jahrbuch für die österreichische Byzantinistik*, 47, 1997, p. 87-106. Pour un résumé de la discussion sur ce problème depuis la Renaissance, voir l'introduction à l'édition de TUILIER, *op. cit.*, chap. I : « Problème de l'authenticité » (p. 11-18).

<sup>59</sup> Giorgio PASQUALI, « Arte allusiva », dans *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia, Neri Pozza, 1951, p. 11-20. – D'autres contributions à cette discussion sont à trouver par exemple dans les articles de Franca Ela CONSOLINO ou de Giovanni POLARA.

<sup>60</sup> Voir par exemple Rosa LAMACCHIA, « Problemi di interpretazione semantica in un centone virgiliano », *Maia*, n. s., 3, 1958, p. 193-216. EADEM, « Osservazioni sulle sigle dei personaggi e le rubriche nella *Medea* di Osidio Geta », *Parola del passato*, 62, 1958, p. 312-321. EADEM, « Metro e ritmo nella *Medea* di Osidio Geta », *Studi italiani di Filologia Classica*, 41, 1959, p. 175-206.

<sup>61</sup> Rosa LAMACCHIA, « Dall'arte allusiva al centone (a proposito di scuola di poesia e poesia di scuola) », *Atene e Roma*, n. s., 3, 1958, p. 193-216. – Malgré son intérêt manifeste pour les formes de secondarité dans la poésie latine, l'opinion de cet auteur sur les centons reste tributaire de l'optique classicisante – à plusieurs reprises, elle insiste sur l'opposition entre le centoniste et le « grand poète » (p. 194), entre le centon et « le vrai art » (p. 214) etc. Néanmoins, la série de ses travaux consacrés à la *Médée* d'Hosidius Geta (voir la note précédente) représente la première tentative de description d'un centon latin sous plusieurs de ses aspects après les livres de Carl SCHENKL et de Filippo ERMINI sur le *Cento Probae*.

<sup>62</sup> Maria R. CACIOLI, « Adattamenti semantici e sintattici nel centone vergiliano di Proba », *Studi Italiani di Filologia Classica*, 41, 1969, p. 188-246. Maria Lisa RICCI, « Motivi ed espressioni bibliche nel centone virgiliano 'De ecclesia' », *Studi Italiani di Filologia Classica*, 35, 1963, p. 161-185.

<sup>63</sup> Ilona OPELT, « Der zürnende Christus im Cento der Proba », *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 7, 1964, p. 106-116.

les critiquant et en les refusant comme étant fondées sur une notion moderne, non-historique, d'originalité. Mais surtout, elle attire l'attention sur le fait que le poème de Proba émane d'une double source, épique (virgilienne) et biblique, ce qui offre au chercheur une double perspective de comparaison, ainsi que la possibilité de voir dans l'assemblage des éléments hétérogènes (la langue de Virgile et l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testaments) la qualité et le but du centon. Plus loin, dans sa recherche des épithètes du Christ, de sa doctrine et de l'image de la Passion chez Proba, Ilona OPELT donne un bon exemple d'analyse philologique des centons comme des œuvres *sui generis*, sans leur porter préjudice en se fondant sur une esthétique « moderne ».

Dans les années soixante-dix, l'intérêt philologique et littéraire pour les poèmes centonisés augmente, surtout en Italie<sup>64</sup>, où il aboutit à la préparation de deux éditions de *Médée* d'Hosidius Geta, parues toutes deux en 1981. Le rythme des changements dans la réflexion sur les centons est bien illustré par le fait que, encore deux ans avant leur parution, Françoise DESBORDES, en traitant du même poème dramatique dans son livre sur l'imitation dans la littérature ancienne, regrettait « oubli, indifférence – sinon hostilité pour le genre même du centon » de la part des lecteurs et chercheurs modernes<sup>65</sup>. En Espagne au même moment, on consacre aux poèmes centonisés plusieurs études d'inspiration structuraliste : dans son article (et aussi dans sa thèse inédite), José-Luis VIDAL applique des méthodes statistiques aux centons chrétiens virgiliens (un « facteur de préférence » numérique lui permet d'évaluer l'importance différente des trois œuvres du poète antique et même de leurs parties pour les centonistes). Par ailleurs, Enrique

---

<sup>64</sup> Pour des travaux philologiques, voir par exemple Giorgio BRUGNOLI, « Due note probiane », dans *Filologia e forme letterarie*, Studi offerti a Francesco della Corte, t. IV, Urbino, Quattroventi, 1978, p. 217-230, et Maria Lisa RICCI, « Note al centone 'Versus ad gratiam Domini', attribuito a Pomponio (719a Rie.) », *Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Bari*, 14, 1977, p. 105-121. – Pour des travaux d'ambition plus littéraire, voir A. CATALDO, « *Maro mutatus in melius*. Espedienti compositivi nel centone virgiliano di Proba », *Quaderni dell'Istituto delle Lingue Classiche, Facoltà di Magistero Lecce*, 1, 1979, p. 19-60, et Maria Lisa RICCI, « Motivi arcadici in alcuni centoni virgiliani cristiani », dans *Atti del Convegno virgiliano sul Bimillenario delle Georgiche*, Napoli 17-19 dicembre 1975, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1977, p. 489-496.

<sup>65</sup> Françoise DESBORDES, « Le corps étranger. Notes sur le centon en général et la Médée d'Hosidius Geta en particulier », dans *Argonautica, Trois études sur l'imitation dans la littérature antique*, Bruxelles, Latomus, 1979, (Collection Latomus, 161), p. 83-108, 87. – Les éditions : Rosa LAMACCHIA, *Hosidii Getae Medea. Cento Vergilianus*, Leipzig, Teubner, 1981, et Giovanni SALANITRO, *Osidio Geta, Medea, Introduzione, testo critico, traduzione ed indici. Con un profilo della poesia centonaria greco-latina*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981.

MONTERO CARTELLE s'intéresse aux transformations sémantiques des expressions de Virgile dans le *Cento nuptialis* d'Ausone<sup>66</sup>.

En outre, on continue dans cette décennie d'aborder les centons comme des œuvres littéraires appartenant aux différents contextes historique, générique, poétique, etc. Dans son excellente étude sur l'épopée biblique latine, Reinhart HERZOG traite le poème de Proba dans le cadre du développement de ce genre<sup>67</sup>. A Moscou, Je. G. RUZINA soutient une thèse (malheureusement introuvable) sur les centons virgiliens en tant que produits d'une « poétique de la réminiscence » dans la littérature latine tardive<sup>68</sup>. Jacques FONTAINE, dans son livre sur les origines de la poésie chrétienne, consacre tout un chapitre à la poésie chrétienne dite « mondaine » dans laquelle il compte, en plus des « Louanges du Seigneur » (*Laudes Dei*) anonymes, le poème « Sur la mort des bœufs » (*De mortibus boum*) d'Endéléchius, des petits poèmes d'Ausone et d'Optatianus Porfyrius, et les quatre centons chrétiens virgiliens. La même année, J. N. ADAMS publie un article sur l'influence de la poésie érotique, son vocabulaire et ses jeux de mots sur le passage central (intitulé *Imminutio*) du centon d'Ausone<sup>69</sup>.

Les tendances des décennies précédentes sont conservées dans les années quatre-vingt, mais le spectre des recherches sur les centons s'enrichit et l'intérêt

---

<sup>66</sup> José-Luis VIDAL PEREZ, *Los centones virgilianos cristianos*, Tesis, Ed. de la Universidad Autònoma de Barcelona, 1977. IDEM, « Observaciones sobre centones virgilianos de tema cristiano, La creaci3n de una poesia cristiana culta », *Bolletín del Instituto de Estudios hellenicos*, 7, 1973, 2, p. 53-64. Enrique MONTERO CARTELLE, « Transformationes semántico-literarias en el *Cento nuptialis* de Ausonio », dans *Actas del V Congreso español de estudios clásicos*, Madrid, 1978, p. 599-602.

<sup>67</sup> HERZOG, *Die Biblepik der lateinischen Spätantike*, op. cit., p. 3-51 (« Der Cento der Proba : *Maro mutatus in melius* »). Malheureusement, seul le premier tome est paru, traitant l'épopée du IV<sup>e</sup> siècle.

<sup>68</sup> Je. G. RUZINA, *Les centons virgiliens et la poétique des réminiscences dans la littérature romaine de basse époque*, thèse, Moscou, 1978 (en russe). Les travaux préparatoires à cette thèse auraient été à l'origine de plusieurs articles de l'auteur, notamment « Le Centon de Faltonia Proba (vers virgilien et thèmes chrétiens) », dans *Antičnyj mir i archeologia*, t. III, Saratov, Université de Saratov, 1977, ou M. L. GASPAROV – EADEM, « Virgile et les centons virgiliens (poétique des formules et poétique des réminiscences) », dans *Monuments de l'épopée livresque. Style et particularités typologiques*, éd. V. M. MELETINSKIÏ, Moscou, Nauka, 1978, p. 190-211 (les deux articles en russe). Nous citons cette thèse ainsi que les articles mentionnés d'après les entrées respectives de l'*Année philologique* ; pour le seul travail de l'auteur que nous avons pu consulter, voir la note 96.

<sup>69</sup> Jacques FONTAINE, *Naissance de la poésie dans l'Occident chrétien, Esquisse d'une histoire de la poésie latine chrétienne du III<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Etudes Augustiniennes, 1981, p. 95-110 (chapitre VI : « La poésie chrétienne 'mondaine' du centon de Proba aux petits vers d'Ausone »). J. N. ADAMS, « Ausonius, *Cento nuptialis* 101-131 », *Studi Italiani di Filologia Classica*, 53, 1981, p. 199-215.

des chercheurs pour ceux-ci augmente<sup>70</sup>. On continue de s'intéresser aux formes particulières du centon : José-Luis VIDAL poursuit ses travaux sur les petits centons chrétiens ; Rosa LAMACCHIA, dans son article sur les centons dans l'« Encyclopédie virgilienne » résumant ses recherches antérieures, insiste sur le caractère scolaire de ce phénomène littéraire ; Vinzenz BUCHHEIT examine l'interprétation que donne Proba du texte virgilien<sup>71</sup>. Mais on trouve aussi des travaux d'ambition plus générale, essayant de traiter la forme littéraire et ses divers aspects d'une manière systématique. Ainsi, Franca Ela CONSOLINO étudie le centon virgilien de l'Antiquité tardive ; Roberto PALLA et Severin KOSTER proposent des observations sur la métrique dans les centons ; David F. BRIGHT, en utilisant des procédés d'inspiration structuraliste, examine la relation entre les règles données par Ausone et la pratique des centonistes anciens<sup>72</sup>. Une des études les plus importantes de ce type est celle de Giovanni POLARA<sup>73</sup>, qui reprend la discussion sur le mode d'allusion dans la poésie centonisée. En enrichissant la typologie de l'allusion donnée par Gian Biagio CONTE<sup>74</sup>, l'auteur propose un type propre au centon qu'il appelle « l'allusion par antanaclase »<sup>75</sup>, qui se fonde sur la

---

<sup>70</sup> Voir Franca Ela CONSOLINO, « Da Osidio Geta ad Ausonio e Proba, Le molte possibilità del centone », *Atene e Roma*, 28, 1983, p. 133-151, ici p. 133 : « Dopo un periodo di scarso interesse da parte della critica, i centoni godono oggi un momento di particolare fortuna presso i filologi, attenti a definirne le modalità letterarie oltre che ad affrontarne le molte difficoltà di ordine testuale. »

<sup>71</sup> José-Luis VIDAL, « *Christiana Vergiliana*, I: Vergilius Eucharistiae cantor », dans *Studia Virgiliana*, Actes del VI<sup>e</sup> simposi d'estudis clàssics, Barcelona 11-13 de febrer de 1981, Barcelona, Bellaterra, 1985, p. 207-216. IDEM, « La technique de composition du centon vergilien *Versus ad gratiam Domini sive Tityrus* (Anth. lat. 719a Riese) », *Revue des Etudes Augustiniennes*, 29, 1983, p. 233-256. Rosa LAMACCHIA, « Centoni (*centones*) », dans *Enciclopedia Virgiliana*, éd. Umberto COZZOLI *et al.*, t. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Virgiliana, 1984, p. 733-737. Vinzenz BUCHHEIT, « Vergildeutung in Cento Probae », *Grazer Beiträge*, 15, 1988, p. 161-176.

<sup>72</sup> CONSOLINO, *op. cit.* Roberto PALLA, « Risvolti di tecnica centonaria », *Civiltà classica e cristiana*, 4, 1983, p. 279-297. Severin KOSTER, *Tessera, Sechs Beiträge zur Poesie und poetischen Theorie der Antike*, Erlangen, 1983, (Erlanger Forschungen, Reihe A: Geisteswissenschaften, 30). David F. BRIGHT, « Theory and Practice in the Vergilian Cento », *Illinois classical Studies*, 9, 1, 1984, p. 79-90.

<sup>73</sup> Giovanni POLARA, « Un aspetto della fortuna di Virgilio : tra Virgilio, Ausonio e l'*Appendix Virgiliana* », *Koinonia*, 5, 1981, p. 49-62.

<sup>74</sup> Gian Biagio CONTE, *Memoria dei poeti e arte allusiva*, Torino, Einaudi, 1974.

<sup>75</sup> Pour cette figure de rhétorique (en latin : *reflexio*), voir la définition donnée par Heinrich LAUSBERG : « *Die reflexio ist eine distinctio in Dialogform: ein erst vom ersten Gesprächspartner verwandtes Wort nimmt der zweite Gesprächspartner in einem veränderten, partiell-emphatischen Sinne auf.* » (Heinrich LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik, Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Zweite, durch einen Nachtrag vermehrte Auflage,

modification du sens entre l'élément textuel dans la source et sa « citation aliénée » dans le centon<sup>76</sup>. En plus des centons antiques, ceux de la Renaissance italienne commencent à attirer l'attention des spécialistes<sup>77</sup>.

Ce changement graduel dans la manière d'envisager une forme littéraire isolée, le centon, reflète le développement en général de la pensée sur la littérature et la culture entre les années cinquante et quatre-vingt. Les fondements d'un tel développement ont été jetés, sur le plan théorique, dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, surtout dans les théories russe, tchèque, française et américaine ; son expression la plus nette réside dans une nouvelle approche littéraire, développée surtout dans le milieu français dès la fin des années soixante – la théorie de l'intertextualité.

### **I.3. L'apport de la théorisation de l'intertextualité pour la recherche sur les centons**

La notion d' « intertextualité », on le sait, a été proposée pour la première fois par Julia KRISTEVA dans la seconde moitié des années soixante. En s'inspirant de l'idée, formulée par Mikhaïl BAKHTINE, d'une « dialogicité » du mot dans une œuvre littéraire (lequel se réfère, selon cette idée, à l'objet du récit autant qu'à un autre mot prononcé par autrui), elle oppose à la description statique du texte donnée par le structuralisme, une nouvelle notion dynamique et polysémique : « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme

---

München, Max Hüber Verlag, 1973, 1960<sup>1</sup>, p. 335). Voir aussi la description chez Isidore de Séville (ISID. orig. 2,21,10) : « *antanaclasis est, quae eodem verbo contrarium exprimit sensum.* »

<sup>76</sup> Voir la définition de ce type d'allusion, « *come l'integrazione metaforica è il tropo dell'allusione e la riflessione della similitudine ne costituisce la figura di pensiero, così il centone occupa il posto della figura di parole, con la sua citazione straniata che unisce il massimo di identità esterna (la tautologia del significante) al minimo di tensione fra i due testi, e sostituisce all'arricchimento dell'integrazione o alla conferma della riflessione la coincidenza di una combinazione che nasce dalla scelta fra molte possibili permutazioni di luogo degli emistichi-oggetto* » (POLARA, « Un aspetto della fortuna di Virgilio », *op. cit.*, p. 59).

<sup>77</sup> Pour les centons postérieurs à l'Antiquité, voir la bibliographie in HOCH, *Apollo Centonarius*, *op. cit.*, p. 191-203.

double »<sup>78</sup>. Ainsi, Julia KRISTEVA applique l'idée bakhtinienne à tout texte, en faisant de l'intertextualité sa qualité fondamentale, le propre de la textualité même – contrairement au théoricien russe qui distinguait des textes « monologiques » et « dialogiques » ou plutôt « polylogiques » (le parangon de ces derniers étant, pour lui, le roman moderne). En outre, elle élargit considérablement la définition du « texte » en question : elle renonce non seulement à distinguer entre textes littéraires (les « œuvres ») et non-littéraires, mais inclut aussi d'autres systèmes de signes dépassant la langue, à la limite la société, la culture et l'histoire mêmes.

Une définition aussi large du texte, ainsi que l'idée du caractère intertextuel de chaque texte, sont devenues courantes surtout dans les travaux des membres, des collaborateurs et des sympathisants du groupe français *Tel Quel*<sup>79</sup>. Leur conception (dite post-structuraliste ou extensive<sup>80</sup>) de l'intertextualité, influencée non seulement par BAKHTINE, mais aussi par les courants contemporains de la linguistique (la grammaire transformationnelle et la théorie des anagrammes, esquissée par Ferdinand DE SAUSSURE et redécouverte dans les années soixante par Jean STAROBINSKI) et de la philosophie (le matérialisme historique, la déconstruction, et particulièrement la « critique du logocentrisme » derridiennes), s'éloigne progressivement de son objet principal, en devenant « une théorie idéologique du texte »<sup>81</sup> plutôt qu'une théorie de la littérature. Parmi les trois perspectives possibles de l'intertextualité formulées par Renate LACHMANN, cette branche s'intéresse surtout à l'« ontologie textuelle » et à la « critique » ou plutôt à la « fonction littéraire », c'est-à-dire aux rapports entre l'œuvre/le texte et

---

<sup>78</sup> Julia KRISTEVA, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, 1978<sup>2</sup>, p. 144.

<sup>79</sup> Par exemple chez Roland BARTHES, Charles GRIVEL, Michel BUTOR, Jonathan CULLER, Vincent B. LEITCH etc.

<sup>80</sup> Le premier terme est courant surtout en Allemagne, depuis les années quatre-vingt, tandis que le deuxième commence à apparaître dans les travaux des théoriciens français (voir par exemple Tiphaine SAMOYAUULT, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001. (Collection 128 – Littérature), p. 115.)

<sup>81</sup> Laurent MILESI, « Inter-textualités : enjeux et perspectives (en guise d'avant-propos) », dans *Texte(s) et intertexte(s)*, éd. Eric LE CALVEZ – Marie CANOVA-GREEN (avec la collaboration de Sarah ALYN-STACEY), Amsterdam – Atlanta, Editions Rodopi, 1997, (Faux titre – Etudes de langue et littérature françaises 139), p. 7-34, ici p. 14.

la réalité sociale et historique, tandis que la troisième perspective, celle de l' « analyse », reste à part<sup>82</sup>.

D'autres auteurs et groupes, plus orientés vers les textes littéraires, se sont efforcés de rendre à la notion d'intertextualité son potentiel descriptif et analytique présent dans la conception de BAKHTINE. Ces « corrections » proviennent souvent d'une manière de repenser le concept en fonction de positions plus ou moins influencées par le structuralisme<sup>83</sup>.

Dans la deuxième moitié des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt, Laurent JENNY et Michael RIFFATERRE ont publié leurs travaux théoriques concernant la poétique et la sémantique intertextuelles des textes littéraires, essayant de proposer une taxinomie des phénomènes (des « figures ») de l'intertextualité dans la littérature<sup>84</sup>. Antoine COMPAGNON a consacré une monographie à l'un des procédés intertextuels les plus importants, la citation<sup>85</sup>. Dans son essai célèbre sur les formes de « transcendance textuelle » paru à la

---

<sup>82</sup> Ces perspectives, tout d'abord formulées pour la notion bakhtinienne de la « dialogicité », apparaissent pour la première fois dans la préface de *Dialogizität*, éd. Renate LACHMANN, München, Wilhelm Fink Verlag, 1982, (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Texte und Abhandlungen, Reihe A : Hermeneutik, Semiotik, Rhetorik, 1), p. 8. Pour leur application à la théorie de l'intertextualité, voir par exemple EADEM, « Ebenen des Intertextualitätsbegriffs », dans *Das Gespräch*, éd. Karl STIERLE – Reiner WARNING, München, Wilhelm Fink Verlag, 1984, (Poetik und Hermeneutik, 11), p. 133-138, 133-134.

<sup>83</sup> Voir la préface des éditrices dans le recueil *L'intertextualité*, éd. Nathalie LIMAT-LETELLIER – Marie MIGUET-OLLAGNIER, Besançon, 1998, (Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 637), p. 7-16, ici p. 7 : « Alors que le Groupe Tel Quel avait voulu évincer l'autorité de l'auteur et la neutraliser dans une polyphonie indifférenciée, les développements ultérieurs de la problématique ont réhabilité cette instance légitimante en faisant valoir l'imaginaire particulier d'un écrivain et la subjectivité du lecteur, mais aussi la description objective des procédés d'après leurs conditions d'exercice. Ainsi, les débats sur l'intertextualité s'articulent autour de plusieurs courants d'idées, du structuralisme à l'esthétique de la réception. »

<sup>84</sup> Voir surtout Laurent JENNY, « La stratégie de la forme », *Poétique*, 27, 1976, p. 257-281. IDEM, « Sémiotique du collage intertextuel, ou la littérature à coups de ciseaux », *Revue d'esthétique*, 3/4, 1978, p. 165-182. Michael RIFFATERRE, « La syllepse intertextuelle », *Poétique*, 40, 1979, p. 496-501. IDEM, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, 215, 1980, p. 4-18. IDEM, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, 41 (février 1981), p. 4-7.

<sup>85</sup> André COMPAGNON, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Editions du Seuil, 1979 (version remaniée d'une thèse soutenue à l'Université de Paris VII, sous la direction de Julia Kristeva). Nathalie LIMAT-LETELLIER (« Historique du concept d'intertextualité », dans *L'intertextualité*, *op. cit.*, p. 17-64.) appelle ce livre « une brillante défense et illustration de l'intertextualité sous un aspect plus technique que Kristeva et Barthes n'avaient pas envisagé. [...] Il faut souligner l'intérêt de ce travail considérable : au demeurant, la citation ne se situe pas dans les marges du concept, dans la mesure où elle est une forme régulière, classique et bien attestée de l'intertextualité ; en outre, son objet s'écarte de la mouvance de Tel Quel, dans la mesure où les postulats initiaux de l'intertextualité négligeaient la citation, trop associée aux privilèges institutionnels de l'auteur » (p. 31).



même époque<sup>86</sup>, Gérard GENETTE a esquissé une typologie des manifestations de l'intertextualité dans la littérature dès l'Antiquité jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, en créant un système terminologique largement accepté<sup>87</sup>.

Dans l'espace germanique, ce sont surtout les chercheurs regroupés autour de l'« école de l'esthétique de la réception » de Constance qui s'intéressent au sujet<sup>88</sup>, en croisant cette notion avec la perspective de l'herméneutique et, très souvent, en se référant directement aux conceptions de BAKHTINE. Cette idée de l'intertextualité en tant que méthode pour penser, décrire et analyser les textes littéraires trouve ses meilleures articulations dans les travaux d'une nouvelle génération de structuralistes. On peut la rencontrer par exemple dans le recueil édité en 1985 par Ulrich BROICH et Manfred PFISTER<sup>89</sup>, dont le fil conducteur est « a post-poststructuralist model of intertextuality »<sup>90</sup> explicitement inspiré par Gérard GENETTE, ou, en dehors de l'Allemagne, chez Mojmir OTRUBA, l'un des représentants du « néo-structuralisme pragois » des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix<sup>91</sup>.

---

<sup>86</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, 1992<sup>2</sup>. – Pour une première esquisse de cette taxinomie, voir IDEM, *Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil, 1979.

<sup>87</sup> Dans les *Palimpsestes*, GENETTE distingue cinq formes de « transtextualité » (celle-ci étant définie comme une « transcendance textuelle du texte, [...] tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes », *op. cit.*, p. 7) :

1. l'« intertextualité » proprement dite (« une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, [...] la présence effective d'un texte dans un autre », *op. cit.*, p. 8 – par exemple : citation, plagiat, allusion)
2. la « paratextualité » (relation entre le texte proprement dit et d'autres textes qui forment avec lui l'œuvre littéraire – titre, sous-titre, avertissements, avant-propos, notes marginales ...)
3. la « métatextualité » (relation entre le texte et son commentaire)
4. l'« hypertextualité » (« toute relation unissant un texte B ([...] *hypertexte*) à un texte antérieur ([...] *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire », *op. cit.*, p. 13)
5. l'« architextualité » (l'appartenance du texte à une classe générique des textes, par exemple à un genre)

<sup>88</sup> En plus des recueils édités par Renate LACHMANN et Karlheinz STIERLE – Rainer WARNING cités ci-dessus, voir par exemple *Dialog der Texte, Hamburger Kolloquium zur Intertextualität (3.-5. Juni 1982)*, éd. Wolfgang SCHMID – Wolf-Dieter STEMPER, Wien, Institut für Slawistik der Universität Wien, 1983, (Wiener slawistischer Almanach, Sonderband 11).

<sup>89</sup> *Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, éd. Ulrich BROICH – Manfred PFISTER, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1985.

<sup>90</sup> Udo J. HEBEL, *Intertextuality, allusion and quotation : an international bibliography of critical studies*, New York – London, Greenwood Press, 1989, p. 13.

<sup>91</sup> Surtout dans son travail récapitulatif Mojmir OTRUBA, *Znaky a hodnoty* <Les signes et les valeurs>, Praha, Český spisovatel, 1994.

Seule cette dernière conception de l'intertextualité peut être systématiquement appliquée à la recherche d'une littérature d'une langue et d'une période spécifiques. L'histoire de la littérature antique, quant à elle, a déjà commencé à exploiter des idées intertextuelles quelques années après leur première formulation, au début surtout dans des études ponctuelles, traitant de textes isolés<sup>92</sup>. A partir des années quatre-vingt, on trouve des travaux synthétiques fondés sur un point de vue intertextuel, comme par exemple l'étude de Pietro PUCCI sur l'intertextualité dans l'épopée homérique, le livre de Stephen HINDS sur l'allusion dans la poésie latine ou, récemment, l'étude de Christophe CUSSET sur les types de relations intertextuelles dans la poésie alexandrine<sup>93</sup>.

Pour ce qui est du centon, il est souvent cité dans les écrits des théoriciens de l'intertextualité comme exemple d'une forme littéraire pour laquelle les relations avec d'autres textes sont essentielles. Néanmoins, ces mentions restent souvent contradictoires et même superficielles : elles sont davantage fondées sur une idée intuitive que sur une conscience profonde du caractère et du fonctionnement des diverses formes historiques du centon<sup>94</sup>. En revanche, les

---

<sup>92</sup> Voir par exemple Alessandro BARCHIESI, « Le molte voci di Omero. Intertestualità e trasformazione del modello epico nel decimo dell'Eneide », *Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici*, 4, 1980, p. 9-58. Jürgen BLÄNSDORF, « Senecas Apocolocyntosis und die Intertextualitätstheorie », *Poetica*, 18, 1986, p. 1-26. Bruno POUILLE, « La nouvelle Enéide d'Ovide dans les Fastes », dans *L'intertextualité*, p. 65-72. (L'article de Bruno POUILLE mérite une attention particulière, parce qu'il est paru dans un recueil d'études consacrées aux formes d'intertextualité dans diverses époques de la littérature européenne.) – Pour une liste des articles relatifs aux relations intertextuelles dans la littérature patristique, voir Renato UGLIONE, « Virgilio in Tertulliano: intertestualità e riscrittura », dans *Cultura latina cristiana fra terzo e quinto secolo*, Atti del Convegno Mantova, 5-7 Novembre 1998, Firenze, Leo S. Olschki, 2001, (Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti. Miscellanea, 9), p. 24, note 5.

<sup>93</sup> Pietro PUCCI, *Odysseus Polutropos, Intertextual Readings in the 'Odyssey' and the 'Iliad'*, Ithaca – London, Cornell University Press, 1987, (Cornell Studies in Classical Philology, 46). Stephen HINDS, *Allusion and intertext, Dynamics of appropriation in Roman poetry*, Cambridge University Press, 1998, (Roman literature and its contexts). Christophe CUSSET, *La Muse dans la Bibliothèque, Réécriture et intertextualité dans la poésie alexandrine*, Paris, CNRS Editions, 1999.

<sup>94</sup> A titre d'exemple, voir les mentions sur le centon dans le recueil édité par BROICH et PFISTER : Ulrich BROICH, « Zu Einzeltextreferenz », dans *Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, p. 48-52, ici p. 49 : « [...] die meisten historischen Termini für Formen der Intertextualität [bezeichnen] Formen der Einzeltextreferenz [...]: Zitat, Motto, Cento, Übersetzung, Bearbeitung, imitation (im klassizistischen Sinn), Paraphrase, Resümee, Kontrafaktor [sic] und viele andere mehr. » PLETT, Heinrich, « Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik », *ibidem*, p. 79-98, ici p. 94 : « Weitere Varianten des kodalen Transfers erscheinen in Gattungen, Textgruppen und Einzeltexten. [...] Eine kurze Erwähnung verdient [...] das Cento, das aus Zitaten eines oder mehrerer Prätexte einen neuen Text mit neuem Thema zusammensetzt. Der klassische Repräsentant des Cento ist das religiöse Drama Christus Patiens, das sich aus 2610 Euripides-Versen konstituiert. » Wolfgang KARRER, « Intertextualität als Elementen- und Struktur-Reproduktion », *ibidem*, p. 98-116, ici p. 109 : « Ein Autor kann zwei oder drei Prätexte kontaminieren [...], d.h. er kann Elemente und/oder Relationen beliebig vieler

nouveaux courants de la théorie littéraire n'inspirent que rarement des études à caractère historique sur les centons. Nous avons déjà mentionné quelques travaux utilisant les approches structuralistes en général (ceux de José-Luis VIDAL, Enrique MONTERO CARTELLE et David F. BRIGHT) : on peut y ajouter l'article de Zoja PAVLOVSKIS traitant des centons virgiliens du point de vue sémiotique<sup>95</sup>. L'« esthétique de la réception » a influencé les chapitres sur Proba dans le livre célèbre de HERZOG (lui-même participant dès 1968, par ailleurs, aux colloques du groupe interdisciplinaire « Poetik und Hermeneutik » fondé par les représentants de cette école). Des idées similaires, mais sans référence à la théorie, sont exprimées par RUZINA qui décrit, d'une manière succincte, le mode de lecture du centon<sup>96</sup>.

Parmi les travaux portant les traces d'une inspiration plus ou moins directe de la théorie de l'intertextualité, bien qu'elle ne s'y réfère pas explicitement, on peut citer l'étude d'Eva STEHLÍKOVÁ, qui réagit à l'article de RUZINA en cherchant à systématiser ses résultats à partir de positions influencées par le structuralisme et le néo-structuralisme pragois<sup>97</sup>. L'étude la plus importante, qui reste pour le moment une référence pour toute recherche sur la littérature du centon, est celle de Giovanni POLARA, publiée dans l'ouvrage collectif des chercheurs italiens traçant l'« espace littéraire de la Rome antique »<sup>98</sup>. L'auteur y résume clairement tous les renseignements fondamentaux sur les centons antiques ainsi que sur leur réception dans les œuvres de leurs contemporains, en insistant sur les deux périodes principales dans le développement de la poésie du centon, les II<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècles. Ensuite, il situe les centons dans le contexte de la littérature latine tardive, en tant qu'un des procédés de « sauvetage » de l'héritage culturel surtout à partir du IV<sup>e</sup> siècle. Les réflexions théoriques sur la poétique du centon, dans

---

*Prätex te in seinem Text verarbeiten. Neben den Zitatmontagen im Cento oder bei T. S. Eliot und Ezra Pound, die aus heterogenen Elementen einzelner Prätex te eine neue Einheit schaffen wollen, lassen sich ebenso gut ein oder mehrere Verfahren aus einer homogenen, wenn auch nicht klar abgrenzbaren Textgruppe abstrahieren und verwenden. »*

<sup>95</sup> Zoja PAVLOVSKIS, « Proba and the Semiotics of the Narrative Virgilian Cento », *Vergilius*, 35, 1989, p. 70-84.

<sup>96</sup> Je. G. RUZINA, « Vergilianski centony », *Listy filologické*, 106, 1983, p. 47-52, surtout p. 49 (cet article, sorti dans une revue tchèque de philologie, reste à notre connaissance la seule étude de cet auteur sur les centons publiée hors de l'Union soviétique/Russie).

<sup>97</sup> Eva STEHLÍKOVÁ, « Centones Christiani as a Means of Reception », *Listy filologické*, 110, 1987, p. 11-15.

cette partie de l'article de Giovanni POLARA, représentent une synthèse des discussions des dernières décennies sur le sujet pendant ; elles illustrent, en même temps, le passage d'une réflexion du type philologique à une réflexion plus littéraire sur le centon.

Néanmoins, ce sont surtout les recherches sur les centons d'une époque postérieure (Renaissance et baroque) qui exploitent les acquis de l'intertextualité, se réfèrent aux travaux théoriques et utilisent leur vocabulaire. Cela vaut surtout pour l'étude de Theodor VERWEYEN et Gunther WITTING, qui aborde le phénomène du centon en général, en le proclamant un objet très propice à une recherche intertextuelle du type que nous avons appelé plus haut « post-post-structuraliste ». Comme exemple de base, ces deux auteurs choisissent un collage en prose du XVII<sup>e</sup> siècle (rédigé par Julius Wilhelm Zinckgraf), c'est-à-dire un texte spécifique, peu typique dans le cadre de l'histoire du centon. Leur recherche examine le mode d'imitation d'une œuvre semblable (*Politica*) de Juste Lipse, les relations du nouveau texte avec ses sources ainsi que ses « paratextes » (notes marginales, illustrations etc.)<sup>99</sup>. En outre, Hélène CAZES propose des réflexions théoriques très inspiratrices sur la relation entre le centon et le collage ainsi que des rapprochements intéressants entre, d'une part, les centons de Proba et de l'impératrice Eudocie et, d'autre part, les poèmes citationnels de Marcel Bénabou et des autres membres et collaborateurs de l'OuLiPo<sup>100</sup>.

En revanche, bien qu'il s'inspire visiblement de la théorie de l'intertextualité, Christoph HOCH demeure fidèle à l'optique de la poétique historique. Dans sa thèse précieuse sur la littérature italienne, il se concentre sur l'analyse d'un corpus de centons pétrarquais du XVI<sup>e</sup> siècle ; néanmoins, la typologie qu'il propose pour ces centons selon leur mode de transformation du texte d'origine (typologie fondée sur le modèle genettien de l'hypertextualité et proche des observations de VERWEYEN et WITTING sur les fonctions du centon)

---

<sup>98</sup> POLARA, « I centoni », *op. cit.*

<sup>99</sup> Theodor VERWEYEN – Gunther WITTING, « Der Cento. Eine Form der Intertextualität von der Zitatmontage zur Parodie », *Euphorion*, 87/1, 1993, p. 1-27. Une première version anglaise de cet article est parue dans le recueil édité par Heinrich F. PLETT, *Intertextuality*, Berlin – New York, Walter de Gruyter, 1991, (Research in theory, 15), p. 165-178.

<sup>100</sup> Hélène CAZES, « Centon et collage : l'écriture cachée », dans *Montages / Collages*, Actes du second colloque de CICADA, 5-7 décembre 1991, éd. Bertrand ROUGE, Pau, Publication de l'Université de Pau, 1993, (Rhétoriques des Arts, 2), p. 69-84.

est d'une valeur plus générale, puisqu'elle est applicable au corpus de poèmes centonisés dans sa totalité<sup>101</sup>.

La dernière décennie du XXe siècle et le début du millénaire ont vu s'accroître l'intérêt pour les centons latins de l'Antiquité tardive et du Haut Moyen Age : Scott C. MCGILL a exploré les questions d'appartenance générique de plusieurs centons mineurs ; Francesca FORMICA a étudié de près les formes de réception du matériau virgilien dans le centon chrétien *De Ecclesia* ; Gabriella CARBONE a préparé une nouvelle édition du centon ludique *De alea* ; Claudio MICAELLI s'est intéressé aux centons médiévaux fabriqués à partir du *Carmen adversus Marcionitas* du pseudo-Tertullien<sup>102</sup>. Mais c'est le poème de Proba qui a attiré le plus grand intérêt des chercheurs ; ceux-ci ont examiné surtout les questions liées à son auteur<sup>103</sup>, mais aussi ses techniques particulières<sup>104</sup> et les aspects de son interprétation<sup>105</sup>. La thèse de Hélène CAZES mérite une attention particulière, elle y explore la réception du *Cento Probae* en tant que centon modèle au Moyen Age tardif et dans la littérature humaniste, ainsi que la production centonisée en Italie et en France au XVI<sup>ème</sup> siècle, de Lelio Capilupi à

---

<sup>101</sup> HOCH, *Apollo Centonarius*, *op. cit.*

<sup>102</sup> Scott C. MCGILL, « *Poeta arte christianus*: Pomponius's *Cento Versus ad gratiam Domini* as an Early Example of Christian Bucolic », *Traditio*, 56, 2001, p. 15-26. IDEM, « Tragic Vergil: Rewriting Vergil as a Tragedy in the *Cento Medea* », *Classical World*, 95, 2, 2002, p. 143-161. Francesca FORMICA, « Il riuso di Virgilio nel centone cristiano *De Ecclesia* », *Vetera Christianorum*, 39, 2002, p. 235-255. Gabriella CARBONE, *Il centone 'De alea'*, Napoli, Loffredo, 2002, (Studi Latini, 44). Claudio MICAELLI, « *Carmen aduersus Marcionitas* : ispirazione biblica e sua ripresa nei centoni *De lege e de nativitate* », dans *La poesia tardoantica e medievale*, Atti del I Convegno internazionale di Studi, Macerata, 4-5 maggio 1998, éd. Marcello SALVADORE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, p. 171-198.

<sup>103</sup> Voir la discussion sur son attribution et sur sa date, à laquelle ont contribué entre autres : John MATTHEWS, « The Poetess Proba and fourth-century Rome: Questions of Interpretation », dans *Institutions, société et vie politique dans l'Empire romain au IV<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.*, Actes de la table ronde autour de l'œuvre d'André Chastagnol (Paris, 20-21 janvier 1989), éd. Michel CHRISTOL – Ségolène DEMOUGIN – Yves DUVAL – Claude LEPELLEY – Luce PIETRI, Rome, Ecole française de Rome, 1992, (Collection de l'Ecole française de Rome, 159), p. 277-304. Hagith SIVAN, « Anician Women, the Cento of Proba, and Aristocratic Conversion in the Fourth Century », *Vigiliae Christianae*, 47, 1993, p. 140-157. Danuta SHANZER, « The Date and Identity of the Centonist Proba », *Recherches augustiniennes*, 27, 1994, p. 75-96. Rainer JACOBI, « Vom Klassizismus zur christlichen Ästhetik – Die Selbstkonstituierung der christlichen Dichterin Proba », *Hermes*, 133, 1, 2005, p. 77-92.

<sup>104</sup> Voir par exemple Stratis KYRIAKIDIS, « Eve and Mary: Proba's Technique in the Creation of Two Different Female Figures », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 29, 1992, p. 121-153.

<sup>105</sup> Voir par exemple R. P. H. GREEN, « Proba's Cento: its Date, Purpose, and Reception », *Classical Quarterly*, 45, 2, 1995, p. 551-563. IDEM, « Proba's Introduction to her Cento », *Classical Quarterly*, 47, 2, 1997, p. 548-559.

Henri Estienne<sup>106</sup>. La première partie de son travail contient une réflexion théorique très intéressante sur ce genre de poésie du point de vue de la littérature moderne.

Or, le seul auteur – à notre connaissance – qui essaie d’appliquer de manière plus systématique l’optique intertextuelle aux centons tardo-antiques, est Ana Luisa COVIELLO. Ses travaux sur la relation entre le centon et l’imitation ou la parodie<sup>107</sup>, de même que les articles de Eva STEHLÍKOVÁ et de Giovanni POLARA cités ci-dessus, sont, à notre connaissance, les seuls travaux imprégnés plus profondément de la théorie de l’intertextualité et portant sur les centons latins de l’Antiquité tardive. De même, on ne dispose pas jusqu’à présent d’un livre qui traiterait, en se plaçant de ce point de vue, de l’histoire de la littérature du centon en général et de ses diverses formes à travers des époques (comme par exemple celui d’Antoine COMPAGNON pour la citation)<sup>108</sup>.

---

<sup>106</sup> CAZES, *Le livre et la lyre*, *op. cit.* – pour la partie théorique, intitulée « Carte du pays de centon, latitudes poétiques et longueurs définitionnelles », voir p. 1-60.

<sup>107</sup> Ana Luisa COVIELLO, « Sobre el centón, *opusculum ... de seriis ludicrum*, y sobre si es también paródico el centón cristiano », *Anuari de filologia*, 21, 1998-1999, D/9, p. 73-82. EADEM, « El centón: *opusculum ... de alieno nostrum* », *Emerita*, 70, 2, 2002, p. 321-333.

<sup>108</sup> Pour un résumé récent des renseignements (surtout d’ordre philologique) sur les centons latins, voir Giovanni SALANITRO, « Osidio Geta e la poesia centonaria », dans *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, *Principat*, t. 34, *Sprache und Literatur*, Teilband 3, *Einzelne Autoren seit der hadrianischen Zeit und Allgemeines zur Literatur des 2. und 3. Jahrhunderts*, éd. Wolfgang HAASE, Berlin – New York, Walter de Gruyter, 1997, p. 2314-2360. (C’est une version remaniée et augmentée de la préface de Giovanni SALANITRO à son édition de la *Médée* – voir la note 65).

## II. POUR UNE DEFINITION DU CENTON

Après avoir esquissé le développement des opinions sur le centon dans la réflexion sur la littérature en général, nous voulons maintenant concentrer notre attention sur le mot même *cento*, sur ses définitions différentes ainsi que sur son usage en latin et dans les langues modernes, en mettant l'accent, bien sûr, sur les conceptions de la forme désignée par lui dans la recherche littéraire.

### II.1. Les limites du centon

Les premières tentatives visant à définir ce qu'est le centon, nous l'avons vu, remontent aux auteurs latins de l'Antiquité tardive. Pour décrire ce phénomène courant à l'époque, TERTULLIEN utilise, probablement dans un sens péjoratif, des mots jouant avec la métaphore du texte comme tissu<sup>109</sup>, d'où est né le nom même du centon (ce terme ayant désigné originellement, selon le *Dictionnaire étymologique* d'ERNOUT et MEILLET, « couverture ou vêtement fait de différentes pièces cousues ensemble »<sup>110</sup>). Sans insister sur des détails, Tertullien souligne la qualité pour lui la plus caractéristique du centon : la possibilité d'infléchir, par recombinaison de ses éléments, le sens de la source, considéré comme homogène. Cette qualité devait aux yeux du théologien chrétien du début du III<sup>e</sup> siècle apparaître suspecte, sinon dangereuse – exactement comme, plus tard, à Jérôme et à l'auteur anonyme du *Decretum Gelasianum*.

---

<sup>109</sup> Nous redonnons ici sa courte mention de centons (*De praescriptionibus adversus haereses omnes* 39, 4-5), en marquant les mots relatifs à cette métaphore : « Denique Hosidius Geta Medeam tragoediam ex Virgilio plenissime exsuxit. Meus quidam propinquus ex eodem poeta inter cetera stilli sui otia Pinacem Cebetis explicuit. 5. Homero-centones etiam vocari solent qui de carminibus Homeri propria opera more centonario ex multis hinc inde compositis in unum sarciant corpus ». – Voir POLARA, « I centoni », *op. cit.*, p. 246.

<sup>110</sup> Voir aussi *ThLL*, t. III, col. 820 : « pannus, vestis e pannis confecta, stratum, cilicium ».

L'avis d'AUSONE, en revanche, est très différent. Chrétien beaucoup moins engagé et lui-même auteur de toute une série de « *paignia* » littéraires, il met l'accent sur le caractère ludique de l'opération sémantique de centonisation. Pour faciliter ce jeu lettré qui, semble-t-il, était à la mode à la cour de Valentinien, il élabore dans la lettre accompagnant son « *Cento nuptialis* », des règles relativement précises pour la composition des centons. Pour lui, le centon est un poème composé entièrement d'éléments empruntés à un autre poète (surtout Virgile) ; la longueur de ces éléments ne doit pas dépasser un vers et demi ; un vers nouveau est souvent formé à partir de deux parties de vers du modèle, selon les coupes de l'hexamètre ; la qualité la plus importante du centon est une fluidité sans à-coups sémantiques et sans fautes métriques au sein de la nouvelle suite de vers<sup>111</sup>.

Ces deux premières descriptions ont servi de base à toutes les définitions postérieures : celle de Tertullien dès le Moyen Âge, à travers une citation modifiée dans les *Etymologies* d'Isidore de Séville<sup>112</sup>, celle d'Ausone à partir de la Renaissance. Nos définitions modernes et contemporaines reposent aussi sur les mêmes fondements<sup>113</sup> – même si au cours des siècles, les théoriciens y ont ajouté des éléments complémentaires, tirés d'une observation plus précise de la pratique des centonistes.

En revanche, dans l'usage courant (en français aussi bien que dans d'autres langues), le terme « centon » a reçu un sens beaucoup plus large. Cet élargissement sémantique avait déjà été préparé dans l'Antiquité. Chez PLAUTE par exemple, on trouve l'expression « *sarcire centones alicui* »<sup>114</sup> qu'on comprend

---

<sup>111</sup> AUSON., prologue du *Cento nuptialis* : « *Variis de locis sensibusque diversis quaedam carminis structura solidatur, in unum versum ut coeant aut caesi duo aut unus et sequens <medius> cum medio ...* », « ... *sensus diuersi ut congruant, adoptiua quae sunt, ut cognata uideantur ...* » (p. 207-208 de l'édition de PEIPER).

<sup>112</sup> ISID. *orig.* 1,39,25, « *Centones apud grammaticos vocari solent, qui de carminibus Homeri seu Vergilii ad propria opera more centonario ex multis hinc inde compositis in unum sarciant corpus, ad facultatem cuiusque materiae* ». – Voir aussi plus haut, p. 14.

<sup>113</sup> Pour ne pas mentionner que les manuels récents, voir par exemple l'article « Centon » dans le *Dictionnaire des termes littéraires* (éd. Hendrik VAN GORP et alii, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 87) qui se borne à caractériser le centon comme « œuvre, généralement un poème, constituée de citations d'auteurs célèbres » ; en revanche, Hervé SAVON dans le *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (Nouvelle édition augmentée, Paris, Encyclopædia Universalis, 2001, p. 102) insiste sur l'opération sémantique (« L'important, c'est que ces éléments se trouvent rassemblés dans un ordre nouveau et qu'ils offrent ainsi un sens tout différent [...] »).

<sup>114</sup> PLAVT. *Epid.* 455 (cité selon l'édition d'Alfred ERNOUT, Paris, Les Belles Lettres, 1972, p. 146) : « *Proin tu alium quaeras, cui centones sarcias* » (« Va, va chercher un autre chaland à



dans le sens de « se moquer de quelqu'un », « en conter à quelqu'un »<sup>115</sup> et qui joue elle aussi avec la métaphore du discours comme tissu – le sens originel, neutre et non figuré de cette construction était « recoudre » ou « fabriquer les étoffes rapiécées ». Au II<sup>e</sup> siècle, IRENEE DE LYON reprend cette expression, dont il garde le sens originel (« *centonem (con)sarcire* », « coudre un vêtement à partir des lambeaux misérables »), mais il l'emploie métaphoriquement, pour dire « fabriquer quelque chose de joli à partir d'un mauvais matériau »<sup>116</sup>. Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, on commence à trouver le mot *cento* et ses dérivés dans les langues modernes, dans un sens sans aucun doute péjoratif, pour désigner un texte incohérent ou peu original<sup>117</sup>. A la fin du XVIII<sup>e</sup> et surtout dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, après le grand changement de l'esthétique littéraire qui avait provoqué la « mort » du centon, ce sens est devenu courant<sup>118</sup>. Et, malgré l'attention prêtée aux formes de la dépendance littéraire dans les cinquante dernières années, il est resté dans le vocabulaire jusqu'à nos jours.

A cela s'associe aussi une certaine dissolution terminologique de ce mot dans la recherche littéraire. Sans donner de définition, on l'utilise pour des textes composites ou s'appuyant manifestement ou trop littéralement sur leurs sources, même s'il n'est que peu probable qu'ils s'inscrivent dans la tradition du « vrai »

---

qui débiter ta friperie »). – Malheureusement, ce passage n'est conservé que d'une manière incertaine dans les manuscrits, qui portent respectivement *farcias*, *farctias* ou *faruas*. La conjecture *sarcias* repose sur la jonction du mot *cento* avec ce verbe laquelle est attestée déjà chez Caton le Censeur (voir *ThLL*, t. III, col. 820).

<sup>115</sup> Voir *ThLL*, *ibid.*, à propos du vers de Plaute cité dans la note précédente : « [...] *quem ludibrio habes* ».

<sup>116</sup> IREN. *adv. haer.* 2,14,2 : « *Et non solum quae apud comicos posita sunt arguuntur quasi propria proferentes, sed etiam quae apud omnes qui Deum ignorant et qui dicuntur philosophi sunt dicta, haec congregant et, quasi centonem ex multis et pessimis panniculis consarcientes, finctum superficium subtili eloquio sibi ipsi praeparauerunt, nouam quidem introducentes doctrinam, propterea quod nunc noua arte substituta sit, ueterem autem et inutilem, quoniam quidem de ueteribus dogmatibus ignorantiam et irreligiositatem olentibus haec eadem subsuta sunt.* » (Les mots marqués par des lettres espacées se réfèrent à la métaphore du texte-tissu.)

<sup>117</sup> HOCH, *Apollo Centonarius*, *op. cit.*, p. 5, note 23, cite des exemples italiens, espagnols (Lope de Vega) et allemands.

<sup>118</sup> Voir les exemples dans Pierre LAROUSSE (éd.), *Le Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris 1869, réimpression Genève-Paris, Slatkine, 1982, t. III/2, p. 722. Il est très intéressant d'observer que Théophile Gautier, par exemple, savait utiliser le mot « centon » dans les deux sens : *stricto sensu* pour le genre littéraire (à propos du centon ovidien de Raoul Fournier), mais aussi dans le sens large, en opposition à une création originale, par exemple en critiquant la « secondarité » de la littérature romaine (« La littérature latine n'est guère formée que des centons de la littérature grecque », cité selon LAROUSSE, *ibidem*).

centon de type ausonien – ceci est bien visible par exemple à propos des œuvres des époques où le mot « centon » était peu fréquent, comme au Moyen Âge<sup>119</sup>. De plus, dans la recherche sur la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, on utilise parfois ce terme pour désigner des textes-collages<sup>120</sup>.

Cet usage imprécis a eu également un effet rétrograde sur la conception des centons dans les études plus spécialisées. Eduard STEPLINGER a été un des premiers à appliquer systématiquement la notion de « centon » à toute une série d'œuvres qui jouent d'une manière ou d'une autre avec des citations tirées de textes antérieurs, surtout homériques – par exemple à l'« Hymne à Aphrodite » ou à la « Dispute d'Homère et d'Hésiode »<sup>121</sup>. Prenant appui sur celui-ci, Giovanni SALANITRO donne dans l'introduction à son édition de la *Médée* d'Hosidius Geta (parue en 1981) une longue liste des textes qui ont été dans la recherche antérieure à lui considérés comme centons. On y trouve, entre autres, plusieurs parties des poèmes homériques eux-mêmes, mais aussi la *Batrachomyomachia* pseudo-homérique ou certains passages d'Aristophane ou de Lucien. Néanmoins, pour les poèmes qui ne s'approchent aux centons que dans quelques passages, SALANITRO crée une catégorie de « faux centons » (« *pseudocentoni* ») dans laquelle il range la *Ciris* pseudo-virgilienne, les deux recueils (les *Cynegetica* et les *Eglogues*) de Némésien, le *De concubitu Martis et Veneris* de Reposianus et trois épopées bibliques, à savoir celle de Juvencus, le *De Pascha* attribué à un « *Victorinus poeta* »<sup>122</sup> et le *Carmen Paschale* de Sédulius – toutes œuvres qui ne déclarent jamais leur appartenance à la tradition du centon et qui, comme nous le verrons dans le paragraphe suivant, ne peuvent être

---

<sup>119</sup> A titre d'exemple, voir Max MANITIUS, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, t. I, München, C. H. Beck, 1911, p. 594 et 606 (à propos des quelques poèmes nés dans la culture monastique du X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècle); Michael BERNHARD, *Goswin Kempgyn de Nussia – Trivita studentium. Eine Einführung in das Universitätsstudium aus dem 15. Jahrhundert*, München, Arbo-Gesellschaft, 1976, (Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung, 26), p. 20; Francesco STELLA, « *Variazioni stemmatiche e note testuali alle Laudes Dei di Draconzio* », *Filologia mediolatina*, 3, 1996, p. 1-35, surtout 3, 13 et *passim* (plusieurs centons-florilèges médiévaux des vers de Dracontius).

<sup>120</sup> Par exemple à propos du *Quodlibet* de l'écrivain autrichien Peter Handke (HOCH, *Apollo Centonarius*, *op. cit.*, p. 183).

<sup>121</sup> Eduard STEPLINGER, *Das Plagiat in der griechischen Literatur*, Berlin, Teubner, 1912, p. 193-195.

<sup>122</sup> Voir CPL, n° 1458. Dans son édition, Giovanni SALANITRO respecte l'ancienne attribution de ce poème au philosophe Marius Victorinus.

considérées comme des poèmes centonisés qu'avec une grande licence terminologique<sup>123</sup>.

Il est évident qu'un tel élargissement de la notion de centon poussé à l'extrême, conduirait à y renfermer une grande partie des œuvres non seulement de l'Antiquité, mais aussi du Moyen Age, de l'humanisme ou de l'âge baroque. C'est pourquoi aujourd'hui on a tendance à inclure dans cette catégorie seulement les centons *stricto sensu* (soit « *i centoni veri e propri* » dans la typologie de SALANITRO)<sup>124</sup>. Néanmoins, il n'y a, à notre connaissance, aucune étude qui comparerait les « vrais » et les « faux » centons pour tracer entre ceux-ci une frontière plus précise. Essayons donc maintenant de formuler (avec l'appui des définitions déjà existantes) une définition minimale du centon, qui nous permettra d'établir une première distinction entre ces deux groupes d'œuvres, et qui sera précisée au cours de ce travail, au fur et à mesure des analyses plus détaillées sur les textes en question.

D'abord, nous voulons inclure dans le corpus de la poésie centonisée tous les textes qui s'appellent ou se déclarent eux-mêmes des « centons ». L'application de ce critère, nous en sommes bien conscients, est compliquée par le fait que dans la littérature des époques antérieures au XIX<sup>e</sup> siècle, les titres des ouvrages sont très instables et arbitraires, souvent attribués par la tradition postérieure, sans influence de l'auteur. Néanmoins, les « centons déclarés » peuvent nous aider à nous faire une idée de ce qui était considéré comme « centon » à l'époque.

Pour les œuvres (et les périodes) qui n'utilisent pas le mot « centon », il faut créer d'autres critères, fondés sur l'analyse des textes mêmes. Nous voulons donc considérer comme centons toutes les œuvres qui remplissent les conditions suivantes :

---

<sup>123</sup> Dans ses travaux postérieurs, l'auteur applique cette distinction explicitement aussi à la poésie grecque, en rangeant dans cette catégorie l'*Hymne à Aphrodite* et la *Batrachomyomachie* (voir « Osidio Geta e la poesia centonaria », *op. cit.*, p. 2334, et « I centoni », dans *Lo spazio letterario della Grecia antica*, éd. Giuseppe CAMBIANO – Luciano CANFORA – Diego LANZA, t. I, *La Produzione e la circolazione del testo*, 3, *I Greci e Roma*, Roma, Salerno Editrice, 1994, p. 757-774, ici p. 773).

<sup>124</sup> Voir aussi CONSOLINO, *op. cit.*, p. 134, et POLARA, « I centoni », *op. cit.*, p. 245-246.

- L'hypertexte (i. e. le centon) reprend à une œuvre antérieure ses éléments constitutifs, et ce, de manière *décisive* pour sa construction. Néanmoins, il ne le reprend pas dans leur suite originale mais en les *recombinant*.
- La reprise de ces éléments est *littérale*, il s'agit donc de citations directes (et non d'allusions) – ce qui n'exclut pas des adaptations, parfois importantes, des fragments au nouveau contexte.
- Le centon entre dans une certaine *relation sémantique* avec son hypotexte ; celle-ci motive l'action même de la centonisation, et peut naître de divers types de transformations sémantiques – c'est là qu'on peut voir le noyau de l'apport créateur de l'auteur-centoniste.

Mais, pour le moment, toute définition du centon (y compris la nôtre) qui a l'ambition de transgresser les frontières de la littérature d'une seule époque ou d'une seule langue, doit rester approximative. Elle ne sera précisée définitivement qu'une fois rassemblé et analysé le corpus des centons, authentiques et « faux », dans les littératures européennes (et peut-être aussi non-européennes).

## **II.2. Les « faux centons » : Les phénomènes littéraires apparentés à la technique de centonisation**

Le grand nombre de textes en question dans la discussion sur les « limites du centon » fait apparaître au moins un fait : dans la pratique littéraire, la technique du centon n'est pas un phénomène isolé. En revanche, elle fait partie d'un ensemble assez vaste de techniques d'écriture fondées sur l'imitation<sup>125</sup> – c'est pourquoi ces techniques se rencontrent surtout dans la littérature dite « d'Ancien Régime littéraire » (de l'Antiquité au XVIII<sup>e</sup> siècle), pour laquelle l'*imitatio veterum* était un des principes les plus importants. Il ne sera peut-être

---

<sup>125</sup> Nous utilisons ici le mot « imitation » dans un sens plus général, en y renfermant ce que Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 13-14, appelle *transformation* (à savoir une adaptation simple du texte, qui peut être d'ordre mécanique – par exemple une réduction ou une augmentation) et *imitation* (une production « à la manière » d'un modèle, en reprenant certains de ses traits caractéristiques) ; Christoph HOCH, *Apollo Centonarius*, *op. cit.*, p. 11, appelle des techniques de cette sorte « imitations par transformation ».

pas sans intérêt pour notre propos d'examiner ici quelques-uns de ces textes ou phénomènes parallèles avec le centon (mais antérieurs à lui du point de vue chronologique), pour voir pourquoi ils ont été rangés dans cette catégorie ainsi que pourquoi nous ne les y rangeons pas.

### **a. La tradition orale**

Le premier type des « faux centons » énumérés dans le paragraphe précédent est étroitement lié à la tradition orale. Cela vaut surtout, bien sûr, pour les passages dans les épopées homériques, dont le caractère apparemment secondaire est dû au décalage entre l'« auteur » mythique et les rhapsodes qui ne font en fait que réciter des poèmes repris de la tradition. Grâce aux recherches sur le style homérique, inspirées par les études célèbres de Milman Parry<sup>126</sup>, nous savons que le langage des rhapsodes contenait des formules fixes (comme par exemple les épithètes des personnages<sup>127</sup>) et même des demi-vers ou des vers entiers pré-formulés antérieurement qui facilitaient l'improvisation lors de la récitation du poème.

Cependant, le nombre de ces expressions auxiliaires n'était pas illimité. Pour décrire les mêmes choses ou des situations semblables, on ne cherchait pas de nouvelles formulations mais on se servait des celles qui étaient sous la main, introduites soit par la tradition antérieure, soit par le rhapsode lui-même<sup>128</sup>. On peut imaginer qu'en cours de la transmission orale, les formules figées et les vers répétés recevaient un rôle de plus en plus important ; ils sont devenus même un des traits caractéristiques de l'esthétique du genre épique. Il n'est donc guère surprenant que dans l'*Illiade* et l'*Odyssée*, on trouve des passages dans lesquels l'emploi de cette technique a entraîné une grande concentration de vers attestés aussi ailleurs – comme exemple, on évoque souvent le discours de Glaucos à Hector sur le corps de Patrocle (P 142-168) ou celui de Télémaque demandant à

---

<sup>126</sup> Voir surtout Milman PARRY, *L'épithète traditionnelle dans Homère, Essai sur un problème de style homérique*, Paris, Les Belles Lettres, 1928, et IDEM, *Les formules et la métrique d'Homère*, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

<sup>127</sup> Par exemple « ξανθός Μενέλαος » (« le blond Ménélas »), « πόδας ωκύς Αχιλλεύς » (« Achille aux pieds rapides ») ou « πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε » (« le Père des dieux et des hommes »).

<sup>128</sup> Par exemple « Τόν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη [...] » (« [...] alors lui répondit [...] ») – voir l'*Illiade*, vers A 84, 130, 215, 285, 560 etc.

Ménélas des nouvelles d'Ulysse (δ 317-331)<sup>129</sup> ; d'ailleurs, leur ressemblance avec les « Ὀμηρόκεντρα » a été remarquée déjà dans les scholies d'Eustathe de Thessalonique, un auteur byzantin du XII<sup>e</sup> siècle<sup>130</sup>. Parfois on ajoute encore d'autres passages homériques classés comme « centonisés » qui ont beaucoup occupé la philologie homérique. Mais en fait, dans tous ces cas-là, il s'agit plutôt des parties relativement récentes des épopées homériques, donc plus profondément touchées par la technique rhapsodique<sup>131</sup>.

*Mutatis mutandis*, cette explication vaut aussi pour la concentration des citations et allusions dans les poèmes postérieurs qui reprennent le lexique, le style et la versification homériques, y compris les formules typiques. L'exemple parfois évoqué parmi les « faux centons » est le « *Grand hymne à Aphrodite* » qui se distingue des autres hymnes par le fait d'utiliser plus fréquemment et d'une manière plus fidèle les formules et les vers d'Homère<sup>132</sup>. Mais, selon notre définition, il ne peut s'agir d'un centon ici non plus ; la présence des éléments repris s'explique par le fait que les expressions typiques et les formules fixes font partie du langage caractéristique pour le genre des hymnes homériques.

### **b. La parodie**

En revanche, deux autres textes du corpus pseudo-homérique, la *Dispute d'Homère et d'Hésiode* et la *Batrachomyomachie*, se rapprochent à leur tour davantage du centon, notamment pour avoir établi une relation spécifique avec leur modèle, qui consiste dans une transformation sémantique. En fait, ils reprennent des formules de l'*Illiade* et de l'*Odyssée* non seulement pour montrer leur propre appartenance à la tradition homérique (comme l'*Hymne à Aphrodite*) mais aussi pour s'en moquer, c'est-à-dire, pour la parodier. La reprise des vers du modèle célèbre n'est donc ici qu'un procédé pour évoquer l'œuvre parodiée. De plus, les remplois ne sont dans ces poèmes presque jamais littéraux ; il s'agit de

---

<sup>129</sup> Voir par exemple DESBORDES, *op. cit.*, p. 92, et SALANITRO, *Osidio Geta, Medea, op. cit.*, p. 20.

<sup>130</sup> EUST. 1099, 38 sq. et 1497, 59 sq. (selon l'édition EUSTATHII *Commentarii ad Homeri Iliadem et Odysseam ad fidem exempli Romani editi*, Leipzig, Teubner, 1825, réimpression Hildesheim – New York, Georg Olms Verlag, 1970) – voir aussi STEPLINGER, *op. cit.*, p. 193.

<sup>131</sup> Voir surtout des passages H 313-482 ou B 76-83 (STEMPLINGER, *op. cit.*, p. 193 ; SALANITRO, *Osidio Geta, Medea, op. cit.*, p. 20).

<sup>132</sup> Il a été désigné comme centon par STEPLINGER, *op. cit.*, p. 193 ; néanmoins, son opinion reste isolée dans la recherche (voir SALANITRO, *Osidio Geta, Medea, op. cit.*, p. 20).

simples allusions aux tournures typiques du style homérique plutôt que de vraies citations. Les deux œuvres pseudo-homériques mentionnées appartiennent ainsi davantage au deuxième des phénomènes proches du centon, la parodie.

Dans l'Antiquité, une forme de parodie assez fréquente était la reprise ponctuelle d'un élément qui était répété dans le nouveau contexte soit littéralement, soit avec modifications. Celles-ci pouvaient le toucher au niveau des lettres, des mots ou des phrases entières (dans ce dernier cas, on parle d'une paraphrase parodique)<sup>133</sup>. Ainsi, la parodie antique n'était pas un genre spécifique, comme elle l'est devenue dans les littératures modernes, mais plutôt une manière d'écrire, une « figure de l'écriture imitative »<sup>134</sup>. On en a des exemples dans la manière dont Aristophane joue avec les citations des épopées homériques et de la tragédie, surtout dans la *Paix* et dans les *Grenouilles* qui figurent eux-aussi parfois parmi les « pseudo-centons »<sup>135</sup>.

Dans la littérature latine antique, un des exemples célèbres de ce mode d'écriture parodique se trouve dans le *Satyricon* de Pétrone. Celui-ci insère dans son œuvre à plusieurs reprises des vers tirés de Virgile. Quelques-uns de ces remplois ressemblent aux simples citations décoratives, dues à la présence d'expressions typiques et de vers virgiliens dans l'esprit de l'écrivain et introduits dans une situation semblable au contexte original – comme par exemple les deux vers provenant de l'*Enéide*, du passage où Anna invite Didon à ne pas écarter l'idée d'un nouveau mariage, et cités dans la nouvelle de la *Matrone d'Ephèse* dans le *Satyricon*<sup>136</sup>. Mais, en réalité, ces réutilisations ont ici un effet parodique sophistiqué qui se montre si l'on compare de plus près les deux contextes de ces vers : tandis que dans l'*Enéide*, les exhortations exprimées dans les vers mentionnés se situent au début de l'histoire tragique de Didon, chez Pétrone il s'agit de persuader la veuve chaste de se laisser séduire par un jeune soldat. Dans

---

<sup>133</sup> Daniel SANGSUE, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994, p. 15-16.

<sup>134</sup> Annick BOUILLAGUET, *L'Écriture imitative : pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, 1996, p. 6 et *passim*.

<sup>135</sup> Par exemple la *Paix*, v. 1090-1094 ; les *Grenouilles*, v. 1126 sq. et 1285-1291 (STEMPLINGER, *op. cit.*, p. 194 ; SALANITRO, *Osidio Geta, Medea, op. cit.*, p. 21 sq. ; voir aussi des commentaires d'Aristophane, par exemple celui de Maurice PLATNAUER, *Aristophanes – Peace*, Oxford, Oxford University Press, 1964, p. 158, qui appelle le passage de la *Paix* « a cento of Homeric tags »).

<sup>136</sup> VERG. *Aen.* 4,34 : « *id cinerem aut manis credis curare [sentire chez Pétrone] sepultos ?* », 38 : « *placitone etiam pugnabis amori ?* » (~ PETRON. 111,12 et 112,2).

ces cas-là, la parodie naît donc par une décontextualisation de l'élément parodié sans le transformer et par le contraste entre les deux contextes, celui de départ et celui d'arrivée.

Cet effet parodique est créé à une manière encore plus compliquée dans un passage fragmentaire du *Satyricon* où le personnage principal, Encolpe, parle à son membre viril et lui reproche son impuissance. Après avoir parodié le style épique en général en utilisant son lexique caractéristique, Pétrone enchaîne trois citations virgiliennes, deux de l'*Enéide* et une des *Bucoliques* (PETRON. 132,11), pour décrire la réaction du membre apostrophé :

*Illa solo fixos oculos auersa tenebat,* (VERG. *Aen.* 6,469-470)  
*nec magis incepto uultum sermone mouetur |*  
*quam lentae salices | lassoue papauera collo*<sup>137</sup>. (*Buc.* 5,16 ; *Aen.* 9,436)

Dans ces vers, le but n'est pas atteint par le seul contraste des deux contextes, même s'il est ici encore plus aigu que dans l'exemple précédent (c'est que le premier distique, qui introduit le petit poème dans le dialogue obscène, provient de la scène de la rencontre aux enfers d'Enée avec l'âme de Didon). L'effet parodique de ce contraste est accentué par le fait que dans ce passage, Pétrone combine trois fragments appartenant à des parties différentes de l'œuvre virgilienne qu'il a adroitement joint dans un tercet sans à-coups visibles. Le troisième de ces fragments provient aussi de l'*Enéide*, plus précisément de la description de la mort du jeune Troyen Euryalus tué par Volcens ; il se peut donc que le but de cette citation soit d'évoquer la célèbre histoire d'amour entre Euryalus et Nisus<sup>138</sup>. Dans ce cas-là, le premier et le dernier des trois fragments enchaînés rappelleront deux moments décisifs des deux histoires d'amour tragiques de l'*Enéide*, dont le ton pathétique contrastera d'autant plus avec les escapades frivoles d'Encolpe et ses deux compagnons.

---

<sup>137</sup> « Détournant la tête, elle tenait ses yeux baissés vers la terre ; et son visage ne trait pas plus d'émotion à ce discours que les saules aux branches souples ou les pavots à la tige lassée » (traduction : Alfred ERNOUT).

<sup>138</sup> Voir par exemple John F. MAKOWSKI, « Nisus and Euryalus: a Platonic relationship », *The Classical Journal*, 85, 1, 1989-1990, p. 1-15, qui appelle ce couple « *the second greatest love story of the Aeneid* » (p. 15).



Le fragment intermédiaire, en revanche, est une allusion assez vague à la V<sup>e</sup> églogue des *Bucoliques*<sup>139</sup>. Il paraît néanmoins que pour cette partie du dernier hexamètre, le contexte original ne joue pas un rôle aussi important que pour les autres. Par contre, elle est en même temps une sorte de réponse au vers qui suivait le premier hémistiche dans son emplacement original (*Aen.* 6,471 : *quam si dura silex aut stet Marpesia cautes* ; voir le mot *quam* au début des deux vers, le jeu onomatopéique *silex* – *salix* et les opposites *durus* – *lentus*). Après les premiers deux vers cités, le contexte original était déjà suffisamment évoqué dans l'esprit des lecteurs de Pétrone qui connaissaient ce passage célèbre très probablement par cœur. La parodie dans ces trois hexamètres est donc très raffinée et se crée à plusieurs niveaux ; sa pointe résulte de la tension entre ce qui est dit et ce qui n'est pas dit mais qui est supposé comme connotation automatique dans l'esprit des lecteurs, et d'une attente déçue.

Dans ce tercet virgilien du *Satyricon*, la parodie en tant que mode d'écriture se rapproche nettement du centon selon notre définition : la reprise de deux de ses trois éléments est littérale, le petit poème est composé d'une recombinaison de vers virgiliens et, surtout, les éléments ne sont pas utilisés dans leur sens original, mais entre celui-ci et leurs sens dans le contexte nouveau se crée une tension laquelle fait naître l'effet parodique. En revanche, le deuxième des fragments est une simple allusion assez vague au vocabulaire virgilien, et ce petit poème ne joue dans la totalité du *Satyricon* qu'un rôle marginal et décoratif, quoique illustrant le ton parodique raffiné de l'œuvre entière. Pour des cas comme celui-ci, les définitions antiques ne nous offrent pas assez de critères pour discerner le centon et la parodie<sup>140</sup>. Parmi des théoriciens de la Renaissance qui se sont occupés de ce problème, seul Henri ESTIENNE a proposé une règle claire qui peut être appliquée ici – d'après celle-ci, notre petit poème serait à classer parmi les centons parce qu'il tire ces éléments de différents contextes (tandis que la parodie conserve la structure de son modèle)<sup>141</sup>. Néanmoins, vu les différences

---

<sup>139</sup> VERG. *Ecl.* 5,16 sq. : « *Lenta salix quantum pallenti cedit oliuae, / [...] / iudicio nostro tantum tibi cedit Amyntas.* »

<sup>140</sup> Rappelons seulement que le premier distique enfreint la règle d'Ausone, d'après laquelle la longueur des éléments ne peut dépasser un vers et demi (« *nam duos iunctim locare ineptum est* ») – mais même dans son *Cento nuptialis*, on trouve des distiques repris en entier (par exemple v. 25-26 = VERG. *Aen.* 6,645-646 ; v. 75-76 = *Aen.* 1,74-75).

<sup>141</sup> Voir plus haut, p. 16.

mentionnées qui l'écartent des centons d'après notre définition, nous le regardons plutôt comme un cas limite dans lequel, pour renforcer l'effet parodique par un jeu inter-contextuel compliqué, l'auteur procède à une combinaison des éléments parodiés.

### c. L'autorité

La parodie, cependant, n'est pas la seule forme de relation qu'un texte peut avoir avec son modèle. Dans les listes de « pseudo-centons », on trouve aussi des imitations affirmatives (pastiche) qui considèrent leur source comme une autorité incontestable, soit du point de vue esthétique, soit à cause de son contenu ou parce qu'elle fait partie des œuvres canoniques.

Un exemple intéressant pour lequel on ne peut aucunement douter des buts très sérieux de la reprise, se rencontre dans l'Ancien Testament : pour exprimer l'angoisse du prophète dévoré par le monstre marin, l'auteur du « Cantique de Jonas » (Jon 2,3-10) compose une mosaïque d'allusions à une dizaine de versets du Psautier<sup>142</sup>. Ce passage, classé parmi les centons par Octave DELEPIERRE (qui se réfère à son tour au paragraphe respectif dans les *Etudes encyclopédiques* de Jean REYNAUD<sup>143</sup>), satisfait à notre définition du centon en plusieurs points : il est créé en grande partie par une recombinaison d'éléments repris et il entre dans une relation sémantique spécifique avec sa source. En fait, son auteur applique les expressions de la poésie psalmique à la situation du prophète – des expressions comme « *omnes gurgites tui et fluctus tui super me transierunt* » (Jon 2,4b ~ Ps 41,8) ou « *et ego dixi abiectus sum a conspectu oculorum tuorum* » (Jon 2,5 ~ Ps 30,23) reçoivent dans ce contexte un nouveau sens qui n'est pas figuré, à la différence de leur sens original dans les Psaumes, mais concret. La différence entre ce « Cantique » et les centons consiste dans le fait qu'ici les versets psalmiques ne sont pas repris littéralement (avec quelques exceptions peu

---

<sup>142</sup> Selon l'avis d'une partie des biblistes, il est possible que ce « Psaume de Jonas » n'ait été ajouté au texte prosaïque du Livre de Jonas que plus tard, par un rédacteur qui voulait retoucher les traits négatifs de l'image du prophète (voir par exemple Ursula STRUPPE, *Die Bücher Obadja, Jona, Neuer Stuttgarter Kommentar – Altes Testament*, t. 24, 1, Stuttgart, Verlag Katholisches Bibelwerk, 1996, p. 70-74).

<sup>143</sup> DELEPIERRE, *Tableau de la littérature du centon*, op. cit., p. 32-35 ; Jean REYNAUD, *Etudes encyclopédiques*, Paris, Furne, Jouvett et compagnie, 1866, p. 355-356.

nombreuses<sup>144</sup>) mais qu'il s'agit d'allusions plus ou moins précises – on peut dire plutôt que le poète s'exprime, comme c'est le cas pour les poètes homériques mentionnés, avec un langage poétique profondément inspiré par celui du Psautier.

En revanche, l'explication du caractère secondaire des « pseudo-centons » latins dans la liste de SALANITRO<sup>145</sup> est plus simple : il s'agit d'œuvres des auteurs tardifs qui dépendent dans leur expression et leur technique poétiques des grands poètes classiques de la latinité, surtout de Virgile. Dans leur vénération pour leur modèle, ils vont jusqu'à reprendre ses formulations et à les enchâsser dans leurs œuvres. Le but de ces reprises peut être de démontrer l'appartenance à l'héritage du grand poète, éventuellement aussi d'entrer dans une émulation avec lui ; il s'agit d'un jeu intertextuel (introduit plus ou moins consciemment) avec le répertoire de formules virgiliennes, acquis par l'auteur ainsi que par ses lecteurs pendant leur éducation scolaire. L'usage parallèle de citations et d'allusions est typique de ces œuvres du classicisme tardo-antique – voir par exemple un passage (vers 325-330) de l'épisode de la résurrection d'un catéchumène dans la *Vie de saint Martin* de Paulin de Périgueux (V<sup>e</sup> siècle)<sup>146</sup> :

- |     |  |  |
|-----|--|--|
| 325 | <i>adueniens sanctus fletu rigat ubere uultum,<br/>defuncti tristem casum miseratus, et omnem<br/>inpleuit clamore locum. Mox teste remoto<br/>inrupit maestam tam tristi funere cellam.<br/>tum super exanimum sese proiecit amicum</i> | ( <i>Aen.</i> 6, 699)<br><br>( <i>Aen.</i> 3,312-313)<br><br>( <i>Aen.</i> 9, 444) |
| 330 | <i>cunctis frigentes membris conplectitur artus</i> <sup>147</sup> .   | ( <i>Aen.</i> 2, 253)  |

<sup>144</sup> Dans la Vulgate, le seul verset repris sans modification est Ion 2,4b (~ Ps 41,8). Il est intéressant de noter que le même parallèle entre le verset psalmique et sa citation littérale (là aussi la seule dans le « Cantique de Jonas ») présent dans la traduction de Jérôme, se trouve aussi dans l'original hébreu. Nous remercions Mlle Lenka Vacinová du Musée de l'art antique de l'Université de Prague qui a bien voulu vérifier pour nous cette correspondance dans le texte de la Bible hébraïque.

<sup>145</sup> SALANITRO, *Osidio Geta, Medea, op. cit.*, p. 59-60.

<sup>146</sup> Exemple repris de Sylvie LABARRE, *Le manteau partagé, Deux métamorphoses poétiques de la 'Vie de saint Martin' chez Paulin de Périgueux (V<sup>e</sup> s.) et Venance Fortunat (VI<sup>e</sup> s.)*, Paris, Institut d'Etudes Augustiniennes, 1998, (Collection des Etudes Augustiniennes, Série Antiquité, 158), p. 190. – Les citations virgiliennes sont en caractères romains, tandis que les parties en italiques proviennent de Paulin.

<sup>147</sup> « Le saint arrive : il plaint le sort cruel du pauvre trépassé ; de larges pleurs inondent son visage ; tout le monastère retentit des cris de sa douleur. Alors il se jette sur cet ami qui n'est plus, il couvre et embrasse de tous ses membres les membres froids du cadavre [...] » (traduction reprise des *Œuvres de Paulin de Périgueux suivies de Ven. Hon. Clem. Fortunat sur la vie de saint Martin*, revues sur plusieurs manuscrits et pour la première fois traduites en français par E.-F. CORPET, dans la *Seconde série de la Bibliothèque latine-française depuis Adrien jusqu'à Grégoire de Tours*, t. II, Paris, C.L.F. Panckoucke éditeur, 1848, p. 33).

Dans ce passage, les éléments insérés aux vers 326-327 et 329 peuvent être considérés comme des véritables citations du III<sup>e</sup> et du IX<sup>e</sup> livres de l'*Enéide*, tandis que dans les deux autres cas il s'agit plutôt d'allusions au langage virgilien : au vocabulaire poétique (v. 325) et au répertoire des formules typiques des clausules de l'hexamètre (v. 330)<sup>148</sup>.

On peut dire que la plupart des œuvres poétiques latines, païennes et chrétiennes, de l'Antiquité tardive montrent un caractère intertextuel sophistiqué de ce type, en relation étroite avec des œuvres classiques ; c'est évidemment la raison pour laquelle on les rapproche parfois des centons. Néanmoins, le degré et la forme de leur dépendance par rapport aux modèles peuvent être très variables. Par exemple (pour ne citer que les œuvres mentionnées dans la liste de SALANITRO), le *De concubitu Martis et Veneris* de Reposianus est imprégné de « mots virgiliens » qui fonctionnent comme références stylistiques, sans renvoyer à des vers précis dans les sources<sup>149</sup>. Dans le *Carmen paschale* de Sédulius, en revanche, on trouve, à côté d'allusions, des citations littérales et même quelques hexamètres virgiliens repris tels quels<sup>150</sup>. Les *Bucoliques* et les *Cynégétiques* de Némésien qui, sans citer, travaille avec un jeu complexe d'allusions (non seulement à Virgile mais aussi à Ovide et à Horace, aux poètes bucoliques et élégiaques), se situent à mi-chemin entre ces deux extrêmes, la référence stylistique et la reprise littérale<sup>151</sup>.

De tels passages se rapprochent des centons parce qu'ils combinent leurs sources, éventuellement dans quelques cas aussi en utilisant des fragments repris dans un sens modifié, donc différent de celui du le contexte original. Mais, d'après notre définition, ils ne sont pas à interpréter comme de « vrais » centons

---

<sup>148</sup> Voir OTTO SCHUMANN, *Lateinisches Hexameter-Lexikon, Dichterisches Formelgut von Ennius bis zum Archipoeta*, München, 1979, (MGH, Hilfsmittel, 4,1), t. I, p. 398.

<sup>149</sup> Voir REPOSIANO, '*Concubitus Martis et Veneris*', *Introduzione, testo, commento e traduzione*, éd. U[go] ZUCCARELLI, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1972, (Collana di studi classici, 12), p. 43 sq.

<sup>150</sup> Par exemple SEDVL. *carm. pasch.* 2,297 ~ *Aen.* 6,543 ; 4,149 ~ *Aen.* 5,85. Le vers 5,39 des *Bucoliques* est repris sous une forme légèrement modifiée, pour entrer dans le nouveau contexte (*carm. pasch.* 1,279 : « *carduus et spinis surgat palinurus acutis* », au lieu de *carduos, surgit*). Voir LABARRE, *op. cit.*, p. 189, et *Sedulii opera omnia*, éd. Iohannes HUEMER, Vindobonae, 1885, (CSEL, 10), p. 64, 101, 36.

<sup>151</sup> Par exemple NEMES. *ecl.* 3,33 sq. (trois allusions à l'*Ars amatoria* d'Ovide) ou 3,56-67 (six allusions aux œuvres de Virgile), *cyn.* 243-257 (neuf allusion au livre III des *Géorgiques*). Voir NEMESIEN, *Œuvres*, éd. Pierre VOLPILHAC, Paris, Les Belles Lettres, 1975, p. 55-56, 105-106.

parce qu'ils n'introduisent des citations, virgiliennes en général, que de manière non systématique, en les combinant avec des allusions et des expressions typiques de l'auteur de la source et en les intégrant dans un contexte constitué de vers nouveaux<sup>152</sup>.

Ces trois phénomènes intertextuels (la technique de la composition issue de la tradition orale, la parodie et l'imitation d'un auteur faisant autorité) peuvent être considérés comme des sortes de préformes du centon à la naissance duquel ils ont contribué, chacun à leur tour. Les frontières entre eux et celui-ci, mais aussi les frontières qui les séparent l'un de l'autre, nous l'avons vu, ne sont pas toujours très claires. En revanche, il semble bien qu'il s'agit des phénomènes parallèles qui peuvent se superposer ou se changer l'un en l'autre dans une œuvre donnée. La qualité fondamentale commune à tous les textes mentionnés ici est la dépendance par rapport à une œuvre majeure à laquelle ils réagissent, chacun à sa manière et avec ses propres moyens. Parmi les phénomènes de cette sorte que les lecteurs post-romantiques que nous sommes trouvent peut-être peu originaux mais qui sont bien présents dans la littérature dès ses débuts, la technique du centon apparaît comme une forme extrême mais pourtant étroitement liée aux autres.

Du point de vue de l'utilisation de ces techniques dans la construction d'une œuvre, on peut distinguer deux cas extrêmes : le procédé en question est utilisé soit pour la totalité du texte, afin de devenir son trait caractéristique principal, soit ponctuellement, pour un seul passage ou même pour un vers ou une phrase, comme moyen d'ornez la forme du texte ou d'en enrichir le sens. Une distinction similaire s'applique aussi au centon. Désormais, nous proposons donc de distinguer entre

- la *technique de centonisation* qui peut surgir dans des œuvres très différentes (souvent à côté d'un des phénomènes décrits ci-dessus) et qui peut être utilisée d'une manière plus ou moins rigoureuse<sup>153</sup>, et

---

<sup>152</sup> Reinhart HERZOG compare cette sorte d'imitations dans la poésie latine tardive avec des marqueteries : le corps de base, homogène, est décoré par les morceaux ajoutés d'autres matières qui conservent leur qualité (leur sens) d'origine (HERZOG, *Die Bibelepik der lateinischen Spätantike*, op. cit., p. 8).

<sup>153</sup> Les exemples d'une utilisation ponctuelle de la centonisation sont, par exemple, les passages du *Satyricon* de Pétrone ou de la *Vie de saint Martin* de Paulin de Périgueux mentionnés plus haut (voir p. 48 et 51).

- le *centon-forme littéraire* fondé sur cette technique.

Tandis que la technique peut apparaître (soit spontanément soit en liaison directe avec la tradition) dans la littérature de toutes les époques et dans toutes les langues, la forme, qui en a fait son principe de construction, ne se rencontre que dans quelques périodes précises, caractéristiques par leur « classicisme normatif »<sup>154</sup> – avant tout dans l'Antiquité tardive et à l'époque allant de la Renaissance à l'âge baroque. On peut donc imaginer une échelle dans l'intensité de la centonisation, allant de la reprise plus ou moins ponctuelle en continuant par la combinaison des plusieurs éléments repris dans un passage jusqu'au « véritable » centon de type ausonien.

### II.3. La « Gattungstypologie » du centon (d'après Christoph Hoch)

Pour le centon-forme littéraire, Christoph HOCH propose une typologie selon l'intention de l'imitation, c'est-à-dire selon la relation sémantique qu'un centon donné établit avec sa source. Il est caractéristique que pour distinguer les trois types proposés, le critère principal est la combinaison de la technique du centon avec une des formes d'écriture imitative parallèles – le pastiche, la parodie ou la contrafacture<sup>155</sup>.

#### a. *Le centon-pastiche*

Le premier type de relation entre le centon et sa source est le plus général et en même temps le plus simple. On peut y ranger les centons qui respectent, dans une mesure relativement grande, le style, le genre littéraire et le caractère de sujet de leurs modèles, en créant ainsi leurs pastiches (mais des pastiches d'une sorte spéciale car ils les imitent en réutilisant leurs propres mots). Les intentions d'une centonisation de ce type peuvent être différentes : elles vont d'une imitation scolaire dont le but est de montrer que l'élève a acquis un niveau élevé dans la

---

<sup>154</sup> HOCH, *Apollo centonarius*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 14-16 et *passim*.

maîtrise du style d'un auteur classique, jusqu'à une re-création poétique fondée sur l'émulation avec un poète vénéré. Le centoniste reste ici d'une certaine manière caché derrière son prédécesseur ; en fait, dans quelques cas, on peut imaginer qu'il essaie de faire passer son texte pour une œuvre originale de son prédécesseur.

Dans la littérature latine tardo-antique, on peut attribuer à ce type surtout les centons d'argument mythologique (par exemple le fragment de *Judicium Paridis* de Mavortius ou les petites pièces épiques comme *Narcissus* et *Progne et Philomela* dont les auteurs anonymes combinent l'expression virgilienne avec des sujets plus proches des *Métamorphoses* d'Ovide). De même, une grande partie des centons de la Renaissance italienne ont le caractère des pastiches de Pétrarque<sup>156</sup>.

### **b. Le centon-parodie**

En ce qui concerne son origine, le deuxième type est lié à la parodie citationnelle typique de l'Antiquité. Les passages mentionnés des comédies d'Aristophane et surtout le petit poème du *Satyricon* analysé plus haut peuvent être considérés comme ses « préformes », c'est-à-dire comme des cas où la parodie utilise la technique du centonisation pour atteindre l'effet visé. Dans cette sorte de centons, l'auteur se distingue clairement de son prédécesseur, en transposant ses mots dans un autre régime, le plus souvent ludique, burlesque ou obscène – une pseudépigraphie est donc manifeste. On peut dire que dans ce cas, l'apport créateur du centoniste est plus grand que dans le type précédent parce qu'il applique le langage poétique de l'auteur parodié à un autre type de texte.

Le centon parodique le plus célèbre de la littérature latine est, bien sûr, le *Cento nuptialis* d'Ausone ; cependant, son intention n'est pas de discréditer l'œuvre du grand poète mais de jouer avec elle. Parmi les centons italiens, en revanche, on trouve non seulement des poèmes ludiques semblables, mais aussi des véritables polémiques contre « le pétrarquisme », critiquant surtout l'imitation abusive du style de Pétrarque par les poètes de l'époque<sup>157</sup>.

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 119-143.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 143-154.

### c. Le centon-contrafacture

Le troisième des types proposés par Christoph HOCH repose sur le recoupement de la centonisation avec un phénomène étranger à la littérature gréco-romaine antérieure à l'Antiquité tardive, à savoir avec la contrafacture. Ce terme, rarement utilisé en français<sup>158</sup>, provient de l'histoire de la musique : là, il désigne une « chanson composée d'après le modèle d'une chanson préexistante, dont elle reprend le vers initial » mais qui conserve aussi le plus possible « le texte, les rimes, l'agencement strophique et la mélodie ». Le trait caractéristique de ce procédé est le « passage d'un contexte ou genre à un autre, surtout du profane au sacré ou vice-versa »<sup>159</sup>.

Dans un sens plus général, la contrafacture est l'adoption d'une œuvre d'art réputée d'une culture-rivale ou d'un autre domaine de la vie spirituelle, politique etc., à travers une frontière idéologique<sup>160</sup>. Dans la littérature, on peut la considérer comme une des formes d'écriture imitative – il s'agira d'une imitation affirmative et sérieuse, qui reprend plusieurs éléments constitutifs de sa source (pour que celle-ci soit facilement reconnaissable), mais en modifiant légèrement sa forme, elle change son énoncé et approprie ainsi l'œuvre à une autre idéologie.

La condition *sine qua non* pour la contrafacture est l'existence parallèle de plusieurs « cultures » séparées dans la même société<sup>161</sup>. Dans l'Antiquité, une telle frontière idéologique entre deux domaines culturels s'est établie au moment de la naissance d'une culture chrétienne. La contrafacture (même si on n'est pas habitué à utiliser ce terme pour la littérature de cette période) serait ainsi à classer comme

---

<sup>158</sup> Le *Nomenclator litterarius*, un dictionnaire septilingue de termes littéraires édité en Allemagne, propose pour le mot allemand *Kontrafaktur* l'équivalent français *contrefaçon* (W. V. RUTKOWSKI, *Nomenclator litterarius*, Bern – München, Francke Verlag, 1980, p. 200, lemme n° 1331) ; ce terme, cependant, n'est pas attesté dans les dictionnaires littéraires français avec ce sens, à la différence du mot « contrafacture » – voir la note suivante.

<sup>159</sup> Voir l'article « Contrafacture » dans le *Dictionnaire des termes littéraires*, éd. Hendrik VAN GORP, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 116.

<sup>160</sup> Theodor VERWEYEN et Gunther WITTING essaient d'appliquer la notion de contrafacture non seulement à la musique et à la poésie mais aussi aux arts plastiques (surtout la publicité, l'affiche etc.) – voir EIDEM, *Die Kontrafaktur, Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat*, Konstanz, Universitätsverlag Konstanz, 1987, (Konstanzer Bibliothek, 6).

<sup>161</sup> C'est pourquoi l'époque la plus favorable pour la production des contrafactures était la période du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle où l'on distinguait non seulement la culture profane et sacrée, mais dans le cadre de celle-ci aussi la culture liée respectivement à l'Eglise catholique ou à un des courants protestants.



un des procédés de la *chrêsis*, c'est-à-dire de l'appropriation de la culture païenne par les chrétiens. C'est à ce troisième type que l'on peut rattacher tous les centons antiques d'argument chrétien qui font le sujet principal de notre recherche<sup>162</sup>. A partir du XV<sup>e</sup> siècle, surtout à l'image du *Cento Probae*, on voit se créer toute une tradition de centons-contrafactures chrétiens des grands auteurs païens, dans la littérature néo-latine (surtout de Virgile mais aussi d'Ovide, Horace, Lucain, Perse...) ainsi que dans les littératures vernaculaires<sup>163</sup>, qui survivra jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>162</sup> En outre, l'introduction de ce troisième type nous permet de surmonter les problèmes définitionnels et méthodologiques qui, par exemple, ont conduit Ana Luisa Coviello à l'opinion – à notre avis erronée – que « [...] *los centones cristianos anulan lo cómico y lúdico, con lo cual la incongruencia entre texto original y texto nuevo pierde en contraste* » (COVIELLO, « Sobre el centón, *opusculum ... de seriis ludicrum* », *op. cit.*, p. 78.

<sup>163</sup> Pour les contrafactures italiennes de Pétrarque, voir HOCH, *Apollo Centonarius*, *op. cit.*, p. 155-173.

### III. POUR UNE DESCRIPTION INTERTEXTUELLE DU CENTON

La théorie de l'intertextualité – nous l'avons vu – a proposé de nouvelles approches, spécialement sensibles aux phénomènes d'intersection entre deux (ou plusieurs) textes. Dans ce chapitre, nous essaierons de formuler des bases méthodologiques pour une application de l'optique intertextuelle aux œuvres de notre corpus, c'est-à-dire aux centons chrétiens de l'Antiquité tardive et du Haut Moyen Age. La première partie sera consacrée à la description de la situation communicative qui se crée autour d'un centon, et de ses trois phases successives. Dans la deuxième partie, nous proposerons quelques outils descriptifs, autour desquels nous voulons axer notre analyse des textes mêmes dans la deuxième partie de ce travail.

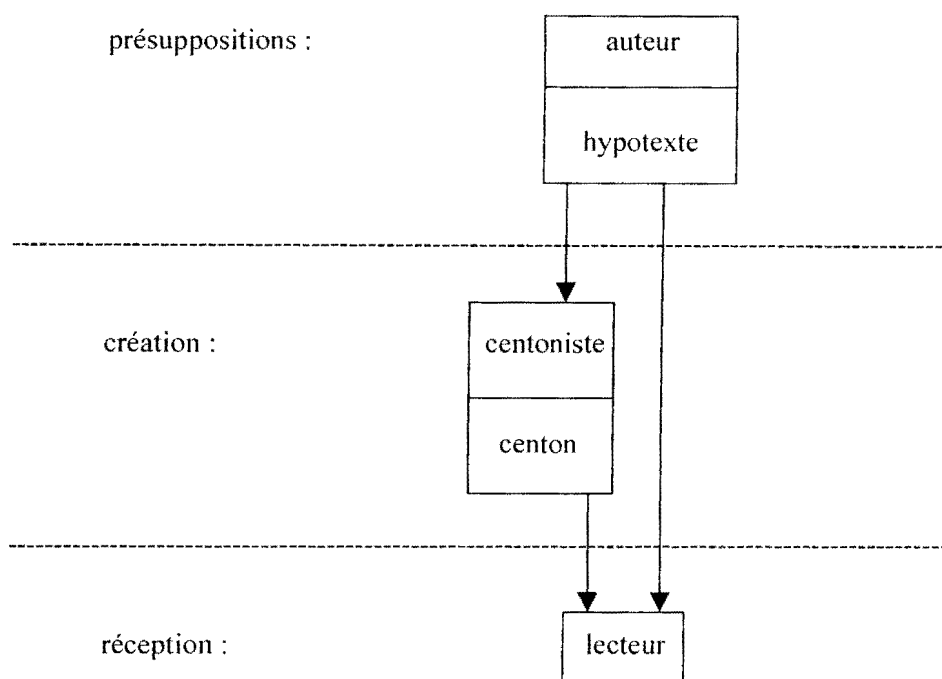
#### III.1. Éléments constitutifs de la « situation centonienne »

Avant d'aborder l'analyse des centons tardo-antiques, il nous a paru important de définir au niveau théorique les facteurs qui agissent (ou peuvent agir) dans les différentes phases de la vie d'un poème centonisé, depuis la genèse de ses éléments isolés jusqu'à sa réception. Dans le schéma de ces facteurs que nous appelons la « situation centonienne »<sup>164</sup> et qui est visualisé sur le tableau suivant, on peut distinguer trois étapes successives : la phase de *présuppositions* où se créent les conditions pour la naissance d'un centon (l'hypotexte et sa connaissance éventuelle auprès du public), puis la phase de *création* (la composition du centon elle-même) et finalement la phase de *réception* (la lecture du centon, avec ou sans confrontation avec l'hypotexte).

---

<sup>164</sup> Nous avons calqué cette expression sur celle de « situation panégyrique » (*panegyrische Situation*) proposée par Heinz HOFMANN, « Überlegungen zu einer Theorie der nichtchristlichen Epik der lateinischen Spätantike », *Philologus*, 132, 1, 1988, p. 101-159, ici p. 130.

TABLEAU I : La « situation centonienne »



#### a. Les présuppositions : l'hypotexte, son auteur et sa connaissance par le public

L'existence d'un centon avant la lettre commence avec la composition de sa source (son *hypotexte*<sup>165</sup>). Ainsi, le premier élément qui entre dans la « situation centonienne » avant qu'elle ne se produise véritablement, est l'auteur de l'hypotexte ; néanmoins, son rôle actif s'épuise au moment de l'achèvement de son œuvre qui, bien sûr, n'est pas conçue par lui comme matériau pour une manipulation postérieure, mais comme une création homogène et autonome. Désormais, il ne participe à la communication complexe axée autour du centon que par l'intermédiaire de celle-ci<sup>166</sup>. Comme tous les auteurs des œuvres touchées plus tard par des opérations intertextuelles<sup>167</sup>, on pourrait le considérer

<sup>165</sup> Nous empruntons ce terme à Gérard GENETTE qui le propose pour désigner le « texte antérieur [...] sur lequel [un autre texte = l'*hypertexte*] se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire », soit par transformation simple, soit par imitation (*Palimpsestes, op. cit.*, p. 11).

<sup>166</sup> Parfois (mais pas du tout nécessairement), la réception directe de l'ouvrage peut être facilitée par l'image de l'auteur dans la tradition se fondant aussi sur ses autres œuvres, sur son personnage réel ou sur une légende née après sa mort.

<sup>167</sup> Voir par exemple, dans l'*Immortalité* de Milan Kundera, le discours de Goethe mécontent de ce qu'est devenu son chef-d'œuvre dans l'opéra *Faust* de Charles Gounod.

comme une « victime » de ce processus : sans qu'il puisse avoir la moindre influence, il est d'une certaine manière privé de sa création personnelle qui est en suite appropriée, utilisée et manipulée par quelqu'un d'autre. Mais, d'autre part, chaque opération de cette sorte est en même temps une lecture créatrice qui renouvelle la présence de l'auteur originaire dans la littérature, soit explicitement, en jouant avec la culture du public, soit de manière anonyme, par simple actualisation de l'œuvre sans liaison avec le personnage et le nom de son auteur.

En revanche, le rôle de l'hypotexte lui-même est beaucoup plus délicat. Pour être « centonisable », l'œuvre doit disposer de certaines qualités spécifiques. D'abord, sa construction formelle doit permettre d'en détacher facilement un élément et de « replanter » celui-ci dans la nouvelle structure. Il faut donc que sa forme soit relativement stricte et régulière, la plus simple possible et bien évidente mais, en même temps, qu'elle dispose d'une certaine variabilité. Dans la poésie grecque et latine, c'est l'hexamètre dactylique avec son système régulier de coupes, sa clausule héroïque et son alternance de dactyles et spondées dans les quatre premiers pieds, qui convient bien à la composition des centons<sup>168</sup>. Dans les littératures en langues vernaculaires, la forme la plus souvent utilisée pour la centonisation est le sonnet pétrarquaisant (dans l'Italie du *Cinquecento* et, un peu plus tard, en Espagne), donc une forme qui présente une équivalence entre la régularité et la variabilité semblable à celle de l'hexamètre dactylique<sup>169</sup>. Par contre, on trouve à peine des centons composés en mètres compliqués (en mètres

---

<sup>168</sup> L'exemple le plus connu d'un centon grec non-dactylique est le centon-drame *Χριστὸς πάσχων* (*Christus patiens*), composé dans la forme byzantine des trimètres iambiques. Son auteur supprime des licences métriques dans les trimètres iambiques de ses sources (dramas d'Euripide et, dans une moindre mesure, ceux d'Eschyle et de Lycophron) pour les transformer en dodécasyllabes byzantins réguliers (voir POLLMANN, « Jesus Christus und Dionysos », *op. cit.*, p. 87-106, surtout p. 92 et 96-97).

<sup>169</sup> Le sonnet pétrarquaisant se compose de deux strophes de quatre vers (le *huitain*) et deux strophes de trois vers (le *sizain*), avec un schème de rimes légèrement variable, surtout dans le sizain : chez Pétrarque même, on rencontre au moins trois variantes du schème de rimes (voir Henri MORIER, *Dictionnaire de Poétique et Rhétorique*, 4<sup>e</sup> édition revue et augmentée, Paris, PUF, 1989, p. 1056-1090, surtout 1056 et 1058). – On trouve des centons-sonnets chez la plupart des centonistes italiens édités par Christoph HOCH (voir par exemple Ganimedo Panfilo qui, dans son poème « *Alla gloriosa Maria, sonetto fatto de versi integri del Petrarca* », reprend parfois des paires de vers joints par la rime ; HOCH, *Apollo Centonarius, op. cit.*, p. 305) – voir le tableau de la fréquence des formes poétiques (sonnet, stanze, capitole, madrigal, canzone) dans le corpus des centons italiens de la Renaissance (*ibid.*, p. 91).

lyriques par exemple) : il serait difficile d'imaginer une reconstruction d'un tel poème à partir de vers ou demi-vers empruntés<sup>170</sup>.

Quelquefois, c'est moins la forme que le sujet qui facilite la centonisation. Dans ce cas-là, les centoniste respecte souvent dans une mesure beaucoup plus large le sens original de l'élément emprunté et entre ainsi dans une émulation délibérée, et d'autant plus aiguë, avec l'auteur de sa source, en en « corrigeant » le sens par un déplacement de ses formulations dans un nouveau contexte<sup>171</sup>.

Cependant, le facteur le plus important pour qu'une œuvre puisse servir de source pour un centon, est sa notoriété auprès du public à l'époque de la rédaction de ce dernier. En fait, selon les cas, on peut distinguer plusieurs degrés de connaissance de l'hypotexte. Le plus souvent, on centonise des œuvres généralement connues ou même des « grands textes » de l'époque. Ainsi, nous l'avons vu dans le chapitre précédent, on se sert des poèmes d'Homère et de Virgile dans l'Antiquité, de Pétrarque dans la Renaissance italienne, de Garcilaso et de Góngora dans la littérature de l'« Age d'Or » espagnol, de Martin Opitz dans la poésie baroque allemande. Même dans les littératures dans lesquelles le centon n'est apparu que tardivement (au XVIII<sup>e</sup> ou XIX<sup>e</sup> siècle) et où il est toujours resté un phénomène rare et marginal, on peut trouver des créations de cette sorte – nous avons déjà mentionné le centon français en prose intitulé « De l'autorité de Rabelais dans la révolution présente », composé en 1791 par Pierre Louis Ginguéné<sup>172</sup>, ou le poème anglais « *On the Birthday of Shakespeare. A Cento taken from his Work* » écrit au XVIII<sup>e</sup> siècle pour une société d'amateurs du poète célèbre<sup>173</sup>.

En revanche, dans d'autres centons, le choix d'un hypotexte accessible seulement à un public restreint exprime une certaine exclusivité de la poésie de cette sorte. Leurs auteurs procèdent d'une manière semblable aux écrivains modernes ou contemporains insérant dans leurs textes des allusions à d'autres œuvres ou même des citations tacites : ils laissent au lecteur la tâche de les

---

<sup>170</sup> Parfois, on peut rencontrer de tels centons conçus comme jeux philologiques (voir par exemple l'« *Anacreon Christianus* » composé par Joshua Barnes en 1699 et pourvu des traductions latine et anglaise – voir DELEPIERRE, *Tableau de la littérature du centon*, *op. cit.*, p. 123).

<sup>171</sup> Nous traiterons de façon plus détaillée des motifs possibles pour de telles « corrections » dans le chapitre sur la typologie des formes du centon.

<sup>172</sup> Voir DELEPIERRE, *Tableau de la littérature du centon*, *op. cit.*, p. 207-214.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 129-131.

découvrir, de les identifier et d'apprécier la tension entre leur sens originel et celui qu'ils prennent dans le contexte nouveau<sup>174</sup>. Si un lecteur insuffisamment instruit ne peut pas percevoir un élément en tant qu'étranger, il se prive d'une composante sémantique de l'œuvre – et, en même temps, il peut attribuer faussement cet élément à l'auteur qui l'a en réalité emprunté.

Un cas extrême est l'utilisation d'un texte peu connu, donc difficilement repérable. En principe, l'auteur qui l'a choisi comme source pour son centon a deux possibilités. Soit il mentionne son modèle explicitement (par exemple dans le titre ou dans un texte accompagnant le centon<sup>175</sup>), ce qui sert de guide de lecture. Dans ce cas, l'un des buts du centon peut être d'attirer l'attention de ses lecteurs sur la source et ainsi d'actualiser celle-ci, de la sauver de l'oubli considéré comme injuste : l'exemple le plus marquant est le petit recueil de centons composé en 1577 par Frans Van der Does (Dousa), un humaniste néerlandais, pour rendre la vie aux fragments conservés des satires de Lucilius<sup>176</sup>. Mais beaucoup plus souvent, le centoniste s'approprie silencieusement des vers convenables, sans faire référence au contexte d'origine. Son œuvre peut donc être considérée comme une sorte de vol intellectuel. Elle diffère néanmoins d'un simple plagiat (avec lequel le centon a souvent été associé dans les traités théoriques<sup>177</sup>) par le rôle actif du « voleur » : dans la plupart des cas, l'auteur du

---

<sup>174</sup> Ulrich BROICH, « Formen der Markierung von Intertextualität », dans *Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, p. 31-47, ici p. 32-33, attire l'attention sur le romancier allemand Arno Schmidt qui remploie dans ses romans « postmodernes » d'éléments des œuvres souvent très peu connues, sans donner aucun indice de leur origine. Ses lecteurs ont donc créé un « syndicat des déchiffreurs » (*Dechiffriersyndikat*) qui s'amuse à chercher les sources non signalées.

<sup>175</sup> Voir par exemple le *Cento Persianus* de Jean Erasme (1638), mentionné par DELEPIERRE, *Tableau de la littérature du centon*, op. cit., p. 54.

<sup>176</sup> *Centones aliquot Luciliani ex disjunctissimis poetae illius fragmentis, noviter concinnati a F. Dousa Nordovici*. Voir DELEPIERRE, *Tableau de la littérature du centon*, op. cit., p. 248-253. – C. L. HEESAKKERS, en revanche, attire l'attention sur l'attribution possible de ces centons au père de Frans, Janus Dousa (voir son article « Janus Dousa » dans *Centuriae latinae, Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières offertes à Jacques Chomarat*, éd. Colette NATIVEL, Genève, Droz, 1997, p. 333-340, ici p. 337).

<sup>177</sup> Charles NODIER, par exemple, appelle le centon « [une] espèce de plagiat innocent » (*Questions de littérature légale*, Paris, Barba, 1812, p. 8). Sur le centon en tant qu'une des « formes d'emprunt, susceptibles de se confondre avec le plagiat », et surtout sur son rapport avec le collage, voir Hélène MAUREL-INDART, *Du plagiat*, Paris, PUF, 1999, p. 187-188.

centon est obligé d'effectuer toute une série d'opérations pour intégrer les éléments empruntés dans le contexte choisi (ou créé) par lui-même<sup>178</sup>.

### ***b. La création : le centoniste et le marquage du caractère intertextuel***

Le centoniste utilise sa source pour créer à partir d'elle son œuvre, tout en jouant avec les qualités spécifiques énumérées dans le chapitre précédent. Quelle sera la forme de « situation centonienne », c'est-à-dire à quel degré la communication littéraire axée autour de son centon aura le caractère ouvertement intertextuel, c'est lui qui en décide. Il peut par exemple, par le choix silencieux d'un hypotexte inconnu, rendre quasi-impossible une confrontation du centon avec la source et publier le centon en tant que sa création personnelle. Dans d'autres cas, en tirant des éléments de l'œuvre d'un poète célèbre et en les complétant par ses propres vers écrits « à la manière » de son modèle, le centoniste peut rester anonyme et essayer ainsi de faire passer le centon pour une œuvre originale de son prédécesseur (c'est, par exemple, le cas de la *Ciris* pseudo-virgilienne ou des imitations anonymes des inscriptions poétiques d'Aldhelm)<sup>179</sup>.

Le plus souvent, néanmoins, le centoniste se rend compte de la notoriété de sa source et fonde une « situation centonienne » intertextuelle. Parfois, même s'il compte sur la découverte du caractère intertextuel de son poème par le lecteur, le centoniste ne ressent pas le besoin d'attirer l'attention sur celui-ci<sup>180</sup> : soit parce qu'il est absolument sûr de la notoriété générale de sa source dans le public présumé (une signalisation serait donc superflue), soit parce qu'il veut laisser au lecteur le plaisir de découvrir lui-même les liens avec le(s) hypotexte(s). Dans tous les autres cas cependant, pour s'assurer que cette qualité fondamentale de son œuvre ne passera pas inaperçue, et aussi pour orienter et faciliter la lecture, il signale le caractère secondaire de celle-ci.

Dans l'histoire de la poésie du centon, on trouve de nombreuses façons d'en signaler le caractère intertextuel. On peut le faire avec l'aide du titre (voir par

---

<sup>178</sup> Voir NODIER, *op. cit.*, p. 8 : « Il y avoit plus de franchise dans [le centon], et le voleur y mettoit du moins un peu plus de son industrie. »

<sup>179</sup> Sur ces dernières, voir *Aldhelmi opera*, éd. Rudolf EHWALD, *MGH*, Auctores antiquissimi, t. XV, pars I, Berolini, Weidmann, 1913, p. 6-7.

<sup>180</sup> Sur le fonctionnement du marquage du caractère intertextuel dans la littérature, voir Ulrich BROICH, « Formen der Markierung der Intertextualität », *op. cit.*, p. 31-47.

exemple « *Il Petrarca spirituale* » de Girolamo Malipiero ou « *Aeneis Sacra* » d'Etienne de Pleure) ou du sous-titre (le centon anglais de Shakespeare mentionné ci-dessus), dans une explication jointe (la lettre qui accompagne le « *Cento Nuptialis* » d'Ausone) ou, d'une manière plus subtile, dans le texte même, par exemple par la citation d'un ou de plusieurs vers très typiques de la source en question (voir la reprise assez fréquente de premiers vers de poèmes divers de Pétrarque dans les centons italiens<sup>181</sup>).

Il est évident que les divers types de marquage n'ont pas le même effet. En règle générale, les indications explicites dans le titre ou dans un paratexte, bien sûr, sont plus efficaces que les allusions cachées dans le texte même – et leur choix correspond aux intentions du centoniste en ce qui concerne la clarté du caractère intertextuel du centon. La situation se complique dans la perspective chronologique : le système de marquage utilisé par le centoniste à un certain moment, pour un certain type de lecteur doté d'une culture spécifique, change avec la transposition dans une autre situation culturelle sa capacité d'introduire la situation communicative voulue.

### ***c. La réception : le lecteur et la dynamique de la lecture non-linéaire***

Le lecteur, quant à lui, reçoit entre les mains le centon avec tout son système de marquage, destiné à orienter la lecture. En se laissant conduire par celui-ci, il entre dans l'espace qui s'ouvre entre le centon et son hypotexte. Même si nous insistons toujours sur le rôle décisif du centoniste dans la « situation centonienne » (c'est lui qui fait naître, simplement par son acte de création du centon, l'espace sémantique entre les deux textes, et qui le dynamise par le marquage du caractère secondaire dans le centon), nous acceptons, dans cet égard, l'optique des théoriciens post-structuralistes qui mettent en valeur le lecteur : en fait, c'est lors de la lecture (donc dans l'esprit du lecteur) que toute la « situation centonienne » s'achève.

De plus, son rôle est ici beaucoup plus actif que dans les œuvres qui ne sont pas fondées sur les relations intertextuelles. La relation avec la source une fois décelée et prise en compte, l'activité du lecteur ne s'épuise pas à chercher le

---

<sup>181</sup> HOCH, *Apollo Centonarius*, *op. cit.*, p. 206 (Iacopo Sanazzaro), 216 (Vittoria Colonna), 223 sq. (Giulio Bidelli) etc.



sens de l'énoncé du centon à travers des différences culturelles, temporelles et linguistiques, comme c'est le cas lors de chaque lecture d'un texte poétique. Ici, il doit en plus à chaque instant décider de nouveau jusqu'à quel point le lien avec la source est important pour le sens de l'hypertexte, et construire ce sens à son gré. Pour cela, il emprunte et développe les chemins d'interprétation proposés et marqués par l'auteur. Néanmoins, c'est toujours à lui de choisir son « trajet interprétatif » : l'auteur ne crée que l'espace, donc les possibilités de la lecture, qui reste elle-même à réaliser par le lecteur.

Mais, sur ce point, nous nous heurtons à des difficultés méthodologiques concernant la disponibilité des informations pour la recherche. Si nous ne voulons pas entrer dans le domaine des hypothèses invérifiables (quoique intéressantes et séduisantes), il faut que nous nous tenions au matériau dont nous disposons – les œuvres, et non des enregistrements des opérations se déroulant dans les esprits des lecteurs lors du déchiffrement d'un centon. C'est pourquoi notre étude restera axée autour des textes eux-mêmes, dont l'analyse peut fournir des résultats présentant une certaine objectivité scientifique. Cependant, nous sommes conscients que le texte seul du centon ne représente qu'une moitié de la situation communicative qui s'établit autour de lui. Aussi, pour renfermer dans nos réflexions l'autre partie intégrante, subjective, nous essaierons de ne pas perdre de vue le caractère « d'espace » de la poésie du centon – de cet espace dont on peut se douter en regardant les textes mais qu'on ne peut jamais saisir dans toute sa variabilité, parce qu'il se situe au-delà des limites d'une recherche littéraire.

### **III.2. Critères de l'intensité du lien intertextuel**

La théorie de l'intertextualité est redevenue une théorie littéraire – nous l'avons vu – une fois passée la phase où elle se présentait comme une théorie abstraite du texte. A partir de la seconde moitié des années soixante-dix, les chercheurs se sont efforcés de proposer une nouvelle méthodologie, spécialement sensible aux relations intertextuelles, pour décrire les œuvres littéraires. Pour notre recherche (comme d'ailleurs pour toute recherche qui se veut inspirée par

cette théorie et qui a pour sujet un phénomène intertextuel), il nous paraît plausible de se servir des procédés et postulats proposés par cette dernière génération des théoriciens de l'intertextualité, proche du structuralisme. Ses acquis les plus importants sont la terminologie fournie par Gérard GENETTE et développée par des chercheurs « post-post-structuralistes », surtout allemands, influencés à leur tour par l'« esthétique de la réception », et la réorientation, propre au néo-structuralisme pragois, vers l'instance de l'auteur (au lieu de celle du lecteur qui intéressait Julia KRISTEVA, Roland BARTHES et leurs successeurs).

Parmi les travaux des auteurs qui s'inscrivent dans ce courant interne actuel dans le cadre de la théorie de l'intertextualité, nous avons choisi comme les plus clairs et les plus pertinents pour notre sujet, les outils descriptifs proposés par un groupe de théoriciens allemands influencés par les idées genettiennes, et proches de l'« Ecole de Constance » ainsi que du structuralisme en général.

Leur méthode, sous la forme de critères pour évaluer l'intensité des relations intertextuelles, est expliquée dans un des recueils mentionnés ci-dessus, publié par Ulrich BROICH et Manfred PFISTER. Comme ce dernier l'affirme dans son article inaugural, il ne s'agit pas de procédés visant à recueillir des données d'une manière positiviste, mais plutôt d'« outils heuristiques pour une distinction typologique des diverses relations intertextuelles »<sup>182</sup>, le but étant de décrire le développement des pratiques intertextuelles dans la littérature européenne. Cette perspective historique et comparatiste mérite d'être adoptée ici : elle peut nous rendre sensibles au caractère spécifique de l'intertextualité dans le domaine du centon, ainsi qu'à l'usage particulier des stratégies intertextuelles mises en œuvre dans des centons différents. Les lignes qui suivent seront donc consacrées à une réflexion sur la manière d'appliquer ces critères aux poèmes centonisés, et sur les possibilités que cette perspective offre à la recherche.

### ***a. Critères quantitatifs de l'intensité des relations intertextuelles***

Une création de la fantaisie humaine n'étant pas réductible à sa matérialité, les données numériques issues d'une quantification d'un phénomène littéraire n'ont qu'une valeur approximative. Néanmoins, certains aspects de

---

<sup>182</sup> Manfred PFISTER, « Konzepte der Intertextualität », dans *Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, op. cit.*, p. 1-30, surtout p. 25-30 (« Skalierung der Intertextualität »).

l'intertextualité peuvent être quantifiés, et les résultats sont très instructifs. Deux des critères établis par Manfred PFISTER et ces collaborateurs<sup>183</sup> peuvent être repris ici. Le premier concerne la fréquence des liens intertextuels dans le nouveau texte et l'étendue des passages se référant aux autres œuvres, ainsi que leur proportion dans la totalité de l'œuvre. Le second a trait au nombre de textes antérieurs utilisés ; il peut être enrichi par la recherche de l'organisation du corpus de ces textes, c'est-à-dire des relations entre les sources.

En ce qui concerne les centons, la plupart se composent uniquement de passages composés de fragments repris, ce qui attribue au genre même du centon une grande intensité intertextuelle. Néanmoins, il y a des exceptions : dans certains poèmes centonisés, il est impossible d'identifier les sources pour des éléments isolés ainsi que pour des passages relativement longs. L'exemple le plus connu est le centon-drame grec *Christus patiens* : nous ne trouvons la source qu'environ pour un tiers de ses vers. (L'absence de source pour un élément ou un passage dans le centon ne signifie pas nécessairement qu'il s'agissait d'une création originale de l'auteur : la source a pu être perdue. Cette incertitude, bien sûr, diminue l'exactitude d'une recherche de type quantitatif sur ces centons.)

Pour notre propos, le second critère quantitatif est plus pertinent encore. La plupart des centons antiques se fondent sur l'œuvre d'un seul auteur, Homère ou Virgile. Pour évaluer la fonction des parties de la source dans tels centons, José-Luis VIDAL avait proposé dans plusieurs de ses articles un « facteur de préférence » qui décèle la proportion statistique des éléments provenant d'un texte isolé (ou d'une de ses parties) dans la totalité de l'œuvre nouvelle<sup>184</sup>. La même méthode pourrait être utilisée lorsque le corpus des œuvres citées est hétérogène et fait apparaître plusieurs sources, comme c'est le cas pour les centons du pseudo-Victorinus (qui combinent les vers de divers poètes chrétiens de l'Antiquité tardive), pour *Christus patiens* ou pour des textes postérieurs, de la Renaissance (par exemple le traité de Zinzendorf) ou baroques. Néanmoins, pour juger de

---

<sup>183</sup> Voir surtout Monika LINDNER, « Integrationsformen der Intertextualität », dans *Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, op. cit., p. 116-135.

<sup>184</sup> Voir José-Luis VIDAL, « Observaciones sobre centones virgilianos de tema cristiano. La creación de una poesía cristiana culta », *Bolletín del Instituto de Estudios hellenicos*, 7, 1973, 2, p. 53-64 ; et, sous une forme légèrement modifiée, dans la version française de cet article : « La technique de composition du centon vergilien *Versus ad gratiam Domini sive Tityrus* (Anth. lat. 719a Riese) », *Revue des Etudes Augustiniennes*, 29, 1983, p. 233-256.

l'importance de chacune des sources, il faut associer à la recherche quantitative des critères qualitatifs qui permettent davantage d'explorer la fonction d'un phénomène dans le nouveau contexte.

### ***b. Critères qualitatifs de l'intensité des relations intertextuelles***

Nous commencerons par le deuxième des critères qualitatifs repris dans la liste de Manfred PFISTER, celui de la « communicativité ». Selon lui, l'intensité de la relation intertextuelle d'un élément augmente avec le degré de conscience de son caractère secondaire de la part de l'auteur et du lecteur, avec l'intentionnalité de son emploi et avec la clarté de son marquage. Ainsi, une valeur maximale est atteinte lorsque l'auteur a pleine conscience du lien intertextuel qu'il crée, lorsqu'il le marque d'une façon claire et compréhensible et lorsqu'il compte sur la connaissance de la source par le lecteur ; ce sont surtout les textes relativement connus, soit canoniques, soit à la mode, qui servent, dans ce cas, de source idéale.

Dans les centons, particulièrement dans ceux qui puisent dans Virgile (ou dans Homère), le degré d'intertextualité d'après ce critère est relativement grand : à l'époque de leur composition, Virgile était l'auteur de base dans l'éducation scolaire, et donc le remploi des vers d'une de ses œuvres était une marque tout à fait claire d'une référence intertextuelle. Néanmoins, le travail de l'auteur dans les centons, surtout en ce qui concerne le marquage, peut être différent : certains d'entre eux signalent leur caractère intertextuel dès le début, de manière explicite (par exemple Ausone et Proba qui mentionnent Virgile directement) ou cachée (les *Versus ad gratiam Domini* qui commencent par le premier vers de la première églogue des *Bucoliques*) ; d'autres cachent leur caractère tributaire vis-à-vis du grand poète et jouent avec le lecteur à qui ils laissent la tâche de découvrir, pas à pas, les liens avec l'œuvre virgilienne (c'est peut-être le cas de plusieurs centons profanes de l'*Anthologie latine*). Pour les centons fabriqués à partir des poèmes chrétiens, les stratégies de marquage de leur caractère intertextuel restent encore à explorer ; les résultats d'une telle recherche peuvent fournir des renseignements intéressants concernant la culture scolaire et littéraire à l'époque de la composition de ces œuvres ainsi que sur la « seconde vie » de leurs modèles.

Deux autres critères sont étroitement liés au critère de « communicativité » – celui de la « référentialité » et celui de l' « auto-réflexivité » (le premier et le troisième dans la liste de Manfred PFISTER). Le premier consiste à examiner si le remploi d'un élément est thématifié dans le nouveau texte, si les frontières, l'étendue etc. de cet élément sont visibles, si son contexte primitif est rappelé. Les extrêmes du spectre ainsi définis correspondent aux termes linguistiques de *to use* (« utiliser ») et *to mention to / refer to* (« mentionner », « se référer à »). Le minimum en ce qui concerne le travail intertextuel est représenté par une citation intégrée, « utilisée » sans rupture dans le nouveau contexte, sans être accompagnée d'un commentaire. Plus une référence au caractère secondaire de cette citation est faite, soit par une mention verbale ou par des signes graphiques (guillemets, deux-points, caractères différents etc., inexistantes dans l'Antiquité), plus le lien intertextuel est intense et, de même, plus le nouveau texte devient un méta-texte, un commentaire de sa source.

Dans les centons, le caractère secondaire de chacun des vers et demi-vers utilisés dépend du caractère secondaire déclaré par le poème entier ; en revanche, au moins dans l'Antiquité (et dans les manuscrits médiévaux contenant les centons tardo-antiques), il n'était pas d'usage d'indiquer pour chaque vers la source et l'emplacement originel<sup>185</sup>. De plus, dans les centons en général, il est très souhaitable que l'enchaînement des éléments soit fluide, c'est-à-dire que les frontières entre ceux-ci soient le moins visibles possible, pour que le lecteur soit obligé lui-même de restituer les unités textuelles ainsi que de trouver leur emplacement dans la source. La tension entre les deux plans de la lecture, dans les deux contextes, nouveau et original (qu'on ne perçoit pas toujours), est ainsi la qualité fondamentale de la réception des centons.

Le critère de l' « auto-réflexivité » quant à lui, se fonde sur la question de savoir si l'auteur propose une réflexion sur le caractère intertextuel de son œuvre, s'il thématise celui-ci, l'explique, le défend, etc. Pour les centons,

---

<sup>185</sup> Dans d'autres périodes, surtout à la Renaissance (probablement sous l'influence de la critique textuelle de l'époque, et de l'imprimerie), il n'était pas rare d'indiquer les sources dans la marge des centons – voir le passage correspondant chez Juan CARAMUEL qui loue les centonistes modernes d'avoir facilité ainsi la lecture de leurs poèmes (voir *op. cit.*, caput DXXX, p. 14 du chapitre intitulé « *Apollo Centonarius* »), ainsi que le centon prosaïque de Zinckgraf analysé par VERWEYEN et WITTING. (Pour des exemples de centons pétrarquaisants, voir HOCH, *Apollo Centonarius*, *op. cit.*, p. 391 sq., 410 sq.)

cette question n'est que rarement d'une importance réelle : parmi les centons antiques, seuls Ausone et Proba, chacun à sa manière, thématisent le problème des relations entre leurs textes et les poèmes virgiliens. Proba insiste sur la capacité réinterprétratrice du procédé de la centonisation, qui permet de trouver dans les œuvres du poète païen des vérités chrétiennes cachées ; Ausone, en revanche, traite dans la lettre qui encadre son centon des modalités du centon parodique.

A la différence de ces trois critères, concernant les qualités externes d'un lien intertextuel, les autres ont trait à la relation *stricto sensu* entre le texte dépendant et la source ainsi qu'à l'intégration de l'élément emprunté dans le nouveau contexte. Le premier de ces autres critères (quatrième dans la liste de PFISTER) est celui de la « structuralité » qui concerne la place du lien intertextuel dans la construction de la nouvelle œuvre. D'après ce critère, la valeur minimale de l'intensité d'un tel lien est représentée par une reprise ponctuelle qui ne se répète pas. Si, en revanche, les éléments empruntés forment la structure même de la nouvelle œuvre, l'intensité maximale est atteinte. A propos de ce critère, Monika LINDNER propose deux autres outils terminologiques auxiliaires. Elle reprend le terme de « contamination » là où des emprunts ponctuels de plusieurs sources sont mélangés, ce qui donne à l'œuvre un caractère de mosaïque. Dans ce cas, Monika LINDNER propose d'examiner les relations des sources entre elles (afin de voir si elles ont la même fonction dans le nouveau contexte, si elles constituent un corpus homogène ou hétérogène, etc.). D'autre part, elle appelle « anagramme » le cas où la structure entière (ou au moins sa base) est reprise de son modèle<sup>186</sup>.

Ce dernier critère est très important pour notre sujet, il décèle une qualité spécifique qui peut nous aider à saisir le travail intertextuel dans des centons différents et qui n'a encore jamais été étudiée d'une manière systématique. Tout d'abord, il faut distinguer les centons « purs », dans lesquels les apports du centoniste se bornent à la combinaison des éléments préexistants (qu'il fait subir les modifications minimales), et les centons « impurs », où les passages centonisés alternent avec ceux qui proviennent directement de la plume du centoniste.

---

<sup>186</sup> Rappelons que la discussion autour du concept des « anagrammes » proposé par Ferdinand de SAUSSURE était liée à la création de la notion de l'« intertextualité » dans les années soixante et soixante-dix (voir par exemple Jean STAROBINSKI, *Les Mots sous les mots : les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971).

L'application de ce critère conduit à distinguer deux cas. Soit le centoniste se contente de reproduire des éléments isolés (ce qui est le propre du genre même du centon) soit, dans certains passages ou même dans la totalité de son poème, il réagit systématiquement à certaines parties de sa source, qui deviennent ainsi l'« anagramme » du centon. Plusieurs observations sur ce sujet ont déjà été faites. Vinzenz BUCHHEIT, par exemple, attire l'attention sur la parenté entre la description du bouclier d'Enée dans le VIII<sup>e</sup> chant de l'*Enéide* et le récit sur la naissance de Jésus dans le *Cento Probae*<sup>187</sup>. Dans un article récent inspiré par des réflexions de Pierre COURCELLE<sup>188</sup>, nous avons analysé le travail subtil de Proba et de l'auteur anonyme du *De Verbi incarnatione* à propos de la IV<sup>e</sup> églogue des *Bucoliques* de Virgile<sup>189</sup>. En outre, il paraît très vraisemblable que les rapports avec la I<sup>re</sup> églogue jouent un rôle important dans la construction du sens dans les *Versus ad gratiam Domini*. Cette différenciation entre les centons qui restent au niveau des remplois ponctuels et ceux dans lesquels les liens avec la source organisent même la structure sémantique, pourrait nous ouvrir des perspectives nouvelles pour une critique « interne » du corpus des centons conservés des points de vue synchronique et diachronique.

Le cinquième critère, celui de la « s é l e c t i v i t é », n'est pas d'une grande importance pour une typologie des centons : au sein de ceux-ci, la référence est toujours faite à un endroit précis dans le texte du modèle, et non à la source globalement (ou à une de ses qualités abstraites, moins liées à une matérialisation verbale dans le texte), ce qui attribue au genre même du centon une grande intensité des relations intertextuelles selon ce critère. En revanche, ce qui mériterait une analyse plus détaillée dans les centons, c'est l'observation de Manfred PFISTER selon qui plus la référence intertextuelle est sélective et précise (ce qui est, bien sûr, le cas des vers repris dans le centon), plus elle fonctionne

---

<sup>187</sup> BUCHHEIT, *op. cit.*, p. 173, note 60 : « In ihrem dreiphasigen Geschichtsmodell: Eden (139ff.) – Verlust von Eden (290ff.) – Wiederkehr mit Christi Geburt (333ff., 377ff.) gestaltet Proba den Höhepunkt des Verfalls derart, dass die Ereignisse um Aktium den Wendepunkt hin zu Christi Geburt markieren. Mehrere Anspielungen in 319-332 auf die Schildbeschreibung im 8. Buch der Aeneis bringen Augustus in den Blick und dadurch die Koinzidenz mit Christi Erscheinen (333ff.). [...] Vergilische und christliche Geschichtsdeutung fallen somit für Proba zusammen. »

<sup>188</sup> Pierre COURCELLE, « Les exégèses chrétiennes de la quatrième Eglogue », *Revue des études anciennes*, 59, 3-4, 1957, p. 294-319, surtout p. 298 (note 5), 299, 302 (note 4).

<sup>189</sup> Martin BAŽIL, « Maro Christianus. Vergilius očima pozdněřímských křesťanů » <Virgile vu par les chrétiens de l'Antiquité romaine tardive>, *Souvislosti*, 45-46, 2000, p. 201-221, ici p. 214.

comme une synecdoque, une *pars pro toto* évoquant la source (ou au moins une de ses parties) dans sa totalité<sup>190</sup>. Il n'est pas du tout facile d'évaluer le potentiel allusif de chacun des vers réutilisés. Pour cela, nous n'avons que des points d'appui externes (l'emplacement du vers dans la source, la fréquence de ses citations dans la littérature de l'époque etc.). Néanmoins, les quelques éléments que nous aurons analysés de ce point de vue pourront nous amener à nous faire une idée (quelque vague soit-elle) sur la technique des centonistes différents ; en même temps, ils nous serviront de base pour d'autres analyses.

Le dernier critère, que Manfred PFISTER, en se référant aux concepts bakhtiniens, nomme « dialogicité », est étroitement lié au précédent. Il consiste à « mesurer » la tension sémantique et idéologique entre les deux contextes, originel et nouveau. Dans les centons, nous pouvons poursuivre cette recherche à deux niveaux : dans le poème centonisé globalement et dans ses éléments isolés. Pour le texte entier, on peut examiner la différence idéologique ou stylistique entre la source et le centon. La relation intertextuelle est plus riche dans le *Cento nuptialis* qui parodie sa source, dans la *Médée* d'Hosidius Geta transposant les matériaux virgiliens dans un autre genre littéraire, ou dans les centons chrétiens qui changent l'énoncé idéologique, que dans les centons mythologiques (*Hippodamia*, *Progne* et *Philomela* etc.) qui conservent le genre épique, le contenu mythologique et le registre sérieux de leurs modèles. En revanche, au niveau des vers isolés, il faut se demander si l'élément textuel est repris dans son sens originel ou si le centoniste, jouant avec la polysémie des mots et des constructions syntaxiques, utilise cet élément en modifiant son sens – c'est-à-dire, s'il crée la figure rhétorique de l'« antanaclase » postulée pour les centons par Giovanni POLARA.

---

<sup>190</sup> PFISTER, *op. cit.*, p. 28 : « Und je selektiver und prägnanter der intertextuelle Verweis ist, umso mehr kommt ihm die Struktur und Funktion einer Synekdoche, der *pars pro toto*, zu: Mit dem pointiert ausgewählten Detail wird der Gesamtkontext abgerufen, dem es entstammt, mit dem knappen Zitat wird der ganze Prätext in die neue Sinnkonstitution einbezogen. »



## IV. CONCLUSION DE LA PARTIE THEORIQUE

Dans le chapitre I de cette « Partie théorique », en adoptant la thèse de Christoph HOCH, nous avons constaté que le centon en tant que forme littéraire étroitement liée à la culture des auteurs et du public, était particulièrement sensible aux changements de l'esthétique littéraire. Cette sensibilité se manifeste, nous l'avons vu, également au niveau de la réflexion sur les centons, c'est-à-dire dans les opinions qu'ils suscitent dans la recherche.

Dans le développement de cette forme, on peut distinguer trois étapes. La première d'entre elles, de l'Antiquité tardive au XVII<sup>e</sup> siècle, est caractérisé par le fait qu'à ce temps-là, malgré les adaptations successives au système esthétique de chacune des époques en question, le centon ne cessa pas à être une forme littéraire vivante. Le grand changement esthétique à la charnière du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècles, en revanche, avait non seulement provoqué la disparition du centon de la production littéraire, mais il avait aussi répandu sur les centons une critique négative qui s'est maintenue dans la philologie jusqu'à la fin de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Ce n'est que sous l'influence des nouveaux courants de la théorie littéraire après la seconde guerre mondiale que cette opinion dépréciative a commencé à changer. Néanmoins – c'était la conclusion de ce chapitre –, même si l'appréciation des centons dans la recherche n'est plus la même, il n'existe jusqu'à nos jours aucun travail systématique qui porterait sur la poésie du centon de l'Antiquité tardive (à la différence de celle de la Renaissance) adoptant le point de vue de ces nouvelles théories – sans parler d'une étude diachronique qui comparerait les formes particulières du centon, pour décrire le développement de cette forme dans la littérature européenne.

C'est dans cette optique comparatiste que nous avons proposé dans le chapitre II une définition du centon et essayé de situer sa place parmi les « techniques d'écriture imitative », après avoir analysé brièvement la développement de la signification du mot même *cento*. Comme traits caractéristiques qui distinguent cette forme littéraire des phénomènes apparentés, nous considérons les qualités suivantes : un rôle décisif des éléments repris dans

la construction du centon ; une reprise littérale des éléments de la source, tout en changeant leur suite ; une relation sémantique entre la source et le centon qui résulte d'une transformation du sens des éléments isolés et/ou d'une transposition du matériau textuel fourni par la source dans un autre genre, un autre régime, un autre style.

Outre cette définition, la confrontation du centon avec les formes parallèles d'écriture imitative a apporté encore un résultat, très important pour notre manière d'envisager le centon : désormais, nous distinguerons entre la technique du centon (centonisation) qui peut être utilisée dans des œuvres appartenant à différents genres littéraires, et centon-forme littéraire qui a fait de cette technique le procédé principal de sa construction. Pour celui-ci, nous adoptons la typologie proposée par Christoph HOCH et fondée sur la superposition du centon et l'un de ces phénomènes parallèles – le pastiche, la parodie et la contrafacture.

Le chapitre III a pour but de décrire, en général, le fonctionnement du centon en tant que phénomène intertextuel. Dans sa première partie, nous avons analysé les différentes formes de la situation communicative qui se crée autour de tout poème centonisé, et les différents facteurs y agissant : l'hypotexte, son auteur et son public ; le centoniste qui réagit, en composant le centon, aux différentes qualités précises de l'hypotexte ; et, finalement, le lecteur qui déchiffre le centon, soit en le comparant avec l'hypotexte soit non, et dans l'esprit duquel la situation communicative s'achève.

Finalement, dans la deuxième partie du chapitre III, nous essayons de trouver les moyens de saisir la spécificité intertextuelle des centons. Pour cela, les critères élaborés par Manfred PFISTER et Monika LINDNER pour « mesurer » l'intensité du lien intertextuel entre deux textes littéraires nous ont paru une méthode appropriée. En appliquant ces critères à la littérature du centon, nous proposons les perspectives méthodologiques suivantes.

Au niveau des éléments textuels isolés, on se demandera :

- quel est le potentiel allusif de l'élément, c'est-à-dire sa capacité à rappeler le contexte d'origine (le critère de la « sélectivité »),
- quelle est sa relation avec le contexte d'origine, c'est-à-dire s'il est repris avec son sens originel ou si le centoniste, en jouant avec la polysémie, modifie le sens de cet élément (« dialogicité »),

- si l'élément est isolé ou s'il forme avec d'autres éléments issus de la même source une structure sémantique jouant un rôle dans la construction du sens d'un passage ou même de la totalité du nouveau texte (« structuralité »).

Pour le centon dans son entier, on examinera :

- comment l'auteur implique la lecture, en particulier comment il « marque » les liens intertextuels (« communicativité »),
- comment le texte lui-même reflète son propre caractère secondaire (« référentialité », « auto-réflexivité »),
- la relation sémantique du centon avec ses sources et les relations internes au corpus des sources (« dialogicité », critères quantitatifs).

Dans les deux parties suivantes, nous voulons abandonner cette optique peut-être trop théorique et abstraite en faveur d'une approche plus détaillée des centons tardo-antiques et médiévaux de notre corpus. Un questionnaire fondé sur les outils théoriques et méthodologiques préparés dans cette partie servira de base de notre analyse.

## **PARTIE HISTORIQUE :**

La double source du centon chrétien

## LA DOUBLE SOURCE DU CENTON CHRÉTIEN

Telle que nous l'avons proposée dans la partie précédente, l'approche théorique des centons, fondée sur des observations comparatives à propos des poèmes provenant d'époques différentes, était volontairement anachronique ou plutôt « achronique »<sup>191</sup>, c'est-à-dire qu'elle ne s'intéressait pas *a priori* au cadre culturel et historique dans lequel les œuvres étaient nées. Pour ne pas détacher les textes de notre corpus de leur contexte d'origine, nous ferons précéder leur analyse proprement dite d'une brève description historique de leur milieu culturel et des conditions qui ont favorisé ou au moins permis leur naissance.

La culture chrétienne de l'Antiquité tardive fait apparaître deux composantes dont la fonction n'est pas la même : la base, le « substrat », est créée par l'héritage romain ; s'y greffe l'« adstrat » de sa propre tradition culturelle, d'origine juive et surtout biblique. Il va sans dire que le centon chrétien est à considérer comme un des procédés de ce « greffage », un procédé qui est bien enraciné dans les deux composantes de la culture à l'époque, et que pour explorer sa « raison d'être » dans ce double contexte, il faut donc d'abord comprendre l'apport de chacun d'entre eux pour sa naissance.

---

<sup>191</sup> Nous empruntons ce mot à Paul RICŒUR (voir *Trésor de la langue française*, t. 1, Paris, Editions du CNRS – Gallimard, 1971, p. 533).

## I. LA TRADITION ROMAINE

Dans la plupart des études sur les centons romains d'argument non-chrétien, on ne cesse de souligner le caractère scolaire de cette forme littéraire, souvent dans le sens de l'opposition sous-entendue entre « l'exercice scolaire » et « la véritable poésie ». Rosa LAMACCHIA, un des plus grands spécialistes de ce domaine dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et dont les travaux font référence jusqu'à aujourd'hui, a formulé cette opinion critique communément répandue dans un passage qui mérite d'être cité ici. D'après elle, le centon ne serait qu'« un produit de 'l'école', fondé sur l'habileté et la mémoire plutôt que sur l'inspiration poétique » ; de ce point de vue, il serait donc à considérer comme « une extrême conséquence d'un enseignement scolaire ; celui-ci [...] créait chez les moins doués (*sic* !) une *forma mentis* qui, dans l'exercice de l'*aemulatio*, dans la compétition avec les grands poètes, se contentait de conglutiner, tout en les combinant de différentes façons, les passages et les vers que la mémoire leur offrait facilement (et d'une manière passive), plutôt que d'en créer *ex novo* »<sup>192</sup>.

Or, dans la partie théorique de ce travail, nous avons vu que, dans le cadre de la littérature antique, le centon n'est en aucun cas un phénomène isolé. Bien au contraire, il se rapproche des formes et phénomènes voisins dans une mesure telle qu'il est souvent difficile de tracer les frontières (imaginaires, bien sûr) qui les séparent l'un de l'autre – et ces phénomènes voisins, comme la parodie ou certains types d'imitation dus au classicisme, personne ne voudrait les exclure de la « véritable littérature ». A partir de ce constat, nous voudrions ramener à sa juste mesure l'image du centon en tant qu'exercice scolaire dépourvu d'inspiration poétique, et situé à la marge de la production littéraire. Le but sera ici de démontrer que, même si le centon reste, pour nous aussi, un phénomène étroitement lié à la culture issue de la formation scolaire, il n'est nullement exclu du système des formes littéraires de l'Antiquité : c'est que non seulement le centon, mais la littérature romaine dans sa totalité étaient fondés sur une culture

---

<sup>192</sup> Voir Rosa LAMACCHIA, « Centoni (*centones*) », *op. cit.*, p. 733.

littéraire spécifique, dont l'enseignement dans divers types d'écoles était la base et le véhicule.

### I.1. La présence de la littérature dans l'éducation scolaire à Rome

Le cursus éducatif dans la Rome classique, comme pour les autres parties de la culture romaine, était formé selon le modèle grec, voire hellénistique<sup>193</sup>. Même si son objectif principal était, au moins sous la République, d'ordre politique, de préparer des citoyens capables de participer d'une façon active à la vie publique, le trait principal qui liait l'enseignement romain à celui du monde grec, était l'accent très net porté sur le travail sur des textes littéraires, et au premier lieu sur la poésie<sup>194</sup>.

Comme l'éducation grecque, la formation latine était répartie en trois degrés successifs<sup>195</sup>. Dès l'école primaire, où le *magister ludi* apprenait aux écoliers à lire et à écrire, après avoir passé par la lecture des lettres, des syllabes et des mots isolés<sup>196</sup>, on s'efforçait de recopier de courtes sentences, d'un ou deux

---

<sup>193</sup> Voir l'ouvrage fondamental de Henri-Irénée MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, t. I, II, Paris, Editions du Seuil, 1<sup>ère</sup> édition 1948, 7<sup>ème</sup> édition 1981, (Collection « Points – histoire »), t. II, p. 63 : « [...] les écoles romaines, qu'il s'agisse de leur cadre, de leur programme, de leurs méthodes, ne font qu'imiter les écoles hellénistiques ; l'adaptation au milieu linguistique latin n'entraîne pas de modifications profondes dans la pédagogie [...] ». De plus, les écoles donnant un enseignement en grec étaient les premières institutions scolaires sur le territoire même dominé par la Ville.

<sup>194</sup> Voir MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, *op. cit.*, t. I, p. 243 : « En dépit des efforts de Platon, la haute culture hellénistique, fidèle à la tradition archaïque, reste fondée sur la poésie, non sur la science ; l'éducation, par suite, est moins orientée vers le développement de la raison que vers la transmission du patrimoine littéraire, représenté par les grands chefs-d'œuvre ».

<sup>195</sup> Les origines de l'école primaire, *ludus*, remontent peut-être jusqu'au VII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., tandis que l'enseignement secondaire, donné par un *grammaticus*, apparaît au III<sup>e</sup> siècle ; quant à l'enseignement supérieur en langue latine, celui d'un rhéteur, il ne s'établit à Rome que peu à peu, pendant le I<sup>er</sup> siècle avant Jésus-Christ (voir MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, *op. cit.*, t. II, p. 39-43). Ce modèle à trois étages s'est maintenu, en principe, jusqu'à la fin de l'Antiquité où il a commencé à être remplacé, progressivement, par un nouveau système éducatif chrétien, axé autour des écoles monastiques, épiscopales et presbytérales (voir Pierre RICHE, *Education et culture dans l'Occident barbare, VI<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Editions du Seuil, 1<sup>re</sup> édition 1962, 4<sup>e</sup> édition revue et corrigée 1995, surtout p. 87-115, et MARROU, *ibid.*, p. 149-161).

<sup>196</sup> En fonction du degré des connaissances acquises, les élèves de l'école primaire s'appelaient successivement *abecedarii*, *syllabarii* et *nominarii* (MARROU, *ibid.*, t. II, p. 69).

vers, dont nous avons un exemple dans les *Disticha Catonis*<sup>197</sup>. La mémorisation de ces petits textes, grâce auxquels les Romains meublaient leur mémoire dès le tout jeune âge, était à la base de l'éducation littéraire à Rome et de l'élaboration du goût pour la poésie et pour la littérature en général<sup>198</sup>.

Une attention beaucoup plus grande, néanmoins, était prêtée aux œuvres littéraires dans l'enseignement « secondaire » dont le but était de donner aux élèves un bon niveau de langue. Pour l'atteindre, le *grammaticus* travaillait dans sa classe sur les textes modèles, généralement sur des œuvres des « grands auteurs », choisies non seulement pour le brillant de leur expression, mais aussi pour leur valeur esthétique et morale. Chacun de ces textes « au programme » était d'abord lu à haute voix, puis expliqué par le maître ; ce n'est qu'après que les élèves eux-mêmes s'efforçaient de le lire à leur tour. L'explication (*explanatio*) donnée par le maître consistait en deux parties, le commentaire de la forme (*verborum interpretatio*) et celui du fond (*historiarum cognitio*)<sup>199</sup>. Des mots isolés dans le texte examiné étaient l'occasion de discours parfois assez longs, soit sur les qualités et les aspects linguistiques du mot même, soit sur son sens et sur la réalité qu'il désignait. Souvent, ces discours ne prenaient pas spécialement en considération le contexte du poème mais étudiaient le mot et son objet dans leurs aspects généraux. En donnant une telle explication, le maître visait « beaucoup moins à dégager et faire sentir à son élève les valeurs esthétiques » du poème examiné qu'à montrer une érudition assez scolaire et artificielle qui était ainsi présentée « en marge des classiques »<sup>200</sup>. On peut très bien imaginer que pendant une explication aussi détaillée, les textes commentés eux-mêmes se fixaient d'une

---

<sup>197</sup> Voir QUINT. *inst.* 1,1,35 : « [...] *ii quoque uersus qui ad imitationem scribendi proponuntur, non otiosas uelim sententias habeant, sed honestum aliquid monentis* » (« [...] je voudrais aussi que les vers, proposés comme modèles d'écriture, comportent également, non des maximes oiseuses, mais des orientations morales » ; traduction de Jean COUSIN).

<sup>198</sup> A la fin de l'Antiquité, l'importance de ce premier contact avec la littérature pour la formation de la culture personnelle des élèves a été bien reconnue par ceux qui s'efforçaient à créer une école exclusivement chrétienne, épurée des éléments païens et orientée pleinement vers l'étude de l'Écriture sainte. En Orient, la *Règle* de saint Basile proposait comme modèle pour l'apprentissage de la lecture et de l'écriture à l'école monastique des listes des noms propres tirés de la Bible et des versets scripturaires. D'une façon analogue, pour le même but, saint Jérôme remplace les noms mythologiques utilisés à l'école païenne par les généalogies de Christ (MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, op. cit., t. II, p. 150-151 – là aussi pour les documents archéologiques prouvant l'utilisation de ce type de pédagogie dans les monastères égyptiens).

<sup>199</sup> Voir MARROU, *ibid.*, p. 82 (les termes latins sont repris de Cicéron, *De oratore* 1,187).

<sup>200</sup> MARROU, *ibid.*, p. 83-84.



manière solide dans les esprits des élèves – si leur mémorisation n'était pas également à ce niveau une partie intégrante et naturelle de l'exercice scolaire.

Assuré par un rhéteur (en latin *rhetor* ou *orator*), l'enseignement « supérieur », quant à lui, avait pour but d'apprendre aux élèves l'art oratoire, c'est-à-dire l'utilisation correcte et efficace de la langue dans des discours publics. Le contact avec les textes littéraires était ici nettement moins étroit qu'au degré précédent. Les œuvres poétiques n'étaient pas étudiées ici pour elles-mêmes. D'une part, de même que l'histoire et la mythologie, la poésie servait comme réservoir de situations dont on pouvait tirer des sujets pour des discours fictifs, réalisés en une sorte de « jeux de rôle » par des étudiants<sup>201</sup>. D'autre part, on utilisait les poèmes, de même que d'autres textes, comme matériau pour des exercices : pour apprendre à maîtriser les structures de la langue, on s'entraînait à toutes sortes de remaniements textuels – traduction du grec, *interpretatio* (transposition de vers en prose), *paraphrasis* (transformation du modèle, tout en changeant les moyens d'expression), *retractatio* (réécriture d'un texte que l'on a composé soi-même)<sup>202</sup>, etc. Par ailleurs, ce type de formation n'était pas sans influence particulière sur la communication littéraire : les déclamations d'entraînement, qui faisaient partie de la formation et qui étaient ouvertes à un public plus large que les seules condisciples<sup>203</sup>, préparaient les futurs poètes ainsi que leur auditoire aux récitations publiques, inaugurées au I<sup>er</sup> siècle par Asinius Pollion et occupants désormais une place importante dans la vie littéraire à Rome.

---

<sup>201</sup> On voit une influence directe de ce genre d'exercice par exemple dans les *Héroïdes* d'Ovide, écrites peu de temps après la période où il suivait l'enseignement d'un rhéteur (voir André THILL, *Alter ab illo, Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Paris, Les Belles Lettres, 1979, p. 21).

<sup>202</sup> Cette classification des exercices pour apprendre à bien écrire selon les modèles, y compris la terminologie latine, se fonde surtout sur le chapitre V du livre X de l'*Institution oratoire* de Quintilien. – Pour les effets de ces exercices sur la littérature, voir par exemple THILL, *op. cit.*, p. 19, ou Gian Biaggio CONTE – Alessandro BARCHIESI, « Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità », dans, *Lo spazio letterario di Roma antica*, éd. Guglielmo CAVALLO – Paolo FEDELI – Andrea GIARDINA, t. I : *La Produzione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 1989, p. 81-114, ici p. 82. Dans son article sur cette forme littéraire dans l'« Encyclopédie virgilienne », Rosa LAMACCHIA va jusqu'à considérer le centon comme l'un des types de ces exercices imitatifs, de même que par exemple les *Themata Vergiliana* (p. 733-734) ; son hypothèse, néanmoins, reste à notre connaissance plutôt isolée dans la recherche.

<sup>203</sup> Voir MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, *op. cit.*, t. II, p. 90.

## **I.2. Le caractère intertextuel de la littérature romaine – influence de l'éducation littéraire spécifique**

Sans vouloir simplifier abusivement – et sans vouloir plonger dans les questions d'originalité qui se posaient différemment pour les Romains qu'elles ne se posent pour les héritiers du romantisme que nous sommes – nous pouvons résumer comme suit l'influence qu'exerçait le type spécifique de formation scolaire sur les conditions de la vie littéraire à Rome.

Ce sont les deuxième et troisième niveaux du système éducatif qui, chacun à sa manière, selon les buts visés dans la formation qui y était dispensée, avaient la plus grande influence : l'école du grammairien apprenait en premier lieu à *percevoir* les textes littéraires et à les comprendre, celle du rhéteur à les *produire*. La première fournissait au public un bon niveau de culture littéraire ; les étudiants en sortaient imprégnés des textes classiques, dont ils connaissaient une bonne partie par cœur, et munis d'une érudition qui, axée autour des mêmes œuvres, formait un univers plus ou moins clos. Ainsi était *a priori* favorisée chaque forme de désignation indirecte : en introduisant dans son poème une allusion à un vers d'un poème scolaire ou, par exemple, à un personnage qui y était mentionné, l'auteur pouvait être pratiquement sûr qu'elle ne passerait pas inaperçue mais au contraire, qu'elle fonctionnerait comme réminiscence non seulement de l'œuvre en question dans sa totalité, mais aussi du contexte entourant l'élément évoqué.

En revanche, c'est l'enseignement de l'art oratoire qui assumait les bases nécessaires dans l'apprentissage des techniques d'écriture. Les futurs poètes s'y accoutumaient à composer leurs œuvres (des discours à l'école, des poèmes pendant leur carrière littéraire postérieure) tout en imitant les modèles de nombreuses manières, correspondant aux différents genres d'exercices stylistiques pratiqués pendant cette formation. Cependant, une fois transposée du niveau de l'exercice oratoire à celui de la pratique de la production poétique, la technique d'imitation modifie son statut. Tandis qu'à l'école, la relation « imitant-imité » correspond parfaitement à la relation d'un élève débutant envers un maître vénéré, dans la poésie elle reçoit au moins une valeur double. D'une part, par le choix d'un texte comme modèle pour sa propre création, le poète affirme ainsi la valeur d'exemple normatif de celui-ci et cherche à s'en approcher. D'autre part, en

acceptant le risque de la comparaison, il entre en compétition avec l'auteur et, pour soutenir la concurrence, s'efforce de « dire mieux », c'est-à-dire d'aller encore plus loin que son illustre devancier dans la recherche de l'expression juste, élégante et efficace<sup>204</sup>.

Il n'est pas surprenant que ce « cas de figure », conditionné par la spécificité de l'éducation<sup>205</sup>, ait influencé d'une manière décisive la formation de la littérature romaine. En effet, il a favorisé la naissance d'une écriture fondée dans une large mesure sur l'imitation, donc de caractère essentiellement intertextuel : dans pratiquement chaque œuvre littéraire latine de l'Antiquité, qu'elle soit en vers ou en prose, la présence des références à d'autres textes est non seulement marquante et évidente, mais également capitale pour la construction de son sens.

### **I.3. Le centon latin, cas extrême de l'« écriture imitative »**

Aux débuts de la littérature romaine, les premiers poètes latins cherchaient des modèles pour leur imitation parmi les écrivains grecs. Mais bientôt, à partir du II<sup>e</sup> siècle avant J.-C., on voit les auteurs romains imiter leurs devanciers dans leur propre langue : Lucrèce est un des premiers pour qui nous pouvons prouver une dépendance d'un modèle romain – Ennius. A l'époque du classicisme augustéen, avec Virgile et puis surtout Ovide, l'imitation d'œuvres composées en latin devient plus importante que celle qui se fait à travers la frontière linguistique<sup>206</sup>. En même temps, la forme de l'imitation se modifie, ce qui se manifeste surtout au

---

<sup>204</sup> Cet aspect agonistique de la littérature ancienne était encore renforcé par la *synkrisis*, le « fait de mesurer un auteur à un autre », qui était né déjà en Grèce de l'époque classique mais qui se développa considérablement à Rome, surtout dans les comparaisons des auteurs latins avec leurs devanciers et modèles grecs (THILL, *op. cit.*, p. 13). – Il n'est pas sans intérêt de rappeler ici que Harald BLOOM, un spécialiste américain de littérature comparée, essayait même de faire de cette sorte de concurrence un principe fondamental de la littérature, et de déduire les relations entre l'écrivain et son prédécesseur du modèle freudien de la relation fils-père, fondée sur le « complexe d'Œdipe » (voir surtout son livre *The Anxiety of Influence : a Theory of Poetry*, London, Oxford University Press, 1<sup>ère</sup> édition 1975, 2<sup>ème</sup> édition 1997) ; néanmoins, à notre connaissance, sa théorie n'est pas admise par les chercheurs sans réserves.

<sup>205</sup> D'une part la culture solide mais fondée sur un corpus restreint des œuvres canoniques, d'autre part l'habitude de composer des nouvelles œuvres en imitant un texte modèle.

<sup>206</sup> Pour les phases du développement de l'imitation littéraire à Rome, voir THILL, *op. cit.*, p. 23-24.

niveau de l'imitation jouant avec une reprise littérale<sup>207</sup> ; d'ailleurs, c'est à cette époque-là qu'un corpus de formules fixes, surtout pour la « clausule héroïque » de l'hexamètre dactylique, commence à se développer. Progressivement, le corpus des œuvres latines propres à être imitées devient plus large, et le réseau des relations intertextuelles plus complexe : d'après une formulation d'André THILL, à Rome, « la langue poétique à mesure que l'on avance dans le temps, devient peu à peu une sorte de centon des poètes des siècles précédents »<sup>208</sup>.

Cependant, il faut attendre le II<sup>e</sup> siècle après J.-C., avec son esthétique très nettement orientée vers le passé et sa prédilection pour les antiquités, pour que se consolide un canon de textes de référence (provenant surtout de la poésie augustéenne et axé autour de Virgile), et pour que puisse apparaître le centon-forme littéraire, tel que nous l'avons défini dans un des chapitres précédents<sup>209</sup>. Rappelons que c'est à Tertullien, vers le début du III<sup>e</sup> siècle, que nous devons la première mention des poèmes centonisés<sup>210</sup>. Parmi ceux-ci, l'un est peut-être conservé jusqu'à nos jours : il s'agit de celui d'un certain Hosidius Geta, et que l'on rattache à la *Médée* transmise, avec onze autres centons, dans le recueil poétique du fameux *Codex Salmasianus* (celui-ci datant probablement du VIII<sup>e</sup> ou du début du IX<sup>e</sup> siècle)<sup>211</sup>.

En revanche, les seize autres centons antiques qui nous sont parvenus, dans ce manuscrit ou d'autres, semblent ne dater, selon l'opinion généralement admise, que du IV<sup>e</sup> ou du V<sup>e</sup>, peut-être même du VI<sup>e</sup> siècle<sup>212</sup>. C'est bien sûr à cette époque que la poésie du centon dans la littérature romaine connut son apogée – un apogée qui se manifesta, en dehors d'une augmentation marquante de la

---

<sup>207</sup> Comme exemple de cette sorte de reprise, André THILL (*op. cit.*, p. 9) mentionne, entre autres, un vers du livre VI de l'*Enéide* (461 : « *Invitus, regina, tuo de littore cessi* » – Enée s'adresse à l'ombre de Didon aux Enfers) où Virgile joue avec la reprise d'un vers de Catulle (« *Invita, o regina, tuo de vertice cessi* » – LXVI,39 : chevelure de Bérénice), en changeant un seul mot et en effectuant de petites adaptations grammaticales et métriques.

<sup>208</sup> THILL, *op. cit.*, p. 24.

<sup>209</sup> Voir plus haut, p. 53.

<sup>210</sup> Voir plus haut, p. 13, note 5.

<sup>211</sup> Sur ce manuscrit, voir Maddalena SPALLONE, « Il Par. Lat. 10318 (Salmasiano) : dal manoscritto alto-medievale ad una raccolta enciclopedica tardo-antica », *Italia Medioevale e Umanistica*, 25, 1982, p. 1-71.

<sup>212</sup> Pour une liste des centons antiques latins (et grecs) et une bibliographie relativement récente des travaux les concernant, voir Giovanni SALANITRO, « Osidio Geta e la poesia centonaria », *op. cit.*, p. 2334-2356 (2325-2332 pour les centons grecs).

production, par la diversité des formes et des sujets traités *more centonario*. En fonction de leurs arguments, nous pouvons diviser les centons latins de cette période en quatre groupes :

1. Deux centons tirent leurs sujets de la vie quotidienne : celui portant dans le *Salmasianus* le titre *De alea* (« Le risque ») décrit une compétition de lutte, probablement à l'occasion d'une fête militaire ; l'autre, racontant les étapes de la fabrication du pain, est désigné dans la recherche habituellement avec les titres <*De pistore*> ou <*De panificio*> (« Le boulanger », « Le fournil »).
2. Deux autres centons sont des poèmes de circonstance : le *Cento Nuptialis* d'Ausone (IV<sup>e</sup> siècle), et l'*Epithalamium Fridi*, attribué dans le *Salmasianus* à un certain Luxorius, identifié avec un poète du même nom qui vivait à Carthage au VI<sup>e</sup> siècle, sous les rois Vandales.
3. Une moitié (huit sur seize) des centons romains conservés empruntent leurs sujets à la mythologie. A côté de la *Médée* dramatique mentionnée ci-dessus, nous trouvons à cette époque sept *epyllia* écrits soit sur des sujets tirés des *Métamorphoses* ovidiennes, soit au moins dans ce style : le *Narcissus*, le *Iudicium Paridis* attribué à un certain Mavortius, puis l'*Hercules et Antaeus*, la *Progne et Philomela*, l'*Europa*, l'*Alcesta* et l'*Hippodamia* anonymes.
4. Le quatrième groupe est composé des quatre centons chrétiens qui nous intéressent le plus et auxquels nous reviendrons d'une manière plus détaillée dans les chapitres suivants : le *Cento Probae*, les *Versus ad gratiam Domini* attribués par Isidore de Séville à un certain Pomponius, le centon appelé par les éditeurs <*De Verbi incarnatione*> et, finalement, le *De ecclesia* anonyme, le seul de ce groupe à être transmis dans le *Salmasianus*. Tous les quatre puisent leur sujet, d'une façon plus ou moins directe, dans la Bible, en premier lieu (mais pas exclusivement) dans le récit évangélique de la vie de Jésus.

Dans pratiquement tous les poèmes mentionnés, la composante scolaire ne peut être dissimulée : c'est l'école qui en a fourni le matériau et qui a, en même temps, favorisé le mode d'écriture imitative qui était à l'origine de la technique du centon. Mais ce constat n'implique nullement qu'on doive exclure ces poèmes de

la « véritable poésie », ou leur attribuer une place marginale dans la production littéraire à Rome. Bien au contraire : comme la technique imitative, jouant avec la coprésence des textes antérieurs dans chaque œuvre poétique nouvelle, est un procédé commun à la littérature romaine dans sa totalité, la seule différence consiste dans l'intensité d'utilisation de cette technique dans des cas particuliers. De ce point de vue, le centon se présente comme un cas extrême, où l'emploi de la technique imitative et citationnelle a atteint son maximum ; en même temps, il se situe, du moins de ce point de vue, exactement au centre de la poésie romaine tardive.

## II. LA CULTURE CHRETIENNE *IN STATU NASCENDI*

En se répandant progressivement dans le monde gréco-romain, le christianisme entra en contact de plus en plus étroit avec une culture développée et établie. Malgré les réserves que les chrétiens ne cessaient d'émettre envers leur entourage païen, ils ne pouvaient échapper à son influence, surtout dans les domaines et sur les points où leur propre équivalent n'était pas (ou pas encore) créé, ou qui ne résultaient pas directement de la doctrine biblique.

Ce processus d'interaction entre les cultures païenne et chrétienne a été décrit par les chercheurs en empruntant divers modèles ou images qui en accentuaient tel ou tel aspect. Henri-Irénée MARROU, par exemple, parle d'une « osmose » qui fait entrer dans la « cellule » chrétienne des éléments provenant de son entourage non-chrétien<sup>213</sup>. Oswald SPENGLER propose d'utiliser le terme de « pseudomorphose », d'origine scientifique lui-aussi, pour souligner le fait que, lors de cette mutation culturelle, l'aspect intérieur a changé plus que ne laissait présumer l'apparence extérieure, héritée de la culture antique<sup>214</sup>. Jean-Claude FREDOUILLE, en revanche, emploie l'expression « conversion de la culture », qui met en valeur l'origine religieuse de ce processus, ainsi que la continuité entre les deux cultures, antique et chrétienne<sup>215</sup>. Récemment, résumant en quelque sorte les conceptions antérieures, Hervé INGLEBERT a proposé l'image d'un « filtre » qu'utilise, d'après lui, le christianisme par rapport à la culture du monde gréco-romain. L'auteur distingue plusieurs manières dont ce « tamisage » s'opère : un élément ancien peut être refusé, en tant qu'incompatible avec les principes chrétiens ; ou, en revanche, il peut être repris sans modification quelconque ; entre ces deux cas limites, on observe tout un spectre de variantes d'une *conversion*,

---

<sup>213</sup> Henri DAVENSON (pseudonyme d'Henri-Irénée MARROU), *Fondements d'une Culture chrétienne*, Paris, Librairie Bloud & Gay, 1934, (Cahiers de la nouvelle journée, n° 27), p. 83 ; voir aussi MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, *op. cit.*, t. II, p. 134.

<sup>214</sup> Oswald SPENGLER, *Der Untergang des Abendlandes, Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München, Verlag C. H. Beck, 1923, nouvelle édition 1990, p. 784 (et *passim*).

<sup>215</sup> Jean-Claude FREDOUILLE, *Tertullien et la conversion de la culture antique*, Paris, Etudes Augustiniennes, 1972.

c'est-à-dire d'un aménagement d'un des aspects de la culture classique ou d'une synthèse entre des éléments classiques et chrétiens<sup>216</sup>.

Or, il semble que les chrétiens ne trouvèrent, en général, rien de gênant qu'ils se seraient vus obligés de remplacer dans le système éducatif hellénistique<sup>217</sup>. De fait, l'école de type classique a été reprise par les chrétiens de manière pratiquement inchangée, avec ses trois degrés, ses méthodes d'enseignement et même avec son canon d'œuvres<sup>218</sup> ; cette reprise est ainsi un des exemples les plus éclairants d'une « conservation », selon la typologie esquissée plus haut. Ce n'est que pour certains domaines particuliers, spécifiquement chrétiens, et donc logiquement absents de l'éducation gréco-romaine, que le christianisme introduisit une propre formation supplémentaire, donnée cette fois-ci non par une école plus ou moins indépendante, mais surtout par la famille et par l'Église elle-même.

Ainsi, par ses fondements dans la formation scolaire, la littérature, et surtout la poésie chrétienne à Rome, ne cesse nullement d'être une littérature romaine. Néanmoins, elle se distingue de celle de la Rome païenne par le fait qu'elle a enrichi les conditions de sa naissance : à une éducation d'inspiration classique, elle a adjoint une formation chrétienne particulière.

---

<sup>216</sup> Hervé INGLEBERT, *Interpretatio Christiana, Les mutations des savoirs (cosmographie, géographie, ethnographie, histoire) dans l'Antiquité chrétienne, 30-630 après J.-C.*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2001, (Collection des Études Augustiniennes, Série Antiquité, 166), p. 22 sq. – Pour un aperçu des concepts antérieurs, voir *ibidem* et Christian GNILKA, *Chrësis, Die Methode der Kirchenväter im Umgang mit der antiken Kultur*, t. II, *Kultur und Conversion*, Basel, Schwabe, 1993, p. 89-91.

<sup>217</sup> Nous laissons ici délibérément de côté les tentatives de créer une école purement chrétienne, restées marginales jusqu'à la fin de l'Antiquité (voir aussi la note 198), ainsi que les écoles supérieures de théologie du II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles (telles de Justin et d'Hippolyte à Rome ou d'Origène à Alexandrie et à Césarée de Palestine), dont l'influence directe sur les masses des chrétiens était limitée (voir MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, *op. cit.*, t. II, p. 143-147) – celles-ci étaient destinées plutôt aux catéchistes « déjà instruits dans la science », qui y « venaient pour se former à l'étude de l'Écriture, à l'exégèse des textes et à l'art d'instruire les fidèles » (Henri LECLERQ, « Catéchèse – catéchisme – catéchumène », dans *DACL*, 2,2, col. 2530-2579, 2555 – à propos de l'école d'Alexandrie où les tentatives de cette sorte ont atteint leur sommet).

<sup>218</sup> Voir MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, *op. cit.*, t. II, surtout p. 132-138, et HERZOG – SCHMIDT, *op. cit.*, p. 13-15.



## II.1. La formation chrétienne

Le christianisme étant une « religion du Livre »<sup>219</sup>, il était nécessaire de fournir aux candidats au baptême un enseignement spécifique, visant à leur donner une connaissance élémentaire de la doctrine transmise par les textes fondamentaux. Pendant les trois premiers siècles après J.-C., dès ses débuts dans le milieu juif, cet enseignement préparatoire connut un développement considérable, à partir du « kérygme », c'est-à-dire d'une simple communication de la « bonne nouvelle » du Christ ressuscité, jusqu'à une formation solide et structurée, durant parfois peut-être plusieurs années, dispensée soit par des maîtres appelés « didascales » (διδάσκαλοι), chargés de cet enseignement par l'Eglise, soit par les prêtres et les évêques eux-mêmes<sup>220</sup>.

Dans toutes ses formes, la formation chrétienne liée au baptême se fondait tout naturellement sur le texte des Ecritures saintes, et plus spécialement sur l'Ancien Testament. Déjà dans le modèle évangélique de tout enseignement chrétien, dans la scène où il parle aux disciples d'Emmaüs le dimanche de Pâques après sa Résurrection, Jésus parcourt « Moïse et tous les prophètes », c'est-à-dire le Pentateuque et les livres prophétiques, pour expliquer tout ce qui y a été dit à propos de lui<sup>221</sup>. Plus tard, lors de son apparition aux onze apôtres à Jérusalem, il fait une démonstration analogue, en prenant appui sur « la Loi de Moïse, les Prophètes et les Psaumes »<sup>222</sup>.

Une telle méthode s'offrait tout naturellement pour l'enseignement du public juif, imprégné des textes des Ecritures saintes. Au dire de Henri LECLERCQ, pour les Juifs en Palestine, « le caractère sacré de la Bible étant incontesté, il

---

<sup>219</sup> Cette expression met en valeur l'importance de la tradition écrite pendant toute l'histoire du christianisme, à partir de l'Ancien et du Nouveau Testaments en tant que Révélation écrite, à travers la liturgie jusqu'à la tradition (παράδοσις) doctrinale et exégétique (voir MARROU, *ibid.*, p. 129-130).

<sup>220</sup> Sur ce développement, voir Jean DANIELOU – Régine du CHARLAT, *La catéchèse aux premiers siècles*, Paris, Institut supérieur de pastorale catéchétique, 1968 ; Martine DULAËY, « Des forêts de symboles ». *L'initiation chrétienne et la Bible (I<sup>er</sup>-VI<sup>es</sup> siècles)*, Paris, Librairie générale française, 2001, surtout p. 11-59 ; et MARROU, *ibid.*, t. II, p. 129.

<sup>221</sup> Lc 24,27 : « Et, commençant par Moïse et par tous les prophètes, il leur expliqua dans toutes les Ecritures ce qui le concernait. »

<sup>222</sup> Lc 24,44-45 : « Puis il leur dit : 'Voici les paroles que je vous ai adressées quand j'étais encore avec vous : il faut que s'accomplisse tout ce qui a été écrit de moi dans la Loi de Moïse, les Prophètes et les Psaumes.' Alors il leur ouvrit l'intelligence pour comprendre les Ecritures. »

s'agi[ssai]t d'y trouver telle citation si évidemment applicable à la personne du Christ qu'on ne puisse refuser de soumettre sa foi à celui qui la réclame au titre de cette désignation »<sup>223</sup>. Les Actes des Apôtres nous offrent plusieurs exemples de discours publics de ce premier temps de la catéchèse ; Jésus y est présenté comme le Messie prédit par les prophéties, qui sont souvent citées mot à mot ou au moins évoquées par une allusion<sup>224</sup>. Ce genre d'argumentation scripturaire joue un rôle principal dans l'instruction chrétienne pendant toute l'Antiquité. Même si le fait d'annoncer l'Évangile aux gentils non instruits dans les Écritures juives a fait s'enrichir l'éventail des types d'arguments<sup>225</sup>, la catéchèse, destinée aux candidats déjà persuadés par le kérygme et décidés à devenir chrétiens, restait toujours fondée sur l'Ancien Testament<sup>226</sup>.

Néanmoins, les citations vétéro-testamentaires étaient rarement reprises telles quelles. Leur simple détachement du contexte originel et leur enchaînement au sein du discours chrétien impliquaient déjà un éventuel glissement du sens, une « interprétation par recontextualisation », dont le but principal était de montrer l'accomplissement des prophéties dans le personnage et les actions de Jésus. De plus, les versets étaient souvent soudés entre eux et groupés autour des thèmes principaux de l'enseignement chrétien : la filiation divine du Christ, la Passion, l'eau du baptême etc.<sup>227</sup>. Le fait que, pour appuyer les mêmes idées de la doctrine, on utilisait souvent les mêmes citations dans le Nouveau Testament et dans les écrits relatifs à la catéchèse des premiers siècles (comme par exemple dans l'*Épître de Barnabé* ou dans la *Première Apologie* de Justin), a inspiré aux savants modernes une hypothèse selon laquelle auraient existé, pour cette époque-là, des

---

<sup>223</sup> *DACL* 2,2, col. 2535.

<sup>224</sup> Voir par exemple le discours de Pierre pendant la Pentecôte (Act 2,14-36 : citations de Joël et des Psaumes 16 et 110, allusions à d'autres Psaumes et au Premier livre des Rois) ou celui d'Étienne devant le Grand conseil (Act 7,1-53 : citations plus ou moins exactes des prophètes Amos et Isaïe, allusions au Pentateuque et à plusieurs livres prophétiques).

<sup>225</sup> *DACL* 2,2, col. 2536.

<sup>226</sup> DANIELOU, *op. cit.*, surtout p. 86 sq. Pour la distinction entre le kérygme et la catéchèse, voir *ibid.*, p. 14-16.

<sup>227</sup> Voir le tableau des citations de l'Ancien Testament dans la catéchèse archaïque, DANIELOU, *op. cit.*, p. 84 (pour le Nouveau Testament, l'*Épître de Barnabé* et la *Première Apologie* de Justin).

recueils plus ou moins fixes de versets bibliques choisis, appelés *testimonia*, à utiliser dans l'argumentation scripturaire<sup>228</sup>.

Parfois, les citations reprises de l'Ancien Testament sont paraphrasées ou subissent des adaptations pour mieux exprimer le sens chrétien. Cette pratique, elle aussi, semble remonter à des florilèges très anciens, peut-être même antérieurs à l'époque de l'activité de Jésus<sup>229</sup>. On trouve des exemples de citations modifiées dans le Nouveau Testament et dans les œuvres de la première littérature chrétienne<sup>230</sup>. Leurs auteurs ne prennent pas pour autant le texte des Ecritures sacrées à la légère, en le manipulant et le déformant. Mais, dans la quête de ses sens cachés, comme le dit Jean DANIELOU, « ils le considèrent comme toujours vivant et en développement », « ils en font un perpétuel *targum* »<sup>231</sup>. Aussi une partie essentielle de la méthode de cette quête repose-t-elle sur une juxtaposition de fragments textuels difficilement compréhensibles, pour qu'un lien intrinsèque apparaisse entre eux et qu'ils s'éclaircissent ainsi réciproquement ; les éléments isolés peuvent être légèrement modifiés pour se fondre dans le nouveau contexte et ne pas déranger le sens christologique envisagé par le citeur – soit l'auteur d'un manuel chrétien, soit un catéchète en train d'initier les candidats au baptême aux mystères de la nouvelle religion.

---

<sup>228</sup> Cette théorie, formulée pour la première fois par Edwin HATCH (*Essays in Biblical Greek*, Oxford, 1889) et développée par Pierre PRIGENT (*Les Testimonia dans le christianisme primitif : L'Épître de Barnabé I-XVI et ses sources*, Paris, Lecoffre – Gabalda et C<sup>ie</sup>, 1961 – voir *ibidem*, p. 16-28, pour les formulations antérieures), a été adoptée par une partie des savants, par exemple par Jean DANIELOU (voir *op. cit.*, p. 82 sq.) ou par Martine DULAËY (*op. cit.*, p. 17). D'autres chercheurs expliquent les changements dans les versets cités par le fait que l'on les a cités de mémoire (voir par exemple Klaus WENGST, *Didache (Apostellehre), Barnabasbrief, Zweiter Klemensbrief, Schrift an Diognet*, München, Kösel-Verlag, 1984, p. 124 sq.), ce que Jean DANIELOU refuse explicitement (*op. cit.*, p. 85).

<sup>229</sup> Voir PRIGENT, *op. cit.*, p. 16 et *passim*.

<sup>230</sup> Pour le Nouveau Testament, voir par exemple le discours de Pierre à la « Belle porte » (Act 3,12-26) où il cite un passage du *Deutéronome* (Dt 18,15.18.19), tout en le raccourcissant et en changeant sa pointe. En revanche, l'auteur anonyme de l'*Épître de Barnabé* (chapitre 12) reprend les versets des *Nombres* relatif au serpent airain avec lequel Moïse guérissait les morsures venimeuses des serpents dans le désert (Nb 21,8-9), et pour souligner son caractère d'une figure du Christ sur la Croix, il ajoute au milieu de la citation les mots « et qu'il espère, ayant foi que même sans vie celui-ci peut vivifier » (exemple et traduction repris de DANIELOU, *op. cit.*, p. 85).

<sup>231</sup> Voir DANIELOU, *ibid.*, p. 85.

## II.2. La liturgie et l'exégèse, lieux privilégiés de l'« intertextualité chrétienne »

Bien sûr, la formation religieuse des fidèles, fondée sur la confrontation avec des textes fondamentaux, ne s'arrêtait pas au moment du baptême. En dehors de l'initiation chrétienne et de la catéchèse dispensée aux néophytes pendant l'octave de Pâques, qui complétait parfois l'initiation pré-baptismale<sup>232</sup>, il y avait deux domaines de la vie spirituelle et intellectuelle des chrétiens romains qui influèrent d'une façon considérable sur leur manière d'envisager les textes : la liturgie de la messe, y compris la prédication, et l'exégèse biblique.

La liturgie paléochrétienne a hérité beaucoup de la liturgie juive, surtout dans sa manifestation principale qu'est la messe dominicale<sup>233</sup>. En outre, elle s'est inspirée de l'usage synagogaal dans l'habitude de faire précéder l'eucharistie par la lecture de passages choisis des Écritures, dans la première partie de l'office devenue le « service de la Parole ». Cette partie de la messe, accessible à toute la communauté (à la différence de la partie eucharistique, fermée aux catéchumènes non baptisés), continuait et complétait la formation catéchétique, en présentant aux fidèles des extraits du texte sacré à méditer et parfois, pour en orienter la méditation, en les commentant. Dans le cadre de la liturgie, les rapports entre les différents textes se développaient en deux sens. Une première relation s'établissait entre le texte lu par le lecteur (la péricope) et l'homélie qui le suivait. Même si le prédicateur n'était pas obligé de faire immédiatement référence dans son discours au passage qui venait d'être récité, ce genre d'homélie-commentaire, attesté pour la première fois chez Justin vers la moitié du deuxième siècle, mais dont on trouve des traces déjà dans le Nouveau Testament, est assez tôt devenu prédominant<sup>234</sup>.

Plus important encore, l'autre type de relations intertextuelles au sein de la liturgie consistait en rapports entre les péricopes présentées successivement au cours d'une seule célébration. L'habitude de multiplier les lectures remonte elle

---

<sup>232</sup> Voir par exemple DULAEY, *op. cit.*, p. 42.

<sup>233</sup> Voir Jorg Christian SALZMANN, *Lehren und Ermahnen, Zur Geschichte des christlichen Wortgottesdienstes in den ersten drei Jahrhunderten*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1994, (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament, Reihe 2, 59), p. 460.

<sup>234</sup> Voir SALZMANN, *ibid.*, p. 473. Dans le Nouveau Testament, voir par exemple Lc 4,20 sq. (la prédication de Jésus dans la synagogue de Nazareth).

aussi aux origines juives : dans la liturgie synagogale, au jour du sabbat, il était d'usage d'accompagner le passage de la Torah<sup>235</sup> par une lecture tirée des livres prophétiques et probablement aussi par le chant des psaumes<sup>236</sup>. Dans le culte chrétien, le nombre et la composition des lectures étaient très variables selon les Eglises et les périodes ; néanmoins, le modèle de base paraît avoir été de lire avant la péricope évangélique, qui était au cœur même de l'action liturgique, un passage de l'Ancien Testament et, éventuellement, également une autre péricope néo-testamentaire, provenant des Actes des Apôtres ou bien des Epîtres<sup>237</sup>. A l'occasion, surtout en Orient mais aussi en Espagne, en Gaule ou à Milan, on complétait le canon des lectures du jour même par des lectures hagiographiques, choisies dans les Actes des martyrs ou dans les vies et les légendes de saints, ou par des textes patristiques – l'Eglise romaine, cependant, semble n'avoir jamais accepté cette habitude<sup>238</sup>.

Quant au choix des péricopes à lire, il était beaucoup moins strict dans le christianisme ancien qu'il ne l'est aujourd'hui. Il semble que le canon des lectures ne s'est établi que progressivement, à la fin de l'Antiquité, à partir du IV<sup>e</sup> siècle. Dans les premiers siècles du christianisme, en revanche, le célébrant était plus ou moins libre de choisir les lectures du jour convenables, sauf peut-être pour les grandes fêtes de l'année liturgique (Pâques et la semaine sainte, Pentecôte, Epiphanie, Noël) où le choix des passages relatifs à l'événement célébré s'imposait, ou pour les occasions particulières comme l'était par exemple le

---

<sup>235</sup> Celle-ci était récitée, au moins dans certaines synagogues, dans une lecture continue, c'est-à-dire que chaque lecture commençait à l'endroit où la précédente s'était arrêtée.

<sup>236</sup> Voir DULAHEY, *op. cit.*, p. 42 ; Georges Aimé MARTIMORT, *Les lectures liturgiques et leurs livres*, Turnhout, Brepols, 1992, (Typologie des sources du Moyen Age occidental, 64), p. 15 ; et Paul BRADSHAW, *La liturgie chrétienne en ses origines, Sources et méthodes*, traduit de l'anglais par Jean LAPORTE, Paris, Editions du Cerf, 1995, (Liturgie – collection de recherche du Centre national du pastorale liturgique, 5), p. 35-38. Cf. aussi la description du culte synagogaal à l'époque de Jésus, dans Act 13,15.

<sup>237</sup> Ainsi, les Eglises d'origine judéo-chrétienne proposaient quatre lectures pendant la messe dominicale : deux passages de l'Ancien Testament, de la Loi et des prophètes (d'après la manière juive), étaient suivis par une péricope provenant des Actes des apôtres et par une péricope évangélique. En Syrie, en revanche, on lisait même six péricopes : trois lectures vétéro-testamentaires, à savoir du Pentateuque, des livres sapientiaux et des livres prophétiques, et puis trois néo-testamentaires, tirées respectivement des Actes, des Epîtres et des évangiles (voir MARTIMORT, *op. cit.*, p. 16-18).

<sup>238</sup> Voir MARTIMORT, *ibid.*, p. 17. Là où elles étaient admises dans la liturgie, les lectures non-bibliques pouvaient remplacer la péricope de l'Ancien Testament.

baptême<sup>239</sup>. Pour toutes les autres messes, on pouvait composer une suite originale de textes présentés, et faire précéder la lecture tirée de l'Évangile par des passages d'autres livres qui allaient dans le même sens et préparaient d'une manière ou d'une autre les esprits des auditeurs au message évangélique.

Le « service de la Parole » se fondait ainsi sur une suite de plusieurs textes, liés l'un à l'autre par des relations sémantiques étroites : les premières lectures, tirées de l'Ancien Testament et des livres néo-testamentaires sauf les Évangiles, préparaient la voie à la lecture centrale, évangélique ; l'ensemble des lectures servait de point de départ pour l'homélie qui, à l'occasion, les commentait ou développait leur énoncé ; le tout était entouré et complété par le chant des psaumes (ou, éventuellement, par celui des cantiques chrétiens<sup>240</sup>). La liturgie devenait ainsi un des moments privilégiés de l'intertextualité typiquement chrétienne, un lieu de rencontre entre les différentes parties de l'Écriture, et surtout entre les deux Testaments.

Parmi les parties de la Bible, c'est l'Évangile qui se trouve tout naturellement au centre de l'intérêt, parce que c'est lui qui apporte le message proprement chrétien, racontant la vie de Jésus et ses actions. Les autres textes sacrés sont regardés à travers le prisme de celui-ci : les Actes et les Épîtres (et, éventuellement, aussi l'Apocalypse de Jean) comme sa suite et son développement, et l'Ancien Testament non seulement comme sa préhistoire, mais surtout comme sa préfiguration. Ceci n'était pas très difficile pour les livres néo-testamentaires, rédigés très probablement dans le but de compléter les récits évangéliques. Mais pour donner une interprétation chrétienne au texte traditionnel de l'Ancienne Alliance, il fallait effectuer dans la plupart des cas une opération sémantique importante – celle-ci consistait à dépasser le sens littéral des différents genres littéraires juifs (récits historiques, prescriptions culturelles, prophéties, poésie psalmique et ainsi de suite) et à les transposer sur un plan symbolique. Cette lecture de l'Ancien Testament, appelée « typologique », se rencontrait non seulement dans les homélies s'efforçant d'harmoniser les lectures du jour, mais aussi dans l'art chrétien qui en était nourri abondamment, et surtout dans l'exégèse biblique en tant que discipline particulière.

---

<sup>239</sup> Voir DULAËY, *op. cit.*, p. 44, et MARTIMORT, *op. cit.*, p. 19.

<sup>240</sup> SALZMANN, *op. cit.*, p. 461.

L'exégèse biblique, quant à elle, n'avait pas une grande influence générale sur la vie et la pensée des simples fidèles. Destinée plutôt aux élites intellectuelles, elle exerçait néanmoins un effet indirect sur les communautés à travers la catéchétique et l'homilétique qui y puisaient leur inspiration. Le but et le devoir principal de l'exégèse étaient de chercher les sens cachés du texte biblique, les vrais sens, qui n'étaient pas accessibles immédiatement mais que l'on devait s'efforcer de trouver. C'est à dessein qu'est utilisé ici le pluriel du mot « sens », car il ne s'agissait pas d'un seul sens, de caractère hermétique ou mystique, que l'on aurait pu « posséder » après l'avoir décelé ou après y avoir été initié par quelqu'un d'autre. Bien au contraire, la polysémie était l'un des principes fondamentaux de l'exégèse. Ainsi, on n'était pas gêné de voir se superposer des interprétations souvent très différentes, parfois même contradictoires, d'un seul verset biblique, que ce soit dans des commentaires provenant d'auteurs différents, ou dans l'œuvre d'un seul commentateur. De plus, c'est déjà dans l'Antiquité tardive que l'exégèse biblique à plusieurs niveaux commence à se développer, en distinguant les sens appelées « littéraire », « spirituel », « moral » dans l'interprétation de chaque élément textuel. Une seule condition s'imposait pour que les interprétations isolées soient acceptables : correspondant à l'image du monde axé autour de Dieu, provenant de sa main et tendant vers lui, les sens donnés au texte sacré devaient être orientées vers le Christ ou vers telle partie de la doctrine chrétienne<sup>241</sup>.

### **II.3. Pour une mentalité littéraire des chrétiens romains : classicisme romain et « figurativité » chrétienne**

Pour revenir au plan plus strictement littéraire, essayons maintenant de résumer en quelque sorte les paragraphes précédents et de construire, à partir de ce que nous avons constaté à propos des deux composantes de leur formation, une

---

<sup>241</sup> Voir DULAËY, *op. cit.*, p. 58 : « L'Écriture peut ainsi recevoir des sens multiples, tous licites dans la mesure où il sont conformes à 'la règle de vérité', c'est-à-dire à l'ensemble de la doctrine, qui demeure la pierre de touche de toute exégèse. »

mentalité littéraire des chrétiens romains<sup>242</sup>. Par cette « mentalité littéraire », nous voulons entendre la manière d’appréhender et de comprendre les textes, surtout (mais non seulement) de caractère littéraire – un complexe d’attitudes et d’habitudes textuelles, conditionnant d’une manière décisive la production poétique ainsi que les modes de lecture à l’époque envisagée.

Comme nous l’avons déjà dit plus haut, pour les chrétiens romains, cette mentalité est de caractère composite parce qu’elle dérive de deux sources, antique (romaine) et judéo-chrétienne. Du côté romain, par leurs bases communes déduites de la formation de type traditionnel, la littérature des chrétiens reste étroitement liée à celle de leurs concitoyens païens. Avec celle-ci, elle partage – au moins dans ses traits principaux – également le rythme intrinsèque de développement historique, c’est-à-dire la succession des époques. A la fin du III<sup>e</sup> siècle, après une période archaïsante, la littérature latine entre dans une nouvelle phase de classicisme, tourné vers les grands auteurs de la « latinité dorée » des premiers siècles avant et après J.-C. Ce n’est pas un hasard si, symboliquement, on fait commencer cette époque à partir de 284, l’année où les *Cynégétiques* de Némésien ont été composées<sup>243</sup>, et que cette œuvre était classée par SALANITRO comme un des exemples des « pseudo-centons »<sup>244</sup>. Ce n’est qu’au IV<sup>e</sup> siècle, au cœur de l’époque appelée parfois « la Renaissance constantino-théodosienne » à cause de son caractère nettement classique, que la poésie chrétienne apparaît et commence à se développer fortement, non comme un contre-courant de la poésie romaine mais comme une partie intégrante et légitime de celle-ci, distinguée du reste de la production littéraire par le seul fondement idéologique. Les premiers poètes chrétiens, comme Juvencus ou l’auteur anonyme des *Louanges du Seigneur*, n’hésitent pas à utiliser la même technique citationnelle, de « pseudo-

---

<sup>242</sup> Nous empruntons le terme de la « mentalité » de la science historique (et, plus spécialement, du vocabulaire de l’« Ecole des *Annales* »), et l’utilisons dans le sens donné à lui par exemple par Hervé INGLEBERT (*op. cit.*, p. 14, note 11 : « Je pense donc qu’il faut écrire mentalités au pluriel [...] en comprenant par là différentes manières d’appréhender le monde, qui n’existaient [ailleurs], [...] et qu’on peut en écrire l’histoire, selon les sources disponibles »).

<sup>243</sup> Voir HERZOG – SCHMIDT, *op. cit.*, t. V., p. 44 : « Im Jahre 284 n.Chr. widmete Nemesian den kaiserlichen Brüdern Numerianus und Carinus die *Cynegetica* – die erste datierbare Dichtung der Spätantike nach dem Dunkel des 3. Jahrhunderts ».

<sup>244</sup> Voir plus haut, p. 42.



centonisation », que leurs contemporains, à imiter les mêmes modèles et à puiser dans les mêmes sources<sup>245</sup>.

Cependant, rappelons cette différence importante qu'à la base créée par l'école païenne, s'ajoute chez les chrétiens une autre couche culturelle, bien distincte. Grâce à la catéchèse et à la « formation continue » transmise par la liturgie, la prédication etc., la mémoire des fidèles était meublée d'une manière relativement fixe par un certain nombre de textes : le *Credo* (ou une autre forme du symbole), des formules liturgiques, des oraisons (surtout le *Pater*), certains psaumes qui revenaient fréquemment pendant les célébrations, peut-être aussi d'autres passages bibliques souvent évoqués – tout ce répertoire, de la même manière que les fragments retenus de textes scolaires dans la culture romaine traditionnelle (nous l'avons vu), facilitait l'insertion d'allusions dans la composition poétique. De plus, pour les chrétiens, il était tout à fait courant de travailler avec la polysémie des éléments textuels (mots, versets ou passages) et d'en chercher de nouvelles significations, tout en faisant converger celles-ci dans un sens unique. Pour ce faire, ils n'hésitaient pas à détacher les éléments de leur contexte original et à en créer de nouvelles combinaisons, de sorte qu'un lien sémantique apparaisse entre eux qui les éclairerait réciproquement.

Pour leur manière d'envisager la poésie, et la littérature en général, ce dernier trait dans la mentalité des chrétiens romains était d'une importance capitale. C'est celui-ci qu'Erich AUERBACH, le célèbre spécialiste allemand en littérature comparée dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, considère comme l'un des plus grands apports du christianisme pour la littérature européenne, tout spécialement pour le développement de la description de la réalité historique. A plusieurs reprises, notamment dans *Mimésis* et dans *Figura*, il souligne le caractère bouleversant de la « pensée figurative » chrétienne (ainsi qu'il la nomme) par rapport à la tradition antique. Tandis que les Anciens, selon lui, comprenaient les réalités décrites dans les textes d'une manière « horizontale », c'est-à-dire dans leurs relations temporelles et causales, les chrétiens les envisageaient « verticalement »<sup>246</sup>. Les réalités de l'Ancien Testament étaient

---

<sup>245</sup> FONTAINE, *op. cit.*, p. 95 sq.

<sup>246</sup> Voir Erich AUERBACH, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius HEIM, Paris, Gallimard, 1<sup>ère</sup> édition 1968, 1992, p. 84.

réinterprétées dans un sens chrétien, lues comme des figures et associées à des passages néo-testamentaires. Le nouveau sens, ou plutôt *les* nouveaux sens que faisait apparaître cette association, se superposaient au sens originel, pour produire ainsi une « polysémie dirigée », orientée vers le Christ.

### III. VIRGILE, HERITAGE COMMUN

Découlant de ce que nous venons d'appeler la « mentalité littéraire » des premiers chrétiens, issues de la volonté de trouver un accord entre les deux parties de l'Écriture sainte, les approches des textes étaient donc tout à fait légitimes pour interpréter des passages de l'Ancienne Alliance, considérée comme un texte inspiré.

En revanche, on peut être surpris de voir les poètes chrétiens appliquer cette même lecture à la poésie profane, et tout spécialement à Virgile qui, nous l'avons vu, était l'auteur de base non seulement pour les centons, mais pour pratiquement toute la poésie d'inspiration chrétienne dans l'Antiquité tardive. Si les adeptes de la nouvelle religion ont accordé une telle place privilégiée au poète-symbole de la littérature traditionnelle, la raison en est sans doute à chercher dans le « culte virgilien », une sorte de vénération qui, à certains égards, surpassait le domaine littéraire proprement dit pour devenir un phénomène culturel d'une portée beaucoup plus générale – et ce, dans la tradition romaine « païenne » ainsi que dans la culture chrétienne en train de se créer. Les origines de cette vénération remontent à la période augustéenne mais son épanouissement le plus important se situe au IV<sup>e</sup> siècle après J.-C., c'est-à-dire justement à cette même époque qui a connu l'apogée de la poésie du centon antique.

#### III.1. Le poète classique païen et ses interprétations chrétiennes avant le IV<sup>e</sup> siècle

La réception virgilienne au cours de l'Antiquité se comporte plusieurs phases. La première commence déjà du vivant du poète, par la gloire qu'il a atteinte grâce à ses œuvres mineures, et surtout après sa mort prématurée : contre la volonté de Virgile, qui la considérait imparfaite, l'*Enéide* longtemps et impatiemment attendue est publiée, en grande pompe, pour devenir la

représentation littéraire la plus importante des efforts d'Auguste pour reconstituer la société romaine. Dès le premier siècle après J.-C., l'œuvre virgilienne change progressivement de statut : d'une œuvre poétique parmi les autres, quoique généralement considérée comme extrêmement réussie, elle devient le parangon de la poésie, la création poétique par excellence – et son auteur, un symbole de la poésie et de la culture romaines, mais aussi un maître de spiritualité.

Dans ce changement de statut, l'école a joué un rôle considérable, sinon décisif. C'est que, au plus tard à partir de la dernière décennie avant J.-C., après y avoir été introduits par Q. Caecilius Epirota, les poèmes de Virgile servent de base dans l'enseignement de la grammaire, où ils tendent à remplacer les œuvres des « anciens poètes », surtout l'*Odyssée* de Livius Andronicus, les *Annales* d'Ennius et le *Bellum Punicum* de Naevius<sup>247</sup>. L'école du rhéteur a suivi celle du grammairien au plus tard à l'époque de Quintilien (fin du I<sup>er</sup> siècle) aux yeux duquel, sur certains points, Virgile surpasse même Homère<sup>248</sup>. Grâce à l'usage scolaire, les œuvres virgiliennes deviennent familières au public et commencent à faire parti de la culture au sens large. C'est aussi à cette époque que Virgile devient un auteur à la mode, un poète connu par tout le monde, chez qui les faux intellectuels peuvent désormais (si l'on en juge d'après les caricatures que l'on trouve chez Pétrone ou chez Juvénal) puiser des citations d'ornement « pour se donner à peu de frais un brevet de culture »<sup>249</sup>. Néanmoins, c'est sur le plan

---

<sup>247</sup> Voir SUET. *gramm.* 16,3: « *Primus dicitur [...] Vergilium et alios poetas novos praelegere coepisse, quod etiam Domiti Marsi versiculus indicat: Epirota, tenellorum nutricula vatum.* » (« Il fut le premier, dit-on, [...] à expliquer Virgile et d'autres poètes modernes, comme le montre également ce petit vers de Domitius Marsus : 'Epirota, tendre nourrice des tout jeunes poètes' ». – Traduit par Marie-Claude VACHER). – Pour le canon des poètes épiques avant Epirota, voir par exemple Louis HOLTZ, *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical*, Etude sur l'*Ars Donati* et sa diffusion (IV<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle) et édition critique, Paris, CNRS, 1981, (Documents, études et répertoires publiés par l'IRHT), p. 114-116.

<sup>248</sup> Voir QUINT. *inst.* 10,1,85 : « *Itaque ut apud illos Homerus, sic apud nos Vergilius auspiciatissimum dederit exordium, omnium eius generis poetarum Graecorum nostrorumque haud dubie proximus* ». (« Aussi de même qu'Homère chez les Grecs, chez nous Virgile pourra nous fournir sous les meilleurs auspices un point de départ, car de tous les poètes épiques, Grecs et Latins, il est sans aucun doute le plus proche d'Homère ». – Traduit par Jean COUSIN.)

<sup>249</sup> Louis HOLTZ, « La survie de Virgile dans le Haut Moyen Age », dans *La présence de Virgile*, Actes de Colloque des 9, 11 et 12 décembre 1976 (Paris E.N.S., Tours), éd. Raymond CHEVALLIER, Paris, Les Belles Lettres, 1978, (Caesarodunum XIII bis – Numéro spécial), p. 209-222, 214. – A propos des caricatures chez PETRONE (*Sat.* 68) et chez JUVENAL (6,434-437), voir Martin C. PUTNA, « Svět posledních římských pohanů ve světle Macrobových Saturnálií » <Le monde des derniers païens romains vu à travers les *Saturnales* de Macrobe>, dans IDEM – HLAVÁČEK, Jakub, *Macrobius: Saturnálie*, Praha, Herrmann & synové, 2002, (Poslední Římané, 2), p. 7-67, ici p. 44.

proprement littéraire que cette métamorphose de Virgile en pierre fondamentale de toute la littérature romaine s'achève : après une période où on entendait plus souvent les voix peu favorables envers la création virgilienne<sup>250</sup>, les auteurs de l'épopée néo-classique à la fin du I<sup>er</sup> siècle après J.-C., comme Silius Italicus ou Stace, prennent le poète augustéen sans aucune hésitation pour leur modèle vénéré, incontestable et inégalable – et les autres écrivains, les poètes aussi bien que les prosateurs, vont les suivre.

Pour les deux siècles à venir, l'image de Virgile-poète de l'école et modèle artistique fondamental était ainsi fixée, au moins dans ses traits principaux. On poursuivait les tentatives et les efforts de l'époque précédente<sup>251</sup>, surtout dans le domaine de la philologie virgilienne, dont le but était d'établir un texte fiable associé de commentaires, principalement destinés à l'usage scolaire<sup>252</sup>. Apulée dans son *Apologie* et surtout Aulu-Gelle dans ses *Nuits Attiques* nous donnent de bons exemples de l'omniprésence de Virgile, vers la moitié du II<sup>e</sup> siècle, comme matériau et source d'arguments dans maint type de réflexion intellectuelle, linguistique, historique, littéraire ou philosophique. Et, ne l'oublions pas, ce n'est que quelques décennies après Aulu-Gelle, vers la fin du même siècle, que la première trace d'un centon virgilien dans la littérature latine apparaît, à savoir dans les *Prescriptions* de Tertullien<sup>253</sup>.

Cependant, c'est à la même époque (c'est-à-dire : pendant la seconde moitié du II<sup>e</sup> siècle) que les chrétiens commencent à affronter le poète-symbole de la culture païenne et à formuler leur propre attitude envers lui, pour la première fois dans l'œuvre du même Tertullien. Dès ce moment, d'après les témoignages de ce dernier, on peut observer le caractère contradictoire de la réception chrétienne de Virgile. D'un côté, à la manière du rhéteur adroit de la Seconde sophistique qu'il est, Tertullien sait de temps en temps orner son style avec des éléments du langage virgilien, surtout d'ordre proverbial, et les utiliser à l'occasion pour formuler des arguments ou bien pour souligner une pointe, en

---

<sup>250</sup> Voir par exemple l'activité des « détracteurs » (*obtrectatores*) et, sur le plan de la création poétique, par la tentative de Lucaïn qui voulait rédiger une épopée « anti-virgilienne ».

<sup>251</sup> Par exemple celles de C. Iulius Hyginus, Asconius Pedianus ou M. Valerius Probus.

<sup>252</sup> Les manuels les plus importants provenaient de la plume de Terentius Scarrus, Aemilius Asper et Terentianus Maurus (en vers) – sur la grammaire, voir SALMANN, *op. cit.*, p. 218-261, § 432-446 (à propos des commentaires virgiliens, voir surtout p. 255 sq., § 445.2).

<sup>253</sup> Voir plus haut, p. 13.

règle générale dirigée néanmoins envers les adversaires païens ou hérétiques, non envers le poète lui-même<sup>254</sup>. De l'autre, loin d'admirer Virgile à la manière d'un Aulu-Gelle ou de chercher des interprétations christianisantes, il garde sa distance envers lui. Par exemple, il introduit une citation mot à mot d'un vers virgilien dans son *Apologeticum*<sup>255</sup> par un simple « *vestrum est* », « il relève de vous », que l'on peut interpréter comme « de vous, les Romains païens »<sup>256</sup>. De plus, il n'hésite pas à mentionner l'histoire de Didon dans une autre version, plus ancienne que celle de Virgile et assez différente d'elle, pour relâcher ainsi le lien traditionnel qui liait sa patrie africaine avec Rome, capitale de la culture païenne<sup>257</sup>.

En revanche, Minucius Felix, légèrement postérieur à Tertullien, utilise Virgile d'une manière nettement plus ciblée et subtile<sup>258</sup>. Pour rendre son *Octavius* plus aisément accessible au public païen cultivé, il lui donne dès la première phrase un *color Vergilianus* qui résulte des insertions relativement fréquentes d'allusions au texte virgilien<sup>259</sup>. De plus, il nomme Virgile une fois, explicitement, comme une autorité, en tête d'une liste des philosophes antiques antérieurs au christianisme et témoins du monothéisme<sup>260</sup> ; en outre, il y cite trois

---

<sup>254</sup> Voir FREDOUILLE, *Tertullien et la conversion de la culture antique*, *op. cit.*, p. 78 sq. (à propos de l'image de la *Fama* dans l'*Ad Nationes* 7) ; René BRAUN, « Tertullien et les poètes latins », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, 2, 1967, p. 21-33, réimpression dans IDEM, *Approches de Tertullien, Vingt-six études sur l'auteur et sur l'œuvre (1955-1990)*, Paris, Institut d'Etudes Augustiniennes, 1992, (Collection d'Etudes Augustiniennes, Série Antiquité, n° 134), p. 97-109, surtout p. 22-24/98-100. Pour les applications des méthodes provenant de la théorie de l'intertextualité sur les citations virgiliennes chez Tertullien, voir UGLIONE, *op. cit.*, et Stefan FREUND, *Vergil im frühen Christentum, Untersuchung zu den Vergilzitate bei Tertullian, Minucius Felix, Novatian, Cyprian und Arnobius*, Paderborn – München – Wien – Zürich, Ferdinand Schöningh, 2000, (Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums, Neue Folge, 1. Reihe: Monografien, 16).

<sup>255</sup> TERT. *apol.* 7,8 – VERG. *Aen.* 4,174: « *fama malum, qua non aliud velocius ullum* » (à propos des calomnies dont les chrétiens étaient victimes).

<sup>256</sup> Voir Eberhard HECK, « *Vestrum est – poeta noster*. Von der Geringschätzung Vergils zu seiner Aneignung in der frühchristlichen lateinischen Apologetik », *Museum Helveticum*, 47, 1990, p. 102-120, p. 106 sq.

<sup>257</sup> A propos de cette « *Dido pudica et Punica* », voir par exemple HECK, *op. cit.*, surtout p. 108 sq. Pour les allusions que fait Tertullien à l'histoire de Didon et d'Enée, voir FREUND, *op. cit.*, p. 76-86.

<sup>258</sup> A propos de l'utilisation des citations (surtout de Virgile, Sénèque et Cicéron) dans l'*Octavius*, voir l'analyse dans Christiane INGREMAU, « Minucius Felix et ses 'sources' : le travail de l'écrivain », *Revue des Etudes Augustiniennes*, 45, 1, 1999, p. 3-20, surtout p. 13-19.

<sup>259</sup> Pour une liste commentée des citations et allusions virgiliennes dans l'*Octavius*, voir FREUND, *op. cit.*, p. 110-167.

<sup>260</sup> Voir MIN. FEL. 19,2 (« *Mantuanus Maro* », « Maro de Mantoue »).

courts extraits, un des *Géorgiques* et deux de l'*Enéide*, dont il forme une sorte de petit centon qu'il utilise dans son argumentation<sup>261</sup>. La position de Virgile chez Minucius Felix est ainsi nettement différente de celle qu'il occupe chez Tertullien : tandis que pour celui-ci, l'*Enéide*, les *Géorgiques* et les *Bucoliques* servaient avant tout comme une source de formulations justes (que Tertullien ne reprend d'ailleurs pas très souvent), ici le poète se présente comme une autorité acceptable tant pour l'auteur et son personnage chrétien que pour leurs lecteurs et interlocuteurs païens. De plus, le langage virgilien fréquemment exploité dans l'*Octavius* reçoit ici pour la première fois le rôle important d'une sorte de code commun, compréhensible pour tout le monde sans différence de religion.

Les autres prosateurs chrétiens du III<sup>e</sup> et du début du IV<sup>e</sup> siècle, Novatien, Cyprien et Arnobe, suivaient les voies ouvertes par Tertullien et Minucius Felix, en approfondissant tel ou tel aspect déjà présent dans les œuvres de ces derniers ; avec cette génération d'auteurs, le vocabulaire virgilien entre définitivement dans le langage chrétien<sup>262</sup>. Ainsi, la formulation et la consolidation de cette attitude ambiguë des premiers chrétiens envers Virgile fut pour l'herméneutique virgilienne l'apport peut-être le plus important de cette période (on peut dire, la deuxième dans l'histoire de sa réception). Avec la tradition païenne remontant à la fin du premier siècle après J.-C., ces deux tendances se réunissent pour préparer le grand renouveau des études et de la réception virgiliennes qui aura lieu au IV<sup>e</sup> siècle.

### III.2. La renaissance virgilienne du IV<sup>e</sup> siècle

Les premières décennies du IV<sup>e</sup> siècle, marquées par l'établissement de la tétrarchie en tant que nouvelle forme de gouvernement, et ensuite par le règne de Constantin, apportent une courte période de paix après les tourmentes du III<sup>e</sup> siècle<sup>263</sup>. Cependant, les secousses de l'époque précédente ne pouvaient rester

---

<sup>261</sup> Pour un commentaire récent de ce « centon », voir FREUND, *op. cit.*, p. 133-139.

<sup>262</sup> Voir FREUND, *ibid.*, *passim*, par exemple p. 363-365.

<sup>263</sup> Voir Jean-Michel CARRIE – Aline ROUSSELE, *L'Empire romain en mutation, des Sévères à Constantin 192-337*, Paris, Editions du Seuil, 1999, (Nouvelle Histoire de l'Antiquité, 10).

sans conséquence pour la conscience des habitants de l'Empire. D'après la formule célèbre d'Eric R. Dodds, c'est une « époque d'anxiété intérieure » qui commence ici ; celle-ci résulte du sentiment de déclin ou même de la fin de l'« ancien monde » qui avait failli s'effondrer. Sur le plan spirituel, ces sentiments se manifestaient depuis plusieurs décennies dans une quête accélérée d'une nouvelle religiosité<sup>264</sup>, orientée vers le monothéisme et vers le salut individuel, quête qui aboutit à l'abandon progressif des cultes traditionnels y compris celui des empereurs, à l'épanouissement du christianisme et ensuite à son adoption définitive par l'Empire<sup>265</sup>. Dans le domaine de la culture, et plus spécialement de la littérature, cette période est marquée par un attachement très ferme à la tradition, donc par un classicisme conservateur, plutôt que par une invention originale et novatrice. A travers l'ensemble des genres littéraires, on observe une tendance à conserver, à fixer, dans la mémoire individuelle ainsi qu'historique, les créations les plus remarquables des époques précédentes – et, en premier lieu, les œuvres de Virgile, en tant que parangon de la poésie romaine.

La science grammaticale illustre bien ces tendances conservatrices à l'époque. Elle reprend son souffle à partir de la fin du III<sup>e</sup> siècle, avec les extraits anonymes de l'ouvrage de Scaurus<sup>266</sup> et avec le manuel de Sacerdos qui, à son tour, fait apparaître un « souci plus autonome de reconstituer la culture linguistique » susceptible d'être en voie de disparaître<sup>267</sup>. Au début de la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle, l'œuvre de Donat manifeste déjà clairement le tournant virgilien de la culture littéraire dans le monde romain. Dans l'*Ars grammatica*, le célèbre grammairien puise la majorité de ses exemples poétiques dans les œuvres de Virgile, surtout dans l'*Enéide* ; il est significatif que parmi les rares citations non-virgiliennes, on n'en trouve aucune qui soit tirée d'une œuvre postérieure à

---

<sup>264</sup> Pour ce terme en tant que désignation du climat spirituel de l'Antiquité tardive, voir Henri-Irénée MARROU, *Décadence romaine ou antiquité tardive ? III<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Editions du Seuil, 1977, spécialement p. 42-51.

<sup>265</sup> L'adoption du christianisme à l'époque constantinienne, à son tour, a provoqué une opposition païenne qui se formula dans la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle, surtout dans les cercles de l'aristocratie sénatoriale. Son expression la plus nette était l'affaire autour de l'autel de la Victoire dans la curie romaine à la fin du siècle.

<sup>266</sup> Grammairien du II<sup>e</sup> siècle – voir plus haut, la note 252. Pour les extraits de son ouvrage rédigés au IV<sup>e</sup> siècle, voir HERZOG – SCHMIDT, *op. cit.*, p. 121, § 522.1-2 (SCHMIDT).

<sup>267</sup> Voir HERZOG – SCHMIDT, *op. cit.*, p. 113 et p. 125-131, § 522.3 (SCHMIDT).



l'époque augustéenne<sup>268</sup>. Le *Commentum Vergilii* de Donat, qui connut aussitôt le succès en tant que manuel scolaire, est une tentative pour rassembler tout le « savoir virgilien » traditionnel et pour le mettre à la disposition de son époque, sous la forme d'une « glose isolée », articulée autour de vers particuliers<sup>269</sup>. Mais, en outre, ce commentaire a également eu une influence décisive sur l'herméneutique virgilienne. En effet, Donat, en renouant avec la tradition de l'interprétation homérique, ne se contente pas du sens littéral (ou historique) des poèmes virgiliens, mais cherche à le compléter par un sens « caché », accessible seulement par une interprétation allégorique. Désormais, une lecture de ce type s'impose comme une partie fixe de plus en plus importante de tous les commentaires virgiliens, non seulement de ceux qui sont liés à la tradition païenne (Servius à la fin du siècle), mais aussi ceux qui proviennent d'auteurs explicitement chrétiens (deux versions du commentaire de Philargyrius au V<sup>e</sup> siècle, le traité de Fulgence peut-être au début du VI<sup>e</sup> siècle)<sup>270</sup>.

Cependant, en dehors de la tradition des commentaires allégoriques, l'existence des commentaires christianisants de Virgile présuppose aussi un changement radical dans l'attitude des chrétiens envers le classique païen : il fallait cesser de voir en lui, au mieux, un réservoir d'expressions et d'images compréhensibles pour les deux partis du dialogue interculturel entre les chrétiens et les partisans de la culture traditionnelle, comme c'était le cas chez Tertullien et Minucius Felix. Un tel changement s'est effectué dans le premier tiers du IV<sup>e</sup> siècle, dans l'œuvre de Lactance et dans le *Discours à l'assemblée des saints* attribué à l'empereur Constantin lui-même.

Lactance est le premier parmi les auteurs chrétiens latins à recourir systématiquement non seulement au langage virgilien, mais surtout à l'autorité du

---

<sup>268</sup> Voir HOLTZ, *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical*, op. cit., p. 117-118 (d'après un tableau à la page 118, même 102 de 136 exemples poétiques dans les différentes versions du manuel grammatical de Donat proviennent de Virgile).

<sup>269</sup> Voir Giorgio BRUGNOLI, « Il consolidamento della glossa virgiliana nella programmazione di Elio Donato », dans *Cultura latina pagana fra terzo e quinto secolo dopo Cristo*, Atti del Convegno Mantova, 9-11 ottobre 1995, Firenze, Leo S. Olschki, 1998, (Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti, Miscellanea, 6), p. 161-200, ici p. 172 : « [...] il Commento donatiano a Virgilio potrebbe ben aver costituito il primo tentativo, non si sa di quale consistenza, di proporre in modo organico una nuova glossa virgiliana a disposizione dell'ignoranza dei tempi ».

<sup>270</sup> Voir PUTNA, op. cit., p. 51-55, 63-67.

poète célèbre<sup>271</sup>. Cette pratique, courante chez les apologistes grecs<sup>272</sup> mais révolutionnaire chez les Latins, est chez lui soutenue par une nouvelle conception de la poésie. Lactance, en fait, attribue aux poètes en général un rôle dans la transmission de la vérité révélée : grâce à leur ancienneté qui remonte plus haut que celle des philosophes, ils gardent dans leurs œuvres des échos vagues de la révélation qui est néanmoins, à son tour, transmise d'une manière beaucoup plus précise par les prophètes bibliques. Virgile, quant à lui, reçoit dans la conception lactancienne une place privilégiée. D'abord, il est l'auteur de loin le plus souvent évoqué et cité parmi les poètes romains<sup>273</sup>. De plus, ce recours fréquent à son témoignage prend appui sur le fait que, aux yeux de Lactance, Virgile était le seul parmi les poètes à avoir compris que les prophéties concernant le règne du Christ sur la terre (transmises, dans son cas, par la Sibylle de Cumès et fixées dans la quatrième églogue des *Bucoliques*) étaient à appliquer à l'avenir, et non à un « âge d'or » passé<sup>274</sup>.

Néanmoins, malgré le changement radical dans sa manière d'envisager Virgile, Lactance ne va pas jusqu'à le considérer comme un prophète mais continue de voir en lui un poète qui peut être faillible. A l'occasion, il sait le critiquer d'une façon qui ressemble beaucoup à la distance que gardait jadis envers lui Tertullien, dans son image polémique de « *Dido Punica et pudica* »<sup>275</sup>.

---

<sup>271</sup> Le rôle de Lactance pour le changement de l'attitude des chrétiens romains envers la poésie (qui, à son tour, a aussi facilité la naissance de la poésie chrétienne dans le monde latin au IV<sup>e</sup> siècle), a été étudié à plusieurs reprises – voir par exemple Alain GOULON, « Les citations des poètes latins dans l'œuvre de Lactance », dans *Lactance et son temps*, Actes du IV<sup>e</sup> colloque d'études historiques et patristiques, Chantilly 21-23 septembre 1976, édités par Jacques FONTAINE – Michel PERRIN, Paris, Beauchesne, p. 107-156 ; Pierre MONAT, *Lactance et la Bible, Une propédeutique latine à la lecture de la Bible dans l'Occident constantinien*, t. 1, II, Paris, Etudes Augustiniennes, 1982, p. 55-61 ; Antonie WLOSOK, « Zwei Beispiele frühchristlicher 'Vergilrezeption': Polemik (Lact., div. inst. 5,10) und Usurpation (Or. Const. 19-21) », dans *2000 Jahre Vergil. Ein Symposium*, éd. Viktor PÖSCHL, Wiesbaden, Harrassowitz, 1983, (Wolfenbütteler Forschungen, 24), p. 63-86, réimpression dans EADEM, *Res humanae – res divinae, Kleine Schriften*, éd. Eberhard HECK – Ernst A. SCHMIDT, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1990, p. 437-459 ; et, finalement, Eberhard HECK, *op. cit.*, surtout p. 117-120.

<sup>272</sup> Voir Nicole ZEEGERS-VANDER VORST, *Les citations des poètes grecs chez les apologistes chrétiens du I<sup>er</sup> siècle*, Louvain, Publication Universitaires de Louvain, 1972, (Université de Louvain, Recueil de travaux d'histoire et de philologie, 4<sup>e</sup> série, 47).

<sup>273</sup> Voir le tableau comparatif dans GOULON, *op. cit.*, p. 113. – De plus, Lactance appelle Virgile « *nostrorum primus* », « le premier des nôtres » (*inst.* 1,5,11 – voir HECK, *op. cit.*, p. 118, note 82).

<sup>274</sup> LACT. *inst.* 7,24,10-11.

<sup>275</sup> Voir plus haut, la note 257. – Chez Lactance, il s'agit surtout de la polémique avec la conception virgilienne de *pious Aeneas* dans *inst.* 5,10,1-11 (voir WLOSOK, « Zur Geltung und

La véritable révolution dans l'herméneutique chrétienne de Virgile s'accomplit dans un autre texte, légèrement postérieur à l'œuvre de Lactance : le fameux *Discours à l'assemblée des saints*. Cette fois, cependant, le tournant prend appui non seulement sur les qualités littéraires de Virgile mais aussi sur les aspects religieux qui depuis longtemps entourent son nom et son renom.

### **III.3. Les aspects religieux dans le culte virgilien et leur importance pour la réception chrétienne de Virgile**

C'est en commentant les œuvres des auteurs scolaires, nous l'avons vu<sup>276</sup>, que les étudiants romains se formaient aux disciplines historiques et scientifiques. De la même manière, ils apprenaient aussi à connaître l'histoire de leur propre religion, les pratiques cultuelles de leurs ancêtres etc. C'est pour cette raison que Virgile est devenu, du moins pour les Romains païens, un point de référence et une source de renseignements canonique dans les questions religieuses et théologiques<sup>277</sup>. Néanmoins, cette réputation de spécialiste lui a bientôt valu une renommée de personnage hors du commun, doté de pouvoirs surnaturels, surtout celui de la vaticination. Dans la seconde moitié du I<sup>er</sup> siècle après J.-C., les honneurs que Silius Italicus rendait au grand poète résultaient encore d'une admiration littéraire plutôt que d'une vénération d'ordre religieux<sup>278</sup> ; néanmoins, la position exceptionnelle dont Virgile jouissait était déjà assez sensible. En revanche, au début du II<sup>e</sup> siècle – donc un siècle après l'introduction de l'œuvre virgilienne dans l'enseignement scolaire<sup>279</sup> –, Suétone nous rapporte une anecdote sur le grammairien Remmius Palaemon, mort quelques décennies auparavant, qui

---

Beurteilung Vergils und Homers in Spätantike und früher Neuzeit », dans EADEM, *Res humanae – res divinae, Kleine Schriften, op. cit.*, p. 476-498, ici p. 437-444).

<sup>276</sup> Voir plus haut, p. 80.

<sup>277</sup> Voir FREUND qui parle de la fonction de Virgile « en tant que théologien » dans la culture romaine (« *Vergil als Theologe* », *op. cit.*, p. 13).

<sup>278</sup> PLIN. *epist.* 3,7,8.

<sup>279</sup> Voir plus haut, p. 100.

se vantait d'être la personne en qui s'accomplit un « oracle » virgilien prédisant un arbitre futur de poètes<sup>280</sup>.

Au cours du II<sup>e</sup> siècle, la renommée de Virgile-devin semble s'être répandue considérablement. Si l'on en croit le témoignage de l'*Histoire Auguste*, plusieurs empereurs, dont Hadrien et Alexandre Sévère, pratiquaient une sorte de mantique, les « sorts virgiliens » (*sortes Vergilianae*), qui consistait en la recherche, dans un passage de l'*Enéide* choisi par hasard, d'éléments de réponse à une question<sup>281</sup> ; il est significatif qu'avec la même intention, les Grecs se servaient d'Homère, et les chrétiens, plus tard, de la Bible<sup>282</sup>. Alexandre Sévère alla jusqu'à proclamer Virgile un « Platon des poètes » et à placer la statuette de celui-ci sur son autel privé (*lararium*), à côté d'autres personnages remarquables comme Cicéron ou Achille, qu'il vénérât en tant que héros<sup>283</sup>.

C'est bien dans cette tradition païenne de la vénération de Virgile que se plaçait Lactance avec sa conception de la poésie en tant que transmission affaiblie des vérités révélées, dont le poète de Mantoue donne un écho moins inexact que les autres. Cependant, la véritable adoption de l'image de Virgile-prophète pour la littérature chrétienne n'est tentée que dans le *Discours* précité, conservé dans une version grecque et attribué par Eusèbe de Césarée à Constantin le Grand<sup>284</sup>. Cette tentative se fonde sur le texte « le plus chrétien » de Virgile, c'est-à-dire sur la IV<sup>e</sup> *Bucolique*, que l'auteur du *Discours* s'efforce d'interpréter, de façon allégorique,

---

<sup>280</sup> SUET. *gramm.* 23,4 : « *Arrogantia fuit tanta ut M. Varronem porcum appellaret, secum et natas et morituras litterat iactaret, nomen suum in Bucolicis non temere positum, sed praesagante Vergilio fore quandoque omnium poetarum ac poematum Palaemonem iudicem* » (il s'agit de la III<sup>e</sup> églogue de *Bucoliques* où on rencontre, effectivement, un personnage nommé Palaemon à qui est confiée la tâche de juger la joute poétique de deux bergers, Ménalque et Damète).

<sup>281</sup> HIST. AVG. *Hadr.* 2,8 et *Alex. Sev.* 14,5-6. A propos des « sorts virgiliens » dans cet ouvrage, et sur les différentes formes de la rhapsodomantique dans le monde ancien, on consultera avec profit Yves DE KISCH, « Les *Sortes Vergilianae* dans l'*Histoire Auguste* », *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome*, 82, 1970, p. 321-362.

<sup>282</sup> Sur cette pratique divinatoire dans le christianisme ancien, voir par exemple Pierre COURCELLE, « L'enfant et les 'sorts bibliques' », *Vigiliae Christianae*, 7, 1953, p. 194-220.

<sup>283</sup> HIST. AVG. *Alex. Sev.* 31,4.

<sup>284</sup> Nous ne pouvons pas entrer ici dans les détails concernant l'attribution et la datation de ce texte mystérieux qui nourrissent une discussion assez vive depuis plus qu'un siècle et demi, sans fournir des résultats généralement acceptés. Pour une bibliographie des études relatives au *Discours*, et tout particulièrement à sa datation et à son attribution à l'empereur Constantin (qui tombe, selon les différentes opinions, entre 317 et 328), voir HERZOG – SCHMIDT, *op. cit.*, p. 66, § 503 (SCHMIDT) ; à compléter, pour les années suivantes, selon Michele R. CATAUDELLA, « Costantino, Giuliano e l'*Oratio ad Sanctorum Coetum* », *Klio*, 83, 1, 2001, p. 167-181.

comme une prophétie messianique de la naissance du Christ<sup>285</sup>. L'idée la plus intéressante pour notre propos est que, ici, on attribue au poète un rôle fondamental, très différent de celui que lui donnait Lactance. Dans le *Discours* est explicitement exprimée la thèse que Virgile « connaissait la vérité » concernant la venue prochaine du Christ ; mais que, craignant des représailles de la part de son entourage « païen », il cacha le message de cette vérité dans son églogue sous une forme poétique<sup>286</sup>. De plus, pour souligner le caractère messianique du poème, le traducteur grec manipule légèrement le texte ; entre autre, il remplace le mot *carmen*, « le chant », au quatrième vers, par un terme aux connotations beaucoup plus religieuses, celui de μάντευμα, « la prédiction »<sup>287</sup>. A travers les modifications du poème dans sa version grecque, et surtout grâce à sa lecture allégorique dans le commentaire entourant les lemmes virgiliens, l'églogue est présentée dans le *Discours* comme un « hymne à la Divinité » crypto-chrétien<sup>288</sup>. En même temps, Virgile passe ainsi du statut du « poète qui se trompe le moins » à celui d'un prophète messianique, situé au même rang que les prophètes vétéro-testamentaires<sup>289</sup>.

---

<sup>285</sup> Voir MONAT, *op. cit.*, p. 60 sq., et WLOSOK, « Zur Geltung und Beurteilung Vergils und Homers », *op. cit.*, p. 444-455.

<sup>286</sup> Or. 19 – voir WLOSOK, « Zur Geltung und Beurteilung Vergils und Homers », *op. cit.*, p. 448-450, et MONAT, *op. cit.*, p. 60.

<sup>287</sup> Pour d'autres glissement de sens entre la IV<sup>e</sup> églogue et sa traduction grecque donnée dans le *Discours*, voir Lia CORONATI, « Osservazioni sulla traduzione greca della IV ecloga di Virgilio », *Civiltà classica e cristiana*, 5, 1, 1984, p. 71-84.

<sup>288</sup> CORONATI, *op. cit.*, p. 84.

<sup>289</sup> Voir MONAT, *op. cit.*, p. 61.

## IV. CONCLUSION DE LA PARTIE HISTORIQUE

En ce qui concerne leur influence sur les conditions qui ont permis la naissance du centon et la production de la poésie centonisée, les deux composantes, traditionnelle et proprement chrétienne, de la formation littéraire des chrétiens romains, ne sont pas à considérer comme contradictoires, mais plutôt comme complémentaires. La tradition romaine, véhiculée surtout par l'éducation scolaire, offre le fondement solide d'une culture littéraire développée, un « univers clos », marqué par son orientation classicisante vers un canon relativement restreint d'auteurs de référence et favorisant l'usage fréquent de différents types d'allusion. La nouvelle culture chrétienne, en revanche, apporte dans cet univers un dynamisme presque révolutionnaire, issu de l'attitude initiale critique des chrétiens envers la culture traditionnelle. Les éléments de cette tradition ne sont pas acceptés spontanément mais seulement après « tamisage » et/ou conversion, c'est-à-dire, après examen de leur compatibilité avec la vision chrétienne du monde, et après une éventuelle modification qui les mette en un rapport harmonieux avec celle-ci. L'expression peut-être la plus nette de ce dynamisme critique réside dans la recherche d'un sens nouveau pour certains éléments traditionnels ; ce procédé, élaboré de prime abord pour l'appropriation de la culture juive transmise par l'Ancien Testament, est également appliqué à la culture gréco-romaine (ou, éventuellement, une autre) à laquelle les nouveaux chrétiens, par leur formation, appartiennent. Par cette voie, la notion de polysémie s'impose comme un mot-clé pour la culture chrétienne primitive, une polysémie structurée et hiérarchisée, dont les sens isolés convergent vers Dieu.

Ce n'est qu'au IV<sup>e</sup> siècle que la tension entre les deux cultures reçut sa formulation la plus claire et, également, une première solution satisfaisante. Depuis la fin du siècle précédent, la littérature romaine se caractérisait de manière dominante par son orientation classicisante. C'est de même à cette époque, en quête de repères culturels, que Virgile avait été définitivement élevé au rang d'auteur modèle de base dont l'autorité marquerait désormais toute la production littéraire romaine. A ce nouveau climat culturel, le parti chrétien réagit, pour la

première fois dans l'œuvre de Lactance, par une revalorisation de la poésie traditionnelle et surtout de Virgile lui-même. Cependant, pour le faire passer par le « tamis » imaginaire, il était nécessaire, comme le dit Jérôme à la fin du IV<sup>e</sup> siècle, de le « purifier et le nettoyer de toutes ses horribles souillures »<sup>290</sup>, c'est-à-dire de le réinterpréter de manière chrétienne et de trouver ainsi une image acceptable pour lui. Or, il suffisait pour ce faire d'une christianisation de la dimension religieuse, présente au sein du culte virgilien depuis deux siècles au moins : c'est l'auteur de l'*Oratio Constantini ad sanctorum coetum* qui franchit le pas pour adopter définitivement Virgile dans la culture chrétienne, en le proclamant poète-prophète messianique.

Cette tentative, il faut le dire, ne fut pas acceptée sans réserves par les générations suivantes des chrétiens – le même Jérôme, entre autres, ne cessait de critiquer la prédilection virgilienne (et littéraire tout court) de ses contemporains, il alla jusqu'à formuler la question suggestive « qu'est-ce que Virgile a-t-il à faire avec l'Évangile ? »<sup>291</sup>. Néanmoins, ayant changé de statut dans le *Discours*, Virgile avait passé une fois pour toutes la frontière de la culture chrétienne pour en devenir une partie intégrante. La meilleure preuve nous en est fournie par l'orientation nettement pro-virgilienne de la poésie latine chrétienne jusqu'à la fin de l'Antiquité, et tout spécialement par le centon chrétien qui apparaît ainsi comme une forme idéale pour réunir les deux mondes culturels, en s'appuyant sur l'auteur qui formait désormais la base de la culture littéraire des deux côtés de la frontière idéologique.

On peut donc conclure cette brève esquisse du « *Sitz im Leben* » historique du centon chrétien à Rome par deux constats fondamentaux qui ne seront pas sans influence sur notre manière d'envisager cette forme littéraire marginalisée. D'abord, parce qu'il est un « produit de l'école », c'est-à-dire issu de la situation culturelle conditionnée par la forme spécifique de la formation scolaire, le centon ne se trouve point situé en dehors du système de l'esthétique littéraire de son époque. Au contraire, en sa technique imitative et citationnelle, il présente une qualité inhérente à toute la production littéraire antique dans un état pour ainsi dire pur ou, au moins, dans une intensité exceptionnelle. En outre, dans le cadre

---

<sup>290</sup> HIER. *epist.* 21,13 (à Damase), à propos de la culture « païenne » en général.

<sup>291</sup> HIER. *epist.* 22,29 (à Eustochium).

de la première littérature chrétienne, le centon n'était pas qu'un simple témoignage de l'importance de l'école pour la culture : comme le procédé de la centonisation convenait très bien – nous l'avons vu – à la manière chrétienne d'appréhender les textes et d'adopter les œuvres littéraires dans sa propre culture, il lui incombait un rôle important dans l'appropriation de la culture classique au sein de la nouvelle culture chrétienne en train de se former.



## **PARTIE ANALYTIQUE I :**

Les enjeux de la technique du centon  
dans le *Cento Probae*

# I. PROGRAMME POÉTIQUE DU *CENTO PROBÆ*

## (D'APRÈS SES PARATEXTES)

A plusieurs égards, le *Cento Probae* se situe à un tournant dans l'histoire littéraire et culturelle de la Rome tardive<sup>292</sup>. D'abord, il est l'une des premières œuvres de la poésie latine chrétienne que nous soyons capables de dater, ne fût-ce qu'approximativement : selon l'attribution la plus communément acceptée<sup>293</sup>, le centon fût composé dans les années cinquante ou soixante du IV<sup>e</sup> siècle par Faltonia Betitia Proba, dame de la haute aristocratie romaine et *uxor incomparabilis* de Clodius Celsius Adelphius, *praefectus urbis* en 351<sup>294</sup>. Ce repère historique situe la poétesse, contemporaine d'Hilaire de Poitiers, dans la deuxième génération des poètes chrétiens, sous le règne de Constantin<sup>295</sup>. Néanmoins, son intérêt est plus que chronologique. C'est à partir de cette génération d'auteurs que l'on peut observer la formation progressive de la

---

<sup>292</sup> Dans les dernières décennies, ce poème a suscité l'intérêt auprès de nombreux chercheurs – pour une bibliographie des travaux récents, voir par exemple R.P.H. GREEN, « Proba's Introduction to her Cento », *Classical Quarterly*, 47, 2, 1997, p. 548-559., ici p. 548 et passim.

<sup>293</sup> Pour un résumé de la discussion à propos de la date du *Cento Probae*, menée dans la première moitié des années quatre-vingt-dix du siècle précédent, voir R. P. H. GREEN, « Proba's Cento: its Date, Purpose, and Reception », *Classical Quarterly*, 45, 2, 1995, p. 551-563, ici p. 551-554.

<sup>294</sup> Cf. CIL VI,1712 : « *Clodius Adelfius v. c., ex praefectis urbis, uxori incomparabili et sibi fecit* » (inscription sur une colonne près du maître-autel de l'église Sainte-Anastasie à Rome) ; voir John MATTHEWS, « The Poetess Proba and fourth-century Rome: questions of interpretation », dans *Institutions, société et vie politique dans l'Empire romain au IV<sup>e</sup> siècle après J.-C.*, Actes de la table ronde autour de l'œuvre d'André Chastagnol (Paris, 20-21 janvier 1989, éd. Michel CHRISTOL – Ségolène DEMOUGIN – Yves DUVAL – Claude LEPELLEY – Luce PIETRI, Rome, Ecole française de Rome, 1992, p. 277-304, ici p. 281-282. Récemment, un nouveau témoignage archéologique (sous la forme d'un tuyau en métal, portant deux inscriptions avec leurs noms) des activités d'Adelfius et de son épouse a été trouvé lors des fouilles dans la domaine des thermes tarso-antiques à Ostie près de Rome (voir l'annexe de Maria Grazia GRANINO CECERE à l'article de Michael HEINZELMANN, « Ostia, Regio III. Untersuchungen in den unausgegrabenen Bereichen des Stadtgebietes. Vorbericht zur dritten Grabungskampagne 2000. Mit einem Beitrag von Maria Grazia Granino Cecere », *Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 108, 2001, p. 313-328, ici p. 325-327).

<sup>295</sup> Nous laissons ici délibérément à part les œuvres de Commodien dont la datation, très incertaine, varie entre le II<sup>e</sup> et le IV<sup>e</sup>/V<sup>e</sup> siècle, et le *Psalmus responsorius* de Barcelone (daté quant à lui au III<sup>e</sup> ou IV<sup>e</sup> siècle), qui appartient à une autre catégorie de la production poétique chrétienne, s'appuyant davantage sur les cantiques bibliques, la poésie populaire et l'hymnodie grecque que sur les modèles romains classiques, et destinée peut-être à une fonction liturgique.

tradition poétique chrétienne dans l'Occident latin ; une tradition qui se fonde sur les bases jetées par les poètes de la première moitié du IV<sup>e</sup> siècle (par exemple, Juvencus ou l'auteur anonyme de l'épopée hagiographique *Laudes Domini*) et qui ne se développera pleinement qu'à la fin du IV<sup>e</sup> siècle, en particulier dans l'œuvre poétique de Prudence.

L'intérêt du poème de Proba dans le cadre d'un tel questionnement serait considérablement limité par son caractère de centon. Mais – et ceci est son deuxième point d'intérêt – Proba introduit également des changements dans la tradition du centon latin. Dans le cadre de celle-ci, son centon-épopée biblique représente une innovation au niveau du thème (ce genre de poésie étant réservé jusqu'ici aux pièces à caractère scolaire ou ludique), mais aussi du registre et du but de l'usage de cette technique, que l'auteur utilise pour un objectif tout à fait sérieux, qui dépasse le plan strictement littéraire – la recherche d'une herméneutique chrétienne de Virgile, poète-symbole de la culture romaine « païenne ». Pour cette visée, Proba n'hésite pas à adapter les « règles du jeu » de la centonisation, règles conventionnelles bien sûr, formulées d'ailleurs seulement trois décennies plus tard, dans la lettre accompagnant le fameux *Cento nuptialis* d'Ausone<sup>296</sup>.

Une de ces libertés par rapport aux règles ausoniennes se manifeste dans le passage initial du *Cento Probae*. Contrairement à tout le reste du poème et en rupture avec la principale loi de la centonisation, la plupart des vers de l'exorde général (vers 1-28), ne sont pas tirés de Virgile. Sur ce point, l'œuvre de Proba rappelle plusieurs centons postérieurs, tel le centon-drame grec *Christos paschon* ou le diptyque biblique de Victorinus qui mélangent eux-aussi les vers repris de leurs sources principales<sup>297</sup> à d'autres dont l'origine nous échappe. Cependant, si dans le cas de ces poèmes tardifs, on peut supposer que les éléments non identifiés sont tirés, du moins en grande partie, de sources que nous ne possédons plus, il est pratiquement sûr dans celui de Proba qu'il s'agit de vers de sa propre main.

---

<sup>296</sup> Etant donné qu'il est dédié à Valentinien et à Gratien, le centon d'Ausone doit avoir été rédigé entre le début des années soixante et l'an 375 ; la lettre qui l'accompagne semble être ajoutée quelques années plus tard (voir HERZOG, *Die Bibelepik der lateinischen Spätantike*, op. cit., p. 4, note 13).

<sup>297</sup> Euripide et d'autres auteurs de la tragédie attique pour le *Christos paschon*, le *Carmen adversus Marcionitas* anonyme pour Victorinus.

Ce cas de figure – poème centonisé accompagné d’un passage rédigé par le centoniste lui-même – est exceptionnel dans le cadre de l’histoire de la poésie écrite en centon. En effet, cette combinaison particulière nous offre l’occasion de compléter notre interprétation du centon proprement dit et enrichir ainsi notre idée sur la technique littéraire et sur la poétique de l’auteur en question, sur son positionnement par rapport à ses divers modèles et prédécesseurs, y-compris sa source principale, ainsi que sur la place qu’elle s’attribue à soi-même dans la tradition littéraire. C’est pourquoi nous commencerons notre analyse du *Cento Probae* par un examen de son exorde général ; les renseignements tirés seront comparés avec ceux qu’offrent les autres paratextes introduisant les deux parties narratives du poème.

## **I.1. Stratégies intertextuelles mises en œuvre dans le « centon impur » de l’exorde général**

### ***a. Virgile – une prise de position***

Bien qu’il ne soit pas écrit en centon virgilien, l’exorde général du poème de Proba laisse apparaître une forte imprégnation de l’œuvre du grand poète : avec plus d’une douzaine d’allusions et citations empruntées, il est, là aussi, le modèle le plus récurrent.

L’insertion de ces allusions dans l’exorde suit une stratégie manifestement bien réfléchie et ciblée. Déjà, la première allusion virgilienne, au vers 2, s’appuie simultanément sur les passages de deux œuvres diverses ; Proba y reprend une clause héroïque commune à deux vers dont la coprésence dans le nouveau contexte est clairement mise en valeur par le fait que la centoniste fait accompagner la clause par un mot tiré de chacun de ces vers-modèles : *regnandi miseris tenuit quos dira cupido* (cf. VERG. *georg.* 1,37 : *nec tibi regnandi veniat tam dira cupido*, et *Aen.* 6,721 : *quae lucis miseris tam dira cupido* ?). Leur évocation ici est loin d’être fortuite. Le premier provient de l’invocation de César dans le premier chant des *Géorgiques*, et ce n’est pas par hasard que la poétesse chrétienne associe allusivement ce *dux* vénéré par Virgile

aux *duces* belliqueux, décrits dans sa première œuvre qu'elle rejette maintenant<sup>298</sup>. Le second est tiré de l'*Enéide* : il s'agit de la scène aux enfers (livre VI), où Enée rencontre son père Anchise, plus précisément de la question que pose le jeune héros sur les mécanismes de la réincarnation des âmes. La réponse d'Anchise à cette question – nous le verrons plus loin – est richement exploitée à la fin de l'exorde. L'allusion à la question d'Enée au vers 2 forme avec celle à la réponse de son père quelques vers plus loin, une sorte de « cadre virgilien » du passage initial, et leur source, le dialogue d'Enée avec son père sur la vie des âmes, devient une « réminiscence conductrice » (*Leitremiszenz*<sup>299</sup>) de l'exorde entier. La fonction de cette première allusion virgilienne est donc d'évoquer le modèle principal et, plus spécialement, un passage particulier qui aura une importance de premier ordre dans la construction de l'exorde. En revanche, il semble que cette double réminiscence ne travaille pas spécialement avec une confrontation des deux contextes des éléments repris, celui d'origine et celui qui les entoure dans le centon.

Dans la suite de l'exorde, en revanche, les réminiscences changent de statut : les tournures virgiliennes sont empruntées sous une forme modifiée pour s'accorder avec le nouveau contexte. Parfois, ces adaptations ne sont que d'ordre linguistique, tandis que le sens et parfois aussi le contexte restent quasiment inchangés. Dans ce cas, l'objectif de l'auteur est tout simplement d'enrichir son langage poétique en puisant chez le poète classique. Ainsi au vers 7, à la fin de l'énumération des horreurs de la guerre qu'elle racontait dans son œuvre précédente, elle réutilise une expression imagée, employée par Virgile au livre VIII de l'*Enéide* pour décrire les ravages de Mézence (*viduare civibus urbem*, « dépeupler la ville, la mettre en deuil de ses citoyens »)<sup>300</sup>. De manière analogue, au vers 5, elle place une clausule virgilienne au milieu de sa description des

<sup>298</sup> De plus, par son contexte mentionnant les Champs Élysées et le Tartare, ce vers se prête bien à être lié au second, tiré de la scène aux Enfers dans le livre VI de l'*Enéide* (voir *georg.* 1,36-39 : « [...] *nam te nec sperant Tartara regem, / nec tibi regnandi veniat tam dira cupido, / quamvis Elysios miretur Graecia campos, / nec repetita sequi curet Proserpina matrem* »).

<sup>299</sup> Ce terme est utilisé par Reinhart HERZOG pour désigner, dans un centon ou sa partie, l'évocation répétée d'un passage de la source qui devient ainsi un arrière-plan sémantique, sur lequel le centon ou sa partie se greffe et auquel il réagit (voir HERZOG, *Die Biblepik der lateinischen Spätantike*, *op. cit.*, p. 9).

<sup>300</sup> PROBA 7 : « [...] *innumerus totiens viduatas civibus urbes* » ; VERG. *Aen.* 8,571 : « [...] *(neque) tam multis viduasset civibus orbem*. »

conséquences de la guerre, sans réagir spécialement au contexte primitif où Virgile chantait, sur un ton tout à fait élogieux, les triomphes futurs de son héros<sup>301</sup>.

A l'opposé, dans d'autres cas, l'insertion des réminiscences virgiliennes dans la partie centrale de l'exorde a des motifs autres que purement linguistiques : en empruntant une expression de Virgile, Proba polémique avec l'image ou l'idée qui étaient chez lui exprimées par les mêmes mots. On le voit clairement au vers 14, au cœur d'un passage où la centoniste rejette explicitement les sources d'inspiration de l'épopée romaine ; après avoir invoqué le Saint Esprit, elle refuse de recourir aux Muses, en détournant un vers que Virgile leur consacre<sup>302</sup> : *nec libet Aonio de vertice ducere Musas*, « il ne m'agrée pas de ramener les Muses du sommet aonien ». Mais ce dialogue se déroule également à un second niveau, à savoir entre les deux contextes. Le vers cité provient du début du troisième chant des *Géorgiques*, où Virgile explique son intention de gagner la gloire en introduisant dans la littérature latine le genre poétique créé par Hésiode ; dans le vers repris par Proba, le poète romain fait allusion au « prélude » de la *Théogonie*, et tous spécialement au passage où Hésiode raconte sa rencontre avec les Muses et leur appel à se livrer à la poésie<sup>303</sup>. Cette « allusion à deux niveaux » sert à évoquer les motivations, à caractère topique ou non, que professe la poésie traditionnelle et qui, dans le contexte d'un *carmen sacrum* chrétien qui se réclame de l'inspiration directe par Dieu, ne peuvent qu'apparaître futiles.

Une polémique analogue, qui va d'ailleurs dans le même sens, se trouve au vers 18. Proba s'y réfère à une phrase à caractère proverbial, prononcée par Jupiter au livre X de l'*Enéide* à propos des grands actes qui fondent et étendent la renommée des hommes. La centoniste modifie la citation, en remplaçant « actes » (*facta*) par « mots » (*verba*), en tant que le moyen qui fait naître la gloire des poètes. Dans le même temps, cependant, elle dénie cette idée en gros : *nullus enim labor est...*<sup>304</sup>. On peut deviner que l'élément qui déconcertait le plus la poétesse

---

<sup>301</sup> PROBA 5 : « *nulloque ex hoste tropaea* » ; VERG. *Georg.* 3,32 : « [...] *et duo rapta manu diverso ex hoste tropaea*. »

<sup>302</sup> VERG. *Georg.* 3,11 : « *Aonio rediens deducam vertice Musas*. »

<sup>303</sup> HESIOD. *Theog.* 22-34.

<sup>304</sup> PROBA 18 : « *nullus enim labor est verbis extendere famam* ; VERG. *Aen.* 10,468-469 : « *famam extendere factis, / hoc virtutis opus*. »

chrétienne, c'était la *fama*, la renommée acquise sur la terre, en tant que but et récompense de la création poétique dans l'épopée traditionnelle, y compris dans l'esprit de Virgile, comme nous l'avons vu dans le paragraphe précédent ; alors que pour elle, l'objectif proclamé de la rédaction de son *Cento* était de « chanter des offrandes de la sainte lumière », « en imitant les bienheureux » (c'est-à-dire, les écrivains chrétiens et, surtout, les auteurs des livres bibliques)<sup>305</sup>.

Par ces quelques allusions à Virgile dans cette partie polémique de l'exorde, Proba affiche clairement les points sur lesquels elle veut garder ses distances par rapport à son modèle. Les réserves à son propos une fois émises, elle peut continuer à puiser chez lui – néanmoins, la manière dont elle le fera désormais, n'est pas la même. Déjà, le dernier demi-vers de la longue phrase que nous venons de citer marque un changement de stratégie. Si l'on met à part une clause hexamétrique reprise au vers 17<sup>306</sup>, ce demi-vers contient la première citation exacte de Virgile, on pourrait dire : le premier élément textuel conforme aux strictes règles de centonisation d'après Ausone. Sa teneur est d'ailleurs signifiante : *hinc canere incipiam*, « à partir d'ici, je vais commencer mon chant »<sup>307</sup>. C'est avec ces mots que Virgile ouvre ses *Géorgiques*, après avoir énuméré les sujets qu'il compte traiter, avant d'entamer dans la seconde partie du même hexamètre, une invocation des divinités liées à la fécondité naturelle. Pour souligner le dialogue qui se crée entre les deux prologues, Proba imite également le contexte primitif du demi-vers repris : elle le place à la fin d'une phrase annonçant le sujet de son poème, et le fait suivre par une courte prière adressée à Dieu<sup>308</sup>.

Le vers suivant (23) représente l'un des sommets de l'exorde, car il apporte une idée révolutionnaire de Proba, idée qui justifie sa difficile entreprise de réécrire la Bible en centon : le but de son œuvre sera de démontrer que Virgile

<sup>305</sup> PROBA 20-22 : « [...] *imitata beatos / quae sitiens hausit sanctae libamina lucis / hic canere incipiam.* »

<sup>306</sup> PROBA 17 = VERG. *Aen.* 1,68 : « [...] *victosque penates.* » (On peut spéculer sur la significations de la réutilisation à cet endroit de cette clause, dans laquelle les Pénates pourraient renvoyer au système religieux de la Rome païenne, vaincu par le christianisme.)

<sup>307</sup> PROBA 22 = VERG. *Georg.* 1,5.

<sup>308</sup> PROBA 21-22 : « [...] *sanctae libamina lucis / hinc canere incipiam ; praesens, Deus, erige mentem.* » Verg. *Georg.* 1,5-7 : « [...] *hinc canere incipiam. Vos, o clarissima mundi / lumina [...] / Liber et alma Ceres [...]* ».

lui-même, à l'instar peut-être des préfigurations vétéro-testamentaires, aurait « chanté les actions salutaires du Christ » (*pia munera Christi*)<sup>309</sup> – et non (ou non seulement), comme il le prétendait dans la prière, mentionnée ci-dessus, du prologue des *Géorgiques*, les dons (*munera*) des dieux païens<sup>310</sup>. Ce vers est d'ailleurs le dernier, dans l'exorde comme dans le poème entier, qui ne se fonde pas directement sur une citation virgilienne ; à partir d'ici, le centon commence.

Les quelques vers restants avant la fin de l'exorde forment une petite mosaïque de citations de l'*Enéide* qui mène le lecteur vers le « centon pur » de la partie narrative. D'abord, un vers qui se compose, en respect des règles de centonisation, de deux éléments d'origine diverse<sup>311</sup>. Par ce vers composite, Proba déclare son projet : elle veut de nouveau parcourir depuis le début *rem nulli obscuram*, « une chose que personne n'ignore ». Cette formule n'est pas tout à fait claire, mais s'applique peut-être à la matière biblique du *Cento* (et non aux œuvres de Virgile)<sup>312</sup> ; Proba se proposerait donc de raconter la Bible depuis le commencement, à partir de la Genèse. Néanmoins, elle fait dépendre son projet d'une série de conditions qu'elle énumère dans les vers suivants. La première d'entre elles est exprimée par un hémistiche de l'*Enéide*, repris sous une forme habilement adaptée, à l'instar des réminiscences polémiques aux vers 14 ou 18<sup>313</sup>.

<sup>309</sup> PROBA 23 : « *Vergilium cecinisse loquar pia munera Christi.* »

<sup>310</sup> VERG. *Georg.* 1,7-12 : « [...] *Liber et alma Ceres, vestro si munere tellus / Chaoniam pingui glandem mutavit arista / poculaque inventis Acheloia miscuit uvis ; / et vos, agrestum praesentia numina, Fauni / ... Dryadesque puellae, / munera vestra cano.* »

<sup>311</sup> PROBA 24 : « *rem nulli obscuram* » (VERG. *Aen.* 11,343) « *repetens ab origine pergam* » (*Aen.* 1,372).

<sup>312</sup> Nous penchons, sur ce point, vers l'interprétation traditionnelle (voir par exemple David S. WIESEN, « Virgil, Minucius Felix and the Bible », *Hermes*, 99, 1971, p. 71-91, ici p. 72, ou HERZOG, *Die Biblepik der lateinischen Spätantike*, op. cit., p. L), contre l'opinion de R. P. H. GREEN qui réfère aux œuvres de Virgile la formule *res nulli obscura* ; le fait que celles-ci ne soient pas racontées ici *ab origine*, serait d'après lui à expliquer par une licence nécessitée par la technique du centon. GREEN fonde son hypothèse sur une interprétation originale du vers 12 de l'exorde (« *arcana ut possim vatis Proba cuncta referre* ») : il comprend *vatis* non comme un génitif se rapportant à *arcana* (« les secrets du chanteur », donc « de Virgile »), mais comme un nominatif, en accord avec *Proba* : « pour que moi, Proba la poétesse, je puisse raconter tous les secrets ». Fondant l'une sur l'autre les deux interprétations, l'auteur nous paraît tomber dans un cercle vicieux. De plus, son affirmation selon laquelle Virgile ne serait pas introduit dans le *Cento* avant le vers 23, va à l'encontre de ce que nous voulons démontrer ici – que la présence de Virgile est très sensible dès le début de l'exorde. Les autres arguments que GREEN donne pour corroborer son hypothèse (le jeu avec les mots *vatis Proba / proba*, parallèles avec l'exorde de la partie néo-testamentaire etc.), ne nous paraissent pas non plus suffisamment convaincants (voir GREEN, « Proba's Introduction to her Cento », p. 553 et 556).

<sup>313</sup> PROBA 25 : « *si qua fides animo, si vera infusa per artus (mens)* » ; VERG. *Aen.* 3,434 : « *si qua fides, animum si veris implet Apollo.* »



Par cette modification, le souvenir du devin Héliénus et de son inspirateur Apollon a été écarté, mais la notion d'inspiration divine est restée – la divinité païenne a toutefois été remplacée par une *vera mens*, une « vraie intelligence » versée (*infusa*) d'en haut dans les membres.

Cette image, cependant, n'a pas son origine dans le passage concerné de l'*Enéide* mais dans la manière dont l'idée est développée dans l'exorde. Le nouveau contexte est créé par deux citations provenant d'un même épisode virgilien, le discours d'Anchise aux enfers ; une réminiscence de la question qui avait précédé le discours, se trouvait – nous l'avons vu – au début de l'exorde (vers 2). Si là, le potentiel allusif de la réminiscence n'était pas très subtil (il allait à peine au-delà d'une évocation générale de la scène de la rencontre), ici l'opportunité d'évoquer le contexte précis de la source est beaucoup plus grande : la longueur des citations, ainsi que la combinaison de deux éléments qui se suivent presque immédiatement dans la source, conduisent indéfectiblement le lecteur vers une comparaison avec le contexte et le sens d'origine – une comparaison qui est, à notre avis, capitale pour comprendre l'énoncé de l'exorde entier.

Dans le discours d'Anchise, Virgile donne une explication détaillée de sa propre conception cosmologique, inspirée surtout de la philosophie platonicienne et stoïcienne<sup>314</sup>. L'un des principes organisateurs de l'univers, d'après cette conception, est l'opposition entre la matière et l'âme du monde qui apparaît comme un souffle (*spiritus*, πνεύμα). Celui-ci anime la matière en y mêlant ses propres « semences » (*semina*) qui, chez les hommes, prennent la forme d'âmes individuelles ; après la mort de l'homme, l'âme descend aux enfers où elle est purifiée de toutes les souillures qu'elle a souffertes par le contact avec le corps. Du récit d'Anchise, Proba a choisi deux fragments, le premier relatif à l'entrée du souffle (l'âme) dans la matière pour la mouvoir, et le second à l'effet que la matière exerce sur lui en retour. Dans son centon, la poétesse déplace l'imagerie virgilienne du macrocosme au microcosme, c'est-à-dire le corps humain ou, plus concrètement, son propre corps. La présence de la *vera mens*, du *spiritus* venu de l'extérieur est considérée comme une condition capitale pour la naissance de

---

<sup>314</sup> Un autre développement cosmologique, complémentaire avec celui du discours d'Anchise, se trouve dans le chant de Silène dans la 6<sup>e</sup> *Bucolique* (surtout vers 31-40).

l'œuvre littéraire ; néanmoins, son action est limitée par l'effet appesantissant des membres (*membra, artus*), définis quant à eux comme *terrena*, « terrestres » ou « faits de terre » (dans une habile allusion à la création de l'homme selon la Genèse<sup>315</sup>), et *moribunda*, « voués à la mort ».

Ce changement de perspective d'une préface à l'autre n'est pas une fin en soi. La transformation de la cosmologie virgilienne en termes-clé d'une poétique chrétienne donne une première illustration de la méthode que Proba compte employer à regard de Virgile et qui découle de son approche envers lui qu'elle a formulée pas à pas au cours de l'exorde. D'une part, la centoniste limite considérablement la portée des idées de son modèle, en ne leur accordant une valeur que sur les détails ; et si c'est uniquement sur les détails que Virgile « connaissait la vérité », il appartient à son interprète chrétien de les trouver et de les ramener à leur juste mesure, en les déplaçant dans un contexte adéquat. D'autre part, Proba réinterprète l'image cosmologique comme une métaphore qui donne une « raison d'être » à sa propre entreprise poétique. Perçues à travers cette métaphore, les œuvres de Virgile – et la poésie non-chrétienne en général, y compris l'œuvre antérieure de Proba – apparaissent comme matière morte, manquant d'un élément vivifiant. Dans le cas de Virgile, c'est par l'intermédiaire de Proba que le Saint Esprit (*spiritus septemplex Dei* au vers 10-11, *spiritus* sans déterminent au vers 27) peut descendre dans cette matière et y engendrer la « vie », c'est-à-dire une création littéraire vivante et viable.

### ***b. Lucain, modèle rejeté***

Tout comme dans l'histoire de l'épopée romaine, le poète de la *Guerre civile* apparaît dans le centon de Proba comme l'opposé de Virgile. Cette opposition s'observe déjà au niveau de la simple répartition des références intertextuelles : les réminiscences de Lucain, fréquentes au début du passage, deviennent de plus en plus rares dans les vers suivants, et cèdent la place aux allusions virgiliennes.

---

<sup>315</sup> Voir Gn 2,7 : « *formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terrae.* »

Dans la première partie de l'exorde, l'utilisation du *Bellum civile* est manifeste<sup>316</sup>. Déjà, le premier vers combine deux références lucaniennes – en parallèle au vers suivant, qui se réfère, comme nous l'avons vu, à deux divers hexamètres virgiliens<sup>317</sup>. Proba imite d'abord les mots que prononce César après avoir franchi le Rubicon<sup>318</sup> ; l'évocation de ce discours, prononcé au moment qui a décidé du déclenchement de la guerre civile, tourne en ironie amère les paroles enthousiastes que Virgile, dans les *Géorgiques*, a adressées à César devenu dieu, et qui suivent immédiatement dans le centon. Pour un lecteur suffisamment instruit et sensible, le message de cette juxtaposition raffinée, mise en tête d'un poème chrétien, est clair : si jusqu'à présent, la poésie savait contenir de tels contresens, il faut trouver pour elle d'autres sujets plus cohérents et donc plus « véridiques ».

La seconde allusion à Lucain se superpose à la première. La clausule hexamétrique *foedera pacis* apparaît deux fois dans le livre IV : au vers 205, à propos d'un armistice spontané, rompu d'une manière perfide par le général Pétréius, et au vers 365, à propos de la capitulation de l'armée d'Afranius ravagée par la soif. Au vers 4, cette double allusion est complétée par une autre référence rappelant la perfidie de Pétréius et ses conséquences<sup>319</sup>. Le livre IV, et plus spécialement son premier tiers, qui raconte les luttes en Espagne, devient ainsi une autre « réminiscence conductrice » (*Leitreminiszenz*), du moins pour la partie initiale de l'exorde. Le but de cette réminiscence n'est peut-être pas de confronter les deux contextes, mais surtout d'évoquer certains aspects négatifs de la guerre (dégradation physique et morale des soldats, perturbation des relations humaines), et de la dénoncer ainsi comme un sujet indigne de la forme poétique.

---

<sup>316</sup> Ce paragraphe se fonde pour une part non négligeable sur le matériel rassemblé par GREEN, « Proba's Introduction to her Cento », p. 550 et passim. – Voir aussi ERMINI, *op. cit.*, p. 102-103, et JACOBI, *op. cit.*, p. 79-81.

<sup>317</sup> Voir plus haut, p. 117.

<sup>318</sup> PROBA 1 : « *Iamdudum temerasse duces pia foedera pacis* » ; LVCAN. 1,225-226 : « [...] *hic pacem temerataque iura relinquo ; / te, Fortuna, sequor ; procul hinc iam foedera sunt.* »

<sup>319</sup> PROBA 4-5 : « [...] *pollutos caede parentum / insignis clipeos* [...] » ; LVCAN. 4,259-260 : « [...] *polluta nefanda / agmina caede* [...] ». (Le mot *parentum* ajouté par Proba pourrait se référer soit au fait que Pompée était le gendre de César, soit à la scène dans *Phars.* 4,169-205 qui précède immédiatement l'acte perfide de Pétréius, et qui raconte que les soldats des camps adverses trouvaient leurs proches parmi les ennemis.)

Néanmoins, ce travail d'allusions ne fait qu'accentuer le sens général de cette première partie de l'exorde, qui s'appuie, d'une manière beaucoup plus sensible, sur le prologue du poème de Lucain. La description par Proba des horreurs guerrières dans les vers 1-7, est modelée sur le passage initial de la *Guerre civile*, lui aussi long de sept vers<sup>320</sup> : elle consiste en de courts fragments enchaînés dont l'un, situé exactement au centre (*cognatasque acies* au vers 4 des deux poèmes), est repris littéralement. Les noms énumérés sont à l'accusatif et toute cette longue période dépend d'un seul *verbum dicendi* à la première personne ; Proba, cependant, place la forme *scripsi* à la fin de l'énumération (au vers 8), et l'oppose par sa forme grammaticale à *canimus* pathétique et programmatique au vers 2 de Lucain (remarquer surtout le parfait, qui place toute la longue phrase au passé<sup>321</sup>, et le singulier, qui lui donne un ton plus personnel, souligné par *confiteor* au même vers)<sup>322</sup>. L'opposition entre ces deux verbes-clés exprime le contraste entre les œuvres, ou plutôt, entre les entreprises littéraires : même s'il qualifie la guerre civile de *nefas* et de *furor*, Lucain se propose de la raconter, tandis que Proba refuse résolument les *mala* de la guerre, qu'elle a décrits dans son œuvre antérieure, et se tourne vers un sujet bien plus important.

### c. *Juvenius comme modèle à suivre et à dépasser*

Parallèlement aux deux grands modèles païens, Proba se réfère, de façon plus discrète mais néanmoins évidente, à Juvenius, le seul poète chrétien antérieur qui fasse référence. Sa présence dans l'exorde général se manifeste avant tout par la reprise littérale de trois clausules. L'une de celles-ci, *munera Christi* (vers 23), non seulement fonctionne comme référence stylistique (elle apparaît trois fois chez Juvenius<sup>323</sup>), mais se réfère de plus à un endroit précis : Proba s'en sert pour désigner la vie du Christ en tant que sujet de son œuvre, et la fait ainsi

<sup>320</sup> Voir GREEN, « Proba's Introduction to her Cento », *op. cit.*, p. 550.

<sup>321</sup> Cf. la suite du vers 8 : « *satis est meminisse malorum.* »

<sup>322</sup> D'après GREEN, « Proba's Introduction to her Cento », *op. cit.*, p. 550, la parenté de l'exorde avec le *Bellum civile* est encore soulignée par deux allusions moins évidentes : il comprend la formule virgilienne *nulloque ex hoste tropaea* (vers 5) comme un écho du vers 1,12 de Lucain (« *bella [...] nullos habitura triumphos* »), et le vers 6, comme celui d'un court passage du livre VI (PROBA 6 : « *sanguine conspersos [...]* » ; LVCAN. 6,581-584).

<sup>323</sup> IUVENC. 1,439 ; 2,361, 381.

correspondre à la formule *Christi vitalia gesta* dans le prologue de Juvencus (vers 19)<sup>324</sup>.

Une comparaison détaillée des deux prologues mériterait une étude à part, qui dépasserait notre propos ici ; nous nous bornerons donc à mentionner un point particulièrement intéressant pour notre développement. Nous avons déjà dit que Proba refusait l'idée virgilienne de la gloire comme récompense. Or, on retrouve chez Juvencus une idée semblable : il parle non seulement de la *gloria vatum*, la gloire des auteurs chantant les actes remarquables (vers 11-12), mais aussi des *laus et decus* (vers 17-18) qu'il espère gagner en racontant la vie de Jésus. Ainsi, tandis que Juvencus ne fait qu'enrichir la réflexion de Virgile par une nouvelle dimension métaphysique<sup>325</sup>, Proba va plus loin : elle refuse toute notion de récompense. De plus, dans le distique où elle s'exprime sur la gloire (vers 18-19<sup>326</sup>), la poétesse cite outre l'allusion à Virgile une autre clause de Juvencus, tirée du discours où Jésus reproche à son public de chercher la gloire chez les hommes et non auprès de Dieu<sup>327</sup>. Les textes auxquels Proba se réfère ici apparaissent ainsi nettement hiérarchisés : l'idée virgilienne qui sert de base est tout simplement refusée ; aux propos du prologue de Juvencus qui « corrigeait » Virgile, Proba oppose le discours de Jésus, évoqué à travers les vers respectifs des *Evangelia*. La poétesse parvient ainsi à polémiquer avec son prédécesseur chrétien non seulement avec des arguments bibliques, mais aussi avec ses propres mots.

#### ***d. Les bases de la poétique de Proba d'après l'exorde général***

Parmi les procédés de caractère intertextuel utilisés par Proba dans l'exorde de son centon, on distingue deux types principaux de stratégies. Sur le plan *horizontal*, elle travaille avec une répartition inégale des références, surtout

---

<sup>324</sup> Cf. aussi PROBA 11 = IUVENC. 4,7 : « *penetralia cordis* ». Pour la troisième clause, voir la note 327.

<sup>325</sup> Voir P. G. VAN DER NAT, « Die Praefatio der Evangelienparaphrase des Iuvencus », dans *Romanitas et Christianitas, Studia Iano Henrico Waszink ... oblata*, éd. W. DEN BOE – P. G. VAN DER NAT – C. M. J. SICKING – J. C. M. VAN WINDEN, Amsterdam – London, North-Holland Publishing Company, 1973, p. 249-257, ici p. 251.

<sup>326</sup> « *Nullus enim labor est verbis extendere famam / atque hominum studiis parvam **disquirere laudem**.* »

<sup>327</sup> IUVENC. 2,685-686 : « *Alternae in vobis captatur gloria famae / Unius et solam fugitis **disquirere laudem*** » (paraphrase de Io 5,44 : « *gloriam ab invicem accipitis et gloriam quae a solo est Deo non quaeritis* »).

en opposant Virgile à Lucain, et avec les « réminiscences conductrices » qui touchent l'exorde en entier (dialogue d'Enée et Anchise) ou pour partiel (la *Guerre civile* dans les vers 1-7). En revanche, concernant certaines idées-clés, elle évoque simultanément plusieurs sources en les superposant *verticalement*. Nous l'avons vu à propos de l'image de César (les mots élogieux de Virgile sont confrontés au portrait négatif donné par Lucain), ou bien de la question de la gloire comme récompense, où Proba combine quatre textes : l'*Enéide*, le prologue et le discours de Jésus dans les *Évangiles* de Juvencus, et le passage biblique correspondant.

Compte tenu encore des nombreuses références moins importantes, la « palette » des procédés intertextuels que Proba sait utiliser apparaît relativement riche. Le réseau complexe des références reflète bien la relation adoptée par la poétesse envers ses modèles et prédécesseurs, mais aussi la place qu'elle souhaite occuper elle-même dans la tradition littéraire. La façon dont elle se réfère à Virgile – qui est bien sûr au centre de son attention – peut être interprétée comme une prise de position : elle ne l'accepte comme source de son *carmen sacrum* qu'après avoir défini les points auxquels elle renonce chez lui (liens avec la mythologie païenne, inclination à la gloire terrestre). Lucain représente la poésie païenne (y compris l'œuvre antérieure de Proba), avec tous ses sujets inacceptables. Sa présence de plus en plus réduite dans l'exorde illustre bien la réorientation de la poétesse vers un nouveau type de poésie : la poésie chrétienne. Avec Juvencus, représentant pour elle de cette nouvelle tradition poétique, Proba polémique sur des détails, qu'elle rectifie en s'appuyant sur la Bible ; dans l'ensemble, cependant, elle suit la voie qu'il a tracée.

## **I.2. La position de l'exorde général dans la structure de l'œuvre**

Cet énoncé qu'offrent les relations intertextuelles de l'exorde général à propos du programme poétique de Proba se complète par celui des relations qu'on peut appeler « intra-textuelles », c'est-à-dire, des relations avec d'autres parties du texte même.

Le *Cento Probae* consiste, on le sait, en deux parties principales, racontant des scènes tirées respectivement de l'Ancien et du Nouveau Testaments (vers 56-318 et 346-688). Le tout est rythmé par cinq « paratextes » introductifs ou finaux, qui sont regroupés à trois points du récit : la préface générale et celle de la partie vétéro-testamentaire introduisent le poème (vers 1-28 et 29-55), les deux parties narratives sont séparées par la première postface partielle (319-332) et par la préface de la partie néo-testamentaire (333-345), et la seconde postface clôt l'œuvre entière (689-694). Si on laisse de côté cette postface finale, très courte, on obtient trois passages qui présentent certains parallèles au regard non seulement de leurs dimensions, mais aussi de leur structure et de leur contenu : l'exorde général (28 vers), l'exorde de la partie vétéro-testamentaire (27 vers) et le passage séparant les deux parties narratives (28 vers)<sup>328</sup>.

#### *a. Les relations entre l'exorde général et celui de la partie vétéro-testamentaire*

Dans la structure thématique de l'exorde général, on peut distinguer plusieurs parties successives<sup>329</sup>. Dans la première (vers 1-8), marquée par la présence des allusions à Lucain (on l'a vu), Proba mentionne son œuvre antérieure et prend ses distances avec son contenu. La deuxième (vers 9-12), contenant des références aux trois sources de base, est une demande d'inspiration, adressée au Dieu-Père et à l'Esprit saint. Dans la troisième (vers 13-17), parsemé des références virgiliennes, Proba rejette les formes traditionnelles de l'invocation, à caractère plus ou moins topique. Dans la quatrième partie (vers 18-22), l'auteur explique sa propre motivation pour la rédaction du poème et, finalement, dans la cinquième (vers 23-28), où Virgile prédomine nettement, elle affiche un plan du contenu de son poème et caractérise les limites de sa propre création poétique.

Venant immédiatement après l'exorde général, celui de la partie vétéro-testamentaire représente le pendant de ce dernier, un pendant qui reprend ses thèmes de base, tout en changeant leur ordre<sup>330</sup>. La suture entre les exordes est marquée par un changement radical du ton : l'esprit plutôt intime du passage

---

<sup>328</sup> Pour une comparaison des trois passages, voir le tableau synoptique à la p. 142.

<sup>329</sup> Pour la structure de l'exorde général, nous nous appuyons surtout sur GREEN, « Proba's Introduction to her Cento », *op. cit.*, p. 549 et *passim* ; notre division diffère néanmoins de la sienne par plusieurs détails.

<sup>330</sup> Voir le tableau synoptique, p. 142.

antérieur, axé sur le personnage de l'auteur<sup>331</sup>, est remplacé par le pathos de l'invocation du Père et du Fils (vers 29-34). Cette invocation, qui constitue la première partie de l'exorde vétéro-testamentaire et développe les motifs esquissés dans la prière plus courte de l'exorde général, est un bon exemple de la méthode littéraire de Proba. C'est qu'elle consiste en dix éléments textuels, vers et demi-vers, renvoyant par allusion à dix passages différents dont certains représentent des moments importants du « discours religieux » virgilien, notamment ses prières<sup>332</sup> : on y trouve par exemple des emprunts au plaidoyer pour Enée que Vénus adresse à Jupiter au conseil des dieux dans l'Olympe ; à l'invocation d'Apollon par Enée à Délos et par Aruns au milieu d'une bataille ; encore une fois au discours d'Anchise aux Enfers à propos de la réincarnation des âmes (il en sera davantage question dans le paragraphe suivant) ; ou encore à la quatrième églogue des *Bucoliques*. Cette liste est à compléter par d'autres réminiscences, peut-être moins évidentes, des divinités du panthéon romain (Vénus, Amour, Vulcain), des héros mythologiques (Hercule, Céculus) et des personnages historiques traités en héros (César, Mécène). Dans sa prière-mosaïque, Proba combine les renvois à tous ces contextes différents mais malgré tout semblables et utilise leur potentiel allusif dans un but propre, qui est d'invoquer deux personnes de la Sainte Trinité et de leur demander soutien et inspiration.

Avec ses 12 vers, le passage suivant (vers 35-46), où Proba annonce le sujet de son poème, est la partie la plus longue de l'exorde vétéro-testamentaire. L'auteur continue ici à se servir de vers à connotation religieuse, avec une prédilection spéciale pour ceux qui renvoient à des poètes et à des prophètes : Apollon le Délien (vers 35), la Sibylle et Musée, changé par un jeu onomatopéique en « Moïse »<sup>333</sup> (vers 36), Protée (vers 37). Dans le noyau de cette

<sup>331</sup> Voir l'apparition fréquente des verbes à la première personne (v. 8 : *scripsi*, 9 : *precor*, 12 : *possim*, 21 : *hausi*, 22 : *incipiam*, 23 : *loquar*, 24 : *pergam*) et des pronoms de la première personne du singulier (v. 11, 13 et 15) au cours de l'exorde général entier.

<sup>332</sup> Pour une liste complète des passages évoqués dans la prière, voir le tableau à la page 135, dernière colonne.

<sup>333</sup> Sur cette adaptation, voir Maria R. CACIOLI, « Adattamenti semantici e sintattici nel centone virgiliano di Proba », *Studi italiani di filologia classica*, 41, 1969, p. 188-246, ici p. 241, note 1 (une polémique avec l'éditeur Carl Schenkl qui interprétait la mention de Musée comme un renvoi de la poétesse chrétienne aux autorités païennes) et HERZOG, *Die Bibelepik der lateinischen Spätantike*, *op. cit.*, p. 14, note 57 (argumentation en faveur de l'interprétation de Cacioli) ; pour un résumé de la discussion de ce problème, voir BUCHHEIT, *op. cit.*, p. 168 sq. (p. 169-173 pour une interprétation de ce vers de Proba).



partie (malheureusement peu compréhensible, étant donné qu'elle contient deux *cruces philologorum*) se superposent les citations de deux passages virgiliens complémentaires : le début dit « cosmogonique » du chant de Silène dans la sixième églogue des *Bucoliques* (évoqué aux vers 38 et 42) et – encore une fois – le discours d'Anchise sur la réincarnation des âmes (aux vers 40 et 41). Le choix de ces passages ici n'est pas gratuit : tous deux sont fondamentaux pour nos connaissances des idées de Virgile sur le fonctionnement du cosmos. Mais, tandis que le récit d'Anchise se concentre sur l'effet vivifiant qu'exerce l'esprit sur la matière, le chant de Silène suit une perspective historique, en racontant (tout brièvement) la naissance du monde matériel à partir du néant<sup>334</sup>. En combinant dans son centon les allusions à ces deux passages, Proba rapproche habilement leur contenu de la doctrine chrétienne, exprimée au début de la *Genèse* et de l'*Évangile selon Jean*, sur la création du monde – et donne en même temps une bonne illustration de sa prémisse, formulée dans l'exorde général, à propos des vérités chrétiennes chiffrées dans l'œuvre de Virgile.

La troisième partie, qui mentionne l'œuvre antérieure de la poétesse, est très courte (vers 47-49). Elle développe néanmoins une des idées centrales présentes dans les paratextes du *Centio Probae* : dans la citation centrale, reprise de la scène où Mézence tue le chanteur Créthée, on retrouve le thème de l'opposition entre les *arma* et les *Musae*, déjà présent dans l'exorde général. On n'est pas surpris de voir que dans la partie finale qui suit (vers 50-55), où Proba explique sa motivation pour rédiger le centon, les motifs concernant la création poétique ou la force du chant et du mot prononcé apparaissent à plusieurs reprises : on y trouve des allusions à la courte prière que Virgile a adressée aux dieux d'Enfer de le laisser raconter la descente d'Enée (vers 51), et à deux discours solennels prononcés par celui-ci à l'occasion des jeux anniversaires (vers 54). Il est significatif que le vers qui clôt l'exorde entier (vers 55), se compose de

---

<sup>334</sup> Cette perspective que nous avons appelée « historique » est soulignée ici par une double allusion à Lucrèce, qui était le premier à chanter la création du monde en hexamètres latins. Dans un centon puisant dans l'œuvre d'un autre poète, ceci ne peut se produire que par voie indirecte : au v. 39, Proba cite un vers virgilien concernant « un philosophe », celui-ci étant interprété comme Lucrèce (voir VIRGILE, *Géorgiques*, éd. E. de SAINT-DENIS – R. LESUEUR, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 101-102) ; les vers 2,337-338 des *Géorgiques*, cités dans les v. 44-45, contiennent eux-mêmes déjà une allusion à Lucrèce (*ibid.*, p. 31).

deux demi-vers provenant tous deux de la description des âmes aux Enfers, charmées par le chant d'Orphée.

***b. Les relations entre les exordes et l' « interlude » séparant les deux parties narratives***

A la différence de l'exorde de la partie vétero-testamentaire, le passage factice qui sépare les deux parties narratives – il sera appelé ici désormais « l'interlude » – suit la structure de l'exorde général. Sa première partie (vers 319-332) consiste en un épilogue de la partie narrative vétero-testamentaire ; résumant brièvement les épisodes restants de l'Ancien Testament, que Proba n'a pas inclus dans son récit, ces vers représentent un parallèle des passages relatifs à l'œuvre païenne de la poétesse dans les deux exordes au début du poème. La deuxième partie de cet interlude consiste en un seul vers (333) ; celui-ci, néanmoins, marque un moment-clé dans le récit de Proba, la transition vers la partie néo-testamentaire. Il contient une apostrophe du Père, correspondant aux prières adressées respectivement à Dieu le Père et à l'Esprit saint et aux Père et Fils dans les exordes antérieurs. Le reste de l'interlude est formé – d'après la ponctuation proposée dans l'édition de Schenkl – par une seule phrase que l'on peut cependant diviser, en fonction de son contenu, en deux passages successifs : l'un (qui forme la troisième partie de l'interlude entier ; vers 334-337) thématise, encore une fois, la motivation de Proba pour rédiger son poème ; l'autre (la quatrième partie de l'interlude ; vers 338-345) annonce le contenu de la partie narrative néo-testamentaire qui va suivre immédiatement. Comme on peut le voir dans le tableau synoptique, également ces passages ont leurs antécédents dans les deux autres exordes.

Au niveau de la construction, l'interlude emploie plusieurs procédés déjà utilisés dans l'exorde vétero-testamentaire. Les deux paratextes présentent des parallèles frappants, à commencer par leur étendue identique (28 vers) et de leur structure, c'est-à-dire : la suite des motifs et des sujets abordés, qui est pratiquement la même. La correspondance peut-être la plus marquante est celle entre les passages introductifs, concernant respectivement l'œuvre antérieure (« païenne ») de Proba et le contenu du récit vétero-testamentaire. Ces passages sont les plus longs dans le cadre des deux paratextes et se ressemblent par leur

lexique, qui relève généralement du domaine militaire<sup>335</sup>, ainsi que par leur facture textuelle, qui consiste en une énumération des divers sujets traités dans les œuvres en question. L'énoncé est très semblable dans les deux cas : l'un comme l'autre, les deux passages signalent un moment où la poétesse passe d'une phase de son œuvre littéraire, phase qu'elle considère comme dépassée, à une autre, estimée supérieure. Les moyens linguistiques et poétiques employés sont pratiquement identiques, de même que la justification de l'abandon de la phase antérieure : c'est que son sujet se montre moins intéressant et moins important comparé au sujet de la partie à venir.

Avec l'exorde de la partie vétero-testamentaire, en revanche, l'interlude est lié par des correspondances réciproques dans la technique de composition et dans la thématique des fragments textuels empruntés à Virgile. En premier lieu, les deux paratextes ont en commun d'être imprégnés par des citations d'un seul passage virgilien, devenant ainsi leur « réminiscence conductrice » ; le discours d'Anchise, cité dans l'exorde vétero-testamentaire, est ici remplacé par l'histoire de la fabrication du bouclier d'Enée dans le livre huit de l'*Enéide*. Ce passage fameux est évoqué par six citations, dont quatre proviennent directement du récit de l'histoire future de Rome, gravée sur l'écran du bouclier<sup>336</sup>. L'importance de cet arrière-plan sémantique pour la construction du sens de l'interlude a été remarquée par Vinzenz Buchheit dans son étude de l'interprétation que donne Proba au texte virgilien. Il explique cette présence comme une allusion évidente et immanquable au personnage d'Auguste et à la bataille d'Actium, par laquelle Virgile fait culminer sa narration de l'histoire représentée sur le bouclier ; leur

<sup>335</sup> Voir la répétition des termes-clé des premiers vers de l'exorde générale dans l'interlude :

EXORDE GENERAL (vers 1-5)	EPILOGUE DE LA PARTIE VETERO- TESTAMENTAIRE (vers 319-327)
<i>Iam dudum temerasse <b>duces</b> pia foedera  <span style="display: block; text-align: right;">pacis,</span>            regnandi miseros tenuit quos dira cupido            diversasque neces, <b>regum</b> crudelia <b>bella</b>            cognatasque <b>acies</b>, pollutos <b>caede</b> parentum            insignis clipeos ...</i>	<i>quid memorem infandas <b>caedes</b>, quid facta tyranni            nesciaque humanis precibus mansuescere corda,            Aegyptum viresque orientis et ultima <b>bella</b>            magnanimosque <b>duces</b> totiusque ordine gentis,            quo cursu deserta petiverit et tribus et gens            magna virum, meriti tanti non inmemor unquam,            quique sacerdotes casti altaria iuxta,            quique pii vates pro libertate ruebant,            qui <b>bello</b> exciti <b>reges</b>, quae litore rubro            conplerint campos <b>acies</b> ...</i>

<sup>336</sup> Voir les vers 321, 326, 327 et 331 (les citations de la description du bouclier), respectivement 338 et 340 (la fabrication du bouclier par Vulcain).

évocation juste avant le récit de la naissance de Jésus, qui ouvre la partie néo-testamentaire du centon, associe ainsi ces deux événements historiques et, par ce biais, lie l'histoire romaine « païenne » avec l'histoire biblique<sup>337</sup>.

Il y a cependant un deuxième point de ressemblance entre l'interlude et cet exorde : la combinaison des deux hypotextes dans une partie du passage. Dans le premier « paragraphe » de l'interlude, résumant les histoires de l'Ancien Testament omises par Proba, les allusions au bouclier d'Enée se superposent avec les citations d'un autre passage de l'*Enéide*, la courte invocation des Muses « belliqueuses » au livre sept (vers 641-646), qui présente une facture semblable à ce passage du centon – énumération, souvent asyndétique, des images guerrières – et qui introduit le catalogue des héros et des peuples d'Italie s'engageant dans le combat contre les Troyens<sup>338</sup>. Comme dans l'exorde vétero-testamentaire (où il s'agissait des images philosophiques de la création du monde), la co-présence de ce deuxième arrière-plan sert à renforcer l'énoncé du premier et à intensifier la présence des connotations guerrières dans l'esprit du lecteur.

On est en outre surpris par le grand nombre des emprunts aux livres VII et VIII de l'*Enéide*, qui confèrent à ce passage une nuance à part de la « couleur virgilienne »<sup>339</sup>. Pour le second, cette fréquence s'explique par l'importance de la scène du bouclier dans l'interlude ; le premier, en revanche, est représenté ici par des allusions à plusieurs de ses épisodes, allant de l'arrivée d'Enée au Latium au début du livre et de son entretien avec Latinus au catalogue des armées mentionné ci-dessus à sa fin, en passant par l'invocation des Muses. Il semble donc que ce livre joue ici le rôle de l'horizon sémantique dans sa totalité. On peut spéculer sur les raisons du choix que Proba a opéré. Il est possible qu'elle veuille marquer le début de la seconde partie de son œuvre par l'évocation du livre introduisant la seconde moitié de l'*Enéide* ; de plus, on retrouve certains parallèles entre les

---

<sup>337</sup> BUCHHEIT, *op. cit.*, p. 161-176, ici p. 173, note 60 : « In ihrem dreiphasigen Geschichtsmodell: Eden (139 ff.) – Verlust von Eden (290 ff.) – Wiederkehr mit Christi Geburt (333 ff., 377 ff.) gestaltet Proba den Höhepunkt des Verfalls derart, dass die Ereignisse um Aktium den Wendepunkt hin zu Christi Geburt markieren. Mehrere Anspielungen in 319-332 auf die Schildbeschreibung im 8. Buch der Aeneis bringen Augustus in den Blick und dadurch die Koinzidenz mit Christi Erscheinen (333 ff.). [...] Vergilische und christliche Geschichtsdeutung fallen somit für Proba zusammen. »

<sup>338</sup> Voir les vers 327 et 328 (la première et la seconde moitié du vers).

<sup>339</sup> Dix emprunts du livre VII et neuf du livre VIII de l'*Enéide*, contre 13 emprunts de tous les autres livres ensemble.

personnages de Jésus et d'Enée, qui accepte son rôle de fondateur d'un nouveau peuple mais qui doit d'abord pour cela s'opposer à ses ennemis incités par Allecto, comme on le lit justement dans le livre sept<sup>340</sup>. Le choix des vers de ce livre à la fin de l'interlude, qui renvoient à la prophétie de l'arrivée du héros troyen (au vers 344) et à l'avenir brillant de ces descendants (au dernier vers factice, faisant parallèle au dernier vers de l'exorde vétéro-testamentaire), rend une telle explication encore plus plausible.

### I.3. Résumé : la poétique intertextuelle de Proba

Essayons maintenant de faire un premier bilan, non pas encore, faute d'avoir étudié suffisamment de matériel, de la méthode de composition de Proba, mais de l'énoncé des parties paratextuelles de son poème, notamment pour ce qui est de sa poétique fondée sur les relations intertextuelles.

Du point de vue de l'opposition classique-maniériste, la poétique de Proba est résolument de type *classique* : la poétesse s'efforce de trouver une certaine harmonie ou même symétrie entre les parties parallèles<sup>341</sup>, et les relations avec d'autres œuvres en tant que modèles et sources jouent pour sa création un rôle principal. Dans tous les trois passages paratextuels examinés ici, et spécialement dans leurs parties consacrées à la motivation de Proba pour se lancer à la rédaction de son centon, on trouve des mentions explicites au travail avec des sources et modèles ; en fait, ces mentions peuvent être considérées comme des pendants chrétiens des formules célèbres dans le manifeste du classicisme romain, l'*Art poétique* d'Horace<sup>342</sup>.

Or, ces textes « de référence » ne sont pas tous placés au même niveau : il y a entre eux une nette *hiérarchisation*. Lucain, et avec lui toute la poésie pré-

---

<sup>340</sup> Une telle parallèle ne serait pas une idée révolutionnaire de Proba : on la trouve déjà chez Juvencus – voir par exemple l'article de Jiří ŠUBRT, « Jesus and Aeneas (The Epic Mutation of the Gospel Story in the Paraphrase of Juvencus) », *Listy filologické*, 116, 1, 1993, p. 10-17.

<sup>341</sup> Voir surtout les correspondances dans la longueur et la structure des trois paratextes.

<sup>342</sup> Voir par exemple v. 20-22 : « [...] *imitata beatos / quae sitiens hausit sanctae libamina lucis / hic canere incipiam* » ; v. 35 : « [...] *veterum volvens monumenta virorum* » ; v. 334 : « [...] *vatum praedicta priorum*. » A comparer avec l'*Art poétique* d'Horace, par exemple v. 268-269 : « *Vos exemplaria Graeca / nocturna versate manu, versate diurna*. »

chrétienne, occupent le premier échelon ; la position de Proba envers elle est bien exprimée par la disparition progressive des références lucaniennes au fil de l'exorde général. Suit Virgile, le seul auteur pré-chrétien digne d'être christianisé, non sans certaines réserves et modifications mineures. Juvencus est le seul prédécesseur connu de Proba dans l'histoire de la poésie chrétienne latine classicisante ; cependant, la centoniste le dépasse (et se place elle-même au-dessus de lui sur l'échelle imaginaire des auteurs qui lui importent) sur deux points : l'intensité de son travail avec les modèles classiques (Virgile, dans ce cas), et certains détails où elle cherche à reproduire plus fidèlement la teneur de leur source biblique commune.

La Bible, naturellement, représente aux yeux de Proba un plus haut niveau de l'« ontologie textuelle » ou « poétique ». Néanmoins, elle n'est pas non plus conçue comme une unité. La hiérarchie entre les deux Testaments, s'exprimant surtout par la présence – où l'absence – de la thématique guerrière, est bien démontrée par la structure très semblable de l'exorde général, marquant l'opposition entre la poésie païenne et l'Ancien Testament, et le passage que nous avons appelé « l'interlude », qui sépare les parties vétéro- et néo-testamentaire. A notre avis, cette hiérarchisation des textes culminant dans le Nouveau Testament, comme nous la trouvons chez Proba, est un témoignage très instructif de la manière « verticale » d'appréhender les textes, qu'Erich AUERBACH postulait pour les chrétiens de l'Antiquité tardive et qui se manifeste de la manière la plus évidente dans l'ordre des lectures bibliques dans la liturgie<sup>343</sup>.

Concernant la technique de composition de Proba ou, plus précisément, sa manière de se servir des possibilités offertes par la technique du centon, nous nous bornerons ici à une seule observation, qui reste à vérifier par d'autres analyses plus détaillées : il semble qu'à côté des emprunts « occasionnels », nécessités par le contenu de son récit biblique, la poétesse utilise très souvent le procédé des « réminiscences conductrices », c'est-à-dire les passages virgiliens créant un deuxième plan sémantique qui enrichit le sens du texte du centon par des allusions indirectes. Ce constat peut être considéré comme une première preuve à l'appui de la supposition que Proba ne travaille pas seulement avec des fragments et des mots, mais aussi, et même systématiquement, avec leur contexte original.

---

<sup>343</sup> Voir plus haut, p. 97.

TABLEAU II : La structure de l'exorde général<sup>344</sup>

en gras..... Virgile  
 en italiques..... Juvencus  
 en capitales..... Lucain

A.....*Enéide*  
 G.....*Géorgiques*

V.	EXORDE GENERAL DU <i>CENTO PROBÆ</i>	SOURCE	VERS	CONTEXTE ORIGINAL
1	Iam dudum temerasse duces pia FOEDERA PACIS	LUCAN.	4,205	
1	FOEDERA PACIS	LUCAN.	4,365	
2	<b>regnandi</b> miseros tenuit quos <b>dira cupido</b> ,	<b>Verg.</b>	G 1,37 <sup>345</sup>	
2	<b>miseros</b> tenuit quos <b>dira cupido</b> ,	<b>Verg.</b>	A 6,721 <sup>346</sup>	discours d'Anchise aux Enfers
3	diversasque neces, regum crudelia bella			
4	COGNATASQUE ACIES,	LUCAN.	1,4	
4	POLLUTOS CAEDE parentum	LUCAN.	4,259s. <sup>347</sup>	
5	insignis clipeos nulloque <b>ex hoste tropaea</b> ,	<b>Verg.</b>	G 3,32 <sup>348</sup>	
6	sanguine conspersos tulerat quos fama triumphos,			
7	innumeris totiens <b>viduatas civibus urbes</b> ,	<b>Verg.</b>	A 8,571 <sup>349</sup>	
8	confiteor, scripsi : satis est meminisse malorum :			

<sup>344</sup> « Qu'ai je fait dans le passé ? Des tyrans sacrilèges qui trahissent la paix jurée, / Des âmes perdues que torturait la cruelle soif du pouvoir, / Des meurtres de toutes sortes, de sanglantes guerres entre les rois, / Des armées fratricides, des boucliers scintillants / Que le sang du parricide venait entacher, des trophées remportés sans déclaration de combat, / Des parades triomphantes souillées de sang et célébrées par la renommée, / Des cités sans nombre qui furent su souvent endeuillées, décimés : / Tel furent, je l'avoue, les sujets de mes poèmes ; mais on a déjà trop raconté ces malheurs. / A présent, Dieu tout-puissant, je Te supplie d'accepter ce chant sacré, / Révèle-moi les paroles, souffle sur moi Ton esprit éternel, / Sept fois saint ; pénètre au plus profond de mon cœur, / Et fais de moi, Proba, l'inspiré chanteur qui dévoile tous Tes mystères, / Le glorieux nectar d'ambrosie, désormais je ne m'en soucie guère ; / Mener les Muses depuis les monts d'Aonie, peu me chaut ; / Faire parler les rocs, belle illusion qui ne m'abuse plus ! / Rêves de trépieds ornés de laurier, adieu ! Prières vides de sens, / Dieux occupés à combattre, Pénates prestigieux frappés de malheurs, adieu ! / Car c'est un vain labeur que d'écrire pour étendre sa petite réputation. / Que de dépenser son talent pour mendier un grain d'estime parmi les hommes, / Non, j'irai plutôt, à l'imitation de saintes âmes, boire à la fontaine de Castalie : / L'eau pour ma soif, je la puisai aux libations de la divine lumière, / Et mon chant naît ici. Accorde-moi Ta présence, ô Dieu, et écoute ma prière ! / Que, par mon chant transfiguré, Virgile célèbre le don sacré du Christ : / Nul n'ignore les faits que je vais rappeler, et je commencerai au commencement, / J'irai, tant que je portera foi en moi, tant que mon esprit, éclairé par la vérité, animera mes membres, / Tant qu'il habitera la pesante matière, tant que se mêlera es se fondra à cette chair / Mon âme, j'irai ; aussi longtemps que mon faible corps durera, / Aussi longtemps qu ces membres terrestres, ce corps déjà moribond, résisteront à l'engourdissement. » (Traduction : Hélène Cazès)

<sup>345</sup> Vers original : « [...] *nec tibi regnandi veniat tam dira cupido* [...] »

<sup>346</sup> Vers original : « [...] *quae lucis miseris tam dira cupido* [...] »

<sup>347</sup> Vers originaux : « [...] *polluta nefanda / agmina caede* [...] »

<sup>348</sup> Vers original : « [...] *diverso ex hoste tropaea* [...] »

<sup>349</sup> Vers original : « [...] *multis viduasset civibus urbem* [...] »

V.	EXORDE GENERAL DU <i>CENTO PROBAE</i>	SOURCE	VERS	CONTEXTE ORIGINAL
9	nunc, deus omnipotens, sacrum, precor, accipe carmen			
10	aeternique tui septemplicis <b>ora resolve</b>	<b>Verg.</b>	A 3,457	
10	<b>ora resolve</b>	<b>Verg.</b>	G 4,452	
10	ORA RESOLVE	LUCAN.	7,609	
10	ORA RESOLVE	LUCAN.	8,261	
11	spiritus atque mei RESERA PENETRALIA	LUCAN.	5,70 <sup>350</sup>	
11	<b>penetralia cordis,</b>	<b>Iuvenc.</b>	4,7	
12	arcana ut possim vatis Proba cuncta referre.			
13	non nunc ambrosium cura est mihi quaerere nectar,			
14	nec libet Aonio de <b>vertice ducere Musas,</b>	<b>Verg.</b>	G 3,11 <sup>351</sup>	
15	non mihi saxa loqui vanus persuadeat error			
16	laurigerosque sequi tripodas et inania vota			
17	iurgantesque deos procerum victosque penates :	<b>Verg.</b>	A 1,68	
18	nullus enim labor est verbis <b>extendere famam</b>	<b>Verg.</b>	A 10,468 <sup>352</sup>	
19	atque hominum studiis parvam <b>disquirere laudem :</b>	<b>Iuvenc.</b>	2,686	
20	Castalio sed fonte madens imitata beatos			
21	quae sitiens hausit sanctae libamina lucis			
22	<b>hinc canere incipiam.</b>	<b>Verg.</b>	G 1,5	
22	praesens, deus, ERIGE MENTEM ;	LUCAN.	8,76	
23	Vergilium cecinisse loquar pia <b>munera Christi :</b>	<b>Iuvenc.</b>	1,439 <sup>353</sup>	
24	<b>rem nulli obscuram</b>	<b>Verg.</b>	A 11,343	
24	<b>repetens ab origine pergam,</b>	<b>Verg.</b>	A 1,372	
25	<b>si qua fides animo, si vera</b>	<b>Verg.</b>	A 3,434 <sup>354</sup>	
25	<b>infusa per artus</b>	<b>Verg.</b>	A 6,726 <sup>355</sup>	discours d'Anchise aux Enfers
26	<b>mens agitat molem et toto se corpore miscet</b>	<b>Verg.</b>	A 6,727	discours d'Anchise aux Enfers
27	<b>spiritus</b>	<b>Verg.</b>	A 6,726	discours d'Anchise aux Enfers
27	<b>et quantum non noxia corpora tardant</b>	<b>Verg.</b>	A 6,731 <sup>356</sup>	discours d'Anchise aux Enfers

<sup>350</sup> Vers original : « [...] *Delphica fatidici reserat penetralia Phoebi* [...] »

<sup>351</sup> Vers original : « [...] *Aonio rediens deducam vertice Musas* [...] »

<sup>352</sup> Vers original : « [...] *famam extendere factis, / hoc virtutis opus.* »

<sup>353</sup> Voir aussi les vers 2,361 et 381.

<sup>354</sup> Vers original : « [...] *si qua fides, animum si veris implet Apollo* [...] »

<sup>355</sup> Vers original : « [...] *spiritus intus alit, totamque infusa per artus* [...] »

<sup>356</sup> Vers original : « [...] *seminibus, quantum* [...] »



V.	EXORDE GENERAL DU <i>CENTO PROBAE</i>	SOURCE	VERS	CONTEXTE ORIGINAL
28	terrenique hebetant artus moribundaque membra.	Verg.	A 6,732	discours d'Anchise aux Enfers

TABLEAU III : La structure de l'exorde vétéro-testamentaire<sup>357</sup>

en gras (dans la dernière colonne)..... éléments du contexte primitif qui sont particulièrement intéressants pour le sens de l'exorde

V.	EXORDE VETERO-TESTAMENTAIRE DU <i>CENTO PROBÆ</i>				CONTEXTE ORIGINAL
29	O pater, o hominum rerumque aeterna potestas,	A	10	18	discours de Vénus à Jupiter
30	da facilem cursum atque	G	1	40	<b>invocation de César</b>
30	animis inlabere nostris,	A	3	89	Enée s'adresse à Apollon à Délos
31	tuque ades inceptumque una decurre laborem,	G	2	39	que Mécène daigne participer à la tâche du poète (l'arboriculture) <sup>358</sup>
32	nate, patris summi	A	1	665	Vénus s'adresse à l'Amour <sup>359</sup>
32	vigor et caelestis origo ;	A	6	730	<b>discours d'Anchise aux Enfers</b>
33	quem primi colimus	A	11	786	Arruns invoque Apollon
33	meritosque novamus honores,	A	8	189	Evandre explique à Enée les raisons pour honorer Hercule
34	iam nova progenies,	E	4	7	la IV <sup>e</sup> églogue
34	omnis quem credidit aetas.	A	7	680	origine divine (Vulcain) de Céculus
35	nam memini	A	8	157	Evandre à Enée
35	veterum volvens monumenta virorum	A	3	102	Anchise explique l'oracle d'Apollon
36	Musaeum ante omnes	A	6	667	aux Enfers, Sibylle s'adresse aux âmes des prophètes

<sup>357</sup> « O père, Toi qui sur les hommes et sur les choses règues à jamais, / Accorde-moi une course aisée et descends dans nos cœurs. / Et toi aussi, viens m'assister et achever avec moi la course commencée, / Toi, le Fils du Tout-puissant, Toi qui portes la vie et l'empreinte de ta céleste origine, / Toi dont nous sommes les plus dévots adorateurs, dont nous renouvelons les grâces pour tant de bienfaits, / Car tu es cette descendance nouvelle en laquelle tous les siècles ont cru et espéré. / Il me souvient en effet, si je déroule en ma mémoire les souvenirs des Anciens, / Que Musée, le premier, sous Votre inspiration, chanta dans le monde entier / Le présent, le passé et la longue chaîne à venir, / Tous les éléments, (comment) le tendre matière de la voûte céleste prit consistance ... / Heureux fut-il qui connut les secrets du monde, / Qui sut d'où viennent les races des hommes et des bêtes, les vies des oiseaux, / Les monstres que, sous le marbre des eaux, porte la mer, / Ainsi que le feu fluide et la capricieuse humidité du ciel, / Car cela ne fut autrement : à l'origine première du monde en formation, / Les jours brillèrent et s'établirent ainsi qu'il est dit, / Voilà ce que je crois. L'ordre du monde se déroule, magnifié, devant moi / Dès lors que j'accorde foi à l'antique mémoire de cette création. / J'avouerai en effet que le spectacle de vanités, / Les chevaux, les armes des héros, les combats, ont occupé mes chants, / Et, vainement, je m'acharnais en de stériles efforts. / J'étais au désespoir quand m'apparut la voie à suivre : / Célébrer les mystères abîmés dans les brumeuses profondeurs de la terre. / Et voici que, jour après jour, mon âme s'emplit d'un long et ambitieux projet ; / Elle ne peut plus se complaire dans une paisible inaction. / Respectez un pieux silence, réjouissez-vous et écoutez-moi, / Vous tous, hommes et femmes, jeunes gens et jeunes filles. » (Traduction : Hélène Cazès)

<sup>358</sup> *georg.* 2,40 : « o decus, o famae merito pars maxima nostrae, / Maecenas [...] »

<sup>359</sup> *Aen.* 1,664-665 : « Nate, meae vires, mea magna potentia, solus, / nate, patris summi qui tela Typhoea tennis, / ad te confugio et supplex tua numina posco. »

V.	EXORDE VETERO-TESTAMENTAIRE DU CENTO PROBÆ				CONTEXTE ORIGINAL
36	vestrum cecinisse	E	10	70	
36	per orbem	E	8	9	ET ALII <sup>360</sup>
37	quae sint, quae fuerint, quae mox ventura trahantur.	G	4	393	Protée le prophète
38	† omnia et ipse tener mundi concreverit orbis.	E	6	34	<b>chant cosmogonique de Silène</b>
39	felix, qui potuit rerum cognoscere causas,	G	2	490	philosophe (Lucrèce?)
40	unde hominum pecudumque genus vitaeque volantum	A	6	728	<b>discours d'Anchise aux Enfers</b>
41	et quae marmoreo fert monstra sub aequore pontus,	A	6	729	<b>discours d'Anchise aux Enfers</b>
42	† et liquidi simul ignis	E	6	33	<b>chant cosmogonique de Silène</b>
42	et caeli mobilis umor.	G	1	417	effets des phénomènes météorologiques sur les êtres vivants
43	haut aliter	A	1	399	ET ALII <sup>361</sup>
43	prima crescentis origine mundi	G	2	336	hymne au Printemps :
44	inluxisse dies aliumve habuisse tenorem	G	2	337	allusion à <b>Lucrèce V, 781s.</b>
45	crediderim.	G	2	338	
45	maior rerum mihi nascitur ordo,	A	7	44	histoire de Latium
46	si qua fidem tanto est operi latura vetustas.	A	10	792	Lausus se sacrifie pour son père Mézence
47	namque – fatebor enim –	E	1	31	Tityre libéré de sa Galatée
47	levium spectacula rerum	G	4	3	introduction sur l'apiculture
48	semper equos atque arma virum pugnascue canebam	A	9	777	<b>Créthée, le chanteur, tué par Turnus</b>
49	et studio incassum	G	1	387	pronostics de mauvais temps par des oiseaux
49	volui exercere laborem.	A	8	378	Vénus demande de Vulcain des armes pour Enée
50	omnia temptanti	G	4	328	Aristée se plaint d'avoir perdu ses abeilles
50	potior sententia visa est	A	4	287	Enée prépare son départ de Carthage
51	pandere res altas terra et caligine mersas.	A	6	267	<b>V. demande les divinités infernales de le laisser raconter la descente d'Enée</b> <sup>362</sup>
52	inque dies	G	3	553	
52	aliquid iam dudum invadere magnum	A	9	186	Nisus décide d'entreprendre son hardi projet
53	mens agitat mihi nec placida contenta quiete est.	A	9	187	<i>idem</i>
54	ore favete omnes	A	5	71	<b>Enée inaugure les jeux anniversaires</b>
54	laetasque advertite mentes,	A	5	304	<b>discours d'Enée avant la course à pied</b>

<sup>360</sup> Cf. *georg.* 1,505 ; *Aen.* 1,457+602 ; 10,783 ; 11,257+694.

<sup>361</sup> Cf. *Aen.* 4,256 ; 9,65+554+797 ; 10,360+714 ; 11,757.

<sup>362</sup> *Aen.* 6,264-7 : « *Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes / et Chaos et Phlegethon, loca nocte tacentia late, / sit mihi fas audita loqui, sit numine vestro / pandere res alta terra et calligine mersas.* »

V.	EXORDE VETERO-TESTAMENTAIRE DU <i>CENTO PROBAE</i>				CONTEXTE ORIGINAL
55	matres atque viri	G	4	475	les âmes aux Enfers, charmées par le chant d'Orphée
55	pueri innuptaeque puellae.	G	4	476	<i>idem</i>

TABLEAU IV : La structure de l' « interlude »<sup>363</sup>

en gras (dans la dernière colonne)..... éléments du contexte primitif qui sont particulièrement intéressants pour le sens de l'exorde

V.	« INTERLUDE » DU <i>CENTO PROBAE</i>				CONTEXTE ORIGINAL
319	quid memorem infandas caedes, quid facta tyranni	A	8	483	ravages de Mézence dans la ville d'Agylla
320	nesciaque humanis precibus mansuescere corda,	G	4	470	divinités infernales (visitées par Orphée)
321	Aegyptum viresque orientis et ultima	A	8	687	<b>bouclier d'Enée</b> : armée d'Antoine dans la bataille d'Actium
321	bella	E	4	35	ET ALII
322	magnanimosque duces totiusque ordine gentis,	G	4	4	structure de la communauté d'abeilles
323	quo cursu deserta petiverit	E	6	80	fuite de Philomèle
323	et tribus et gens	A	7	708	Clausus, ancêtre de la famille des <i>Claudii</i>
324	magna virum,	G	2	174	éloge d'Italie
324	meriti tanti non inmemor umquam,	A	9	256	promesse de récompenses pour Nisus et Euryalus
325	quique sacerdotes casti	A	6	661	âmes justes aux Enfers
325	altaria iuxta,	A	4	517	Didon prépare la cérémonie funéraire
326	quique pii vates	A	6	662	âmes justes aux Enfers
326	pro libertate ruebant,	A	8	648	<b>bouclier d'Enée</b> : défense des Romains contre Porsenna
327	qui bello exciti reges, quae	A	7	642	<b>invocation des Muses</b> « belliqueuses » : rois levés pour la guerre
327	litore rubro	A	8	686	<b>bouclier d'Enée</b> : victoires d'Antoine antérieures à Actium

<sup>363</sup> « A quoi bon rappeler les meurtres inhumains, les forfaits du tyran, / Les cœurs qui ne savent compatir aux prières humaines, / L'Égypte et les armées de l'Orient, les dernières guerres / Et les chefs magnanimes, suivant l'histoire du peuple tout entière ? / A quoi bon rappeler la fuite au désert de la tribu, de ce peuple ? / Innombrable d'hommes de valeur, qui jamais n'oublièrent l'incomparable don ? / Et tous les prêtres saints, près des autels, / Et tous les pieux prophètes, qui luttèrent pour la liberté, / Et les rois qui levaient leurs armées ? Et les plaines littorales de la Mer Rouge / Remplies par les colonnes ? Et les armes dont l'éclat illumina / Le roi d'une glorieuse race, enflammé pour sa grande inspiration, / Menant la troupe des cavaliers et les bataillons resplendissants dans la lumière du bronze ? / Tous ces hauts faits de nos ancêtres, les batailles et les combats successifs qu'ils livrèrent, / Je n'en parle pas et laisse à d'autres le soin de les rappeler après moi. / Maintenant, Père, je reviens à Toi, et à Tes grands projets. / J'entreprends une œuvre plus glorieuse ; les prédiction des anciens prophètes / En sont le sujet. Si brève soit la vie dont le terme / M'accueille, il me faut m'engager dans la route qui pourra m'élever / Moi aussi au-dessus du monde terrestre et à perpétuer la gloire de mon nom à travers les années. / Car Ton Fils est descendu des hauteurs du Ciel / Et il nous a pour jamais apporté, sensible à nos prières, / L'aide et l'avènement de Dieu. Ainsi pour la première fois une femme, / Dont le visage et le port étaient ceux d'une vierge – ô miracle ! – / Donna le jour à un enfant qui n'était ni de notre race ni de notre sang. / Comme les terribles prophètes en avaient proclamé les signes, / Voici l'avènement, sur la terre et parmi les nations, d'un homme supérieur, / Issu de céleste semence, qui sera assez fort pour dominer le monde. » (Traduction : Hélène Cazès)

V.	« INTERLUDE » DU <i>CENTO PROBÆ</i>				CONTEXTE ORIGINAL
328	complerint campos acies,	A	7	643	<b>invocation des Muses</b> « belliqueuses » : armées venues dans la guerre
328	quibus arserit armis	A	7	644	<b>invocation des Muses</b> « belliqueuses » : armes splendides
329	rex, genus egregium,	A	7	213	discours d'Enée au roi Latinus : début
329	magno inflammante furore,	A	3	330	Néoptolème tué par Oreste
330	agmen agens equitum et florentis aere catervas ?	A	7	804	arrivé de Camille dans la guerre
331	cetera	G	3	3	ET ALII ; ---
331	facta patrum	A	1	641	---
331	pugnataque in ordine bella	A	8	629	<b>bouclier d'Enée</b> : vue générale
332	praetereo atque aliis post me memoranda relinquo.	G	4	148	Virgile laisse à d'autres la tâche de traiter le sujet de l'horticulture
333	Nunc ad te et tua magna, pater, consulta revertor.	A	11	410	discours de Turnus
334	maius opus moveo :	A	7	45	invocation de la Muse Erato : Virgile annonce la partie la plus héroïque de son poème
334	vatum praedicta priorum	A	4	464	présages sinistres de Didon
335	adgredior,	A	3	38	---
335	quamvis angusti terminus aevi	G	4	206	vie brève d'abeilles (en contraste avec la longévité de leur communauté)
336	accipiat,	G	4	207	<i>idem</i>
336	temptanda via est, qua me quoque possim	G	3	8	il faut choisir un nouveau sujet, pas encore traité dans la poésie
337	tollere humo	G	3	9	<i>idem</i>
337	et nomen fama tot ferre per annos	G	3	47	apostrophe de Mécène : Virgile perpétuera la gloire de César en racontant ses victoires
338	quod tua progenies	A	1	250	---
338	caelo descendit ab alto,	A	8	423	Vulcain se met à fabriquer le <b>bouclier d'Enée</b>
339	attulit et nobis aliquando optantibus aetas	A	8	200	Hercule sauveur des Arcadiens, ravagés par Cacus
340	auxilium adventumque dei,	A	8	201	<i>idem</i>
340	quom femina primum	A	8	408	labeurs de nuit (où a été fabriqué le <b>bouclier d'Enée</b> )
341	virginis os habitumque gerens	A	1	315	Vénus sous l'aspect d'une vierge
341	– mirabile dictu –	G	2	30	ET ALII <sup>364</sup>
342	nec generis nostri puerum nec sanguinis edit,	E	8	45	Amour cruel, né par les rochers
343	seraque terrifici cecinerunt omina vates	A	5	524	prodige lors des jeux solennels
344	adventare virum	A	7	69	<b>prophétie d'arrivée</b>

<sup>364</sup> Cf. *georg.* 3,275 ; *Aen.* 1,439 ; 2,175 ; 4,182 ; 7,64 ; 8,252.

V.	« INTERLUDE » DU <i>CENTO PROBAE</i>				CONTEXTE ORIGINAL
					<b>d'Enée à Latium</b>
344	populis terrisque superbum	A	2	556	Priam
345	semine ab aetherio,	A	7	281	chevaux magnifiques, don de Latinus à Enée
345	qui viribus occupet orbem.	A	7	258	<b>avenir brillant des descendants d'Enée</b>

TABLEAU V : Parallèles dans la structure des trois préfaces du Cento Probae

	V.	Préface générale (vers 1-28)		V.	Préface de la partie vétero-testamentaire (vers 29-55)		V.	« Interlude » (vers 319-333-345)
1	1-8	<i>son œuvre antérieure :</i> Iam dudum temerasse duces pia foedera pacis, regnandi miseros tenuit quos dira cupido diversasque neces, regum crudelia bella cognatasque acies, pollutos caede parentum insignis clipeos nulloque ex hoste tropaea, sanguine conspersos tulerat quos fama triumphos, innumeris totiens viduatas civibus urbes, confiteor, scripsi. satis est meminisse malorum.	3	47-49	<i>son œuvre antérieure :</i> namque – fatebor enim – levium spectacula rerum semper equos atque arma virum pugnasque canebam et studio incassum volui exercere laborem.	1	319-332	<i>postface à l'AT :</i> quid memorem infandas caedes, quid facta tyranni nesciaque humanis precibus mansuescere corda, Aegyptum viresque orientis et ultima bella magnanimosque duces totiusque ordine gentis, quo cursu deserta petiverit et tribus et gens magna virum, meriti tanti non inmemor umquam, quique sacerdotes casti altaria iuxta, quique pii vates pro libertate ruebant, qui bello exciti reges, quae litore rubro conplerint campos acies, quibus arserit armis rex, genus egregium, magno inflammante furore, agmen agens equitum et florentis aere catervas ? cetera facta patrum pugnataque in ordine bella pratero atque aliis post me memoranda relinquo.
2	9-12	<i>prière au Dieu-Père et à l'Esprit saint :</i> nunc deus omnipotens, sacrum, precor, accipe carmen aeternique tui septemplicis ora resolve spiritus atque mei resera penetralia cordis, arcana ut possim vatis Proba cuncta referre.	1	29-34	<i>prière au Père et Fils :</i> o pater, o hominum rerumque aeterna potestas, da facilem cursum atque animis inflabere nostris, tuque ades inceptumque una decurre laborem, nate, patris summi vigor et caelestis origo, quem primi colimus meritosque novamus honores ; iam nova progenies, omnis quem credidit aetas.	2	333	<i>apostrophe du Père :</i> Nunc ad te et tua magna, pater, consulta revertor.
3	13-17	<i>rejet des formes traditionnelles de l'invocation :</i> non nunc ambrosium cura est mihi quaerere nectar, nec libet Aeonio de vertice ducere Musas, non mihi saxa loqui vanus persuadeat error laurigerosque sequi tripodas et inania vota iurgantesque deos procerum victosque penates.						
4	18-22	<i>motivation :</i> nullus enim labor est verbis extendere famam atque hominum studiis parvam disquirere laudem. Castalio sed fonte madens, imitata beatos quae sitiens hausit sanctae libamina lucis hinc canere incipiam. praesens, deus, erige mentem :	4	50-55	<i>motivation (et apostrophe du public) :</i> omnia temptanti potior sententia visa est pandere res altas terra et caligine mersas. inque dies aliquid iam dudum invadere magnum mens agitat mihi nec placida contenta quiete est. ore favete omnes, laetasque advertite mentes, matres atque viri, pueri innuptaque puellae.	3	334-337	<i>motivation :</i> maius opus moveo : vatium praedicta priorum adgredior, quamvis angusti terminus aevi accipiat, temptanda via est, qua me quoque possim tollere humo et nomen fama tot ferre per annos,



	V.	Préface générale (vers 1-28)		V.	Préface de la partie vétero-testamentaire (vers 29-55)		V.	« Interlude » (vers 319-333-345)
5	23-28	<i>sujet de son nouvelle œuvre :</i> Vergilium cecinisse loquar pia munera Christi. rem nulli obscuram repetens ab origine pergam, si qua fides animo, si vera infusa per artus mens agitat molem et toto se corpore miscet spiritus et quantum non noxia corpora tardant terrenique hebetant artus moribundaque membra.	2	35-46	<i>sujet de la partie suivante :</i> nam memini veterum volvens monumenta virorum, Musaeum ante omnes vestrum cecinisse per orbem, quae sint, quae fuerint, quae mox ventura trahantur. † omnia et ipse tener mundi concreverit orbis. felix qui potuit rerum cognoscere causas, unde hominum pecudumque genus vitaeque volantum, et quae marmoreo fert monstra sub aequore pontus, † et liquidi simul ignis et caeli mobilis umor. haut aliter prima crescentis origine mundi inluxisse dies aliumve habuisse tenorem crediderim. maior rerum mihi nascitur ordo, si qua fidem tanto est operi latura vetustas.	4	338-345	<i>sujet de la partie suivante :</i> quod tua progenies caelo descendit ab alto, attulit et nobis aliquando optantibus aetas auxilium adventumque dei, quom femina primum virginis os habitumque gerens – mirabile dictu – nec generis nostri puerum nec sanguinis edit, seraque terrifici cecinerunt omnia vates adventare virum populis terrisque superbum semine ab aetherio, qui viribus occupet orbem.

## II. LES PARADIS ET LES TERRES VIRGILIENS DE PROBA

Dans ce chapitre, nous tenterons de retourner l'optique de notre analyse : au lieu de chercher les rapports intertextuels liant un passage donné du centon avec ses modèles plus ou moins dispersés, on s'intéressera à la manière, dont Proba travaille avec une seule source : quel genre de vers et de passages choisit-elle ?, comment elle y répartit les allusions dans son texte ?, et enfin, quelle partie de son potentiel sémantique utilise-t-elle et déploie-t-elle ? Le choix des *Géorgiques* pour un questionnement de telle sorte n'est pas gratuit. En effet, les *Géorgiques* jouent un rôle important dans le *Cento Probae* ; leur présence y est bien sensible dans toute sa longueur, à la différence des centons mineurs comme *De Ecclesia* et *De Verbi incarnatione*, et leur premier chant appartient, avec le livre VI de l'*Enéide*, aux parties de l'œuvre virgilienne possédant le plus grand « facteur de préférence » chez Proba, c'est-à-dire, aux modèles les plus souvent évoqués par la centoniste par rapport à leur étendu<sup>365</sup>.

La dernière raison de ce choix est d'ordre technique ou, disons, statistique. Tandis que les emprunts de l'*Enéide* – qui représentent bien évidemment la majorité absolue du matériel textuel utilisé par Proba – ne seraient que difficilement analysables dans leur totalité, et que la recherche sur les vers repris des *Eglogues* serait considérablement limitée dans sa portée par les dimensions restreintes des celles-ci, les citations des *Géorgiques*, quant à elles, nous offriront une image plastique et saisissable en même temps de la présence d'un seul modèle dans le centon.

Dans le centon de Proba, les vers provenant des *Géorgiques* forment un vrai « anagramme » saussurien, une sorte du fleuve souterrain qui sort régulièrement vers la « surface », soit sous la forme d'une seule citation isolée, soit, dans plusieurs cas, pour devenir le fil conducteur d'un passage. Or, la

---

<sup>365</sup> Critère introduit par José-Louis VIDAL. Pour cette expression numérique de la préférence relative, attribuée dans le centon à un modèle ou à une de ces parties, voir plus haut, p. 28 et 67.

répartition des allusions à ce poème didactique n'est pas égale : presque deux tiers (approximativement cent vingt sur cent quatre-vingt) se rassemblent sur la partie vétero-testamentaire, où on trouverait à peine une quinzaine des vers continus sans un emprunt des *Géorgiques* – tandis que dans la deuxième moitié, racontant les histoires évangéliques, les passages construits seulement à partir de deux autres poèmes virgiliens atteignent parfois trente vers et plus.

Cette disproportion entre les parties vétero-testamentaire et néo-testamentaire s'observe aussi bien au niveau des citations isolées qu'à celui des scènes entières dans lesquelles la « couleur géorgique » prédomine nettement : en fait, on en trouve au moins cinq dans la première partie contre une seule dans la seconde. En dehors de leur emplacement dans le centon, on peut diviser cette demi-douzaine des passages – qui seront au centre de notre intérêt dans ce chapitre – encore selon un autre critère. D'après une idée développée récemment par Gianfranco STROPPINI, la composition des *Géorgiques* suit le cycle naturel et mythique du retour éternel et fait alterner, dans un « mouvement perpétuel du bien au mal et du mal au bien », des passages au contenu positif et négatif, bien distinguables les uns des autres<sup>366</sup>. Comme il est clair – nous le verrons tout à l'heure – que cette typologie a ses répercussions sur la façon dont Proba cite les *Géorgiques*, nous avons jugé bon de reprendre cette distinction ici et de l'appliquer justement aux passages où ce poème virgilien et le centon se rencontrent de manière la plus évidente.

## II.1. Les passages positifs

### a. La création de l'univers

Après les deux exordes traités ci-dessus, Proba commence son récit proprement dit par l'histoire de la création du monde, d'après le premier chapitre de la *Genèse*<sup>367</sup>. Tout en respectant la division chronologique de l'épisode

---

<sup>366</sup> Gianfranco STROPPINI, *L'amour dans les Géorgiques de Virgile ou l'immanence du sacré dans l'être*, Paris, L'Harmattan 2003, (La Philosophie en commun), surtout p. 79-86 et 173-177, citation p. 80.

<sup>367</sup> Voir Gn 1,3-25 (26-31 pour la création de l'homme).

biblique en six jours, elle change néanmoins la suite des phénomènes créés ainsi que leur distribution dans les étapes particulières<sup>368</sup>. Après une courte introduction qui culmine par la description de l'état du monde avant la création, celui-ci plongé dans les ténèbres et dans le chaos<sup>369</sup>, le poète raconte la naissance du cosmos, c'est-à-dire, de la lumière, du ciel avec tous ses corps et du temps (les saisons de l'année), tout cela pendant un seul jour<sup>370</sup> – tandis que dans le récit biblique, cette phase de la création s'étend sur les premiers quatre jours. Chez Proba, les jours suivants sont réservés à la nature vivante. Pendant la deuxième journée, le Créateur sépare l'Océan de la terre ferme et fait naître les animaux marins<sup>371</sup> ; la troisième journée, il crée la verdure, puis la quatrième et la cinquième, il crée les oiseaux (qui représentent les animaux vivant dans l'air) et les animaux terrestres<sup>372</sup>. La sixième journée, dans la *Genèse* comme dans le centon, couronne l'œuvre créatrice de Dieu par la naissance de l'homme ; celle-ci est d'ailleurs racontée d'une manière beaucoup plus détaillée que ne le sont les étapes précédentes<sup>373</sup>.

Le récit de la Création, occupant chez Proba quatre-vingt vers (soit un neuvième de l'étendu du centon entier), est à première vue fortement marqué par ses emprunts des *Géorgiques*. En même temps, il est évident qu'elles ne jouent pas le même rôle dans tous les moments de la narration : alors que le sixième jour, que Proba réserve à la création de l'homme, est visiblement fondé plutôt sur l'*Enéide* (et spécialement sur son livre I), dans les parties précédentes, racontant la naissance de l'univers et de la nature, le nombre absolu des emprunts géorgiques va jusqu'à égaler le nombre des citations de la grande épopée<sup>374</sup>, ce qui confère aux *Géorgiques* un « facteur de préférence » nettement plus élevé. Pour le récit du

---

<sup>368</sup> Nous ne sommes pas d'accord sur ce point avec Hélène Cazès, d'après qui « le récit [de la Création] se développe selon l'ordre des versets bibliques et se lit comme variation virgilienne en référence à un thème reconnu. [...] Il ne s'agit donc pas d'une originalité dans le récit, ni dans la figure étrange du texte nouveau [...] » – voir CAZES, « Centon et collage : l'écriture cachée », *op. cit.*, p. 78.

<sup>369</sup> PROBA 56-63.

<sup>370</sup> PROBA 64-81.

<sup>371</sup> PROBA 82-90.

<sup>372</sup> PROBA 91-94, 95-98 et 99-106.

<sup>373</sup> PROBA 107-135.

<sup>374</sup> Dans l'introduction et dans le récit des cinq premiers jours, une trentaine des emprunts pour chacun de deux grands poèmes virgiliens.

deuxième au cinquième jour, concentré sur la création de la nature vivifiée – les animaux et la verdure –, un lien étroit avec le poème célébrant la vie champêtre n'est pas surprenant : c'était évidemment la seule parenté des sujets des deux poèmes qui a amené la centoniste à y chercher le matériel convenable à la construction de son récit, matériel qu'elle pourrait introduire dans le nouveau contexte sans modifications formelles ou sémantiques spéciales. Il est d'autant plus frappant que ce soit dans le passage racontant le premier jour de la création, qui est donc consacré à la création de la nature inanimée (PROBA 64-81), que la concentration des allusions aux *Géorgiques* – au moins dans le cadre de ce premier grand « chapitre » du poème de Proba – atteint son paroxysme, en laissant naître presque un « centon géorgique pur », comme le montre le tableau suivant.

TABLEAU VI : *Le premier jour de la Création*<sup>375</sup>

en gras ... vers repris des *Géorgiques*

V.	RECIT DU PREMIER JOUR DE LA CREATION DANS LE <i>CENTO PROBAE</i>				CONTEXTE ORIGINAL DANS LES <i>GEORGIQUES</i>	376
64	tum pater omnipotens, rerum cui summa potestas,	A	10	100		
65	aëra dimovit tenebrosum et dispulit umbras	A	5	839		
66	<b>et medium luci atque umbris iam dividit orbem.</b>	G	1	209	observation des astres	?
67	sidera cuncta notat tacito labentia caelo	A	3	515		
68	intentos volvens oculos,	A	7	251		
68	<b>qua parte calores</b>	G	2	270	plantation du vignoble	+

<sup>375</sup> « Alors, le Père Tout-puissant, qui sur le monde entier a pouvoir souverain, / Ecarta les airs ténébreux et repoussa les ombres. / Il partage désormais le monde par moitié entre la lumière et les ombres. / Il assigne le peuple des astres glissants au ciel silencieux, / Il promène Son regard attentif par les régions exposées / Aux souffles chauds de l'Auster et sur celle qui sont tournées vers le pôle nord, / Voyant que tout est calme dans un ciel serein, / Le Tout-puissant a fixé aux astres leurs nombres et leurs noms, / Ainsi que les quatre saisons si différentes, qui se partagent également l'année : / Les chaleurs, les pluies, et les vents, qui poussent devant eux les frimas. / Et tout cela fut accompli de sorte que nous puissions les reconnaître à des signes certains : / Au printemps, les terres se gonflent et demandent les semences génératrices ; / Au fort d'été, l'aire broie les moissons grillées par le soleil ; / L'automne distribue mille fruits ; venu le sombre hiver, / Les pressoirs broient la baie de Sicyone : / Puis l'année se déroule en repassant sur ses propres traces. / Dès ce moment, donc, le grand éther, uni dans une puissante étreinte / A ce grand corps, vivifie les germes de ses pluies fécondantes. » (Traduction : Hélène Cazès)

<sup>376</sup> Dans cette dernière colonne, nous marquons (de façon abrégée, donc nécessairement simplifiée) le type du contexte originel du vers cité, d'après l'idée de Gianfranco STROPPINI sur l'alternance des passages à caractère positifs et négatifs dans les *Géorgiques* (voir la note 366) :

- + ..... passages positifs
- ..... passages négatifs
- ± ..... passages à caractère ambigu
- ? ..... passages non (ou non facilement) à classer

69	<b>austrinos tulerit, quae terga obtulerit axi.</b>	G	2	271	<i>idem</i>	+
70	postquam cuncta videt caelo constare sereno	A	3	518		
71	omnipotens,	A	10	615		
71	<b>stellis numeros et nomina fecit</b>	G	1	137	perte de l'âge d'or	-
72	<b>temporibusque parem diversis quattuor annum</b>	G	1	258	pronostics	?
73	<b>aestusque pluviasque et agentes frigora ventos.</b>	G	1	352	pronostics	?
74	<b>atque haec ut certis possimus discere signis,</b>	G	1	351	<i>idem</i>	?
75	<b>vere tument terrae et genitalia semina poscunt</b>	G	2	324	hymne au printemps	+
76	<b>ac medio tostas aestu terit area fruges</b>	G	1	298	travaux d'été	?
77	<b>et varios ponit fetus autumnus et atra</b>	G	2	521	calme de la vie rurale	+
78	<b>venit hiemps : teritur Sicyonia baca trapetis :</b>	G	2	519	<i>idem</i>	+
79	<b>atque in se sua per vestigia volvitur annus.</b>	G	2	402	soins continus de la vigne	?
80	tempore iam ex illo	A	1	623		
80	<b>fecundis imbribus aether</b>	G	2	325	hymne au printemps	+
81	<b>magnus alit magno conmixtus corpore fetus.</b>	G	2	327	hymne au printemps	+

Le récit du premier jour de la Création s'étend chez Proba sur dix-huit vers et se compose de vingt et un éléments textuels – dont seulement un tiers proviennent de l'*Enéide*, alors que les autres (quatorze éléments, dont onze vers entiers, qui à eux-seuls forment plus d'une moitié du passage) se partagent, à peu près également, entre les livres I et II des *Géorgiques*.

Cependant, la fonction de ces deux livres comme sources de la partie en question du centon n'est pas la même. Les citations du I<sup>er</sup> livre proviennent toutes du long passage racontant la perte de l'âge d'or et l'imposition de la loi du progrès laborieux par Jupiter, loi qui se matérialise dans la lutte quotidienne et infinie de l'agriculteur contre ses ennemis (les plantes parasites, les oiseaux, la rouille) et aussi contre les caprices du temps qui menacent les semences<sup>377</sup>. Dans les *Géorgiques*, ce passage se trouve situé entre deux autres qui, d'après la classification de STROPPINI, montrent un caractère décidément positif : l'un exalte le génie humain et ses inventions, l'autre célèbre la possibilité de prévoir le temps grâce aux avertissements établis par le « Père des dieux ». Le passage intermédiaire qui a fourni les emprunts à Proba, appartiendra donc au côté négatif

<sup>377</sup> *georg.* 1,118-119.

du cycle mentionné. Il faut dire cependant qu'ici l'opposition positif-négatif n'est pas très marquée, et que de plus, Proba choisit des vers à caractère au moins ambigu, sinon neutre. Il apparaît donc qu'ici, pour son choix du passage-source bien délimité, la centoniste n'était pas tellement influencée par le ton général de celui-ci, mais plutôt par l'analogie des sujets (météorologie d'un côté, naissance de l'univers de l'autre), d'après le même principe que nous avons remarqué pour les autres étapes de son récit de la Création.

Or ce constat, qui peut paraître banal, ne vaut pas pour l'autre groupe d'emprunts. C'est que les citations du livre II proviennent de passages plus dispersés, mais qui sont quasi exclusivement à caractère positif – comme ceux concernant la plantation du vignoble (*georg.* 2,270-271 dans PROBA 68-69 et *georg.* 2,402 dans PROBA 79) ou celui qui glorifie le calme et la pureté de la vie champêtre (*georg.* 2,519 et 521 dans PROBA 78 et 77). Ceci est corroboré par le passage le plus manifestement représenté, de trois vers repris non « en bloc » mais de façon divisée, qui est l'hymne célébrant le printemps comme saison idéale pour la plantation de la vigne. Le livre II des *Géorgiques* semble donc être choisi ici en tant que source d'un ton lyrique général, qui l'emporte sur les connotations négatives (relativement faibles) des emprunts du I<sup>er</sup> livre, et prête au passage en question une marque caractéristique – et pas tout à fait courante, comme nous le verrons plus bas –, qui va très bien avec le sujet traité, la Création de l'univers.

### ***b. Deux « tableaux de genre » : La vie au Paradis et la vie sur terre***

De manière peut-être encore plus évidente, un tel ton mélioratif marque deux autres passages que l'on peut appeler, justement pour leur caractère lyrique, des « tableaux de genre ». Le premier, que Proba fait suivre après le récit de la création du premier couple et après l'instruction donnée à lui par le Créateur, raconte la vie d'Adam et Eve au Paradis (PROBA 160-171), tout en développement assez largement la brève description du jardin paradisiaque et de ses arbres dans la *Genèse* 2,8-9<sup>378</sup>.

---

<sup>378</sup> Gn 2,8 : « *plantaverat autem Dominus Deus paradisum voluptatis a principio / in quo posuit hominem quem formaverat* 9 : *produxitque Dominus Deus de humo omne lignum pulchrum visu et ad vescendum suave / lignum etiam vitae in medio paradisi / lignumque scientiae boni et mali* ».

en gras ... vers repris des *Géorgiques*

en italiques ... vers repris des *Bucoliques*

V.	DESCRIPTION DE LA VIE D'ADAM ET EVE AU PARADIS DANS LE <i>CENTO PROBÆ</i>				CONTEXTE ORIGINAL DANS LES <i>GEORGIQUES</i>	<sup>380</sup>
160	ecce autem primi sub limina solis et ortus	A	6	255		
161	devenere locos,	A	1	365		
161	ubi mollis amaracus illos	A	1	693		
162	floribus et dulci adspirans conplectitur umbra.	A	1	694		
163	<b>hic ver purpureum atque alienis mensibus aestas,</b>	G	2	149	éloge d'Italie	+
164	<b>hic liquidi fontes,</b>	G	4	18	situation des ruches	+
164	<b>hic caeli tempore certo</b>	G	4	100	bonne espèce d'abeilles	+
165	<b>dulcia mella premunt,</b>	G	4	101	<i>idem</i>	+
165	<i>hic candida populus antro</i>	E	9	41		
166	<i>imminet et lentae texunt umbracula vites.</i>	E	9	42		
167	<b>invitant croceis halantes floribus horti</b>	G	4	109	jardin pour les abeilles	+
168	inter odoratum lauri nemus	A	6	658		
168	<b>ipsaque tellus</b>	G	1	127	âge d'or (avant Jupiter)	+
169	<b>omnia liberius nullo poscente ferebat.</b>	G	1	128	<i>idem</i>	+
170	fortunati ambo,	A	9	446		
170	<i>si mens non laeva fuisset</i>	E	1	16		
171	coniugis infandae :	A	11	267		
171	docuit post exitus ingens.	A	5	523		

Si l'on compare le passage cité avec les versets bibliques correspondants, on s'aperçoit que Proba a profité de la simple mention des arbres paradisiaques – dont celle de la vie et celle du savoir du bien et du mal, donc motifs importants

<sup>379</sup> « Et les voici pour la première fois sur le seuil du soleil, à son lever, / Le voici arrivés en ces lieux où la souple marjolaine les enveloppe de ses fleurs, / De l'haleine parfumée de son ombre. / Ici, un printemps rutilant, un été qui perdure au-delà de sa saison, / Ici, des sources limpides, ici, à date fixe, les cieux / Pressent un miel doux, ici, le blanc peuplier surplombe la grotte / Et les vignes flexibles tissent leurs ombrages. / Des jardins embaumés de fleurs safranées les mènent / En un bois parfumé de laurier ; et la terre produisait tout d'elle-même, / Plus généreuse, sans même être travaillée. / Quel bonheur eût été le leur, à tous deux, sans l'aveuglement / Qui appela la malédiction sur l'épouse, ainsi qu'un funeste événement le montra par la suite ! » (Traduction : Hélène Cazès)

<sup>380</sup> Le type du contexte originel du vers tiré des *Géorgiques*, d'après STROPPINI (voir les notes 366 et 376) :

- + ..... passages positifs                    ± ..... passages à caractère ambigu  
 - ..... passages négatifs                    ? ..... passages non (ou non facilement) à classer



pour la continuation du récit – pour introduire dans son poème un passage lyrique, au sein duquel elle a ajouté beaucoup de détails comme fleurs, fruits, odeurs ou différentes espèces des arbres, détails tout à fait étrangers à la sobre expression vétéro-testamentaire mais caractéristiques pour la tradition ancienne de la description poétique de la nature, dont les *Géorgiques* représentent un des sommets.

Les emprunts des *Géorgiques*, qui occupent une petite moitié de l'image et qui sont concentrés en son centre, dans la description proprement dite du Paradis, proviennent de trois passages dispersés dans la source : au vers 163, on trouve une reprise de l'éloge de l'Italie (à comprendre comme une manifestation du patriotisme de la poétesse, imitant Virgile dans le rapprochement de leur patrie commune avec un jardin idyllique ?) ; aux vers 164, 165 et 167, trois citations du début du chant IV dépeignant « l'Eden des abeilles »<sup>381</sup> ; et finalement, aux vers 168-169, un fragment plus long de la description de l'âge d'or avant la loi imposée par Jupiter. Tous ces passages-sources n'ont de commun que leur ton, clairement et sans aucune ambiguïté, positif. Si on y ajoute leur contenu, évoqué – quoique d'une façon moins directe – à travers des emprunts en tant que leur « milieu sémantique » d'origine (éloge du pays idéal, abeilles comme prototype d'une communauté, de plus dotée d'immortalité, et surtout l'âge d'or, identifié tout naturellement par Proba avec la vie des premiers gens au Paradis avant le péché originel), on comprend le choix que Proba a justement opéré dans les vers et dans les « couleurs » de la riche « palette virgilienne », pour construire cette petite image.

En revanche, on peut être surpris de voir apparaître des tons de cette sorte dans le second « tableau de genre », racontant la vie d'Adam et Eve sur terre, après qu'ils aient été chassés du Paradis (PROBA 276-284) – une histoire qui, au premier regard, mérite à peine être classée parmi les « passages positifs ».

---

<sup>381</sup> STROPPINI, *op. cit.*, p. 176.

en gras ... vers repris des *Géorgiques*en italiques ... vers repris des *Bucoliques*

V.	DESCRIPTION DE LA VIE D'ADAM ET EVE SUR TERRE DANS LE <i>CENTO PROBÆ</i>				CONTEXTE ORIGINAL DANS LES <i>GEORGIQUES</i>	383
276	tum victum	A	1	214		
276	<i>in silvis</i>	E	2	31		
276	bacas lapidosaque corna	A	3	649		
277	dant rami et vulsis pascunt radicibus herbae.	A	3	650		
278	Interea magnum sol circumvertitur annum :	A	3	284		
279	<i>matri longa decem tulerunt fastidia menses,</i>	E	4	61		
280	<b>unde homines nati, durum genus.</b>	G	1	63	qualité du terrain	+
280	inde per artem	A	10	135		
281	<b>aut herbae campo apparent aut arbore frondes,</b>	G	3	353	nuit hivernale en Scythie	+
282	<b>inque novos soles audent se gramina tuto</b>	G	2	332	hymne au printemps	+
283	<b>credere :</b>	G	2	333	<i>idem</i>	+
283	<b>et lentis uvam demittere ramis</b>	G	4	558	naissance de l'essaim	+
284	instituunt	A	7	109		
284	<b>udoque docent inolescere libro.</b>	G	2	77	greffe	+

Le corpus des sources qui ont été utilisées dans ce dernier passage, a une structure semblable au « tableau » précédent : une petite moitié du matériel textuel provient de l'*Enéide*, à peu près le même volume en est tiré des *Géorgiques*, et tout cela est complété par quelques ajouts tirés des *Bucoliques*. Comme on le voit dans le Tableau VII ci-dessus, les « emprunts géorgiques » se concentrent dans la seconde moitié du passage décrivant, quant à lui, l'origine de l'agriculture. Cette brève explication n'a pas de modèle direct dans la *Genèse* ; dans le centon, elle est intercalée entre la description de l'expulsion du Paradis (d'après Gn 3,21-24) et

<sup>382</sup> « Pour toute nourriture, désormais, ils vont dans les forêts recueillir les baies et les cornouilles dures comme pierre / Que leur offrent les frondaisons ; ils arrachent les racines des plantes pour survivre. / Cependant, le soleil parvient au terme du grand cercle de l'année, / Dix longs mois de nausées ont bien fatigué la mère, / Enfin, les hommes vinrent ou monde, cruelle engeance. Enfin, grâce à leur labour, / Apparaissent des plantes dans les plaines, des feuilles sur les arbres, / Et les plantes nouvellement semées, sans crainte, se confient aux rayons / Du soleil. Les branches ploient lorsque y est suspendu un fruit, / Ainsi qu'ils en découvrent l'art : ils apprennent au bouton comment se développer entre l'écorce et le bois. » (Traduction : Hélène Cazès)

<sup>383</sup> Le type du contexte originel du vers tiré des *Géorgiques*, d'après STROPPINI (voir les notes 366 et 376) :

- + ..... passages positifs                    ± ..... passages à caractère ambigu  
 - ..... passages négatifs                    ? ..... passages non (ou non facilement) à classer

celle de la naissance de Caïn (Gn 4,1), et son seul fondement dans le texte biblique pourrait être le verset « *ut [Adam] operaretur terram de qua sumptus est* » (Gn 3,23b). Proba profite de cette mention pour déployer son petit tableau, inspiré par les *Géorgiques* non seulement en ce qui concerne sa forme verbale, mais aussi dans son idée principale de la naissance de l'agriculture comme réaction de l'inventivité humaine à la perte de l'« âge d'or » par l'intervention divine.

Ce statut particulier du passage se rattache au choix que Proba a fait du matériel textuel utilisé pour sa construction. Les quelques vers et hémistiches utilisés sont tirés de quatre chants des *Géorgiques* et représentent ainsi toutes les formes principales de l'activité agricole (même si le passage résultant ne mentionne explicitement que la culture du blé et la viticulture). Le fait qu'il s'agit de fragments qui proviennent exclusivement de passages à caractère positif – qualité de la terre, formes du pâturage chez divers peuples, greffage, naissance d'un nouvel essaim d'abeilles et, encore une fois, éloge du printemps – marque cette petite image, ajouté à la matière narrative biblique par l'imaginaire de la centoniste elle-même, par un ton positif évident. Ce ton, apparemment, ne correspond pas à l'atmosphère du moment dans l'histoire racontée : dans les vers précédents, Adam et Eve viennent d'être chassés du Paradis et « passent en pleurs ses limites » (vers 274-275) après avoir entendu le discours sévère du Créateur – le discours qui, chez Proba, porte lui aussi une visible marque géorgique, mais dont le ton est fortement différent (nous le verrons dans un des paragraphes suivants).

Pour l'utilisation – un peu étonnante, il faut le dire – de ce ton positif dans le passage en question, nous ne trouvons qu'une seule explication. Sur ce point, Proba s'inspire non seulement de la division virgilienne de l'histoire mythique en deux âges contraires, séparés l'un de l'autre par l'intervention de Jupiter pour Virgile, par le péché originel pour la centoniste, mais aussi, elle reprend la tradition poétique, fondée par *Les travaux et les jours* d'Hésiode et représentée dans la poésie romaine surtout par le début des *Métamorphoses* d'Ovide<sup>384</sup>, avec l'idée ancienne de plusieurs âges successifs du monde, dont chacun s'éloigne davantage de l'état primitif idyllique. Proba applique cette perspective de

---

<sup>384</sup> Ov. *Met.* I, 103 sq.

détérioration graduelle du monde dans son récit de l'histoire biblique ; après l' « âge d'or » paradisiaque, la vie du premier couple sur terre représente un « âge d'argent », bien séparé du précédent mais quand même relativement proche de lui, surtout si on le compare avec les âges suivants, plus violents, dont le premier, raconté dans l'épisode qui suit immédiatement, commence – symboliquement – avec le meurtre d'Abel.

La caractérisation de cette deuxième étape de l'histoire de l'humanité par la naissance de l'agriculture n'est pas fortuite . C'est qu'il s'agit du parangon de l'activité pacifique, laborieuse mais libre de toute violence ; nous avons vu quel rôle jouait le thème de la violence – guerrière en particulier – pour Proba, et spécialement pour son appréciation des textes littéraires<sup>385</sup> – et, dans ses résultats, cherchant à reconstruire sur terre des éléments de l'idylle paradisiaque ; et c'est justement pour ces qualités que l'agriculture est célébrée par le grand poète dans les *Géorgiques*. En même temps, ce petit « tableau de genre » représente le dernier moment idyllique dans la partie vétéro-testamentaire du centon ; désormais, pas à pas, la perspective de détérioration du monde, exprimée par la présence de plus en plus sensible de la violence, l'emportera. Le poème géorgique virgilien y jouera un rôle non négligeable.

## II.2. Les passages négatifs

### a. *Le jugement de Dieu sur l'homme*

Pour la première fois dans le *Centio Probae*, un passage fondé sur des emprunts des *Géorgiques* aux connotations manifestement négatives se rencontre dans le discours de Dieu après la faute originale, où le Créateur prononce son jugement sur le serpent, l'homme et la femme, d'après la *Genèse* 3,14-19. Le passage qui nous intéresse ici se trouve au milieu de ce discours, dans sa partie adressée à Adam<sup>386</sup>.

---

<sup>385</sup> Voir plus haut, p. 124.

<sup>386</sup> Voir Gn 3,17-19. Notons que Proba a changé la structure du discours original, dans lequel le jugement sur l'homme était placé à la fin, après celui du serpent et celui de la femme (Gn 3,14-16).

TABLEAU IX : Le jugement sur l'homme<sup>387</sup>

en gras ... vers repris des *Géorgiques*

en italiques ... vers repris des *Bucoliques*

entre parenthèses ... contexte des vers tirés des *Bucoliques*

V.	JUGEMENT DE DIEU SUR L'HOMME DANS LE <i>CENTO PROBAE</i>				CONTEXTE ORIGINAL DANS LES <i>GEORGIQUES</i>	388
252	« at tibi pro scelere » exclamat, « pro talibus ausis	A	2	535		
253	omne aevum ferro teritur,	A	9	609		
253	<b>primusque per artem,</b>	G	1	122	Jupiter impose la loi du progrès laborieux	-
254	heu miserande puer,	A	6	882		
254	<b>terram insectabere rastris</b>	G	1	155	ennemis du laboureur	-
255	<b>et sonitu terrebis aves :</b>	G	1	156	<i>idem</i>	-
255	<b>horrebit in arvis</b>	G	1	151	<i>idem</i>	-
256	<i>carduus et spinis surget paliurus acutis</i>	E	5	39	(douleur de la nature après la mort de Daphnis)	
257	<b>lappaeque tribolique</b>	G	1	153	ennemis du laboureur	-
257	<i>et fallax herba veneni.</i>	E	4	24	(âge d'or futur)	
258	<b>at si triticeam in messem robustaque farra</b>	G	1	219	pronostics	?
259	<b>exercebis humum,</b>	G	1	220	<i>idem</i>	?
259	<b>frustra spectabis acervum</b>	G	1	158	ennemis du laboureur	-
260	<b>concussaue famem in silvis solabere quercu.</b>	G	1	159	<i>idem</i>	-
261	insuper his	A	9	274		
261	<b>subeunt morbi tristisque senectus</b>	G	3	67	fugacité du bonheur	±
262	<b>et labor et durae rapit inclementia mortis.</b>	G	3	68	<i>idem</i>	±

Pour cette partie du discours du Créateur, Proba a trouvé un modèle direct dans les *Géorgiques* d'après lequel elle façonne ses images : il s'agit de

<sup>387</sup> « Quant à toi, s'écrie-t-il, pour le crime que tu perpétras, / Tu es condamné à passer ta vie entière l'outil à la main. Et tu seras le premier, / Pauvre de toi, Mon malheureux enfant, à travailler et t'acharner contre la terre avec la pioche, / A effrayer les oiseaux à grand bruit. Le chardon hérissera / Les guérets : surgiront l'épine aux piquants aigus, / Les bardanes et les tribules, et la perfide plante vénéneuse. / Si, pour récolter le froment ou l'épeautre robuste, / Tu laboures la terre, vainement tu en espèreras un monceau ; / Tu soulageras ta faim dans les forêts dont tu iras secouer les chênes. / Pour finir s'approchent, du même pas, les maladies et la sinistre vieillesse, / Et les souffrances ; l'inflexible rigueur de la mort vous saisit. » (Traduction : Hélène Cazès)

<sup>388</sup> Le type du contexte originel du vers tiré des *Géorgiques*, d'après STROPPINI (voir les notes 366 et 376) :

+ ..... passages positifs  
- ..... passages négatifs

± ..... passages à caractère ambigu  
? ..... passages non (ou non facilement) à classer

l'énumération des ennemis du laboureur et des obstacles qu'il a à surmonter, c'est-à-dire, des épreuves qui ont été imposées aux mortels sous le règne de Jupiter (*georg.* 1,118-159). Le lien avec cet endroit dans le récit virgilien est mis en évidence par la citation d'un hémistiche de son début au début du discours dans le centon (vers 253) et, surtout, par six emprunts dans les vers 254-260, une allusion immanquable au passage concernant les catastrophes qui peuvent rendre le travail de l'agriculteur sans récompense – donc, d'après la distinction stropkinienne, un passage négatif par excellence.

Un *tertium comparationis*, un point de contact sémantique entre les passages biblique et virgilien, sera la liste des herbes parasites : les « tribules » (*tribuli*), mentionnés dans la *Genèse* 3,18<sup>389</sup>, sont complétés dans le centon par le « chardon » (*carduus*) et les « bardanes » (*lappae*), tirés du passage-modèle des *Géorgiques*. Les « épines » (*spinae*), citées dans le même verset, ont été ajoutées par Proba, prises des *Bucoliques*. Le vers les évoquant a été inséré dans le centon d'une façon très habile ; c'est que le mot *carduus* forme aussi bien le premier pied de l'hexamètre cité de la cinquième *Eglogue* que la continuation du vers précédent, tiré du passage en question des *Géorgiques* : *horrebit in arvis / carduus ...* Proba a donc réussi à profiter de la double occurrence de ce mot insolite pour introduire, sans couture visible, l'élément nécessaire dicté par la source biblique (les « épines »), tout en conservant la structure du passage virgilien. La suite du vers dans les *Géorgiques*, non reprise ici mais évoquée d'une façon fiable dans l'esprit des lecteurs (1,152 : ... *carduus ; intereunt segetes, subit aspera silva* : « les moissons meurent, et [à leur place] grandit une épineuse frondaison »), ainsi que le contexte primitif du vers qui l'a remplacé dans le centon – douleur de la nature après la mort de Daphnis –, ne font que renforcer l'atmosphère inspirée d'après l'passage-modèle.

C'est d'ailleurs dans le même sens que vont aussi les autres ajouts. La « perfide plante vénéneuse » (*fallax herba veneni*), mentionnée au vers 257 et représentant un pendant aux « herbes de la terre » bibliques<sup>390</sup>, provient de la IV<sup>ème</sup> *Eglogue* où elle figure comme un des symboles de l'absence de l' « âge

---

<sup>389</sup> Gn 3,18 d'après la Vulgate : « *spinas et tribulos germinabit tibi [terra] et comedes herbas terrae.* »

<sup>390</sup> Voir la note 389.

d'or ». Le vers et demi repris aux vers 258-259 évoquent des pronostics, et donc l'incertitude de l'agriculteur face à la nature. Finalement, le distique qui clôt le passage (vers 261 et suivant), seul à provenir d'un autre livre des *Géorgiques* que le premier, rappelle la fugacité du bonheur et la breveté de la vie humaine.

Pour donner à ce passage biblique son ton et son potentiel allusif expressément négatifs, Proba a donc su orchestrer les connotations à plusieurs passages virgiliens, tout en évitant chaque connotation à caractère idyllique, telles qu'elle les avait richement exploitées dans les passages mentionnés ci-dessus. Rappelons que dans son poème, le second « tableau de genre » évoqué plus haut ne suit qu'après le discours du Créateur ; il décrit les effets du jugement, prononcé dans le discours qui nous intéresse ici. Le ton négatif de ce discours marque – selon l'idée de la suite descendante des âges du monde – la fin définitive et irrévocable de l' « âge d'or ». Or, l'image de la vie terrestre d'Adam et Eve limite partiellement les effets funestes de leur punition et attribue à cette période dans l'histoire de l'humanité, bien séparée de l'idylle paradisiaque mais quand-même en conservant un fort souvenir, le statut de l' « âge d'argent », dont les traits caractéristiques sont le calme du travail humain, récompensé par les dons abondants de la nature, et l'absence de la violence – les qualités auxquelles mettra la fin l'épisode de Caïn et Abel, marquant la transition vers un nouvel âge.

### ***b. La description des peines après le meurtre d'Abel***

L'histoire des *gemini fratres*, appelés ainsi d'après deux jeunes hommes qui figurent, dans l'*Enéide*, sur la liste de ceux qui vont s'engager contre les Troyens, est racontée par Proba très brièvement, en seulement cinq vers (284-289). Ce qui a évidemment beaucoup plus attiré l'attention de la poétesse, ce n'était pas l'histoire elle-même, mais sa valeur symbolique, en tant que tournant dans l'histoire de l'humanité, ainsi que ses effets sur les destins postérieurs à celle-ci. Tout cela est décrit dans un passage de dix-sept vers, dont la plupart – quinze éléments textuels sur vingt-trois – sont tirés des *Géorgiques*.

TABLEAU X : Les peines après la mort d'Abel et l' « âge de fer »<sup>391</sup>

en gras ... vers repris des *Géorgiques*

entre parenthèses ... contexte des vers tirés de l'*Enéide*

V.	DESCRIPTION DES PEINES APRES LE MEURTRE D'ABEL DANS LE <i>CENTO PROBÆ</i>				CONTEXTE ORIGINAL DANS LES <i>GEORGIQUES</i>	392
290	tum genitor	A	3	102		
290	<b>virus serpentibus addidit atris</b>	G	1	129	Jupiter impose la loi du progrès laborieux	-
291	<b>mellaque decussit foliis ignemque removit</b>	G	1	131	<i>idem</i>	-
292	<b>praedarique lupos iussit pontumque moveri</b>	G	1	130	<i>idem</i>	-
293	<b>et passim rivis currentia vina repressit.</b>	G	1	132	<i>idem</i>	-
294	<b>mox et frumentis labor additus, ut mala culmos</b>	G	1	150	ennemis du laboureur	-
295	<b>esset robigo</b>	G	1	151	<i>idem</i>	-
295	et victum seges aegra negaret.	A	3	142		
296	<b>tum laqueis captare feras et fallere visco</b>	G	1	139	Jupiter impose la loi du progrès laborieux	-
297	<b>inventum, et</b>	G	1	140	<i>idem</i>	-
297	<b>duris urgens in rebus egestas</b>	G	1	146	<i>idem</i>	-
298	<b>movit agros, curis acuens mortalia corda,</b>	G	1	123	<i>idem</i>	-
299	deterior donec paulatim ac decolor aetas,	A	8	326	(histoire du Latium)	
300	<b>ferrea progenies, duris caput extulit arvis</b>	G	2	341	hymne au printemps	+
301	et belli rabies et amor successit habendi.	A	8	327	(histoire du Latium)	
302	<b>Iustitia excedens terris vestigia fecit.</b>	G	2	474	éloge de la vie champêtre	+
303	non longum in medio tempus :	A	9	395		
303	furor iraque mentem	A	2	316		
304	praecipitant :	A	2	317		
304	<b>gaudent perfusi sanguine fratrum.</b>	G	2	510	critique de la vie citadine et guerrière	±

<sup>391</sup> « Le Père, alors, donna aux noirs serpents leur venin, / Il dépouilla les feuilles de leur miel, / Il commanda aux loups de rapiner, à la mer de se soulever, / Il arrêta les ruisseaux de vin qui coulaient çà et là. / Puis, même les blés eurent leur part de peine : la nielle mauvaise / A dévoré les chaumes, la moisson malade a refusé ses vivres. / Alors, on imagina d'attraper au lacet les bêtes sauvages, de les tromper avec de la glu. / Et, sous l'aiguillon de la nécessité, dans les rigueurs de la misère, / On travailla les terres tandis que les soucis blessaient les cœurs. / Peu à peu, succéda un âge encore moins pur, encore dégradé : / Les hommes de l'âge de fer haussèrent la tête hors des guérets rocailleux ; / Ne furent plus que rage guerrière et fureur de s'enrichir. / Quittant la terre, la justice y laissa juste les traces de ses pas. / Long temps ne se passe que folie et colère / Ne vainquent les esprits. Voici des frères qui se plaisent à répandre le sang de leurs frères, / En voici un autre qui enterre ses richesses et reste à couvrir l'or qu'il a enfoui : / Incapable de compassion à l'égard du pauvre, il lui refuse jusqu'à sa main. » (Traduction : Hélène Cazès)

<sup>392</sup> Le type du contexte originel du vers tiré des *Géorgiques*, d'après STROPPINI (voir les notes 366 et 376) :

+ ..... passages positifs  
- ..... passages négatifs

± ..... passages ou vers à caractère ambigu  
? ..... passages non (ou non facilement) à classer



305	<b>condit opes alius defossoque incubat auro</b>	G	2	507	critique de la vie citadine et guerrière	±
306	<b>nec doluit miserans inopem</b>	G	2	499	éloge de la vie champêtre	±
306	dextramque tetendit.	A	10	823		

Ce passage relativement long se divise en deux parties qui décrivent deux étapes successives de l'histoire de l'humanité et diffèrent l'une de l'autre par les sources textuelles du poème didactique, mais aussi par la manière dont elles travaillent avec les emprunts.

La première partie (vers 290-298) décrit la réponse du Créateur à l'acte meurtrier. Son modèle immédiat est les quelques versets du quatrième chapitre de la *Genèse*, où Dieu maudit Caïn « sur terre qui a ouvert sa bouche » pour recevoir le sang d'Abel tué<sup>393</sup>. La brève mention de la terre devenue stérile, refusant à livrer ses fruits au fratricide, a fourni à Proba l'occasion pour tracer une nouvelle image géorgique, concernant non le seul coupable mais, en sa personne, tout le genre humain, et représentant l'une des formes extrêmes de l'art de Proba. C'est que cette description, dans une sorte de « centon serré » ou « pur », se fonde presque exclusivement sur les emprunts d'un seul long passage du premier livre des *Géorgiques*, passage déjà mentionné ci-dessus, qui raconte la fin de l'idylle primitive et la transition vers les périodes postérieures<sup>394</sup>.

Ici, Proba a choisi surtout les vers relatifs à la loi du progrès laborieux, imposée par Jupiter, et évité – avec une seule exception<sup>395</sup> – tous ceux qui mentionnent l'inventivité humaine. Le lien étroit entre les deux passages, celui dans le centon et sa source dans les *Géorgiques*, est bien sensible dès le début où sont repris, dans un renvoi évident, quatre vers consécutifs du modèle (dans une suite légèrement modifiée, pour respecter les règles de la centonisation). Ce quatrain, ainsi que les autres emprunts des *Géorgiques*, marquent bien le passage vers un nouvel âge, caractérisé cette fois par l'hostilité du monde naturel envers l'homme (serpents vénéneux, fauves), par les phénomènes qui privent le travail

<sup>393</sup> Voir Gn 4,11-12 : « *nunc igitur maledictus eris super terram quae aperuit os suum et suscepit sanguinem fratris tui de manu tua / cum operatus fueris eam non dabit tibi fructus suos.* »

<sup>394</sup> C'est la même technique que Proba utilise pour décrire, par exemple, les dons de la nature au Christ nouveau-né (dans les vers 377-379), en centonisant – bien sûr – la IV<sup>ème</sup> *Eglogue*.

<sup>395</sup> Voir les v. 296-297.

agricole de sa récompense (maladies du blé) et surtout par les premiers éléments de la violence des « cœurs blessés par le souci », tournée néanmoins toujours encore vers la nature (chasse aux bêtes sauvages)<sup>396</sup>.

La violence entre les hommes et le manque de charité sont les traits distinctifs de la quatrième et dernière époque, décrite dans le passage suivant (vers 299-306). Proba elle-même appelle cet âge *deterior ac decolor*, « plus mauvais et corrompu », et sa génération *ferrea progenies*, « les gens (de l'âge) de fer »<sup>397</sup> ; c'est ici qu'elle utilise, pour la seule fois, le nom d'un des âges mythiques désignés par les noms des métaux, pour caractériser une des étapes de sa périodisation de l'histoire biblique. En accord avec les caractéristiques de cet âge, qui n'appartiennent plus au domaine agricole, la part des *Géorgiques* à la construction de ce passage n'est plus prédominante ; cependant, les emprunts de ce poème forment une bonne moitié de son étendu.

Au niveau sémantique, le passage se fonde sur le distique – séparé dans les vers 299 et 301 – qui provient du livre VII de l'*Enéide* (vers 326 et suivant), où Evandre raconte à Enée l'histoire du Latium. Les citations des *Géorgiques*, quant à elles, servent ici plutôt à caractériser l'époque. Or, il n'est pas sans intérêt de voir qu'elles sont toutes tirées, avec l'exception de celle placée au vers 300 (qui a été choisie évidemment à cause du terme *ferrea*), du long passage final du livre II, où Virgile glorifie la vie paisible à la campagne. Cependant, Proba en reprend quasi exclusivement les vers relatifs aux modes de vie opposés, citadin et guerrier<sup>398</sup> : elle mentionne la ladroterie, l'agressivité et l'inflexibilité, qualités inconnues – selon Virgile – des paysans. Il semble donc qu'en dehors de la simple

---

<sup>396</sup> De plus, Proba caractérise cet âge par la disparition définitive de plusieurs éléments appartenant, d'après les images traditionnelles, encore à l'idylle primitive, comme le miel qui tombe goutte à goutte des arbres (vers 281) ou le vin coulant dans les ruisseaux (vers 293) – des motifs que l'on n'attendrait plus après la fin de l'« âge d'or ».

<sup>397</sup> Voir les v. 299-300 – Notons que la plupart des manuscrits virgiliens, même les plus anciens, portent la leçon *ferrea*, tandis que peu nombreux sont ceux qui attestent *terrea* (« les hommes faits de terre »), la *lectio difficillior* privilégiée par maints éditeurs (voir p. ex. l'édition de E. de SAINT-DENIS dans Les Belles Lettres, p. 31, ou celle de Manfred ERREN (éd.), *P. Vergilius Maro – Georgica*, t. I : *Einleitung, Praefatio, Text und Übersetzung*, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1985, p. 82 ; pour un résumé de la discussion stématique, voir *ibidem*, tome II : *Kommentar*, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 2003, p. 458-459).

<sup>398</sup> Pour cette double opposition, voir par exemple STROPPINI, *op. cit.*, p. 83 : « Le chant II des *Géorgiques* repose donc, au-delà de l'énumération des cultures, sur deux types de grandeur opposés : la grandeur guerrière et la grandeur de la vie agreste, mais aussi sur deux modes de vie opposés : la vie citadine, où fleurissent les maux, et la vie paysanne, source de toutes les vertus. »

énumération des maux de l' « âge de fer » qui devait finir par aboutir au Déluge purifiant, la poétesse voulait souligner, par son choix du matériel textuel, cette opposition entre la vie agricole, sereine et proche à la nature, et l'activité humaine, conçue ici comme non-naturelle et faisant injure à la nature par son caractère agressif et violent – activité qui a commencé par le péché originel et débouché à la Crucifixion.

### *c. Réaction de la nature à la mort de Jésus*

Le récit de la Crucifixion représente l'un des sommets naturels du poème. Or, ici, Proba montre la même tendance à introduire la dimension lyrique dans son texte, que nous avons remarquée dans les exemples précédents. Après avoir raconté la Cène, Proba relate, sur un tempo relativement vif et sans donner de détails, l'arrestation de Jésus par la foule furieuse, sa crucifixion, ses derniers mots et sa mort sur la Croix (vers 600-624). Le passage suivant, qui décrit – d'une façon visiblement plus détaillée – les phénomènes naturels qui ont surgi après la Crucifixion, est le seul dans la partie néo-testamentaire du *Cento Probae* à être marqué par un lien étroit avec les *Géorgiques*.

TABLEAU XI : *Signes néfastes après la Crucifixion*<sup>399</sup>

en gras ... vers repris des *Géorgiques*

entre parenthèses ... contexte des vers tirés de l'*Enéide*

V.	DESCRIPTION DES PEINES APRES LA CRUCIFIXION				CONTEXTE ORIGINAL DANS LES	400
----	---	--	--	--	----------------------------	-----

<sup>399</sup> « Cependant, le ciel se mêlait de vastes grondements / Soudain surgis. La noire nuit déroba au monde toute couleur, / Et le siècle impie redouta que fût venue la nuit éternelle. / La terre tremble, les bêtes ont fui, et les cœurs des mortels, / A travers le monde, gisent, terrassés par l'épouvante. Alors, brusquement, / La terre gémit et le ciel résonne du fracas de son tonnerre. / Tout à coup, sortant du fond des ténèbres de l'Erèbe, / Les ombres ténues s'avançaient. Les terres et les mers, elles aussi, / Délivraient maints présages : voici les fleuves suspendus en leur cours, voici que le sol s'entrouvre, / Et encore, voici que béent les secrètes demeures de la mort, / Au plus profond du Tartare : les cavernes ombreuses, dans les abîmes, s'étaient ouvertes. / Le soleil enfin, quoique à son lever, – tous en reconnaissent le fait – / D'une rouille sombre, voila sa tête éclatante. » (Traduction : Hélène Cazès)

<sup>400</sup> Le type du contexte originel du vers tiré des *Géorgiques*, d'après STROPPINI (voir les notes 366 et 376) :

- + ..... passages positifs
- ..... passages négatifs
- ± ..... passages ou vers à caractère ambigu
- ? ..... passages non (ou non facilement) à classer

	DANS LE <i>CENTO PROBÆ</i>				<i>GEORGIQUES</i>	
625	Interea magno misceri murmure caelum	A	4	160	(orage)	
626	incipit	A	4	161	<i>idem</i>	
626	et rebus nox abstulit atra colorem	A	6	272	(tenèbres dans l'Orcus)	
627	<b>impiaque aeternam timuerunt saecula noctem.</b>	G	1	468	maux après la mort de César	-
628	<b>terra tremit, fugere ferrae et mortalia corda</b>	G	1	330	orage	-
629	<b>per gentes humilis stravit pavor :</b>	G	1	331	<i>idem</i>	-
629	inde repente	A	8	238		
630	dat tellus gemitum et	A	9	709	(un Troyen tombé dans le combat)	
630	caelum tonat omne fragore.	A	9	541	(tour abattue pendant une bataille)	
631	extemplo	A	1	92		
631	<b>commotae Erebi de sedibus imis</b>	G	4	471	Orphée chante aux Enfers	-
632	<b>umbrae ibant tenues.</b>	G	4	472	<i>idem</i>	-
632	<b>tellus quoque et aequora ponti</b>	G	1	469	maux après la mort de César	-
633	<b>signa dabant :</b>	G	1	471	<i>idem</i>	-
633	<b>sistunt amnes terraeque dehiscunt.</b>	G	1	479	<i>idem</i>	-
634	<b>quin ipsae stupuere domus atque intima Leti</b>	G	4	481	Orphée chante aux Enfers	-
635	<b>Tartara</b>	G	4	482	<i>idem</i>	-
635	et umbrosae penitus patuere cavernae.	A	8	242		
636	<b>sol quoque et exoriens</b>	G	1	438	pronostics	?
636	– cuncti se scire fatentur –	A	11	344		
637	<b>tum caput obscura nitidum ferrugine textit.</b>	G	1	467	maux après la mort de César	-

La réaction de la nature à la mort de Jésus n'est mentionnée que par deux des quatre évangélistes, assez brièvement par Luc<sup>401</sup> et, moins sommairement, par Matthieu<sup>402</sup>. Concernant cette double source néo-testamentaire, on constate que dans sa version du récit, Proba a considérablement augmenté le nombre des signes néfastes ; elle a non seulement combiné les motifs provenant des deux évangiles, mais elle en a ajouté d'autres : pour rendre la sobre scène biblique plus expressive, elle a imaginé maints effets acoustiques comme le tonnerre, les

<sup>401</sup> Voir Lc 23,44-45 : « *Erat autem fere hora sexta et tenebrae factae sunt in universa terra usque in nonam horam / et obscuratus est sol. Et velum templi scissum est medium.* »

<sup>402</sup> Voir surtout Mt 27,45 (avant les derniers mots de Jésus sur la Croix) : « *A sexta autem hora tenebrae factae sunt super universam terram usque ad horam nonam* », et 51-53 (après sa mort) : « *Et terra mota est et petrae scissae sunt / et monumenta aperta sunt et multa corpora sanctorum qui dormierant surrexerunt / et exeuntes de monumentis post resurrectionem ejus venerunt in sanctam civitatem et apparuerunt multis.* »

grondements et le fracas (vers 625 et 630), mais aussi l'effroi suscité par tous ces phénomènes insolites (vers 628 et suivant), les fleuves qui arrêtaient leur cours (vers 633) ou la rouille voilant le soleil levant (vers 637). De plus, la centoniste a divisé les signes en trois groupes, selon qu'ils ont été délivrés par le ciel (jusqu'au vers 630), par la terre (vers 631-635) ou par le soleil (vers 636-637).

En effet, c'est cette dernière partie (concernant les présages solaires) qui révèle le plus clairement les sources auxquelles Proba a puisé l'inspiration pour développer ce passage. C'est que dans le chapitre 27 de l'Évangile de Matthieu – qui était le modèle principal pour ce passage – le motif du soleil éclipsé ne se rencontre pas. On ne le trouve que chez Luc (Lc 23,45), où Proba a dû l'emprunter ; avec pour but, semble-t-il, moins d'établir une sorte d'harmonie des deux péricopes évangéliques parallèles, que d'accorder sa liste des signes au répertoire traditionnel de présages sinistres.

Car, dans l'imagerie traditionnelle, l'obscurcissement ou la teinte insolite des corps célestes (notamment du soleil, mais aussi de la lune ou des étoiles, surtout de celle du matin) est l'un des présages néfastes les plus typiques. Dans la littérature romaine classique et post-classique, il joue un rôle important dans le catalogue plus ou moins stéréotypé des signes sinistres, associés tout spécifiquement à la mort de Jules-César et à la guerre civile qui s'ensuivait. Dans le contexte du récit de ces événements historiques donnés, la mention du soleil obscurci se trouve non seulement dans les *Géorgiques*, où Proba a emprunté le vers en question, mais aussi – pour mentionner seulement les œuvres poétiques – chez Tibulle, à la fin des *Métamorphoses* d'Ovide et dans le premier livre de la *Guerre civile* de Lucain<sup>403</sup>. En ajoutant ce motif à la fin de sa liste de signes, Proba manifeste volontairement sa dépendance à l'égard de la tradition césarienne et, pour ainsi dire, adopte – dans une sorte d'*intepretatio christiana* – le groupement de *topoi* liés au personnage-clé de la tradition païenne pour la littérature chrétienne<sup>404</sup>.

---

<sup>403</sup> Voir TIB. II,5,75 : « *solem defectum lumine* » ; OV., *Met.* XV,785-786 : « *solis quoque tristis imago / lurida sollicitis praebebat lumina terris* », et 789-790 : « *caerulus et vultum ferrugine Lucifer atra / sparsus erat, sparsi Lunares sanguine currus* » ; LUC. *Phars.* 1,538-543 : « *Phebe [...] terrarum subita percussa expalluit umbra. / Ipse caput medio Titan cum ferret Olympo, / condidit ardentis atra caligine currus / involvitque orbem tenebris gentesque coegit / desperare diem.* »

<sup>404</sup> Après Proba, la même transposition (mort de Jules-César – mort de Jésus) se trouve par exemple chez PRUDENCE, *cath.* 9,79-81, qui utilise le motif du soleil obscurci (*Sol [...] lugubri*

Le caractère novateur de sa façon de disposer avec la matière biblique est bien évident, si on compare son catalogue des présages avec le passage correspondant dans l'épopée de Juvencus : là où ce dernier ne fait que traduire, quasi mot à mot et sans toucher sa structure, l'épisode biblique dans le langage de la poésie traditionnelle<sup>405</sup>, Proba le remodèle à son gré pour opérer un parangon de la synthèse entre le contenu chrétien et la forme (non seulement la langue) de la poésie romaine. Au cours de ce remodelage, elle utilise deux procédés que nous avons déjà rencontrés dans les passages examinés dans les chapitres précédents.

D'abord, elle renforce le rapprochement entre le passage en question et son modèle géorgique, le catalogue des signes après la mort de Jules-César, par la multiplication des emprunts qu'elle a faits à ce dernier, devenu ainsi une « réminiscence conductrice » pour ce passage. En fait, Proba en a tiré non seulement le fragment mentionnant l'éclipse solaire, mais aussi celui évoquant les ténèbres imprévues (vers 627) – qui représente un pendant à la mention des ténèbres qui s'étendent, d'après le récit évangélique, « à partir du midi jusqu'à trois heures » (Mt 27,45) – et le distique fragmentaire qui décrit les signes délivrés par les fleuves et par la terre qui s'entrouvre (vers 632-633), dans un écho aux « rochers qui se fendent » (Mt 27,51). Cette « charpente sémantique » est complétée par d'autres emprunts – tirés soit des *Géorgiques* soit de l'*Enéide* –, eux aussi à caractère négatif prédominant et, de plus, axés autour des seuls trois thèmes qui, évoqués par la voie d'association dans les esprits des lecteurs, complètent l'atmosphère du passage : l'orage, la guerre et les enfers<sup>406</sup>.

### II.3. Résumé : la présence des *Géorgiques* dans le *Cento Probae*

Si l'on compare la manière dont Proba raconte les épisodes de l'histoire biblique avec celle de Juvencus – comme nous l'avons fait, à titre d'exemple,

---

*sordidus ferrugine*, cf. *georg.* 1,467 ~ PROBA 637) et celui du monde craignant la nuit éternelle (*fertur horruisse mundus noctis aeternae chaos*, cf. *georg.* 1,468 ~ PROBA 627) – ce parallèle a été remarqué par HERZOG, *Die Biblepik der lateinischen Spätantike*, op. cit., p. 50, surtout note 172 (pour le parallèle entre ce passage dans le centon et sa source virgilienne, voir p. 25-26).

<sup>405</sup> IUVENC. 4, 686-690 et surtout 702-711.

pour l'épisode de la Crucifixion –, on constate l'originalité avec laquelle la centoniste traite sa matière. A la différence de son prédécesseur, elle s'intéresse beaucoup moins à la reproduction de la structure épique, tirée directement du récit biblique, qu'à une sorte de commentaire lyrique qu'elle ajoute à la description succincte des événements particuliers ; dans tous les cas analysés ici, ce commentaire se fonde sur une brève mention du texte biblique qu'il développe.

L'espace né de cette *amplificatio* non-épique offre à la centoniste l'occasion d'introduire dans son texte la dimension lyrique, moins sensible dans le texte biblique et dans la paraphrase de Juvencus, et de ralentir le cours du récit, mais aussi d'intégrer dans le poème les éléments renvoyant à l'inventaire topique de la tradition littéraire antique, surtout romaine (voir les allusions évidentes aux « quatre âges » dans la partie vétéro-testamentaire, ou celles à la liste des présages néfastes dans la paraphrase du récit évangélique). De ce point de vue, le *Cento Probae* peut être considéré comme un degré supérieur de la synthèse entre la culture littéraire gréco-latine et le christianisme. Une tentative dans ce sens (on le sait) a été opérée par Juvencus, par exemple en ce qui concerne sa conception du personnage de Jésus en tant que héros antique, doté – de plus de la conception du personnage de Jésus dans les Evangiles – d'une certaine force émotionnelle<sup>407</sup>. Proba, quant à elle, approfondit cette tentative de Juvencus, en faisant passer par le « tamis » de la littérature chrétienne (pour reprendre une expression d'Hervé Inglebert<sup>408</sup>) un plus grand nombre d'éléments de la culture traditionnelle : non seulement les formules verbales, en accord avec la technique choisie, et le langage stylistique du genre épique, mais aussi des images et des concepts spécifiques.

---

<sup>406</sup> Orage : vers 625, 628-629 ; guerre : vers 630 (deux fragments) ; enfers : vers 626, 631-632, 624 (voir le Tableau X ci-dessus, p. en page 163).

<sup>407</sup> Voir l'article cité ŠUBRT, « Jesus and Aeneas », *op. cit.*, p. 14 : « [...] *developping of the human dimension of Christ* ».

<sup>408</sup> Voir plus haut, p. 87 et sq.

### III. PROBA DEVANT L'IMAGERIE VIRGILIENNE :

#### LA RECEPTION DES IMAGES DE L'*ENEIDE*

#### DANS LE *CENTO PROBAE*

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que, dans certains cas – comme la liste des signes néfastes ou la description des « quatre âges » de l'humanité –, la technique compositionnelle de Proba dépasse le niveau de la combinaison de fragments textuels et que la centoniste emprunte ou imite des images entières. Dans ce chapitre, nous voudrions vérifier cette observation, faite pour les *Géorgiques*, sur la matière plus riche des images tirées de l'*Enéide* et explorer l'inventaire des stratégies que Proba met en œuvre à ce niveau, surtout dans les situations où une image biblique présente une analogie évidente avec une image virgilienne. Pour ces cas de figure, Reinhart Herzog propose de distinguer deux types de réception (sans jamais en donner de définitions claires)<sup>409</sup> : l'imitation contrastée et l'imitation analogique.

#### III.1. L' « imitation contrastée » : la description des Enfers dans le « Sermon sur la montagne »

Le remaniement du « Sermon sur la montagne » par Proba nous fournit un exemple instructif pour notre propos. A la différence de sa version originale dans l'Evangile selon Matthieu (Mt 5,3-7,27), le « Sermon » de Proba se compose de trois parties clairement séparées. Dans la première (v. 469-473), que l'on pourrait appeler « positive » ou « protreptique », Jésus énumère des règles à suivre pour tendre vers le salut ; elle correspond non seulement au catalogue des bienheureux qui introduit le « Sermon » biblique, mais est aussi la seule à en reproduire les idées, ne serait-ce que très vaguement et sommairement. Suivent deux parties

---

<sup>409</sup> Voir plus bas, les notes 418 et 419.



« négatives » ou « apotroptiques », créations plus ou moins libres de Proba sans appui évident dans le texte biblique : l'une (v. 474-487) donne des exemples des délits et dépeint, dans des couleurs vives, les châtiments des âmes coupables aux Enfers ; l'autre (v. 488-496) clôture le discours de Jésus par l'admonition des spectateurs de l'idolâtrie propre à la religion traditionnelle.

TABLEAU XII : La description des Enfers dans le « Sermon sur la montagne »<sup>410</sup>

en gras ... vers repris du livre VI de l'*Enéide*

V.	LE « SERMON SUR LA MONTAGNE » DANS LE <i>CENTO PROBAE</i>				CONTEXTE ORIGINAL DANS LE LIVRE VI DE L' <i>ENEIDE</i>
469	« <b>discite iustitiam moniti,</b>	A	6	620	les injustes
469	securrite fessis,	A	11	335	
470	pro se quisque, viri,	A	5	501	
470	quae cuique est copia, laeti	A	5	100	
471	communemque vocate deum.	A	8	275	
471	meliora sequamur	A	3	188	
472	quoque vocat vertamus iter.	A	5	23	
472	<b>via prima salutis</b>	A	6	96	prophétie de la Sibylle
473	intemerata fides	A	2	143	
473	et mens sibi conscia recti.	A	1	604	
474	vobis parta quies	A	3	495	
474	<b>perfecto temporis orbe.</b>	A	6	745	supplices purificateurs
475	<b>nam qui divitiis soli incubere repertis</b>	A	6	610	les injustes

<sup>410</sup> « Percevez ces règles et apprenez-en la justice : secourez les malheureux, / Chacun selon vos forces, hommes, chacun selon vos moyens ; le cœur joyeux, / Invoquez le nom de Dieu, qui vous unit. Cherchons à devenir meilleurs, / Et suivons la voie qui nous appelle. Le plus sûr chemin du salut, / C'est une foi inaltérable et l'intime conscience de bien agir. / Vous connaîtrez alors la paix, lorsque le cycle du Temps sera accompli. / Car celui qui aura rencontré la richesse et l'aura jalousement couvée, / Sans la partager avec son prochain, sa vie durant, / Celui-là a maltraité ses parents et a trahi la confiance de son allié. / Alors, quand la froide mort séparera corps et âme, / Celui-là sera enfermé et attendra son châtiment ; et la foule de ces pécheurs est innombrable : / Errant dans les ténèbres infernales, pour leurs crimes passés, / Ils paieront leur peine. Certains sont précipités dans un gouffre profond, / Où l'infection de leur mal sera purgée par l'eau ou consumée par le feu. / Cet abîme mêlé de fange, tourbillonnant en un immense tournoisement, / Sans cesse bouillonne et rejette, par hoquets, le sable de ses gouffres abyssaux. / De là montent de sonores gémissements, le claquement cruel / Du fouet qui frappe, puis, encore, le grincement du fer et les chaînes que l'on traîne. / Sans cesse ramenés, les voiles de la nuit épaississent les ténèbres. / Et, après ceci, écoutez Mes paroles de toute votre attention : / Je ne serai plus, ensuite, auprès de vous lorsque vous sacrifierez les taureaux / Selon la religion de vos pères, lorsque vous édifierez vos temples du tronc des chênes / Vous sculpterez des statues de vos mains mortelles, lorsque vous veillerez sur ces lieux, / Je ne serai plus là pour vos prières ; voilà ce que Je vous répéterai encore et encore. / Mais il n'est donné qu'une fois de mourir : le Fils et le Père / Sans cesse à votre mémoire, sont votre soutien, si toutefois vous croyez en eux. / Cependant, le temps fuit, fuit sans retour, / Et le jour de flammes, le jour des puissances impitoyables approche. » (Traduction : d'après Hélène Cazès, avec quelques modifications en fonction de la traduction allemande d'Ilona OPELT, *op. cit.*, p. 112-114.)

V.	LE « SERMON SUR LA MONTAGNE » DANS LE <i>CENTO PROBAE</i>				CONTEXTE ORIGINAL DANS LE LIVRE VI DE L' <i>ENEIDE</i>
476	<b>nec partem posuere suis,</b>	A	6	611	<i>idem</i>
476	<b>dum vita maneret,</b>	A	6	608	<i>idem</i>
477	<b>pulsatusve parens et fraus innexa clienti,</b>	A	6	609	<i>idem</i>
478	tum, cum frigida mors anima seduxerit artus,	A	4	385	
479	<b>inclusi poenam expectant,</b>	A	6	614	les injustes
479	<b>quae maxima turba est,</b>	A	6	611	<i>idem</i>
480	infernisque cient tenebris	A	7	325	
480	<b>veterumque malorum</b>	A	6	739	supplices purificateurs
481	<b>supplicia expendunt.</b>	A	6	740	<i>idem</i>
481	<b>aliis sub gurgite vasto</b>	A	6	741	<i>idem</i>
482	<b>infectum eluitur scelus aut exuritur igni.</b>	A	6	742	<i>idem</i>
483	<b>turbidus hic caeno vastaque voragine gurgis</b>	A	6	296	l'Achéron
484	<b>aestuat atque imo barathri eructat harenam.</b>	A	6	297	<i>idem</i>
485	<b>hinc exaudiri gemitus et saeva sonare</b>	A	6	557	le palais des châtiments
486	<b>verbera, tum stridor ferri tractaeque catenae,</b>	A	6	558	<i>idem</i>
487	semper et obducta densantur nocte tenebrae.	G	1	248	
488	praeterea	E	2	40	
488	quae dicam animis advertite vestris.	A	2	712	
489	non ego vos posthac	E	1	75	
489	caesis de more iuvenis	A	3	369	
490	religione patrum	A	2	715	
490	truncis et robore nata	A	8	315	
491	mortalive manu	A	9	95	
491	effigies et templa tueri	A	7	443	
492	audiam : et haec	A	4	387	
492	repetens iterumque iterumque monebo.	A	3	436	
493	sed periisse semel satis est.	A	9	140	
493	natumque patremque	A	4	605	
494	profuerit meminisse magis,	G	1	451	
494	<b>si credere dignum est.</b>	A	6	173	mort de Misène tué par Triton jaloux
495	sed fugit interea, fugit inreparabile tempus,	G	3	284	
496	flammarumque	G	1	473	
496	dies et vis inimica propinquat. »	A	12	150	

Ce qui attire l'attention dans ce passage, c'est la concentration extraordinaire des vers tirés du livre VI de l'*Enéide*, décrivant la descente aux enfers d'Enée accompagné par la Sibylle de Cumès – concentration qui, d'après Ilona Opelt<sup>411</sup>, prouve une fois de plus la « fascination chrétienne pour les enfers virgiliens », richement documentée dans l'étude célèbre de Pierre Courcelle. La répartition des emprunts du livre VI dans le sermon (marqués en gras dans le

<sup>411</sup> OPELT, *op. cit.*, p. 112.

tableau ci-dessus) illustre bien la manière subtile dont Proba introduit dans son texte les « réminiscences conductrices ».

Le sermon s'ouvre par une citation du discours de la Sibylle<sup>412</sup>, où celle-ci explique au héros troyen les supplices de ceux qui ont commis un crime contre les dieux en violant la *iustitia*. Dans ce vers, la prophétesse rapporte un cri de Thésée infortuné, proclamation qui « semble éminemment faite pour conclure un développement »<sup>413</sup> mais qui a été choisie par Proba comme élément d'introduction. Par son appel à craindre les dieux / Dieu, exprimé surtout dans sa seconde moitié ([...] *et non temnere divos*) – à cause du dernier mot, elle n'aurait pu être citée telle quelle dans un contexte chrétien, mais elle était sans doute évoquée dans l'esprit des lecteurs romains –, ce vers anticipe l'énoncé non seulement du court catalogue des règles qui suit, mais aussi du sermon entier.

Sans doute à cause de son caractère « positif », la première partie ne contient plus, après ce vers, qu'un seul emprunt du livre VI : la formule *via prima salutis* au vers 472 provient de la prophétie de la Sibylle, prédisant à Enée une arrivée sûre au Latium, bout de son voyage. Sans vouloir surinterpréter, on peut expliquer le choix de cette formule dans un discours où Jésus instruit ses auditeurs sur le « chemin vers le salut », par l'analogie de l'énoncé des deux passages.

Or, le noyau de la « réminiscence conductrice » se trouve dans la partie centrale du sermon. Comme on peut le voir dans le tableau ci-dessus, Proba y exploite une technique que nous avons déjà décelée à plusieurs reprises, par exemple à propos de la description du premier jour de la Création ou de celle de l'« âge de bronze », après la mort d'Abel : le passage utilise, soit exclusivement, soit de manière nettement prédominante, des vers tirés d'une partie donnée (image, passage, livre) de la source qui, par association, influe ainsi de manière fondamentale sur son sens.

Ici, le passage central décrivant les peines des coupables dans les Enfers se compose presque entièrement (15 fragments sur 19) d'emprunts au livre VI ou, plus exactement, de plusieurs passages précises. D'abord, les vers 475-479 puisent dans le discours mentionné de la Sibylle, évoquant les supplices des

---

<sup>412</sup> *Aen.* 6,562-627.

<sup>413</sup> Jacques PERRET, dans son commentaire du discours de la Sibylle, dans VIRGILE, *Enéide*, livres V-VIII, 6<sup>ème</sup> tirage, Les Belles Lettres, 1993, p. 173.

injustes, et développent ainsi la réminiscence annoncée par le premier vers du sermon. Il est significatif que toutes ces citations proviennent de la même partie du discours sibyllin, consacrée aux coupables anonymes ayant perpétré des délits quasi ordinaires – à la différence des personnages mythiques comme les Titans, Salmonée, Tityos etc. énumérés auparavant, avec lesquels les lecteurs chrétiens auraient eu du mal à s'identifier, et dont les crimes sont souvent monstrueux. Cette première moitié de la partie centrale a donc un double objectif : en ajoutant des exemples à éviter, elle continue et complète (quoique de manière négative) le « Décalogue » de Proba, commencé dans les vers précédents par l'énumération des règles à suivre ; en même temps, par son brusque changement de ton et par son potentiel allusif orienté déjà davantage vers les châtiments que vers les délits eux-mêmes<sup>414</sup>, elle prépare la seconde moitié de cette partie, contenant la description de peines (vers 480-487).

Cette description, quant à elle, se fonde sur un autre passage de l'*Enéide*, le discours d'Anchise dépeignant les supplices purificateurs des âmes destinées à revenir sur la terre<sup>415</sup> ; comme nous l'avons vu, la fin de l'exorde général contient un autre passage puisant de façon répétée à ce discours cher à Proba. De même que pour la première moitié, pour le sermon entier et d'ailleurs aussi pour l'exorde, l'assemblage de plusieurs éléments tirés du même passage-source est annoncé par une citation le précédant de quelque vers. Ici, il s'agit de la formule *perfecto temporis orbe* au vers 474 qui désigne, chez Virgile, la fin des purifications infernales. L'assemblage lui-même consiste en deux fragments plus longs, évoquant directement la description des supplices, leur cause (*veterumque malorum*, v. 480) et leur forme (par l'eau ou par le feu). Tout cela est complété par deux distiques empruntés également au livre VI de l'*Enéide* : le premier décrit l'Achéron trouble et sombre, en développant l'idée de la purification par l'eau (le lien entre les deux éléments est le mot *gurgēs*) ; le second évoque la vision du palais des châtiments infernaux, qui a inspiré à Enée l'idée de demander à la Sibylle son récit sur les crimes et les peines, cité déjà plus haut.

---

<sup>414</sup> Ce sont bien sûr les deux moitiés de la partie centrale du sermon qui ont inspiré à Ilona Opelt l'idée que Proba était « intéressée davantage par le châtiment que par le délit » (OPELT, *op. cit.*, p. 114 : « *Proba ist mehr an der Strafe als am Delikt interessiert.* »).

<sup>415</sup> *Aen.* 6,724-751.

Pour la construction de son image des Enfers, qu'elle a introduite délibérément au sein du « Sermon sur la montagne », Proba sait donc s'inspirer de plusieurs passages du livre VI de caractère différent : catalogue des injustes, explication de mécanismes des supplices purificateurs, description des enfers, évocation de l'atmosphère infernale. Dans son centon néanmoins, elle opère une neutralisation de toutes ces différences subtiles, dues à la variabilité des processus que les âmes des morts ont à subir aux enfers d'après les idées de la philosophie et de la mythologie antiques que Virgile a reprises et développées dans l'*Enéide*, en premier lieu celle de la métempsycose. Pour Proba, tout ce qui est lié au monde chthonien a une valeur expressément négative, en accord avec la doctrine chrétienne qui rejette catégoriquement l'idée de métensomatose<sup>416</sup>. Dans le centon, les différentes sortes d'âmes se rejoignent en une seule catégorie, celle des condamnés pour l'éternité, les procédés purificateurs se changent en châtiments, la « machinerie des dieux et démons » infernaux influe, dans ses détails, sur l'image du diable<sup>417</sup>.

La réception du livre VI dans le « Sermon » de Proba représente donc un paragon du cas de figure pour lequel Reinhart Herzog a introduit le terme d'« imitation contrastée » (*Kontrastimitation*)<sup>418</sup>. Dans les cas où le parallèle entre l'imagerie traditionnelle et la doctrine chrétienne est évidente, ou même déjà acceptée antérieurement, le texte chrétien s'empare de l'image originelle de façon transparente et facilement déchiffrable (parce qu'il reprend les expressions originelles, quasi mot à mot), mais en même temps sélective (on élimine « en tamisant » les éléments non admissibles), pour faire naître une nouvelle variante de cette image, acceptable pour le nouveau contexte idéologique. Entre les deux variantes s'établit une relation particulière : l'image d'origine enrichit la conception chrétienne par son réservoir riche de détails, évoqués soit directement, soit par association, et la relie à la tradition, dont elle se présente comme un

---

<sup>416</sup> Voir par exemple, quelques décennies après Proba, Jérôme dans son *Adversus Rufinum* (voir Pierre COURCELLE, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Enéide*, t. 1, *Les témoignages littéraires*, Paris, Bocard, 1984, p. 486).

<sup>417</sup> HERZOG, *Die Biblepik der lateinischen Spätantike*, op. cit., p. 25.

<sup>418</sup> Pour les éléments de définition de ce terme, voir HERZOG, *ibid.*, p. 25 (« *Kontrastrezeption stellt sich [...] als eine umdeutende Reaktion auf eine bereits akzeptierte Rezeption dar* », note 88), 195 et 201, note 163, où l'auteur propose « [...] mit [diesem Begriff] sensu lato die Folgen einer das klassische Substrat umdeutenden Rückwirkung auf christliche Konzeptionen [...] zu bezeichnen ».

culmen ; la variante chrétienne, à son tour, propose une nouvelle lecture de son modèle et aide ainsi à sa survie dans les conditions culturelles et historiques changées.

### III.2. L' « imitation analogique » : la tempête

L'autre type de la réception des images virgiliennes par Proba est celui de l' « imitation analogique »<sup>419</sup>, dont on trouve l'exemple le plus instructif dans le passage racontant comment Jésus marcha sur les eaux et la tempête qui précède (vers 531-561).

Dans les Evangiles, l'épisode de la marche sur les eaux suit immédiatement celui de la (première) multiplication des pains<sup>420</sup> ; ils forment ensemble une unité dont le but est d'offrir des signes présentant Jésus comme le Fils de Dieu<sup>421</sup>. Proba, en revanche, sans montrer de rapports évidents, enchaîne cette scène au long épisode de l'enseignement sur la montagne, mentionné dans le chapitre précédent (après avoir terminé celui-ci par le dialogue de Jésus avec le jeune homme riche, à la différence des Evangiles synoptiques qui placent cette scène ailleurs<sup>422</sup>). Ainsi, pour les intégrer toutes dans son récit sans répétitions superflues, elle contamine plusieurs situations où Jésus parle à la foule, qu'il s'agisse de versions diverses de la même scène dans les différents Evangiles, ou encore de scènes distinctes mais analogues à l'intérieur de chacun d'entre eux : le sermon sur la montagne et le premier miracle des pains, l'enseignement des paraboles au bord de la mer (du lac)<sup>423</sup>, la seconde multiplication des pains<sup>424</sup>, etc.

---

<sup>419</sup> Pour une distinction entre l'imitation contrastée et autres types d'imitation dans l'épopée latine tardive, voir Klaus THRAEDE, « Epos », dans *Reallexikon für Antike und Christentum, Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt*, éd. Theodor KLAUSER, t. V, *Endelechius – Erfinder*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 1962, col. 983-1042, surtout coll. 1034-1039.

<sup>420</sup> Mt 14,13-21 et 22-32 ; Mc 6,30-44 et 45-52 ; Io 6,1-15 et 16-21.

<sup>421</sup> Voir par exemple le verset concluant ce double épisode dans l'Evangile selon Marc, après que Jésus entre dans la barque (Mc 6,52) : « *non enim intellexerant de panibus, erat enim cor eorum obcaecatum* ».

<sup>422</sup> Voir PROBA 505-530 ; cf. Mt 19,16-22, Mc 10,17-22, et Lc 18,18-23.

<sup>423</sup> Mt 13,1-35 et Mc 4,1-9.

<sup>424</sup> Mt 15,32-39 et Mc 8,1-10.

En intégrant en son sein des détails caractéristiques de plusieurs de ces épisodes bibliques, ce passage représente donc une sorte d'abstraction de ceux-ci. Du point de vue de l'histoire littéraire, on pourrait interpréter cette manière de façonner la matière biblique comme préfigurant un principe qui va apparaître souvent dans la littérature postérieure puisant dans la Bible, par exemple dans le théâtre religieux médiéval<sup>425</sup> ; pour Proba, ce procédé permet d'alléger et de raccourcir son récit.

Or, Proba procède aussi de manière semblable dans la description de la tempête proprement dite. En fait, dans l'épisode biblique de la marche sur les eaux, on ne trouve aucune mention de la tempête – les Évangélistes ne parlent ici que des « flots » et du « vent contraire » (*fluctus, ventus contrarius*). Ces légères allusions servent à Proba de repères pour introduire à l'intérieur de l'épisode l'image élaborée d'une tempête. Néanmoins, cette image n'est pas une création tout à fait libre de la centoniste. De nouveau, celle-ci « contamine » ici plusieurs passages bibliques analogues dont elle emprunte maints détails caractéristiques : l'indication de la pêche comme mobile de la navigation (vers 534) provient de l'épisode de l'appel des premiers disciples ou de celui de l'apparition de Jésus en Galilée<sup>426</sup> ; les motifs de la peur des disciples (vers 539-544) et de l'apaisement par Jésus de la mer gonflée (vers 552-555) sont tirés de l'histoire de la traversée tourmentée de Capharnaüm à Gadara<sup>427</sup> ; etc.

De même que pour le double passage entier (enseignement à la foule et traversée du lac), l'épisode de la navigation tempétueuse représente donc dans le centon, en une abréviation ingénieuse, toute une série de scènes bibliques analogues. Cette technique compositionnelle permet à Proba de raconter l'histoire sainte non pas linéairement, en se tenant de près au déroulement du récit biblique (à la manière d'un Juvencus), mais de façon sélective. On pourrait même qualifier de « typologique » son approche du texte de la Bible, contrairement à la lecture

---

<sup>425</sup> A titre d'exemple, on peut mentionner le personnage de Marie-Madeleine dans plusieurs drames médiévaux (surtout latins, mais aussi bilingues et vernaculaires) qui est né par combinaison (« contamination » au sens de Térence) de plusieurs personnages féminins bibliques : Marie sœur de Lazare ; pécheresse anonyme dans la maison de Simon Lépreux ; femme guérie par Jésus des « sept démons », qui assiste à sa Crucifixion et sa sépulture ; etc. – voir par exemple Jarmila F. VELTRUSKY, « La Mondanité de Marie-Madeleine : Beauté, joie, péché », dans *Esperienze dello spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento*, éd. M. CHIABO – F. DOGLIO, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1992, p. 269-281, surtout p. 269-270.

<sup>426</sup> Lc 5,1-11 et J 21,1-8 (cf. HERZOG, *Die Biblepik der lateinischen Spätantike*, op. cit., p. 16).

<sup>427</sup> Mt 8,23-27 ; Mc 4,35-41 (ici, de plus, la scène suit immédiatement celle de l'enseignement de la foule par les paraboles) ; Lc 8,22-25.

« historique » des autres auteurs de l'épopée biblique au IV<sup>ème</sup> siècle, Juvencus en premier lieu.

Or, dans cet épisode, une telle manière de construire des images polysémantiques, renvoyant en même temps à plusieurs images-modèles semblables, ne se rencontre pas qu'au niveau de la reproduction du récit biblique – on en trouve aussi des traces importantes dans la façon d'utiliser le matériau textuel virgilien.

TABLEAU XIII : La tempête<sup>428</sup>

dans la colonne de gauche : en gras ..... vers repris du livre I de l'*Enéide*  
 en italiques ..... vers repris du livre III de l'*Enéide*  
 en majuscules ... vers repris du livre V de l'*Enéide*  
 dans la colonne de droite : en gras ..... passages de l'*Enéide* décrivant les tempêtes

V.	LA DESCRIPTION DE LA TEMPETE DANS LE <i>CENTO PROBAE</i>				CONTEXTE ORIGINAL DANS LES LIVRES I, III ET V DE L' <i>ENEIDE</i>
531	<i>Inde ubi prima fides pelago,</i>	A	3	69	départ de Thrace pour Délos
531	tranquilla per alta	A	2	203	
532	<i>deducunt socii navis</i>	A	3	71	départ de Thrace pour Délos
532	atque arte magistra	A	8	442	
533	Hic alius latum funda transverberat amnem	G	1	141	
534	alta petens, pelagoque alius trahit umida lina.	G	1	142	
535	<i>postquam altum tenuere rates nec iam amplius ullae</i>	A	3	192	départ de Crète (avant la tempête)

<sup>428</sup> « Là-dessus, sitôt que l'on peut se fier à la mer et aller par les eaux calmes, / Les compagnons mettent les navires à flot ; avec une maîtrise consommée, / L'un d'entre eux fouette de son épervier le vaste fleuve, / Et gagne le large : un autre traîne dans la mer ses filets ruisselants. / Après que les vaisseaux eurent gagné le large, lorsque ne paraît plus / Aucune terre, l'éther tressaute soudain de feux serrés, / Les nuées, d'un coup, dérobent ciel et jour. / Les vents accourent et soulèvent les flots jusqu'aux astres. / Le sang des compagnons, glacé d'une soudaine terreur, s'est figé dans leurs veines, / Leur courage est tombé ; tous, alors, / Regardaient la houle et pleuraient – tous unis dans le même sanglot –, / Partagés entre l'espoir et la crainte, tantôt croyant qu'ils vivent, / Tantôt que le pire a eu lieu et que leur mort s'est approchée. / Ceux qui naviguent au large ont plus d'une fois connu de telles épreuves. / Mais voici que le Dieu S'avise des immenses rumeurs qui se mêlent à la mer, / Et de la tempête qui se déchaîne, Lui qui a souveraine puissance. / Aussi léger que les vents, plus rapide que l'aile de la foudre, / Il gagne la mer où Il dévale, file sur l'étendue qui s'ouvre devant Lui. / Déjà, Il est tout près d'eux, à une longueur de bateau ; / De loin, ils ont reconnu leur roi et Sa dextre puissante : / Tous les compagnons, en haillons, Le saluent à grands cris. / Du moment où Il toucha les flots tumultueux et S'avança vers la plaine liquide, / Tous assistèrent, en vérité, saisis d'un frisson sacré, à un miracle : / Voici que les flots retombent, voici que les rames n'ont plus à lutter ! / Il met en fuite les nuées amoncelées et marche sur la mer / Sans que l'eau, qui L'entoure pourtant de toutes parts, n'effleure même Sa haute poitrine. / Alors, Il gagne le milieu du navire, passant entre ses compagnons, / Et prend Lui-même la barre de gouvernail : Il est leur pilote, leur guide. / Le mât a tremblé, l'embarcation a gémé sous l'emprise. / Les voiles tombèrent et le Dieu s'assit sur le haut de la poupe. / Enfin, le cœur plein de joie, ils abordent une plage familière. » (Traduction : Hélène Cazès)



V.	LA DESCRIPTION DE LA TEMPETE DANS LE <i>CENTO PROBÆ</i>				CONTEXTE ORIGINAL DANS LES LIVRES I, III ET V DE L' <i>ENEIDE</i>
536	<i>occurrunt terrae,</i>	A	3	193	<i>idem</i>
536	<b>crebris micat ignibus aether,</b>	A	1	90	tempête
537	<b>eripiunt subito nubes caelumque diemque,</b>	A	1	88	<i>idem</i>
538	CONSURGUNT VENTI ET	A	5	20	départ de l'Afrique sous une tempête imminente
538	<b>fluctus ad sidera tollunt.</b>	A	1	103	tempête
539	<i>At sociis subita gelidus formidine sanguis</i>	A	3	259	prophétie de l'Harpie Céléno
540	<i>diriguit : cecidere animi</i>	A	3	260	<i>idem</i>
540	<b>cunctique repente</b>	A	1	594	Enée se présente à Didon
541	PONTUM ADSPECTABANT FLENTES	A	5	615	les Troyennes se préparant à embraser les bateaux
541	– VOX OMNIBUS UNA –	A	5	616	<i>idem</i>
542	<b>spemque metumque inter dubii, seu vivere credant</b>	A	1	218	débarquement en Afrique après la tempête
543	<b>sive extrema pati,</b>	A	1	219	<i>idem</i>
543	<i>leti discrimine parvo,</i>	A	3	685	passage entre Scylla et Charybde
544	<i>qualia multa mari nautae patiuntur in alto.</i>	A	7	200	
545	ECCE DEUS	A	5	854	le Sommeil arrive pour faire mourir Palinure
545	<b>magno misceri murmure pontum</b>	A	1	124	tempête
546	<b>emissamque hiemem sensit,</b>	A	1	125	<i>idem</i>
546	<i>cui summa potestas.</i>	A	10	100	
547	<i>par levibus ventis</i>	A	2	794	
547	ET FULMINIS OCIO ALIS	A	5	319	jeux en Sicile (course à pied)
548	PRONA PETIT MARIA ET PELAGO DECURRIT APERTO :	A	5	212	jeux en Sicile (régates)
549	<i>nec longo distat cursu</i>	A	3	116	Anchise conseille d'aller en Crète
549	PRAEEUNTE CARINA.	A	5	186	jeux en Sicile (régates)
550	<b>agnoscunt longe regem</b>	A	10	224	
550	<b>dextramque potentem</b>	A	7	234	
551	<i>nudati socii</i>	A	3	282	jeux gymniques à Actium
551	ET MAGNO CLAMORE	A	5	207	jeux en Sicile (régates)
551	<i>salutant.</i>	A	3	524	arrivée en Italie
552	<i>postquam altos tetigit fluctus et ad aequora venit,</i>	A	3	662	Polyphème essaie en vain de poursuivre les Troyens
553	<i>id vero horrendum ac visu mirabile ferri :</i>	A	7	78	
554	SUBSIDUNT UNDAE,	A	5	820	flots retombés sous le char de Neptune
554	<i>remo ut luctamen abesset,</i>	A	8	89	
555	<b>collectasque fugat nubes</b>	A	1	143	Neptune calme la tempête
555	<i>graditurque per aequor</i>	A	3	664	Polyphème essaie en vain de poursuivre les Troyens
556	<i>iam medium necdum fluctu latera ardua tinxit.</i>	A	3	665	<i>idem</i>
557	AT MEDIA SOCIOS INCEDENS NAVE PER IPSOS	A	5	188	jeux en Sicile (régates)
558	IPSE GUBERNACLO RECTOR SUBIT, IPSE	A	5	176	jeux en Sicile (régates)

V.	LA DESCRIPTION DE LA TEMPETE DANS LE <i>CENTO PROBÆ</i>				CONTEXTE ORIGINAL DANS LES LIVRES I, III ET V DE L' <i>ENEIDE</i>
	MAGISTER.				
559	INTREMUIT MALUS,	A	5	505	jeux en Sicile (tir à l'arc)
559	gemuit sub pondere cumba,	A	6	413	
560	<i>vela cadunt,</i>	A	3	207	après la tempête
560	PUPPIQUE DEUS CONSEDIT IN ALTA :	A	5	841	le Sommeil arrive pour faire mourir Palinure
561	ET TANDEM LAETI NOTAE ADVERTUNTUR HARENÆ.	A	5	34	arrivée en Sicile, sous une tempête imminente

Comme on peut le voir dans le tableau, le matériau textuel utilisé dans ce passage présente une unité extraordinaire : en fait, plus de 70 % des éléments textuels (soit 35 sur 49) proviennent des trois livres de l'*Enéide* (I, III et V) où Virgile raconte les étapes principales, souvent tourmentées, du périple d'Enée. Les fragments isolés sont, bien sûr, tirés surtout des parties ayant un rapport direct avec la navigation, et tout spécialement avec les tempêtes. Ces éléments sont repris sur la base d'une simple analogie des sujets et complétés par d'autres qui renforcent les liens sémantiques entre le passage du centon et les trois livres virgiliens.

Les deux moitiés du passage diffèrent l'une de l'autre par leurs associations avec le texte virgilien. La première partie (jusqu'aux vers 545 et 546 faisant une sorte de transition), qui décrit l'arrivée de la tempête et l'effroi des disciples, emprunte quelques éléments de diverses scènes d'embarquement et de départ – souvent avant une tempête imminente – provenant des livres III et V (vers 531-532, 535-536, 538). Or, la « réminiscence conductrice » du passage, assez richement évoquée pour être évidente (voir les vers 536-538, 542-543, 545-546), est la scène de la grande tempête déchaînée par Eole dans le livre I<sup>429</sup>. Le reste du texte est créé, pratiquement sans lacunes, à partir de fragments tirés des trois livres-sources, avec un rapport plus ou moins direct à la navigation. La combinaison de tous ces procédés permet donc à Proba d'évoquer dans l'esprit des lecteurs, par association, plusieurs scènes analogues (entre elles, mais aussi à la scène racontée dans le centon), de les y tenir présentes au cours du passage et

<sup>429</sup> *Aen.* 1,81-222. Voir HERZOG, *Die Biblepik der lateinischen Spätantike*, op. cit., p. 16-17.

d'orienter les associations autour de l'image centrale de la tempête, image non biblique mais importante pour sa version du récit.

Dans la seconde partie de l'épisode, racontant comment Jésus marcha sur l'eau, apaisa la mer soulevée et joignit les disciples dans le bateau, le corpus des sources et le caractère des fragments empruntés se modifient, mais leur traitement reste pratiquement le même. En parallèle des associations avec les scènes de départ dans la première moitié, Proba cite ici plusieurs vers ayant trait à une tempête finissante (vers 555 et 560) ou à un débarquement après une navigation tempétueuse (vers 561). De plus, pour la marche de Jésus sur les eaux, la poétesse s'est amusée à trouver, toujours dans les trois livres-sources de base, plusieurs associations – même multiples – avec les dieux et les personnages surhumains (Neptune, le Sommeil, Polyphème) pour souligner le caractère surnaturel du miracle.

Reste un problème lié à la réminiscence conductrice de cette scène. Car Proba puise ici abondamment dans les différentes parties du long passage central du livre V, décrivant les jeux qu'Enée organisa en Sicile pour fêter le jour anniversaire de la sépulture d'Anchise<sup>430</sup>. A ce propos, nous pouvons difficilement être d'accord avec l'interprétation de Reinhart HERZOG qui ne voit aucune relation sémantique entre cette scène et le récit des jeux dans le livre V ; pour lui, la présence abondante des jeux dans cette scène serait due au simple fait que Proba « s'était arrêtée sur un passage, en l'exploitant d'une manière mnémotechnique »<sup>431</sup>. Or, le renvoi nous paraît évident à cause des citations très nombreuses (7 éléments sur 24) ; de plus, il est renforcé par l'allusion à d'autres jeux gymniques de l'*Enéide*, ceux d'Actium, au vers 551, et par une symétrie que l'on pourrait supposer entre cette scène et la première moitié du passage, avec sa réminiscence conductrice incontestable. Pour le moment, nous ne disposons d'aucune interprétation satisfaisante pour le parallèle que Proba a établi entre les deux passages, mais il nous paraît probable que le caractère sacré des jeux, manifesté par exemple dans les signes prophétiques<sup>432</sup>, pourrait y jouer un certain rôle.

---

<sup>430</sup> *Aen.* 5,104-544.

<sup>431</sup> HERZOG, *Die Biblepik der lateinischen Spätantike*, op. cit., 38 : « Proba hat sich gleichsam in einem Passus festgesetzt und beutet ihn mnemotechnisch aus. »

<sup>432</sup> Voir surtout l'épisode du roseau enflammé d'Aceste (*Aen.* 5,522-524).

### III.3. L'art de la miniature

Par leur étendue ainsi que par leur complexité, les deux passages traités ci-dessus représentent peut-être des exemples extrêmes des deux types de réception des images virgiliennes dans le *Cento Probae*. Or, on trouve dans le centon toute une série d'autres passages, moins longs, qui exploitent d'une façon ingénieuse l'imagerie virgilienne.

Parfois, il ne s'agit que d'un seul motif ou d'un seul détail qui est repris et devient le fil conducteur d'un court passage – ainsi, par exemple, dans l'épisode de l'expulsion des vendeurs du Temple de Jérusalem.

TABLEAU XIV : *Le Temple*<sup>433</sup>

en gras ..... vers repris du livre VII de l'*Enéide* décrivant le palais de Latinus

V.	LA DESCRIPTION DU TEMPLE DANS LE <i>CENTO PROBAE</i>				CONTEXTE ORIGINAL DANS LE LIVRE VII DE L' <i>ENEIDE</i>
566	iamque propinquabant portis	A	11	621	
566	templumque vetustum	A	2	713	
567	<b>antiqua e cedro</b>	A	7	178	palais de Latinus
567	<b>centum sublime columnis</b>	A	7	170	palais de Latinus
568	ingreditur	A	6	157	
568	magna medius comitante caterva.	A	5	76	
569	<b>horrendum silvis</b>	A	7	172	palais de Latinus
569	<b>hoc illis curia templum,</b>	A	7	174	palais de Latinus
570	<b>hae sacrae sedes,</b>	A	7	175	palais de Latinus
570	miro quod honore colebant.	A	4	458	
571	namque sub ingenti lustrat dum singula templo,	A	1	453	
572	horrescit visu subito	A	6	710	
572	insonuitque flagello	A	5	579	
573	significatque manu et magno simul	A	12	692	

<sup>433</sup> « Déjà ils approchaient des portes ; vers le vieux temple, / Fait d'antique cèdre et soutenu de cent colonnes, / Il porte ses pas tandis qu'une immense foule L'entoure. / Emplissant les forêts d'une horreur sacrée, ce temple était leur curie, / Le siège de leurs rites et ils l'entouraient d'honneurs particuliers. / Or, tandis qu'au pied de cet énorme temple, Il en parcourt des yeux chaque détail, / Il se prend d'un coup à frissonner devant le spectacle et fait claquer son fouet. / Joignant au geste la parole, aussitôt Il fait tonner sa voix : / 'Quel est ce crime ! Comment, je vois scintiller le bronze ? / Et l'effigie de César ? Quel délire altère mes esprits ? / Là sont nos propres demeures ; là, à date fixe, / L'usage voulait que l'on prît place auprès des longues tables de nos pères.' » (Traduction : Hélène Cazès)

V.	LA DESCRIPTION DU TEMPLE DANS LE <i>CENTO PROBÆ</i>				CONTEXTE ORIGINAL DANS LE LIVRE VII DE L' <i>ENEIDE</i>
573	intonat ore :	A	6	607	
574	« quae scelerum facies,	A	6	560	
574	quaeve aera micantia cerno	A	2	734	
575	Caesaris et nomen ?	G	3	47	
575	quae mentem insania mutat ?	A	4	595	
576	Hae nobis propriae sedes,	A	3	167	
576	hic tempore certo	G	4	100	
577	<b>perpetuis soliti patrum considerare mensis.</b> »	A	7	176	palais de Latinus

Proba a enrichi cet épisode par une description du Temple, non attestée à cet endroit dans les Évangiles<sup>434</sup>. Comme on le voit dans le tableau ci-dessus, l'image est calquée sur celle du palais du roi Latinus dans le livre VII de l'*Enéide*. L'image du palais est représentée par cinq éléments textuels au sein de la description elle-même et sa présence est confirmée par la reprise d'un vers entier à la fin de la parole de Jésus. Si l'on compare les deux descriptions des édifices, on constate que, pour rendre la réminiscence plus perceptible, Proba a choisi au sein du modèle virgilien presque tous les éléments dont le remploi n'était pas écarté par un contenu païen trop manifeste (comme les mentions des divinités, des sacrifices d'animaux, du culte des ancêtres etc.)<sup>435</sup>. Des deux types mentionnés, cet exemple se rapproche donc plutôt de l'imitation contrastée : du passage-source évoqué dans l'esprit des lecteurs, seuls les éléments « acceptables » sont repris. Cela fait naître une certaine tension entre les deux scènes malgré (ou à cause de ?)

<sup>434</sup> Voir Mt 21,12-13 ; Mc 11,15-17 ; Lc 19,45-46 ; et, le plus amplement, Io 2,13-16.

<sup>435</sup> Cf. *Aen.* 7,170-182 (en gras – les éléments repris dans le *Centon*) :

*Tectum augustum, ingens, centum sublime columnis  
urbe fuit summa, Laurentis regia Pici,  
horrendum silvis et religione parentum.  
Hic sceptrum accipere et primos attolere fascis  
regibus omen erat ; hoc illis curia templum,  
hae sacris sedes epulis ; hic ariete caeso  
perpetuis soliti patres considerare mensis.  
Quin etiam veterum effigies ex ordine avorum  
antiqua ex cedro, Italusque paterque Sabinus  
vitisator curvam servans sub imagine falcem  
Saturnusque senex Ianique bifrontis imago  
vestibulo astabant aliique ab origine reges  
Martaque ob patriam pugnando vulnera passi.*

leur contenu similaire – ici, à l’occasion, entre le sanctuaire païen et le Temple purifié de toute connotation idolâtre<sup>436</sup>.

Quelquefois, la réminiscence conductrice qui établit un parallèle entre une image (scène, personnage etc.) virgilienne et une image biblique, dépasse les limites d’un seul épisode du centon. Tel est le cas, entre autres, de la description de l’enfant Jésus lors de la fuite en Egypte et du jeune Jésus avant le baptême dans le Jourdain<sup>437</sup>. Dans les deux épisodes, son portrait joue manifestement avec des réminiscences de celui de la guerrière Camille. D’abord, trois éléments rappellent l’épisode où le père de celle-ci, le roi détrôné Métabus, fuit avec elle nouveau-née de son royaume. Puis, après un court passage intermédiaire (qui s’appuie très fortement sur la IV<sup>ème</sup> Eglogue) décrivant l’enfance de Jésus, viennent quatre éléments enchaînés – dans une suite légèrement modifiée, pour satisfaire aux règles de la centonisation – qui évoquent la scène où Camille vient s’engager dans la guerre contre les Troyens. Une telle juxtaposition répétée fait apparaître des points communs dans le destin des deux personnages (fuite de leurs parents, admiration de la foule, engagement dans un conflit qui finira par leur mort etc.), sans néanmoins généraliser abusivement leur analogie et les mettre sur le même rang.

TABLEAU XV : *Le jeune Jésus*<sup>438</sup>

en gras ..... vers des livres VII et IX de l’*Enéide* ayant trait à Camille

V.	LE JEUNE JESUS DANS LE <i>CENTO PROBÆ</i>				CONTEXTE ORIGINAL DANS L’ <i>ENEIDE</i>
372	at mater	<b>G</b>	4	333	

<sup>436</sup> D’après HERZOG, *Die Biblepik der lateinischen Spätantike*, op. cit., p. 24, cette petite image se distingue de la description des Enfers parce qu’ici, la réminiscence du modèle « apporte une certaine concrétisation à la scène, mais n’arrive pas à entrer dans l’action » (« *Die Assoziation [...] verleiht der Szene das Konkrete, vermag aber nicht in Handlung überzugehen* »).

<sup>437</sup> Voir HERZOG, *Die Biblepik der lateinischen Spätantike*, op. cit., p. 22.

<sup>438</sup> « Cependant, la mère, que ces gémissements ont, avec raison, effrayée, / Prend l’enfant dans ses bras, tout contre elle ; dans la confusion du tumulte, / Elle s’échappe avec lui et se réfugie devant une crèche emplie de bétail. / Là, son fils est installé sous les poutres du modeste abri, / Là, elle le nourrissait, glissant son sein entre les tendres petites lèvres. / [...] / Dès que la fureur eut quitté les esprits, dès que les bouches écumantes de rage eurent retrouvé le calme, / Illustrant Sa valeur avant le nombre des années, l’Homme de céleste origine / Marche de cité en cité, de peuple voisin en peuple voisin, / Accourant des maisons et des champs, toute la jeunesse, / L’esprit saisi, muette d’admiration, s’en vient Le regarder. / La foule des mères Le révère : ‘Quel esprit ! / Et quel visage, quel timbre de voix, quelle allure, cet étranger !’ » (Traduction : Hélène Cazès)

V.	LE JEUNE JESUS DANS LE <i>CENTO PROBÆ</i>				CONTEXTE ORIGINAL DANS L' <i>ENEIDE</i>
372	gemitu non frustra exterrita tanto,	G	4	353	
373	<b>ipsa sinu prae se portans,</b>	A	11	544	l'enfance de Camille
373	turbante tumultu,	A	6	857	
374	<b>infantem fugiens</b>	A	11	541	l'enfance de Camille
374	plena ad praesaepia reddit.	G	3	495	
375	hic natum	A	1	407	
375	angusti subter fastigia tecti	A	8	366	
376	<b>nutribat teneris inmulgens ubera labris.</b>	A	11	572	l'enfance de Camille
	...				
381	ut primum cessit furor et rabida ora quierunt,	A	6	102	
382	ante annos animumque gerens	A	9	311	
382	caelestis origo	A	6	730	
383	per medias urbes graditur	A	7	384	
383	populosque propinquos.	A	3	502	
384	<b>illum omnis tectis agrisque effusa iuventus</b>	A	7	812	Camille vient s'engager dans la guerre
385	<b>attonitis inhians animis</b>	A	7	814	<i>idem</i>
385	<b>prospectat euntem,</b>	A	7	813	<i>idem</i>
386	<b>turbaque miratur matrum :</b>	A	7	813	<i>idem</i>
386	« qui spiritus illi,	A	5	648	
387	qui vultus vocisque sonus vel gressus eunti est ! »	A	5	649	

Une stratégie différente est mise en œuvre, par exemple, dans le discours que Dieu adresse à Adam et Eve après que ceux-ci ont mangé de l'arbre interdit (et au début de la réponse d'Adam). A première vue, on remarque dans ce passage la fréquence relative des emprunts au livre VI (dont sont repris six éléments sur quinze). Ces emprunts n'ont pas en commun de provenir d'un seul épisode ou d'être liés au même personnage, mais ils sont tirés de passages du même genre : de fait, à l'exception près de la double mention du fleuve Phlégéon (aux vers 230 et 231), tous proviennent des discours directs des personnages, donc, ici, des dialogues entre la Sibylle de Cumès, Enée et Anchise. Or, il est intéressant de voir aussi que pratiquement tous les autres éléments textuels, provenant des autres livres de l'*Enéide*, sont des fragments de discours, soit directs soit indirects.

On observe donc qu'ici, en composant le discours uniquement à partir de citations de discours, Proba prend en considération le caractère de son matériau textuel, tout en reliant son discours à un groupe générique de modèles virgiliens. Etant donné que, dans la plupart des cas, les citations sont isolées et ne s'allient pas dans une structure sémantique interne, ce lien – que l'on pourrait, avec Gérard Genette, appeler « architextuel » – se situe donc à un niveau assez général. La

seule allusion plus forte et plus précise, celle au livre VI, donne au passage une marque de solennité religieuse.

TABLEAU XVI : Discours de Dieu après la chute<sup>439</sup>

dans la colonne de gauche : en gras ..... vers repris du livre VI de l'*Enéide*  
 dans la colonne de droite : en italiques ..... discours de l'*Enéide*  
 entre parenthèses ... vers repris des autres livres que le livre VI

V.	DISCOURS DE DIEU APRES LA CHUTE DANS LE <i>CENTO PROBAE</i>				CONTEXTE ORIGINAL DANS DE L' <i>ENEIDE</i>
224	« infelix, quae tanta animum dementia cepit ? »	A	5	465	(paroles d'Enée arrachant Darès du combat de ceste perdu)
225	quis furor iste novus ? quo nunc, quo tenditis ? » inquit	A	5	670	(paroles d'Ascagne aux Troyennes ayant embrasé les vaisseaux)
226	« regnorum immemores,	A	4	194	(discours de la Renommée à propos d'Enée et Didon)
226	quae mentem insania mutat ?	A	12	37	(Latinus cherche à persuader Turnus de ne pas s'opposer aux destins)
227	<b>dicite,</b>	A	6	669	question de la Sibylle à propos d'Anchise
227	<b>quae lucis miseris tam dira cupido ?</b>	A	6	721	question d'Enée précédant le discours d'Anchise
228	maturate fugam	A	1	137	(discours de Neptune fâché aux vents)
228	<b>totoque absistite luco :</b>	A	6	259	promesse de la Sibylle d'accompagner Enée aux Enfers
229	<b>nec revocare gradum,</b>	A	6	128	instruction de la Sibylle
229	si quando adversa vocarint,	A	9	172	(Enée confie le commandement à Mnesthée et Séreste)
230	est licitum ;	A	10	344	(combats entre les Troyens et les Rutules)
230	<b>flammis ambit torrentibus amnis</b>	A	6	550	fleuve Phlégéon
231	per medium stridens	A	12	926	(Enée blesse Turnus)
231	<b>torquetque sonantia saxa</b>	A	6	551	fleuve Phlégéon
232	attollitque globos flammarum et sidera lambit. »	A	3	574	(l'Etna)
233	ille sub haec :	A	5	394	(réponse d'Entelle à Aceste)
233	<b>« tua me, genitor, tua tristis imago ...</b>	A	6	695	dialogue entre Enée et Anchise

<sup>439</sup> « 'Malheureux ! Quel délire, quelle folie s'est donc emparée de toi ! / Quelle étrange démence vous a saisis ? Que voulez-vous donc ? / Oubliés, vous royaumes ! Rompues, vos promesses ! Quel égarement vous perdit ? / Répondez ! D'où tenez-vous, malheureux, ce sinistre goût pour la lumière ? / Allez ! Disparaissez ! Quittez ces bois / Et ne vous avisez pas d'y revenir, quand bien même les périls vous y pousseraient : / Je l'interdis. Un fleuve en borde l'entour par ses torrents de feu, / Ses sifflements emplissent le domaine, tandis que, roulant des rocs retentissants, / Il lance des boules de flammes et lèche les étoiles.' / L'homme répondit alors : 'Père, c'est Ton image, oui, Ton image affligée [...] » (Traduction : Hélène Cazès)



On trouve une variante de cette stratégie dans un autre discours de Dieu, prononcé lors du baptême de Jésus par Jean-Baptiste au Jourdain. L'écart entre le simple verset que profère la « voix du ciel » (*vox de coelo*) à ce moment dans les Evangiles<sup>440</sup>, et le discours de dix vers en qui Proba l'a transformé, illustre bien la différence entre les façons de raconter dans la Bible et dans la tradition antique. De plus, comme dans l'exemple précédent, Proba a construit ce passage à partir de citations de provenance analogique. Or, cette fois, ce n'est pas l'analogie générique qui unit le contexte primitif des différentes citations, mais celle du contenu. La plupart de ces contenus fait allusion à la relation entre un parent divin, héroïque ou royal et son enfant illustre – Vénus et l'Amour, le roi Evandre et son fils Pallas, Métabus et Camille, Anchise et Enée etc.

Une vague réminiscence de tous ces couples de personnages suffit à prêter au passage une certaine force lyrique. Or, Proba est allée encore plus loin : là où cela était possible, elle s'est amusée à choisir des vers précis qui, en rappelant un point d'analogie entre l'histoire de Jésus et celle d'un héros virgilien, soulignent et font apparaître plus clairement tel ou tel aspect, telle ou telle composante du sens du passage. Ainsi, plusieurs fragments sont tirés des mots qu'un père ou une mère adresse à son enfant (vers 403, 404, 409) ; les allusions à Venus et l'Amour (vers 403 et 410) évoquent une tâche, confiée par la divinité à son enfant ; le double emprunt de l'histoire de Pallas (vers 404) rappelle la fin tragique de sa mission ; les parallèles entre le personnage de Jésus et celui d'Enée (vers 407 et 409) ou de Camille (vers 405) ont déjà été mentionnés plus haut.

De plus, à la différence de l'exemple précédent, Proba a ici sélectionné une de ces allusions comme réminiscence centrale, autour de laquelle le passage s'organise. Il s'agit de la scène du livre VII de l'*Enéide* où le dieu prophétique Faunus, sous la forme d'une voix provenant du fond d'une clairière, donne à son fils, le roi Latinus, un oracle à propos de l'avenir célèbre de sa descendance. Cette scène, choisie sans doute à cause de son analogie évidente avec la scène biblique et représentée ici par cinq éléments (sur seize), renforce les « échos sémantiques » mentionnés dans le paragraphe précédent et donne au passage une certaine unité.

---

<sup>440</sup> Voir Mt 3,17 ; Mc 1,11 ; Lc 3,22.

TABLEAU XVII : Discours de Dieu lors du baptême dans le Jourdain<sup>441</sup>

en gras ..... vers repris du livre VII de l'*Enéide*

V.	LE DISCOURS DE DIEU LORS DU BAPTEME DANS LE <i>CENTO PROBÆ</i>				CONTEXTE ORIGINAL DANS <i>L'ENEIDE</i>
403	« nate, meae vires, mea magna potentia solus	A	1	664	Vénus s'adresse à l'Amour
404	et praedulce decus	A	11	155	Evandre en deuil de son fils Pallas
404	magnum rediture parenti,	A	10	507	Pallas, tué, rapporté à son père Evandre
405	a te principium, tibi desinet.	E	8	11	
405	accipe, testor,	A	11	559	le père Métabus confie sa fille Camille à Diane
406	<b>o mea progenies :</b>	A	7	97	oracle de Faune à Latinus
406	<b>qua sol utrumque recurrens</b>	A	7	100	<i>idem</i>
407	<b>aspicit Oceanum,</b>	A	7	101	<i>idem</i>
407	perfecto laetus honore	A	3	178	Enée s'adresse à Anchise, après avoir été instruit par les Pénates
408	<b>omnia sub pedibus</b>	A	7	100	oracle de Faune à Latinus
408	<b>vertique regique videbis.</b>	A	7	101	<i>idem</i>
409	tu regere imperio populos,	A	6	851	discours d'Anchise à Enée
409	matresque virosque,	A	2	797	
410	iam pridem resides animos desuetaque corda	A	1	722	succès des entreprises de l'Amour
411	ignarosque viae mecum miseratus inertes	G	1	41	
412	adgredere et votis iam nunc adsuesce vocari. »	G	1	42	

Une combinaison de plusieurs des stratégies décelées dans les exemples précédents est mise en œuvre dans la description du serpent de la Genèse. D'abord, elle est composée de fragments rappelant toute une série d'animaux et de monstres décrits dans l'œuvre de Virgile, non seulement quatre serpents différents mais aussi des oiseaux (aigle) et surtout des êtres monstrueux semi-divins (le Cyclope, une Furie, Cacus). Il y a aussi une réminiscence centrale, celle de la Furie Allecto qui, d'après le livre VII de l'*Enéide*, a été envoyée par Junon pour

<sup>441</sup> « Mon enfant, Toi qui, seul, fais Ma force, Ma puissance souveraine, / Toi qui es Ma douce gloire et Ma fierté, Toi qui retourneras à Ton père, / Tu es le commencement de tout, et tout finira par toi. Accepte ce don, Je T'en prie, / O, mon fils : aussi loin qu'embrasse le soleil, allant et venant / De l'un à l'autre Océan, une fois ces épreuves glorieusement traversées, heureux, / Tu verras tout l'univers à tes pieds et Tu le regarderas tourner sous tes lois. / Il T'appartiendra de guider sous Tes lois peuples, femmes et hommes ; / Ces esprits depuis longtemps engourdis, ces cœurs qui ont perdu le goût de l'amour, / Qui ont oublié le chemin de la vérité, avec Moi, Tu les prends en pitié. Ils dorment. / Toi, Tu seras désormais Celui qui leur montre la voie et qu'ils invoquent dans leurs prières. » (Traduction : Hélène Cazès)

inciter Amata, l'épouse de Latinus, contre les Troyens ; la Furie elle-même est évoquée par quatre fragments, un cinquième vers mentionne le serpent que celle-ci a envoyé auprès de la reine pour y accomplir sa tâche.

TABLEAU XVIII : *Le serpent*<sup>442</sup>

en gras ..... vers repris du livre VII de l'*Enéide*

V.	LA DESCRIPTION DU SERPENT DANS LE <i>CENTO PROBÆ</i>				CONTEXTE ORIGINAL DANS L' <i>ENEIDE</i>
172	lamque dies infanda aderat :	A	2	132	
172	per florea rura	A	1	430	
173	ecce inimicus atrox	G	1	407	Nisus métamorphosé en aigle
173	inmensis orbibus anguis	A	2	204	serpents tuant Laocoon et ses fils
174	septem ingens gyros, septena volumina versans	A	5	85	serpent consommant les offrandes d'Enée en Sicile
175	nec visu facilis nec dictu affabilis ulli	A	3	621	le Cyclope
176	obliqua invidia	A	11	337	
176	ramo frondete pependit,	A	7	67	
177	<b>vipeream spirans animam,</b>	A	7	351	serpent envoyé par Allecto pour inciter Amata
177	<b>cui tristia bella</b>	A	7	325	la Furie Allecto
178	<b>iraeque insidiaque et crimina noxia cordi.</b>	A	7	326	<i>idem</i>
179	<b>odit et ipse pater :</b>	A	7	327	<i>idem</i>
179	<b>tot sese vertit in ora</b>	A	7	328	<i>idem</i>
180	arrectisque horret squamis, et,	A	11	754	serpent saisi par un aigle
180	ne quid inausum	A	8	205	Cacus, monstre brutalisant les Arcadiens
181	aut intemptatum scelerisve dolive relinquat	A	8	206	<i>idem</i>
182	sic prior adgreditur dictis	A	6	387	
182	seque obtulit ultro :	A	8	611	

Dans cet exemple, les analogies entre les deux histoires, biblique et virgilienne, sont relativement importantes. Dans les deux cas, la victime est une femme, dont la faute mettra son mari dans un conflit fatal. En outre, la relation entre le séducteur et le serpent est ambiguë : chez Virgile, celui-ci provient de la

<sup>442</sup> « Mais déjà, le jour maudit était venu : dans la campagne en fleurs, / Voici l'ennemi acharné, un serpent terrible aux immenses anneaux, / Qui roule sept replis et traîne sept orbes. / Nul n'aime à le voir, nul n'aime à lui parler. / Dans son oblique jalousie, il s'est suspendu aux feuilles d'un rameau, / D'où il souffle son haleine vipérine, lui qui n'a cœur / Qu'aux sombres guerres, colères, traîtrises, et meurtrières calomnies. / Il fait horreur à tous, même au Père. Cent fois, vers Son visage, il se tourne / Et dresse ses écailles hérissées. Et, pour ne laisser / Ni crime ni ruse qu'il n'ait osé ou tenté, pour n'en laisser aucun, / Prenant la parole, il s'adresse à Eve ; déjà le voilà installé devant elle [...] » (Traduction : Hélène Cazès)

chevelure de la Furie et fait donc partie de son corps ; dans la Bible, il n'est jamais clairement dit s'il s'agit d'un animal indépendant ou d'une métamorphose du diable. Cette ambiguïté est soulignée également dans les autres fragments utilisés dans le passage, rappelant d'un côté les reptiles, de l'autre des êtres situés entre les mondes divin et humain.

## IV. TRAITS CARACTERISTIQUES DE LA TECHNIQUE DE VERSIFICATION ET DE COMPOSITION DU *CENTO PROBÆ*

Pour surprenant que cela puisse paraître, un centoniste peut avoir son propre style. Celui de Proba semble être assez cohérent et porter des traits caractéristiques décelables à plusieurs niveaux de son *Centon*.

### IV.1. Niveau phonétique et lexical

On sait depuis les recherches de Maria R. Cacioli et Reinhart Herzog dans les années soixante-dix du siècle dernier – si non avant<sup>443</sup> – qu'en comparaison avec les autres centonistes romains, Proba recourt assez fréquemment à la modification plus ou moins profonde des fragments virgiliens pour faciliter leur enchaînement dans le nouveau contexte – modifications qui peuvent être considérées comme des infractions aux « règles du jeu » formulées plus tard par Ausone. Comme l'ont déjà observé Schenkl et Cacioli<sup>444</sup>, une grande partie de ces adaptations ne touchent que la forme grammaticale des fragments : sur presque 150 modifications à l'échelle lexicale que nous avons trouvées dans le texte du *Centon*<sup>445</sup>, une bonne moitié ne sont que de simples variations des catégories verbales<sup>446</sup>, nominales<sup>447</sup> ou pronominales<sup>448</sup>, nécessitées par la construction syntaxique ou par le sens du nouveau contexte.

---

<sup>443</sup> Voir l'avant-propos à l'édition de SCHENKL, *op. cit.*, p. 556 : « *Haud raro autem Proba uerba Uergiliana in uersibus contexendis immutauit. nam quamquam hic uel ille uersus aut uersus particula bene rei conuenire uidebatur, tamen aut tempus uel modus uerbi repugnabat aut casus substantiui aut genus pronominis aut coniunctio aut denique aliud quoddam [...] inerat impedimentum.* »

<sup>444</sup> CACIOLI, *op. cit.*, p. 190.

<sup>445</sup> HERZOG, *Die Bibelepik der lateinischen Spätantike*, *op. cit.*, p. 39, mentionne sans les indiquer 113 vers ayant subi des modifications morpho-syntaxiques.

<sup>446</sup> Variations du temps (v. 195 *ero* ← *eram* ; v. 638 *diffugiunt, teguntur* ← *diffugient, tegentur*), de la personne et du nombre (v. 458 *velit* ← *velim* ; v. 374 *reddit* ← *reddunt* ; v. 538 *tollunt* ←

L'autre groupe, qui affecte le lexique lui-même, est plus intéressant pour notre propos. Si on laisse de côté les cas de substitution de « petits mots » grammaticaux à d'autres<sup>449</sup> – qui pourraient, avec une certaine licence, être classés dans le groupe précédent –, on est en présence d'une quarantaine de modifications plus significatives, susceptibles de fournir des renseignements sur les procédés stylistiques de Proba. La constatation s'impose d'emblée que rarement la poétesse introduit un mot sans aucun lien évident de parenté avec l'expression virgilienne originelle<sup>450</sup>. Partout ailleurs, on voit que Proba s'est efforcée de trouver des expressions proches des mots utilisés par Virgile<sup>451</sup>. Parfois, elle remplace le vocable primitif par un mot dérivé de la même racine, ne changeant que le préfixe (voir par exemple le vers 441 *accipe* ← *percipe*)<sup>452</sup>. Ailleurs, le terme virgilien se trouve substitué par une expression étymologiquement distincte mais ayant néanmoins la même terminaison, et donc une forme graphique et phonétique semblable (263 *saevissima* ← *sanctissima*)<sup>453</sup>. Dans d'autres cas encore, le nouveau mot fait écho dans sa première syllabe au début du mot originel, en reprenant soit le son initial<sup>454</sup>, soit le groupe de sons qui suit ce-dernier<sup>455</sup>. Enfin, nous avons trouvé une série de cas où Proba s'est amusée à substituer aux mots virgiliens des expressions dotées de la même structure vocalique (324 *magna virum* ← *Ascanius*)<sup>456</sup> ou liées avec eux par une autre forme de parenté

---

*tollit*), du mode (v. 316 *haberet* ← *habebit* ; v. 675 *orate* ← *orare*), substitution d'une forme verbale au participe présent du même verbe (v. 348 *venitque* ← *veniens*), etc.

<sup>447</sup> Notamment du cas (v. 577 *patrum* ← *patres*) ou du nombre (v. 672 *animum* ← *animos*).

<sup>448</sup> Notamment de la personne (v. 444 *te* ← *se*) ou du genre (v. 141 *haec* ← *hic*).

<sup>449</sup> Par exemple au v. 86 *et* ← *iam* ; v. 267 *nunc* ← *quin* ; v. 346 *iamque* ← *ergo*. Pour d'autres exemples, voir SCHENKL, *op. cit.*, p. 558.

<sup>450</sup> Il s'agit d'une dizaine de cas – voir par exemple v. 107 *omne* ← *aurae* ; v. 240 *peremit* ← *sodalis* ; v. 244 *sic* ← *rex* ; ou encore v. 448 *serpens* ← *tantum*.

<sup>451</sup> Voir SCHENKL, *op. cit.*, p. 557 : « [...] *uerba quae eundem fere sonum referunt* [...] »

<sup>452</sup> Autres exemples : v. 412 *adgrederere* ← *ingredere* ; v. 533 *transverberat* ← *iam verberat*.

<sup>453</sup> Autres exemples : v. 26 *toto* ← *magno* ; v. 536 *occurrunt* ← *apparent*.

<sup>454</sup> Par exemple v. 77 *atra* ← *alte* ; v. 241 *enim* ← *equos*.

<sup>455</sup> Par exemple v. 602 *ferturque* ← *serpitque* ; v. 674 *ordine* ← *corpora*.

<sup>456</sup> L'harmonie vocalique entre les deux mots se trouve souvent renforcée par la répétition d'une ou de plusieurs consonnes et / ou par une parenté morphologique – voir v. 129 *donum* ← *monstrum* ; v. 254 *terram* ← *herbam* ; v. 314 *in terris* ← *in Teucris* ; v. 383 *graditur* ← *agitur*.

phonétique évidente (446 *fatur* ← *Turnus*)<sup>457</sup>. Tous ces exemples pourraient peut-être être interprétés comme signes du fait que le *Centon* était destiné à une perception acoustique plutôt qu'à une lecture silencieuse ; en tout cas, ils attestent la volonté (et la capacité) de Proba de rester proche de son modèle jusque dans les moindres détails.

On peut donc constater dès le niveau lexical, et même phonétique, que très souvent, le maniement des fragments virgiliens par la centoniste, conduite soit par son intuition poétique, soit par une stratégie bien réfléchie, est loin d'être aléatoire ou dicté par leur simple transposition dans le nouveau contexte. S'il est permis d'user une expression lapidaire : en regardant de près le texte du *Cento Probae*, on a l'impression qu'il y reste beaucoup plus de Virgile qu'indispensable – c'est à dire, que la trace des œuvres-modèles dans le texte final (trace des hypotextes dans l'hypertexte, d'après la terminologie de Gérard Genette) est loin de ne s'expliquer que par le simple fait qu'elles ont fourni le matériel verbal pour sa construction.

## IV.2. Niveau des formules et des vers

Une tendance semblable apparaît également au niveau des formules et des vers entiers, et ce de deux manières notamment : la facture spécifique de certains vers, et le travail de Proba avec les vers et fragments répétés.

### a. La facture des vers

Commençons par les particularités dans la construction des vers. On sait que pour ce qui est de la longueur des fragments qu'elle emprunte, Proba ne se laisse pas limiter par les règles ausoniennes – lorsqu'elle le juge nécessaire, elle n'hésite pas à reprendre de sa source un distique entier<sup>458</sup> (procédé qu'Ausone considérait comme « *ineptum* ») ou un fragment continu de trois vers dont seul

---

<sup>457</sup> Autres exemples : v. 328 *inflammante furore* ← *inflammatus amore* ; v. 357 *tanto fervore ruentum* ← *magno fervore furentis* ; v. 541 *pontum* ← *portum*.

<sup>458</sup> Par exemple vers 40-41, 215-216, 411-412, 533-534 etc.

celui du milieu est repris entièrement<sup>459</sup>. Il en est de même pour la dimension minimale des citations : assez fréquents sont les vers composés des trois fragments n'atteignant pas la longueur d'un demi-vers – cas qui n'est même pas traité par Ausone<sup>460</sup>. Un exemple entre tous : le vers 119 *procedit | nova forma viri | pulcherrima primum* (« voici qu'apparaissent les traits tout nouveaux de l'homme, voici, pour la première fois, dans leur splendeur »), racontant la création d'Adam, tire son premier mot du vers 592 du livre III de l'Enéide (*procedit suplexque manus ad litora tendit*), tandis que sa partie centrale provient du vers précédent (*ignoti nova forma viri miserandaque cultu* – à propos du compagnon d'Ulysse oublié par ses compatriotes sur l'île de Polyphème), le vers s'achevant par la clausule empruntée du vers 253 du livre IX (où Euryale et Nisus sont félicités pour leur projet hardi)<sup>461</sup>.

L'exemple cité dans le paragraphe précédent éclaire en même temps un autre trait caractéristique de la technique de Proba. Dans nombre de vers, tripartites comme bipartites, elle combine deux fragments tirés de vers immédiatement consécutifs dans le texte originel, créant une sorte d'abrégé d'une formule virgilienne plus prolix – ainsi, le vers 650, qui décrit la résurrection de Jésus, résulte d'une abréviation du distique du IV<sup>e</sup> livre des *Géorgiques* racontant le retour manqué d'Eurydice à la vie (vers 485-485) : *Iamque pedem referens (casus evaserat omnis / redditaque Eurydice) superas veniebat ad auras* (« il revenait sur ses pas ... et gagnait les hauteurs célestes »)<sup>462</sup>. Le même procédé d'abréviation par condensation est mis en œuvre par Proba pour adapter des fragments convenables du point de vue sémantique mais trop longs pour entrer dans le nouveau contexte. Dans une dizaine de cas, elle n'hésite pas de supprimer

<sup>459</sup> Par exemple vers 43-45 : « [...] *prima crescentis origine mundi / inluxisse dies aliumve habuisse tenorem / crediderim* [...] » (*georg.* 2,336-338). Voir aussi les vers 183-185 ou 670-672.

<sup>460</sup> D'après HERZOG (*Die Biblepik der lateinischen Spätantike, op. cit.*, p. 39, note 131), F. HASENBALG était le premier à observer, en 1846, la récurrence régulière de ce type de vers chez Proba.

<sup>461</sup> Autres exemples de vers tripartites : voir le vers 36 « *Musaeum ante omnes | vestrum cecinisse | per orbem* » (*Aen.* 6,667 + *ecl.* 10,70 + *ecl.* 8,9) ; le vers 371 « *corpora natorum | sternuntur | limine primo* » (*Aen.* 2,214 + 364 + 485) ; le vers 651 « *cum subito | ante oculos | ingenti mole sepulcrum* » (*Aen.* 1,509 + 114 + 6,232). – Voir aussi les vers 101, 129, 276, 331, 357 et autres.

<sup>462</sup> Pour les vers composés de fragments voisins dans le poème original, voir aussi les vers 55, 328, 501, 541, 565 et 613, éventuellement 564 et 588 (vers tripartites). Ce type de vers se rencontre assez souvent dans les passages impliquant une « réminiscence conductrice » plus forte dont nous avons parlé dans les chapitres précédents – voir par exemple les vers 179 (le serpent), 385 (le jeune Jésus) ou 476 et 481 (Sermon sur la montagne).



un mot – ou même plusieurs<sup>463</sup> – du milieu d'un demi-vers pour le raccourcir (procédé inconnu d'Ausone), comme dans le vers 315 (*eripuit leto, tantis surgentibus undis* « il l'arracha à la mort, au milieu des gigantesques houles qui se formaient », à propos de Noé sauvé du déluge), formé par la jonction de deux demi-hexamètres condensés (*Aen.* 2,135 *eripui, fateor, leto*, avec une légère modification grammaticale, et *Aen.* 6,354 *tantis navis surgentibus undis*).

Particulièrement intéressants sont les cas où les fragments virgiliens ne sont pas simplement accolés l'un à l'autre mais se chevauchent de manière sophistiquée. La variante la plus facile (et en même temps la plus élégante) est la technique basée sur les « mots communs », que nous avons déjà rencontrée à propos du mot *carduus* dans la description de la terre devenue stérile après le péché d'Adam<sup>464</sup>. Il s'agit des cas où Proba s'est amusée à trouver dans ses sources deux vers contenant le même mot ou groupe de mots à la même position métrique, et à les joindre de façon à que ce « mot commun » (*vox communis* selon Francesca Formica<sup>465</sup>) crée la suture entre les des fragments choisis. Pour un exemple particulièrement instructif, on se référera aux paroles par lesquelles Dieu le Père s'adresse à Jésus lors du baptême dans le Jourdain au vers 404 (*et praedulce decus magnum rediture parenti* « Toi qui es Ma douce gloire et Ma fierté, Toi qui retourneras à Ton père ») composées à partir des vers virgiliens *et praedulce decus primo certamine posset* (*Aen.* 11,155 – Evandre parle à son fils Pallas tué par Turnus) et *O dolor atque decus magnum rediture parenti* (*Aen.* 10,507 – les Arcadiens, en pompe, rapportent Pallas mort à son père)<sup>466</sup>. Il va sans dire que ce procédé raffiné est non seulement une preuve de la virtuosité technique et de l'extraordinaire familiarité de la centoniste avec le texte virgilien, mais qu'il a également ses répercussions sur le sens : le « mot commun » ainsi souligné attire l'attention du lecteur perceptif et l'alerte sur les analogies possibles des entre les deux passages-modèles virgiliens et le passage du centon – analogies qui, dans l'exemple que nous venons de citer, sont particulièrement frappantes.

---

<sup>463</sup> Voir par exemple le vers 515 (épisode du jeune homme riche) ← *Aen.* 2,70 : « *quid (iam misero mihi) denique restat* ».

<sup>464</sup> Voir plus haut, p. 158.

<sup>465</sup> FORMICA, *op. cit.*, p. 246.

<sup>466</sup> Pour d'autres exemples, voir entre autres les vers 174 (« mot commun » : *volumina*), 347 (*stirpis*), 466 (*dextraque laevaue*), 654 (*conpagibus*).

Dans d'autres vers encore, les deux fragments s'enchevêtrent l'un en l'autre, éventuellement en se recoupant partiellement dans un ou deux « mots communs ». Le but est dans ce cas probablement d'éviter les expressions inadéquates dans le nouveau contexte et d'enrichir le potentiel allusif du vers en question par la combinaison des deux passages virgiliens. Ainsi, le vers 455 (*contentusque fuga caecis se inmiscuit umbris* « heureux de pouvoir fuir, il disparaît dans les ténèbres aveugles », à propos du Diable ayant en vain essayé de tenter Jésus) est né de la modification du vers *contentusque fuga mediis se inmiscuit armis* (*Aen.* 11,815) par un rapprochement avec la formule *caecis se condidit umbris* (*Aen.* 7,619) ; le vers 163 (*hic ver purpureum atque alienis mensibus aestas* « ici, un printemps rutilant, un été qui perdure au-delà de sa saison ») dans le cadre de la description du jardin paradisiaque, reprend quant à lui la structure du vers *hic ver adsiduum atque alienis mensibus aetas* (*georg.* 2,149) mais l'adapte et l'enrichit à l'aide d'un vers (*hic ver purpureum, varios hic flumina circum / fudit humus flores ; ecl.* 9,40) commençant par les mêmes mots.

### **b. Les formules répétées**

Quant aux formules répétées, elles constituent une partie intégrante du langage formel de la poésie épique greco-latine dès ses débuts homériques<sup>467</sup>. Même dans les épopées à caractère « livresque » – de forme fixe et destinées à une lecture continue (et non à une récitation mi-improvisée de type rhapsodique) – dont le parangon est l'*Enéide*, on trouve un inventaire de vers et demi-vers qui reviennent régulièrement dans les situations analogues ou dans la caractérisation d'objets et des personnes. On est donc à peine surpris de voir apparaître le même phénomène dans le *Centon* de Proba. La poétesse chrétienne utilise les vers répétés, suivant d'ailleurs en cela son maître, dans trois contextes en particulier : indication du contexte temporel, introduction ou clôture des discours directs et périphrases des noms des personnes divines (des divinités chez Virgile).

La structure chronologique, on le sait, est le fil conducteur de tout texte littéraire à caractère épique. Proba la fait apparaître à l'aide de formules virgiliennes comme « *cum subito* » ou « *haut mora, continuo* » (chacune deux fois

---

<sup>467</sup> Voir plus haut, p. 45 et sq.

dans le *Centon*<sup>468</sup>, plusieurs fois chez Virgile). D'autres demi-vers, tels *cuncti(s)que repente* (vers 352, 540, 614 et 662), *perfecto temporis orbe* (380, 474) ou *nec longum in medio tempus* (220, 303), ainsi que le vers entier *tertia lux gelidam caelo dimoverat umbram* (95, 649), s'ils ne se répètent pas dans le corpus virgilien, n'en sont pas moins employés par Proba à la manière des formules chronologiques. Il n'est pas sans intérêt de voir que ce type de vers signalant un décalage dans le temps du récit se rencontre surtout dans l'histoire pascale, de l'entrée de Jésus à Jérusalem à l'Ascension, où la chronologie précise de la suite des événements est assez importante<sup>469</sup>. Dans la structure narrative du *Centon* entier, un rôle particulier incombe à l'adverbe *tum*, qui, dans la plupart de ses occurrences, marque le début d'un nouvel épisode – le premier et le deuxième jours de la Création (vers 64 et 84), la vie terrestre du premier couple et l'histoire de Caïn et d'Abel (276 et 285), l'« âge de bronze » (290), le déluge (307), la Cène (581) et autres.

Le second groupe de formules répétées est lié à un autre élément constitutif de l'épopée classique, les paroles et les discours des personnages. Proba en insère une vingtaine dans son *Centon*, dont plus que deux tiers dans la deuxième partie ; les locuteurs sont en premier lieu Dieu le Père et Jésus, plus rarement les personnages secondaires (le serpent et Adam dans la partie vétéro-testamentaire, Jean-Baptiste, le diable, le jeune homme riche, Pierre et autres encore dans la partie néo-testamentaire). Les formules récurrentes servent ici à intégrer les discours dans le récit, à établir un contact avec les auditeurs ou bien à décrire les réactions de ceux-ci.

Ainsi, les paroles par lesquelles Jésus instaure l'eucharistie au début de la Cène sont introduites par la formule *ac talia fatur* (vers 588), qui introduit une dizaine des discours virgiliens. Dans l'instruction que donne le Créateur à Adam et Eve ainsi que dans le Sermon sur la montagne, les locuteurs établissent le contact avec leurs auditeurs avec les mots adressés par Enée à ses serviteurs lors du départ de Troie : *quae dicam, animis advertite vestris*, « écoutez mes paroles

<sup>468</sup> Voir les vers 608 et 651 pour la première formule et les vers 124 et 350 pour la seconde.

<sup>469</sup> Voir les vers 580 « *Devexo interea propior fit Vesper Olympo* » (début de la Cène), 600 « *Oceanum interea surgens Aurora reliquit* » (avant l'arrestation de Jésus), 607 « *Sol medium caeli conscenderat igneus orbem* » (avant l'interrogatoire de Jésus), 657 « *ecce autem primi | volucrum sub culmine cantus* » (avant la Résurrection).

de toute votre attention » (vers 147 et 488). La réponse de Jésus au jeune homme riche est clôturée par les mots *dixerat haec* (vers 528), formule qui revient au moins deux fois chez Virgile. De même, la réaction des vendeurs après que Jésus les chasse du Temple, décrite en un vers et demi (*obstipuerè animis, gelidusque per ima cucurrit / ossa tremor* « les autres restèrent frappés de stupeur, un frisson glacé parcourut leurs os jusqu'aux moelles » ; vers 578-579), est reprise du récit de Sinon dans le livre II de l'*Enéide*, où celui-ci dépeint la réaction des Grecs à un oracle funeste d'Apollon ; les deux parties de cette formule réapparaissent néanmoins plusieurs fois chez Virgile<sup>470</sup>.

Une certaine stratégie est également décelable dans la manière dont Proba périphrase les noms des personnes divines. Dans la partie vétéro-testamentaire de son poème, elle désigne Dieu le Père comme *genitor*, *pater* ou *rex*, mais le plus souvent avec l'épithète *omnipotens* dont Virgile se sert régulièrement pour périphraser Jupiter. Les deux poètes utilisent cette dernière expression soit isolément<sup>471</sup>, soit dans les formules figées comme *omnipotens genitor*<sup>472</sup> ou *(tum) pater omnipotens*<sup>473</sup>. Or, dans la seconde partie, consacrée à l'histoire évangélique, ce terme disparaît complètement et Dieu le Père n'est caractérisé que par sa relation avec le Fils, en tant que *pater*<sup>474</sup> ou *genitor*<sup>475</sup>, c'est-à-dire par des expressions qui ne permettent aucune confusion avec Jésus. Celui-ci en revanche est qualifié à l'aide d'une profusion de désignations indirectes qui reflètent soit son âge (*infans*, *puer*, *vir*)<sup>476</sup> et son origine (*tua progenies*, *caelestis origo*)<sup>477</sup>, soit son statut divin et son pouvoir (*deus*, *aeterna potestas*, *heros*, *rex*)<sup>478</sup>. Le plus souvent, néanmoins, le nom de Jésus est soit remplacé par un pronom

<sup>470</sup> Pour « *obstipuerè animi(s)* » homotactique, voir *Aen.* 8,530 et 9,123. Pour « *gelidusque [...]* *tremor* », voir *Aen.* 12,447-448.

<sup>471</sup> Voir PROBA 71, 235, 318 – cf. *Aen.* 10, 615 et al.

<sup>472</sup> Voir PROBA 127 – cf. *Aen.* 10,665 et al.

<sup>473</sup> Voir PROBA 64, 244, 307 – cf. *Aen.* 10, 100 ou *georg.* 2,325 et al.

<sup>474</sup> Voir p. ex. les vers 333, 445 (« *pater [...]* *cui sidera parent* »), 493 (« *natumque patremque* ») et 591.

<sup>475</sup> Voir p. ex. les vers 349, 402 et 584.

<sup>476</sup> Voir p. ex. le vers 314 pour *infans* ; 342 et 377 pour *puer* ; 432 et 611 pour *vir*.

<sup>477</sup> Voir les vers 338 et 382.

<sup>478</sup> Voir p. ex. les vers 352, 390 et 545 pour *deus* ; 463 pour *aeterna potestas* ; 518 pour *heros* ; 550 pour *rex*.

démonstratif<sup>479</sup>, soit – grâce à la licence offerte par le caractère flexionnel de la langue latine – tout simplement omis<sup>480</sup>.

L'ensemble des désignations des deux personnes divines reflète donc une tactique à deux degrés. Pour Dieu le Père en tant que le Tout-Puissant de l'Ancien Testament, Proba a tout naturellement trouvé un modèle direct dans le Jupiter virgilien. Dans la partie néo-testamentaire, cette image plus ou moins traditionnelle cède cependant à un tout nouveau type de personnage, portant des traits des dieux ainsi que des héros humains, mais dont la spécificité par rapport à l'inventaire des personnages de l'épopée classique s'exprime le mieux par la « théologie négative » des désignations les moins précises possible.

Généralement, on peut dire que les formules récurrentes ont un double but. Souvent, il s'agit de chevilles aux finalités purement techniques. Elles aident la centoniste à résoudre les problèmes que lui posent les limites du matériel virgilien et de la méthode choisie par elle du « tissage textuel », parfois trop stricte – voir, entre autres, la répétition des formules *mirabile dictu*<sup>481</sup> ou *tantarum gloria rerum*<sup>482</sup> qui, semble-t-il, servent en premier lieu à remplir les demi-vers pour lesquels Proba n'a pas trouvé de formule plus précise. Dans d'autres cas, toutefois, les formules répétées contribuent à une illusion que la poétesse s'efforce à créer dans son texte, celle de la technique épique traditionnelle, adaptée à la transmission orale. Cette technique, nous l'avons déjà dit, n'est déjà plus qu'imitée chez Virgile ; l'« oralité simulée » n'en reste pas moins l'un des traits caractéristiques les plus importants du genre de l'épopée gréco-latine jusqu'à la fin de l'Antiquité. Par l'utilisation répétitive des formules fixes à des moments précis et dans des buts précis (discours, périphrases des noms divins, structure narrative), Proba affiche l'appartenance de son *Centon* à ce genre.

---

<sup>479</sup> Voir p. ex. les vers 413, 422, 621 et 684 pour *ille* ; 504 pour *ipse*.

<sup>480</sup> Voir par exemple les passages autour des vers 446, 499, 568, 658 ou 682.

<sup>481</sup> Voir les vers 313 et 341 – au moins sept fois chez Virgile (*georg.* 2,30 et al.).

<sup>482</sup> Voir les vers 159, 645 et 689 – deux fois chez Virgile (*Aen.* 4,232 et 272).

### IV.3. Niveau des épisodes

Comparons maintenant toutes ces stratégies et techniques avec celles que nous avons constatées dans les chapitres précédents au niveau des épisodes entiers. Nos enquêtes sur l'emploi des *Géorgiques* et sur la réception des images de l'*Enéide* dans le *Cento Probae* confirment dans une large mesure l'observation de Reinhart Herzog d'après laquelle Proba isole les péripopes bibliques pour en faire une série d'images relativement indépendantes<sup>483</sup>. L'un des procédés mis en œuvre par Proba pour mettre en place cette individualisation (à côté, par exemple, des indications chronologiques ou de l'adverbe *tum*, qui marque le début d'une bonne partie des épisodes) est la technique de la « réminiscence conductrice », rapprochement par voie d'associations répétées d'un épisode donné avec une ou plusieurs images empruntées à la source, qui forment chez le lecteur cultivé une sorte de « deuxième plan » du poème centonisé.

Les modalités et les buts de la réception des images virgiliennes dans le *Centon* sont assez variables. Dans la partie vétero-testamentaire, les rapprochements avec les *Géorgiques* servent, dans la plupart des cas étudiés plus haut, non seulement à enrichir le sobre récit biblique par une dimension lyrique, mais aussi à renforcer les liens avec l'inventaire topique de l'épopée traditionnelle (les quatre âges, les signes néfastes etc.) – ce qui va de pair avec la reprise d'un autre trait caractéristique du genre, les formules figées, qu'elles soient chronologiques, périphrastiques ou autres.

Alors que dans la première partie, quasiment toutes les images virgiliennes (surtout des *Géorgiques*) sont reprises de manière affirmative, dans la partie néo-testamentaire, Proba sait parfaitement distinguer entre celles qu'elle veut imiter pratiquement telles quelles (la tempête, le portrait du jeune Jésus), et celles qui ne peuvent entrer dans son centon-épopée biblique qu'après avoir été dépouillées de tout élément impropre (les Enfers, le Temple) – tout en accord avec la position envers Virgile prise par la poétesse dans l'exorde de son poème<sup>484</sup>. Ces deux types d'imitation, constatées par Herzog à propos des images, trouvent également leur écho aux niveaux plus élémentaires. Le non-respect des règles du centon (qui ne

---

<sup>483</sup> HERZOG, *Die Biblepik der lateinischen Spätantike*, op. cit., p. 16 et passim.

<sup>484</sup> Voir p. 117-122.

sont plus, ici, des « règles du jeu » mais plutôt des principes de création poétique) peut être considéré comme une manifestation de l'imitation dite contrastée. Si, par exemple, Proba construit régulièrement des vers tripartites, cela indique qu'elle ne veut pas trop se laisser guider par le matériau virgilien et qu'elle cherche à éviter l'immixtion dans son texte d'éléments aux connotations inconvenantes pour l'énoncé du poème – c'est-à-dire, elle utilise le procédé de purification que nous avons observé à propos des images entières. La même chose vaut aussi, *mutatis mutandis*, pour les nombreuses modifications des fragments virgiliens, les variations de catégories grammaticales, etc., qu'elle n'hésite pas à adapter au nouveau sens.

Néanmoins, dans les cas où cela n'est pas exclu, la poétesse cherche à imiter Virgile de la manière la plus proche possible. Aussi cette forme d'imitation, appelée analogique par Herzog, ne concerne-t-elle pas que la reprise directe des images. Nous avons déjà dit dans un des paragraphes précédents que Proba dote son texte de marques caractéristiques pour le genre épique, canonisées dans la littérature romaine justement par l'*Enéide* virgilienne – des *topoi*, des formules fixes etc. Or, le même souci de conserver le caractère générique est également à observer au niveau des passages ; pour n'évoquer que les exemples analysés plus haut, rappelons-nous les citations de différents discours dans les paroles de Dieu après la chute d'Adam, ou bien le rapprochement entre les mots adressés par Dieu à Jésus lors de son baptême dans le Jourdain, et les divers couples parent-enfant virgiliens<sup>485</sup>. De même, au niveau des sons et des mots isolés, nous avons remarqué une volonté, de la part de Proba, d'imiter les structures phonétiques virgiliens, notamment en gardant la première syllabe du mot remplacé, en reprenant sa structure vocalique<sup>486</sup>, etc.

On peut dire pour généraliser qu'un des traits les plus caractéristiques de la technique de composition de Proba est la recherche de polysémie, ou plutôt d'une abstraction renvoyant en même temps à plusieurs éléments virgiliens (où, à l'occasion, bibliques) reliés entre eux par une certaine analogie. On l'a bien vu à propos des images polysémiques, dont le parangon est l'abondante description de la tempête, passage qui renvoie à la fois à une série de tempêtes virgiliennes, mais

---

<sup>485</sup> Voir p. 184-186.

<sup>486</sup> Voir p. 190-191.

aussi à plusieurs scènes parallèles dans la Bible<sup>487</sup>. Les petits passages que nous avons mentionnés dans le paragraphe précédent, construits à partir des fragments à provenance générique analogique, ne sont que des résultats de l'application de cette stratégie à un niveau plus bas. Enfin, la technique des « mots communs » peut être interprétée comme la manifestation d'une stratégie semblable au niveau de la versification : le mot-clé renvoie en même temps à deux (ou même plusieurs) de ses occurrences dans la source, établissant des rapports non seulement entre le vers centonisé et chacun des passages virgiliens évoqués, mais aussi entre ces passages eux-mêmes.

Quels sont donc les résultats de nos analyses du texte du *Cento Probae* ?

1. D'abord, nous avons vu que Proba donne la priorité au contenu, le message biblique de son poème, par rapport à la forme. C'est pourquoi elle n'hésite pas à transgresser les « règles » ou à modifier à son gré les éléments virgiliens, des vers ou des images entières.
2. En revanche, là où cela est possible, elle ne se contente pas d'emprunter à sa source des fragments isolés, mais cherche à faire également entrer dans son poème des éléments virgiliens plus complexes ou structuraux : elle reproduit ses structures phonétiques et métriques, reprend son inventaire de formules récurrentes et autres marques d'appartenance générique, imite de courts passages ainsi que des images entières.
3. Tout ce travail poétique, à la fois complexe et minutieux, n'est pas gratuit. Son intérêt se situe au niveau sémantique : c'est que Proba utilise la Bible comme une clé herméneutique, qui lui sert à décoder Virgile, à trouver les vérités qu'il recèle – vérités chrétiennes, bien entendu<sup>488</sup>. Elle le lit du point de vue de l'horizon culturel du IV<sup>ème</sup> siècle, avec les yeux d'un lecteur possédant la nouvelle, double culture. L'inventaire des connotations qui naissent par l'application de cette nouvelle optique, de ce nouvel arrière-plan culturel, à la lecture du corpus virgilien, sert à Proba

---

<sup>487</sup> Voir p. 174-179.

<sup>488</sup> Son procédé interprétatif fait penser aux *sortes Virgilianae*, forme de divination cherchant dans le texte virgilien quasi sacralisé des prédictions pour l'avenir (voir plus haut, p. 108 et note 281), ou à Macrobe, qui, dans ses *Saturnales*, vénérât Virgile en tant que « maître de toutes les disciplines ».



d'indicateur pour y chercher non pas des connotations fortuites, mais des messages plus complexes. Cette recherche s'opère dans le cadre des relations polysémiques volontairement développé par Proba entre les textes virgilien et biblique, et même à l'intérieur de chacun d'eux. Son objectif n'est donc ni de jouer avec la notoriété des œuvres du poète scolaire, comme le faisaient les centonistes païens, ni de déconstruire Virgile, mais de le reconstruire – et cette reconstruction est une réinterprétation, tout en accord avec le but qu'elle affiche dans l'exorde général de son poème : *Vergilium cecinisse loquar pia munera Christi*, « je montrerai que Virgile a chanté les actions salvatrices du Christ ».

Etant donné que ces trois principes – priorité accordée au sujet, imitation riche et variable, polysémie – se manifestent à plusieurs, sinon à tous ses niveaux, le *Centon de Proba* apparaît comme un texte cohérent et subtil<sup>489</sup>. Et si la cohérence et la subtilité sont les conditions *sine quibus non* pour la réussite d'une création poétique, il peut à peine être considéré comme une tentative poétique *a priori* manquée.

---

<sup>489</sup> Cf. CAZES, *Le livre et la lyre*, op. cit., p. 268 : « Ascétique quête de la Révélation et célébration lyrique des actes divins, le centon de Proba échappe à la marginale définition du 'jeu littéraire' grâce à la cohérence de sa poétique et de son sujet ».

## **PARTIE ANALYTIQUE II :**

Les héritiers de Proba

# I. LES CENTONS CHRETIENS MINEURS DE L'ANTIQUITE TARDIVE

A côté du *Cento Probae*, et, pour ainsi dire, dans son ombre, trois autres centons chrétiens, moins longs, nous sont parvenus de l'Antiquité tardive, cités généralement dans les manuels sous les titres de *Tityrus* ou (*Versus*) *Ad gratiam Domini* – « (Vers) Pour la grâce du Seigneur » – pour le premier, *De Verbi incarnatione* (« Sur l'incarnation du Verbe ») et *De Ecclesia* (« Sur l'Eglise »), pour les deux autres. L'état de la transmission textuelle suffit pour illustrer la différence entre le sort de Proba – dont l'œuvre possède une riche tradition manuscrite d'une soixantaine d'exemplaires copiés entre le VIII<sup>ème</sup> et le XVI<sup>ème</sup> siècle<sup>490</sup> – et celui des centons mineurs, transmis chacun par un seul manuscrit datant de la seconde moitié du VIII<sup>e</sup> ou du début du IX<sup>e</sup> siècle.

De même, nous n'avons pratiquement pas d'indices de la notoriété de ces petits poèmes, à l'exception d'une mention dans les *Etymologies* d'Isidore de Séville, qui, après avoir évoqué Proba dans son catalogue des poètes chrétiens, nous dit qu'« un certain Pomponius a composé, parmi ses autres oeuvres littéraires, (un poème intitulé) *Tityrus*, à partir du même poète (Virgile), pour célébrer le Christ »<sup>491</sup>. Vers la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, cette brève notice a été associée par Conrad Bursian, le premier savant moderne à s'être intéressé à ce poème<sup>492</sup>, à l'un des centons mineurs, qui a d'ailleurs gardé dans une partie de la recherche le titre indiqué par Isidore. La grande pauvreté de la tradition manuscrite nous incite cependant à considérer avec précaution cette attribution, généralement acceptée depuis. Il est bien possible que les trois poèmes centonisés que nous connaissons ne soient que les rares exemples, préservés plus ou moins

---

<sup>490</sup> Sur les destins différents des centons mineurs et de celui de Proba, voir CAZES, *Le livre et la lyre*, op. cit., p. 187 ; sur la tradition manuscrite de Proba, voir *ibid.*, p. 268-274 et 363-364 (liste des mss. conservés).

<sup>491</sup> ISID. *orig.* 1,39,25-26 : « *Sic quoque et quidam Pomponius ex eodem poeta inter cetera stili sui otia Tityrum in Christi honorem composuit.* »

<sup>492</sup> Conrad BURSIAN, « Ein ungedruckter Cento Vergilianus », *Sitzungsberichte der Münchener Akademie der Wissenschaften*, philol.-historische Classe, 2, 1, 1878, p. 29-37.

par hasard, d'une production beaucoup plus vaste (Jacques Fontaine suppose même un « pullulement de centons » vers la fin du IV<sup>ème</sup> siècle<sup>493</sup>). La mention d'Isidore pourrait très bien alors concerner un autre centon à contenu bucolique, aujourd'hui perdu. Néanmoins, faute de nouveaux arguments pour ou contre cette attribution proposée par Bursian, nous sommes tenus de l'accepter – sous la réserve que nous venons d'expliquer – également dans ce travail.

La différence entre le destin du poème de Proba et celui des autres centons chrétiens est tout aussi nette au niveau de leur « troisième vie » dans la recherche. Après que l'étude de Bursian (1878) sur les *Versus ad gratiam Domini* et l'édition critique de l'ensemble des centons chrétiens par Schenkl (1888)<sup>494</sup> ont introduit ces poèmes mineurs dans l'horizon de la recherche littéraire, leur position a été confirmée vers le tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles par les manuels de Max Manitius et Martin Schanz, qui leur consacrent quelques petites paragraphes<sup>495</sup>, puis surtout par E. R. Curtius, qui, dans son célèbre livre sur la tradition de la littérature latine dans la culture européenne (1948), range « *Tityrus* de Pomponius, [...] l'exemple le plus ancien d'une 'églogue spirituelle' », au côté des œuvres de Proba et de Juvencus, voyant en eux trois représentants d'une époque-clé dans l'histoire de la poésie chrétienne<sup>496</sup>.

La première vague d'intérêt plus analytique pour ce petit groupe de textes n'arrive que plus tard, dans les années soixante et surtout soixante-dix du siècle dernier, avec les travaux de Maria Lisa Ricci et de José-Luis Vidal<sup>497</sup>. A ce

---

<sup>493</sup> FONTAINE, *op. cit.*, p. 105.

<sup>494</sup> SCHENKL, *op. cit.*, p. 609-615 (*Versus ad gratiam Domini*), 615-620 (*De Verbi incarnatione*), 621-627 (*De Ecclesia*).

<sup>495</sup> Max MANITIUS, *Geschichte der christlich-lateinischen Poesie bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, *op. cit.*, p. 128-130 ; Martin SCHANZ, *Geschichte der römischen Litteratur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian (Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft, VIII)*, t. IV, 1, *Die Litteratur des vierten Jahrhunderts*, München, Beck, 1904, p. 197-199, § 857 (« *Die Dichterin Proba und andere christliche Centodichter* »).

<sup>496</sup> CURTIUS, *op. cit.*, p. 456 : « *Ein Cento ist auch der Tityrus des Pomponius, [...] das früheste Beispiel der 'geistlichen Ekloge'* ».

<sup>497</sup> Voir par exemple RICCI, « *Motivi ed espressioni bibliche nel centone virgiliano 'De ecclesia'* », *op. cit.* ; EADEM, « *Note al centone 'Versus ad gratiam Domini', attribuito a Pomponio (719° Rie.)* », *op. cit.* ; EADEM, « *Motivi arcadici in alcuni centoni virgiliani cristiani* », *op. cit.*

José-Luis VIDAL(-PEREZ), « *Observaciones sobre centones virgilianos de tema cristiano. La creación de una poesía cristiana culta* », *op. cit.* ; IDEM, « *La technique de composition du centon virgilien Versus ad gratiam Domini sive Tityrus (Anth. lat. 719a Riese)* », *op. cit.* ; IDEM, « *Christiana Vergiliana I : Vergilius Eucharistiae cantor* », *op. cit.*

propos, il est à regretter que Reinhart Herzog n'ait jamais publié le deuxième volume de son analyse fondamentale sur l'épopée biblique latine de l'Antiquité tardive, dans lequel il prévoyait de traiter les deux premiers de nos trois poèmes<sup>498</sup>. L'ensemble des travaux de Ricci et de Vidal – enrichi dans les années quatre-vingt par quelques études isolées portant sur des questions ponctuelles (Jean-Michel Poinssotte, Eva Stehliková<sup>499</sup>) – a donc longtemps représenté le seul écho quelque peu systématique des centons mineurs dans la recherche littéraire<sup>500</sup>.

C'est n'est que depuis l'extrême fin du siècle dernier que se fait sentir, après une relativement longue suite de recherches consacrées au *Cento Probae*, un renouveau d'intérêt pour les autres centons chrétiens, souvent dans le contexte plus large de la poésie centonisée en général. Ainsi, s'inspirant de la théorie de l'intertextualité de veine genettienne, particulièrement intéressante pour notre propos, Ana Luisa Coviello étudie les notions d'imitation et de parodie dans le centon, et spécialement dans le centon chrétien<sup>501</sup>. Scott McGill s'intéresse à la question de l'appartenance générique des poèmes centonisés à travers les exemples de la tragédie *Medea* attribuée à Hosidius Geta et de l'œuvre de Pomponius<sup>502</sup>. A côté de ces travaux de perspective plus générale, Francesca

---

<sup>498</sup> Voir l'aperçu du corpus des poèmes bibliques tardo-antiques dans HERZOG, *Die Biblepik der lateinischen Spätantike*, *op. cit.*, p. XIX-XXXII (numéros 15 a, b).

<sup>499</sup> Jean-Michel POINSSOTTE, « Les Juifs dans les centons latins chrétiens », *Recherches Augustiniennes*, 21, 1986, p. 85-116 ; Eva STEHLIKOVÁ, *op. cit.*

<sup>500</sup> Les trois centons mineurs ont également été incorporés dans la monumentale synthèse de Pierre COURCELLE sur la réception virgilienne (*Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Enéide*, *op. cit.*, t. 1), malheureusement non sans certaines confusions : alors que les deux autres centons sont cités systématiquement sous leurs titres respectifs, *De Verbi incarnatione* et *De Ecclesia (ecclesia)*, les renvois au premier d'eux varient entre POMPONIUS et PSEUDO-POMPONIUS pour l'auteur, *Cento et Versus ad gratiam Domini* (une fois même, par confusions, *De Verbi incarnatione* – à propos de l'*Enéide* 1,327, p. 87) pour le titre. Vu que ces petites œuvres ne sont classées que de manière incomplète et peu systématique dans les index à la fin du volume (cf. les deux entrées différentes pour le *De Verbi incarnatione*), nous ajoutons une liste de leurs mentions dans ce livre fondamental :

pour *Versus ad gratiam Domini*, voir p. 87, 119, 137, 296, 585, 608 ;

pour *De Verbi incarnatione*, voir p. 82, 116, 125, 209, 267, 311, 331, 477, 527, 534 ;

pour *De Ecclesia*, voir p. 62, 70, 87, 117, 134, 152, 214, 363, 532.

<sup>501</sup> Voir par exemple COVIELLO, « Sobre el centón, *opusculum ... de seriis ludicrum* », *op. cit.*, p. 73-82.

<sup>502</sup> MCGILL, « *Poeta arte christianus* », *op. cit.* ; IDEM, « Tragic Vergil: Rewriting Virgil as a Tragedy in the *Cento Medea* », *op. cit.*

Formica consacre une analyse détaillée aux formes du réemploi du matériau virgilien dans le centon *De Ecclesia*<sup>503</sup>.

Les chapitres suivants, qui s'inscrivent volontairement dans le cadre de cet intérêt renouvelé pour les centons mineurs et pour le centon en général, ont pour objectif de résumer les résultats des toutes les recherches antérieures, de combiner leurs différentes approches – qui n'ont souvent été appliquées qu'à un seul poème centonisé à titre d'exemple – et de comparer les trois textes en question entre eux, mais aussi avec l'œuvre de Proba et avec les résultats de nos analyses de celle-ci. Nous tenterons enfin d'établir les relations mutuelles de ces quelques centons chrétiens tardo-antiques.

### I.1. Les « *Versus ad gratiam Domini* »

Commençons par celui des centons mineurs qui a joui dès l'Antiquité – si nous pouvons nous fier à Isidore – jusqu'aux dernières décennies de la plus grande attention de la part des lecteurs comme de celle des interprètes. S'il a d'abord été connu dans la recherche moderne sous le nom de *Tityrus*, indiqué justement par Isidore et repris par Bursian ainsi que par les manuels d'histoire littéraire postérieurs, les travaux plus récents, comme ceux de Vidal, Poinssotte ou McGill, penchent plutôt vers celui de *Versus ad gratiam Domini*, qui est attesté par le seul témoin manuscrit et représente pour ainsi dire une *lectio difficilior* de la désignation du poème, *Tityrus* étant le nom d'un des interlocuteurs mentionnés dans le sous-titre, et le vocatif *Tityre* introduisant le premier vers du texte<sup>504</sup>.

Tel qu'il nous est parvenu, le centon en question est légèrement plus long que les deux autres – 132 vers<sup>505</sup> dont le dernier est incomplet, rappelant les vers

---

<sup>503</sup> FORMICA, *op. cit.*

<sup>504</sup> Manuscrit : VATICAN, Ms. Palat. lat. 1753, VIII<sup>ème</sup>-IX<sup>ème</sup> siècle, fol. 69r-70v. Titre (fol. 69<sup>r</sup>) : « *Versus ad gratiam domini* » ; sous-titre : « *Inducit duas personas moelibeum et tityrum* ». – Le texte est copié dans une écriture continue, les limites entre les vers étant marquées par des points. Dans la marge, le texte est pourvu de rubriques indiquant les auteurs des répliques (*MEL*, *TYT*) ainsi que de brèves explications du contenu (*De prophetis*, *De domino dicit* etc.).

<sup>505</sup> *De Verbi incarnatione* – 111 vers, *De Ecclesia* – 116 vers. Pour chacun des trois centons mineurs, néanmoins, au moins une lacune est supposée.

inachevés de l'*Enéide*<sup>506</sup>. Le vers final joue un rôle important dans les hypothèses sur la relation des *Versus* à l'un des autres centons, *De Verbi incarnatione* ; nous traiterons ce problème plus bas, de même que nous tenterons de voir si le centoniste a laissé volontairement ce vers à l'état fragmentaire ou s'il s'agit du résultat d'une mutilation du texte (ou de l'intervention intentionnelle d'un copiste) intervenue au cours de la transmission textuelle.

Tout le contenu des *Versus* consiste en un dialogue de deux bergers dont les noms, Tityre et Mélibée, évoquent les *Bucoliques* de Virgile, et dont le premier instruit l'autre sur les fondements de la doctrine chrétienne. Dans ses six courtes répliques, Mélibée se borne à poser des questions et, éventuellement, à exprimer sa gratitude pour les réponses obtenues de son interlocuteur. Le noyau du message du poème se situe, bien évidemment, dans les répliques de Tityre. Entre celles-ci, on trouve quatre « chants » dépassant nettement les autres en longueur, leurs dimensions variant entre quatorze et cinquante vers, qui expliquent quelques questions fondamentales de l'enseignement chrétien<sup>507</sup> : l'omniprésence de Dieu dans le monde créé (vers 7-20), « la toute-puissance de Dieu, l'immortalité de l'âme et le destin transcendant de l'homme »<sup>508</sup> (vers 26-54), l'eschatologie (vers 60-74), l'histoire biblique depuis la cosmogonie jusqu'à la venue du Christ (vers 83-132). Le genre littéraire des *Versus* oscille ainsi entre le caractère de poème biblique, ou éventuellement didactique, qui définit le contenu des répliques de Tityre, et le cadre bucolique dans lequel celles-ci se trouvent insérées.

### **a. Le caractère bucolique des *Versus* et leurs relations avec les *Bucoliques* de Virgile**

L'appartenance des *Versus ad gratiam Domini* au genre bucolique est évidente et est d'ailleurs unanimement acceptée depuis leur première édition par Bursian. Le poème a souvent été mis en rapport avec l'autre exemple subsistant de

---

<sup>506</sup> On trouve des vers incomplets aussi dans autres centons virgiliens, notamment dans le *De alea*. Voir L. K. BORN, « The centones Vergiliani and the Half-lines of the Aeneid », *Classical Philology*, 26, 1931, p. 199-202.

<sup>507</sup> Pour un aperçu du contenu des *Versus*, voir VIDAL, « La technique de composition du centon virgilien *Versus ad gratiam Domini sive Tityrus* (Anth. lat. 719a Riese) », *op. cit.*, p. 237-238, et MCGILL, « *Poeta arte christianus* », *op. cit.*, surtout p. 20.

<sup>508</sup> VIDAL, « La technique de composition du centon virgilien *Versus ad gratiam Domini sive Tityrus* (Anth. lat. 719a Riese) », *op. cit.*, p. 237.

« bucolique chrétienne » tardo-antique, le *De mortibus boum* (« De la mort des bœufs ») de Sévérus Sanctus Endéléchius, auteur contemporain de Paulin de Nole, ce qui situe son curieux poème vers la fin du IV<sup>ème</sup> ou le début du V<sup>ème</sup> siècle<sup>509</sup> – c'est-à-dire l'époque à laquelle on place approximativement, faute d'indications plus précises, les centons chrétiens mineurs<sup>510</sup>. Aucune comparaison détaillée des deux églogues chrétiennes n'a encore été effectuée à ce jour, et les questions liées à leur chronologie relative et à leur éventuelle dépendance mutuelle n'ont pas été résolues de manière convaincante. Ces problèmes nécessiteraient une étude à part ; nous préférons nous concentrer ici sur les relations des *Versus* avec le *Cento Probae* d'une part, avec leur source virgilienne et, plus spécialement, avec la première des *Bucoliques* en tant que modèle direct, de l'autre.

Le poème de Pomponius met en œuvre plusieurs moyens pour ne pas laisser un instant le lecteur dans le doute sur son appartenance à la tradition bucolique, à commencer par les noms des bergers – Tityre et Mélibée, ainsi que Stimichon qui n'est mentionné qu'une fois et de manière indirecte (vers 23). Tous trois sont puisés dans l'inventaire des noms typiques pour la poésie pastorale, qui proviennent pour une grande partie de l'œuvre de Théocrite et ont été introduits dans la bucolique romaine par Virgile. Ces noms ne sont pas associés à des caractères plus ou moins précis et invariables – contrairement à l'autre groupe établi de noms grecs dans la littérature romaine, ceux des personnages des atellanes (dans lesquelles *Bucco* est toujours un vantard hâbleur, *Dossennus* un bossu malicieux, etc.) : au sein même de l'œuvre de Virgile, un même nom présent dans deux *Bucoliques* peut renvoyer à des personnages manifestement différents. Le plus souvent, la fonction des noms de bergers est donc plutôt d'associer de manière assez générale ceux qui les portent au monde bucolique et d'évoquer l'atmosphère de ce dernier ; c'est d'ailleurs pour cela que Virgile place les noms inspirés par Théocrite dans les premiers vers de la plupart de ses églogues.

---

<sup>509</sup> Sur Endéléchius, voir par exemple FONTAINE, *op. cit.*, p. 109-110.

<sup>510</sup> Voir par exemple FONTAINE, *ibid.*, p. 105, qui ne s'occupe pas de la question de la chronologie relative des deux poèmes bucoliques, et MCGILL, « *Poeta arte christianus* », *op. cit.*, p. 17, qui présente des arguments pour la datation des *Versus* dans les années 390, sous le règne d'Arcadius, donc avant le poème d'Endéléchius.



Le centoniste va cependant plus loin. Son œuvre n'est pas (ou pas seulement) une variation sur le thème de l'idylle pastorale en général, comme les composaient avant lui les poètes bucoliques romains postérieurs à Virgile : en en reprenant les noms des personnages et le premier vers, qui commence par l'un d'entre eux, l'auteur affiche son intention d'imiter plus précisément la première *Bucolique* virgilienne. Dans les *Versus*, les noms des deux protagonistes ont donc une double fonction. D'un côté, à l'instar de l'adoption des noms théocritiens-virgiliens par Calpurnius Siculus ou Némésien, ils rattachent notre centon à la tradition bucolique (de manière métonymique, d'ailleurs déjà appliquée, à propos du nom de Tityre, par Virgile lui-même dans les *Géorgiques*, puis par Ovide et par plusieurs poètes de l'*Anthologie latine*)<sup>511</sup>. D'autre part, ils évoquent en parallèle dans l'esprit du lecteur du centon la première *Bucolique* comme modèle générique et l'amènent à comparer sans cesse les deux poèmes.

Outre les noms et la structure purement dialogique<sup>512</sup>, Pomponius reprend également de l'églogue en question le nombre total de douze répliques ; ce parallèle peut par ailleurs être considéré comme un argument en faveur de l'hypothèse selon laquelle le poème nous est parvenu dans son intégralité (ou, éventuellement, qu'il a été mutilé en vue d'une assimilation plus poussée à son modèle). De plus, plusieurs répliques s'appuient de façon évidente sur les répliques virgiliennes en leur empruntant des vers ou des fragments caractéristiques. Ainsi, la question introductive, qui a pour but d'évoquer le cadre pastoral traditionnel<sup>513</sup>, reprend de la première *Bucolique* non seulement le premier vers avec son apostrophe de Tityre, mais aussi un fragment d'un vers et demi où celui-ci est qualifié comme *senex fortunatus*, « vieillard bienheureux » (voir le Tableau XIX). Ce noyau de la réplique est complété par quatre citations d'autres *Bucoliques* (cinquième, sixième et septième), ce qui fait de lui un « centon bucolique » presque pur<sup>514</sup>. La présence, au début du poème, d'un tel

<sup>511</sup> *georg.* 4,566 : « Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi. » Voir MCGILL, « *Poeta arte christianus* », *op. cit.*, p. 17-18 et note 12-13.

<sup>512</sup> Se référant au commentaire de Servius, MCGILL, *ibid.*, p. 17 et note 9, appelle cette présentation « mode mimétique » (*the mimetic mode*), à la différence du mode diégétique, où le contenu est relaté par un narrateur extérieur à l'action racontée.

<sup>513</sup> Voir MCGILL, *ibid.*, p. 18.

<sup>514</sup> La seule exception est le vers 2, tiré des *Géorgiques* (1,412).

ensemble de citations provenant d'une seule source confirme une fois de plus l'intention de Pomponius de faire entrer son œuvre dans la tradition bucolique.

Tableau XIX : La question introductive de Mélibée<sup>515</sup>

en gras ..... vers repris de la première *Bucolique*

en italiques .... vers repris des autres *Bucoliques*

V.	LA PREMIERE REPLIQUE DES <i>VERSUS AD GRATIAM DOMINI</i>			
1	<b>Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi,</b>	E	1	1
2	nescio qua praeter solitum dulcedine laetus,	G	1	412
3	<b>fortunate senex ! hic inter flumina nota</b>	E	1	51
4	<b>et fontis sacros</b>	E	1	52
4	<i>deductos dicere versus</i>	E	6	5
5	<i>et cantare paras</i>	E	7	5
5	<i>divino carmine, pastor</i>	E	6	67
6	<i>formonsi pecoris custos, formonsior ipse.</i>	E	5	44

La réponse de Tityre (vers 7-20) correspond quant à elle à la réplique parallèle du Tityre virgilien, à laquelle elle emprunte un distique (quoique incomplet) qui fait office de renvoi assez clair à la source<sup>516</sup> ; elle développe donc la mise en rapport, dans l'esprit du lecteur, des deux dialogues pastoraux. Ce rapport est néanmoins désormais beaucoup plus vague et se situe à un niveau assez général. C'est que, mis à part le distique mentionné, la « couleur bucolique » est davantage représentée ici par les emprunts à la cinquième *Bucolique* : Pomponius en reprend un hexamètre entier et un fragment plus long encore de deux vers et demi<sup>517</sup>. C'est surtout ce dernier qui est particulièrement intéressant : il s'agit du fragment « monolithique » le plus long de tout le

<sup>515</sup> « Toi, Tityre, étendu sous le couvert d'un large hêtre, / transporté de je ne sais quelle ardeur insolite, / heureux vieillard, ici, parmi des cours d'eau familiers / et des sources sacrées, tu t'apprêtes / à étirer des vers menus et à chanter un chant divin, / toi, berger, gardien d'un beau troupeau, gardien plus bel encore. » (Traduit sur la base des traductions de Virgile par E. de Saint-Denis)

<sup>516</sup> Voir VGD 9-10 « *o Meliboee, deus haec nobis otia fecit. / namque erit ille mihi semper deus [...]* » (ecl. 1,6-7).

<sup>517</sup> Voir VGD 8 « *an quicquam nobis tali sit munere maius?* » (ecl. 5,33) ; et surtout VGD 14-16 « *ipsi laetitia voces ad sidera iactant / intonsi montes, ipsae iam carmina rupes, / ipsa sonant arbusta* » (ecl. 5,62-64).

centon<sup>518</sup>; il semble donc que Pomponius devait avoir une raison spéciale pour violer si manifestement, en l'intégrant en entier dans le texte, les règles du « genre ».

Dans son article mentionné ci-dessus, Scott McGill explique cette particularité par l'intention de Pomponius d'introduire dans son texte un lieu commun de la littérature chrétienne naissante, celui de la « sympathie de la nature » participant à la joie de la « bonne nouvelle » chrétienne<sup>519</sup>. Il énumère une série de passages similaires, dans les *Psaumes*, dans l'anonyme *De Evangelio*, chez Prudence, Venance Fortunat et, ce qui est particulièrement intéressant pour notre sujet, chez Proba, qui utilise, effectivement, la même citation (raccourcie de deux hémistiches) pour dépeindre la nature célébrant la « venue du Christ »<sup>520</sup>. Cette explication nous paraît aller dans le bon sens; par ses dimensions extraordinaires, ce fragment nous semble toutefois évoquer son contexte virgilien primitif d'une manière trop manifeste pour qu'il puisse s'agir d'une allusion si peu précise.

Nous pensons que Pomponius dirige ici l'attention du lecteur non pas vers le topos en général, mais vers sa concrétisation dans la cinquième églogue des *Bucoliques*. L'explication que l'on trouve dans la seconde version de l'article de Vidal (et que McGill ne mentionne pas), nous semble donc plus plausible. D'après le savant espagnol, en établissant ce lien manifeste entre les deux poèmes, Pomponius attire notre attention sur les parallèles possibles entre Daphnis, auquel le fragment en question se référerait à son emplacement originel, et le Christ auquel le centoniste le fait se référer dans le nouveau contexte<sup>521</sup>. De surcroît, les autres emprunts que les *Versus* font à la cinquième églogue semblent corroborer l'interprétation de Vidal : mis à part le « chant » biblique final de Tityre (à partir

---

<sup>518</sup> Cf. pourtant le fragment à peu près de la même longueur dans VGD 32-34 : « *his etenim signis atque haec exempla secuti / esse animas partem divinae partis et haustus / aetherios dixere [...]* » (georg. 4,219-221). A la différence du passage de la cinquième *Bucolique*, cette citation a suscité moins d'intérêt chez les commentateurs – voir néanmoins VIDAL, « La technique de composition du centon virgilien *Versus ad gratiam Domini sive Tityrus* (Anth. lat. 719a Riese) », *op. cit.*, p. 248.

<sup>519</sup> MCGILL, « *Poeta arte christianus* », *op. cit.*, p. 22.

<sup>520</sup> Voir PROBA 426-428 : « *Huius in adventum [...] / ipsi laetitia voces ad sidera iactant / intonsi montes [...]* » (*Aen.* 6,798 + *ecl.* 5,62-63).

<sup>521</sup> VIDAL, « La technique de composition du centon virgilien *Versus ad gratiam Domini sive Tityrus* (Anth. lat. 719a Riese) », *op. cit.*, surtout p. 242-244.

du vers 86), où l'on n'en trouve pratiquement aucune, les citations de la cinquième *Bucolique* apparaissent régulièrement dans les répliques des deux bergers, qui est ainsi l'églogue le plus souvent évoquée<sup>522</sup>.

Pour toutes ces raisons, nous considérons comme assez probable que Pomponius conduit son lecteur à ne pas perdre de vue ce poème virgilien, ce qui donne aux *Versus* un « horizon sémantique » qui enrichit considérablement leur message. Tityre, le berger déjà chrétien, apparaît ainsi comme un pendant non seulement de son homologue de la première *Bucolique*, mais aussi de deux bergers de la cinquième, Mopsus et Ménalque. Comme eux, il peut chanter la mort et la Résurrection (apothéose dans le cas de Daphnis) de son Dieu ; les parallèles entre Daphnis et le Christ n'ont pas besoin d'être énumérés : il suffit d'y faire allusion, car par cette simple juxtaposition, ils arrivent spontanément à l'esprit de chaque chrétien romain lettré. Grâce à cette composition raffinée du personnage de Tityre, les *Versus ad gratiam Domini* apparaissent donc comme une christianisation non seulement de la première églogue – comme il est admis depuis Bursian –, mais aussi de la cinquième des *Bucoliques*.

Le personnage de Mélibée, en revanche – celui qui, tout comme son modèle homonyme virgilien, pose des questions et désire être instruit –, reste plus étroitement lié à la première églogue. Chacune de ses répliques (à l'exception de la dernière, très courte<sup>523</sup>) y fait au moins une allusion, ne fût-ce que par la simple allocution « *Tityre !* » – et, réciproquement, c'est dans ses répliques que l'on trouve pratiquement toutes les citations tirées de ce poème<sup>524</sup>. Sa fonction dans les *Versus* est donc de rappeler la forme de l'instruction (la sienne et en même temps celle du lecteur) – celle du dialogue.

Les deux églogues virgiliennes nous semblent donc jouer dans l'élaboration des *Versus* des rôles nettement différents. La première *Bucolique*, évoquée de façon très manifeste, est utilisée comme référence générique et comme modèle formel. La cinquième *Bucolique*, en revanche, est évoquée de

---

<sup>522</sup> Les calculs de VIDAL (« La technique de composition du centon virgilien *Versus ad gratiam Domini sive Tityrus* (Anth. lat. 719a Riese) », p. 241-242, Tableau n° 3) accordent à cette églogue le plus grand « facteur de préférence » sur le total des vers que Pomponius tire des *Bucoliques*.

<sup>523</sup> Vers 81-82.

<sup>524</sup> Voir les vers 1, 3 et 4 (la première réplique de Mélibée), 22 (la deuxième réplique), 46 (la troisième réplique), les deux fragments du vers 56 (la quatrième réplique), 77 (la cinquième réplique).

manière beaucoup plus discrète ; pour le lecteur attentif, néanmoins, elle enrichit la perception de notre centon mineur de toute une dimension supplémentaire.

### **b. Pomponius disciple et imitateur de Proba**

Comparons maintenant les stratégies que nous venons de déceler dans les *Versus ad gratiam Domini*, avec celles qu'emploie Proba. Comme nous l'avons vu, les deux centonistes se servent de la technique de la « réminiscence conductrice ». Tandis que la poétesse du IV<sup>ème</sup> siècle l'utilise comme l'un des procédés pour séparer les épisodes de son récit, Pomponius s'en sert pour donner une unité à son poème. Cette unité concerne en premier lieu la forme de celui-ci, bien que la réminiscence répétée à la cinquième églogue de Virgile – et, plus précisément, à Daphnis – y joue aussi un rôle unifiant en ce qui concerne le contenu. Au lieu de jumeler certaines parties de sa source avec des passages définis de son texte, Pomponius les associe aux personnages qui y représentent deux principes différents. Si Pomponius est un disciple de Proba, s'il s'inspire directement de son *Centon* et de sa forme élaborée de centonisation, il apparaît comme son successeur fidèle mais original, qui sait développer et adapter ce qu'il a appris pour servir ses propres buts.

Pourtant, peut-on admettre l'existence d'un tel lien d'imitation directe entre les deux poèmes centonisés ? Plusieurs particularités dans leur technique, communes aux deux, semblent suggérer une réponse affirmative à cette question. Tout comme Proba, Pomponius recourt assez souvent aux adaptations grammaticales des mots empruntés de Virgile<sup>525</sup>. Parfois, il réussit à mettre en place un jeu de mots, comme par exemple dans le vers 5 où, en changeant une seule voyelle, il transforme un adjectif en un verbe : la formule virgilienne *et cantare pares*, « (les deux) chanteurs d'égal force », devient *et cantare paras*, « tu te prépares à chanter ». Dans les cas, d'ailleurs peu fréquents, où Pomponius remplace des expressions virgiliennes par d'autres mots, on remarque un effort, identique à celui de Proba, pour garder un lien, le plus souvent phonétique, avec l'expression originelle. Il modifie par exemple *hinc* en *nunc* (vers 84), *cede deo* en

---

<sup>525</sup> Dans les *Versus*, on trouve presque une vingtaine de modification de cette sorte – voir par exemple vers 2 *laetus* ← *laeti* ; 12 *adspiret* ← *adspirat* ; 19 *regit* ← *regis* ; 30 *quo* ← *te* ; 50 *possit* ← *posset* ; 67 *beatæ* ← *beatas* ; 127 *verbis* ← *verbo* ; etc.

*crede Deo* (52) ou le datif *apibus* en l'accusatif *animas* (33) ; dans le vers 129, il remplace la jonction *fama fatisque*, dont les membres sont liés grâce à l'allitération, par la tournure *dictis factisque*, fondée sur une parenté de caractère plutôt grammatical.

Des similitudes entre la technique des deux centonistes sont à observer aussi au niveau des vers, à commencer par les dimensions des fragments repris. Les deux fragments de deux vers et demi mentionnés plus haut<sup>526</sup>, qui sont sans équivalent dans le *Cento Probae*, représentent des cas extrêmes de la technique de Pomponius. Si on les met à part, on constate que ce poète traite le matériau virgilien d'une manière semblable à celle de Proba : dans les *Versus ad gratiam Domini*, on trouve donc un distique repris tel quel<sup>527</sup>, un hexamètre accompagné des deux côtés par des hémistiches originaux<sup>528</sup>, plusieurs vers tripartites<sup>529</sup>, d'autres vers nés de la condensation d'expressions virgiliennes plus longues<sup>530</sup> ou de la suppression d'un mot au milieu du fragment<sup>531</sup>. En revanche, nous n'avons décelé aucun exemple de l'utilisation de jonctions plus compliquées, y compris de la technique des « mots communs ». A cet égard, Pomponius montre donc une moindre inventivité que celle dont il fait preuve dans ses « jeux de mots ». En supposant qu'il ait effectivement lu le poème de Proba, on peut dire qu'il profite bien des licences que celle-ci a introduites pour rendre la technique du centon plus manipulable, mais qu'il n'arrive pas à imiter toutes ses stratégies raffinées.

L'argument le plus important pour un lien étroit et sans intermédiaire entre les deux poèmes est, pourtant, l'imitation directe. Dans le cas des auteurs qui ne travaillent pas avec la technique du centon, on identifie d'habitude un tel lien grâce aux citations ou des allusions suffisamment transparentes, donc par la reprise (avec ou sans modifications) des mots du modèle par l'auteur postérieur.

---

<sup>526</sup> Voir p. 210.

<sup>527</sup> Voir VGD 108-109 (= *Aen.* 8,326-327).

<sup>528</sup> Voir VGD 46-48 « (*Tityre*) *tamne aliquas ad caelum hinc ire putandum est / sublimis animas iterumque ad tarda reverti / corpora ?* » (= *Aen.* 6,719-721).

<sup>529</sup> Voir VGD 116 « *tempus eget | cum vestra dies | volventibus annis [...]* ». Voir aussi VGD 52, 125, 127.

<sup>530</sup> Voir par exemple VGD 56 « *stultus ego | parvis componere magna solebam* » (*ecl.* 1,20+23), ou 58 « *unum oro | doceas iter, et sacra ostia pandas* » (*Aen.* 6,106+109).

<sup>531</sup> Voir VGD 89 « [...] *nox obscura tenebat* ← *nox cum terras obscura teneret* » (*Aen.* 4,461).

De manière comparable, il faut chercher les traces de l'imitation entre deux centonistes dans la répétition des mêmes « mots », c'est-à-dire des mêmes formules tirées de la source commune. Or, les *Versus ad gratiam Domini* utilisent un bon nombre des fragments virgiliens que l'on trouve déjà chez Proba – parfois dans les mêmes dimensions ou pour désigner la même chose, parfois dans des conditions différentes. Bien sûr, la simple répétition de quelques fragments pourrait à peine être considérée comme une preuve d'imitation, étant donné le peu de richesse du répertoire des formules virgiliennes et la similitude des sujets des deux poèmes. Or, dans un passage des *Versus*, la présence du matériau virgilien déjà utilisé par Proba est tellement massive qu'elle ne peut être due ni au hasard ni à la nécessité. Il s'agit du chant final de Tityre dans lequel il parcourt l'histoire biblique.

Ce chant a, il faut le dire, un statut particulier dans le cadre du poème. Il n'utilise pratiquement aucune citation des *Bucoliques*. Seul le passage initial relève encore du cadre bucolique : Tityre s'apprête à répondre aux demandes de son interlocuteur par un chant plus long, à la manière des bergers bucoliques. En accord avec leur contenu, ces quelques vers (84-87) sont truffés de citations du recueil pastoral<sup>532</sup> – dont proviennent cinq des sept fragments utilisés ici –, y compris de deux citations tirées de la quatrième églogue, qui n'est que très peu utilisée par Pomponius<sup>533</sup>. Les réminiscences du poème « le plus chrétien » de Virgile peuvent donc être interprétées ici comme une sorte de transition entre l'atmosphère du cadre bucolique et la tonalité très différente du chant proprement dit. Dans celui-ci, les allusions aux *Bucoliques* disparaissent, ce qui va de pair avec le changement générique : ce quatrième chant de Tityre est, pareillement à ses trois chants précédents, un poème didactique ou même catéchétique. C'est par lui que culmine le discours catéchétique administré au *natus* Mélibée par le *senex* Tityre<sup>534</sup>, qui apparaît ainsi plutôt comme *pastor animarum* que comme un berger

---

<sup>532</sup> VGD 84-87 « *nunc canere incipiam* (georg. 1,5), *quoniam convenimus ambo* (ecl. 5,1) / *montibus in nostris* (ecl. 5,8) : *referunt ad sidera valles* (ecl. 6,84). / *magnus ab integro saeculorum nascitur ordo* (ecl. 4,5). / *maius opus moveo* (Aen. 7,45) : *laudes et facta parentis* (ecl. 4,26) ».

<sup>533</sup> Sur la quatrième *Bucolique* chez Pomponius, voir VIDAL, « La technique de composition du centon virgilien *Versus ad gratiam Domini sive Tityrus* (Anth. lat. 719a Riese) », *op. cit.*, p. 240-241.

<sup>534</sup> Voir VGD 60 (Tityre) : « *Dico equidem nec te suspensum, n a t e , tenebo* » ; et 3 (Mélibée) : « *fortunate s e n e x !* » – Une apostrophe intéressante de Tityre se trouve au vers 81 : « *Immo age*

des troupeaux (dont on ne trouve aucune mention dans le poème, comme l'a déjà observé McGill<sup>535</sup>).

Les trois premières instructions de Tityre ont un contenu doctrinal, et il n'y a donc aucune raison spéciale pour qu'ils se réfèrent à un texte particulier. En revanche, le dernier chant est un bref aperçu de l'histoire biblique depuis la Création jusqu'à la naissance du Sauveur, ce qui le rapproche du genre de l'épopée biblique. Son hypotexte naturel (fût-il indirect) est donc la Bible ou, plus précisément, certaines de ses parties : maints livres de l'Ancien Testament, surtout la *Genèse*, et l'histoire évangélique. Or, pour un poème comptant une cinquantaine de vers, la Bible dans sa totalité ne peut créer, bien sûr, qu'un horizon sémantique très large. Il apparaît donc que, dans cette longue réplique finale de Tityre, Pomponius relègue au second plan la cinquième églogue, et les *Bucoliques* tout court, jusqu'ici présentes dans le texte grâce aux réminiscences régulières. Il leur substitue, dans la fonction de l'horizon sémantique spécifique, une source intermédiaire entre son poème et la Bible, source qui présente le récit biblique sous une forme déjà considérablement raccourcie et adaptée aux buts d'un poème paraphrastique : le *Cento Probae*.

Pour réaliser cet échange, le centoniste recourt à une citation massive de Proba, procédé qui est pratiquement le seul susceptible d'évoquer à l'esprit du lecteur un centon et non sa source. Comme nous déjà l'avons dit, Pomponius réutilise (« recycle », pour parler comme Vidal<sup>536</sup>) assez souvent des vers virgiliens que Proba a déjà employés avant lui. Or, dans la première partie du chant final, qui relate brièvement la cosmogonie d'après le début de la *Genèse* et l'histoire de Moïse d'après les autres livres du *Pentateuque*, la concentration des fragments réutilisés est telle qu'on pourrait même, en plagiant la terminologie de

---

*et a prima dic, h o s p e s , origine nobis* » (*Aen.* 1,753). Ce vers est emprunté au passage où Didon invite Enée à raconter ses destins. S'agit-il d'une allusion, dans le centon, à la frontière religieuse qui sépare les deux bergers, *eo ipso*, les cultures traditionnelle et chrétienne, frontière que justement les *Versus* (et tous les centons chrétiens) s'efforcent d'invalider ?

<sup>535</sup> MCGILL, « *Poeta arte christianus* », *op. cit.*, p. 20.

<sup>536</sup> VIDAL, « La technique de composition du centon virgilien *Versus ad gratiam Domini sive Tityrus* (Anth. lat. 719a Riese) », *op. cit.*, p. 236.



Gérard Genette, parler d'un « hyper-centon » ou d'un « centon au second degré »<sup>537</sup>.

Tableau XX : La partie vétéro-testamentaire du chant biblique de Tityre<sup>538</sup>

en gras ..... vers et fragments qui se trouvent aussi dans le *Cento Probae*

V.	LE CHANT DE TITYRE DANS LES <i>VERSUS AD GRATIAM DOMINI</i>				N° DU VERS CORRESPONDANT (ET SON CONTEXTE) DANS LE <i>CENTO PROBAE</i>
88	<b>nam neque erant astrorum ignes nec lucidus aethra</b>	A	3	585	60 – Création (le chaos la précédent)
89	sidera polus,	A	3	586	
89	et nox obscura tenebat.	A	4	461	
90	<b>tum pater omnipotens</b>	G	2	325	307 – Déluge (et al.)
90	<b>rebus iam luce relectis</b>	A	9	461	89 – Création (le monde marin)
91	<b>aëra dimovit tenebrosum et dispulit umbras.</b>	A	5	839	65 – Création (le cosmos)
92	<b>principio caelum et terras</b>	A	6	724	56 – Création (introduction)
92	solemque cadentem	A	4	480	
93	<b>lucentemque globum lunae</b>	A	6	725	57 – Création (introduction)
93	<b>camposque liquentes,</b>	A	6	724	56 – Création (idem)
94	noctis iter,	A	10	162	
94	<b>stellis numeros et nomina fecit:</b>	G	1	137	71 – Création

<sup>537</sup> Cf. aussi MCGILL, « Poeta arte christianus », *op. cit.*, p. 25 : « [...] *second-degree imitation, or the reuse of already reused Virgilian language found in another cento.* »

<sup>538</sup> « Les feux célestes n'étaient pas, le pôle ne brillait pas encore / de son éclat sidéral, il régnait une nuit obscure. / Alors le Père tout-puissant fit apparaître le monde dans la lumière, / écarta l'air ténébreux et repoussa les ombres. / Au commencement, Il créa le ciel et la terre, le soleil couchant, / le globe luisant de la lune et les plaines liquides, / la route tracée dans la nuit noire, et Il fixa aux astres leurs nombres et leurs noms : / d'où viennent les races des hommes et des bêtes, les vies des oiseaux, / les monstres que, sous le marbre des eaux, porte la mer. / Il partage désormais le monde par moitié entre la lumière et les ombres / et l'année entre les quatre saisons si différentes. / Il ne permit pas à son empire de s'engourdir dans une lourde torpeur, / il fit remuer les terres, en aiguissant par les soucis l'intelligence des mortels, / pour que le besoin créât, à force d'essais, les différents arts. / Il réunit ces hommes indociles et dispersés sur les hautes montagnes, / Il leur donna des lois et les tenait sous son pouvoir. / Le peuple issu de cette race, le roi d'un vaste royaume et superbe à l'époque, / un événement immense leur donna une leçon, / le vainqueur auprès des peuples de l'Aurore et sur les plaines littorales de la Mer Rouge. / Alors, il ranime leurs forces par la nourriture, par les dons célestes, / avant que ne succède, peu à peu, un âge encore moins pur, encore dégradé, / avec les fureurs de la guerre et l'amour des richesses. / Oublieux de leurs royaumes, captifs des passions honteuses, / les fléaux de toute sorte se jouent d'eux. Un fatal égarement / a emporté l'Égypte et les armées de l'Orient : curieux se montrent / des dieux monstrueux mêlés de toutes natures ainsi que l'aboyeur Anubis. » (Traduit sur la base des traductions de l'œuvre virgilienne par Jacques Perret et E. de Saint-Denis et de celle du *Cento Probae* par Hélène Cazès)



concentration de ce matériau y est (plus ou moins par hasard) la plus forte – si néanmoins ce passage hétérogène ne suivait pas le premier.

Car, dans celui-ci, Pomponius puise non dans le *Centon* en général, mais dans une seule de ses parties ; pour être plus précis, il en choisit des vers portant sur le sujet qu'il traite, la Création. Bien sûr, il se concentre spécialement sur le passage correspondant dans sa source, dont il reprend une dizaine de fragments (sur seize, donc plus de la moitié). Il les emprunte surtout à la description du premier jour (naissance de l'univers)<sup>539</sup> mais aussi à l'introduction au récit de la Création. Le court passage qui s'appuie sur cette introduction mérite une comparaison spéciale avec les vers correspondants de Proba, parce qu'il illustre parfaitement les enjeux de l'« imitation au second degré » à laquelle Pomponius recourt ici.

Tableau XXI : La Création dans le chant de Tityre et son modèle dans le Cento Probae

en gras ..... fragments qui se trouvent dans les deux centons

en italiques ... fragments tirés du discours cosmologique d'Anchise dans le livre VI de l'*Enéide*

V.	LA CREATION DANS LES <i>VERSUS AD GRATIAM DOMINI</i> <sup>540</sup>				N° DU VERS CORRESPONDANT ET SON CONTEXTE DANS LE <i>CENTO</i> <i>PROBAE</i>
92	<i>principio caelum et terras</i>	A	6	724	<b>56 – Création (introduction)</b>
92	solemque cadentem	A	4	480	
93	<i>lucentemque globum lunae</i>	A	6	725	<b>57 – Création (introduction)</b>
93	<i>camposque liquentes,</i>	A	6	724	<b>56 – Création (idem)</b>
94	noctis iter,	A	10	162	
94	<b>stellis numeros et nomina fecit:</b>	G	1	137	71 – Création (le cosmos)
95	<i>unde hominum pecudumque genus vitaeque volantum</i>	A	6	728	40 – le 2 <sup>e</sup> exorde (l'annonce du récit de la Création)
96	<i>et quae marmoreo fert monstra sub aequore</i>	A	6	729	41 – le 2 <sup>e</sup> exorde

<sup>539</sup> Voir VGD 91, 94, 97, 98. – Sur les étapes de la Création dans le *Cento Probae*, et tout spécialement sur la naissance de l'univers, voir plus haut, p. 147-150.

<sup>540</sup> « Au commencement, Il créa le ciel et la terre, le soleil couchant, / le globe luisant de la lune et les plaines liquides, / la route tracée dans la nuit noire, et Il fixa aux astres leurs nombres et leurs noms : / d'où viennent les races des hommes et des bêtes, les vies des oiseaux, / les monstres que, sous le marbre des eaux, porte la mer. » (Traduit sur la base des traductions de l'œuvre virgilienne par Jacques Perret et E. de Saint-Denis et celle du *Cento Probae* par Hélène Cazès)

V.	LA CREATION DANS LES <i>VERSUS AD GRATIAM DOMINI</i> <sup>540</sup>				N° DU VERS CORRESPONDANT ET SON CONTEXTE DANS LE <i>CENTO PROBAE</i> <i>(idem)</i>
	<i>pontus.</i>				

V.	L'INTRODUCTION DE L'HISTOIRE DE LA CREATION DANS LES <i>CENTO PROBAE</i> <sup>541</sup>				N° DU VERS CORRESPONDANT DANS LES <i>VERSUS</i>
56	<i>Principio caelum ac terras camposque liquentes</i>	A	6	724	92 + 93
57	<i>lucentemque globum lunae</i>	A	6	725	92
57	solisque labores	A	1	742	
58	ipse pater statuit,	G	1	353	
58	vos, o clarissima mundi	G	1	5	
59	lumina, labentem caelo quae ducitis annum.	G	1	6	

Ces quelques vers de Pomponius sont construits à partir d'une « imitation à deux niveaux ». Le premier distique (VGD 92-93) se fonde non seulement sur le passage correspondant du livre VI de l'*Enéide*, le discours cosmologique d'Anchise, dont proviennent trois de ses quatre hémistiches, mais aussi, plus directement, sur leur réutilisation par Proba (PROBA 56-57). Sur ce point, nous partageons la position de McGill, pour qui le renvoi est trop manifeste pour qu'il puisse s'agir d'un remploi, parallèle et indépendant de Proba, des mêmes vers virgiliens<sup>542</sup>. Si l'on admet cette opinion, la suite du passage cité dans le tableau précédent révèle une stratégie compositionnelle subtile.

Le rapport de ces vers avec le *Cento Probae* présente, quant à lui, les traits d'une imitation émulative, typique de la littérature romaine. Pour se distinguer de son modèle – sans néanmoins s'en éloigner –, Pomponius découpe le premier vers de Proba en deux parties (PROBA 56 = *Aen.* 6,724 devient la première moitié de son vers 92 et la seconde du vers suivant). De même, il substitue à la formule *solisque labores* (PROBA 57 = *Aen.* 1,742) une autre

<sup>541</sup> « Au commencement, le ciel et la terre, les plaines liquides, / Le globe luisant de la lune et les épreuves du soleil / Le Père Lui-même les établit tous ; ô éclatants lumineux du monde, / Qui dans le ciel guidez le cours de l'année ! » (Traduction : Hélène Cazès)

<sup>542</sup> Voir MCGILL, « Poeta arte christianus », *op. cit.*, p. 25 : « These parallels are too close and insistent to be accidental, and are not likely to be a result of Pomponius's inability to find other Virgilian units that fit his narrative situation. Surely an author who composed so much of his poem independently of Proba need not have depended upon her in Tityrus's carmen. »

mention du soleil, qui convient peut-être mieux à ce contexte (*solemque cadentem* dans le vers 92). Enfin, pour ajouter les étoiles à la liste des choses créées, il refuse l'apostrophe solennelle des « flambeaux éclatants du monde » (*clarissima mundi lumina*, cf. PROBA 58-59 = *georg.* 1,5-6) qui, dans les *Géorgiques*, introduisait une invocation des divinités agricoles – et risquait donc de déranger la lecture chrétienne du centon par des connotations inopportunes –, et la remplace par une formule neutre, d'ailleurs utilisée par Proba dans un autre passage<sup>543</sup>.

En revanche, le rattachement des deux derniers vers de notre petit passage suit un principe différent. Ce distique virgilien est repris tel quel par Pomponius et, avant lui, par Proba (ce qui peut servir d'argument supplémentaire pour un lien assez proche entre les centonistes). Néanmoins, celle-ci le place à un autre endroit de son poème, au milieu du deuxième exorde, celui de la partie vétéro-testamentaire, au moment où elle mentionne la Création dans la liste des sujets qu'elle s'apprête à chanter<sup>544</sup>. Pomponius effectue donc une sorte d'abstraction de ces deux passages probiens traitant du même sujet. En même temps, il met en œuvre le principe de la réminiscence conductrice, car le distique ajouté développe l'évocation du discours cosmologique d'Anchise au livre VI de l'*Enéide*. Ce discours a fourni trois vers entiers et un hémistiche sur l'ensemble des cinq vers qui créent le petit passage en question ; en outre, ces vers copient (à l'exception d'un demi-vers déplacé) la suite du texte original. Le rapport manifeste qui s'établit ainsi entre les deux discours, celui d'Anchise et celui de Tityre dans les *Versus*, est très important pour la perception de cette partie finale du centon. Après une évocation aussi forte, même si ce parallèle n'est corroboré dans le reste du texte par aucun autre emprunt, le lecteur saura le garder en mémoire en tant que modèle et horizon sémantique du chant de Tityre.

Si l'on compare les *Versus ad gratiam Domini* avec le centon de Proba, on constate non seulement que Pomponius ne cherche pas à cacher sa dépendance envers l'œuvre de la célèbre centoniste, mais qu'il sait travailler avec cette dépendance et l'utiliser d'une manière créative. En effet, son petit poème fait

---

<sup>543</sup> Cf. PROBA 71.

<sup>544</sup> Voir plus haut, p. 138.

naître une « situation centonienne »<sup>545</sup> très complexe, fondée sur plusieurs sources dont les fonctions dans le texte final sont, pourtant, très différentes. Parmi celles-ci, la Bible est une source de sujets en particulier pour le dernier chant de Tityre. L'œuvre virgilienne, quant à elle, a fourni le matériau textuel dont le centon est « cousu », et plusieurs de ses parties ont reçu des fonctions spéciales : les *Bucoliques* dans leur totalité sont devenues le modèle générique, la première et la cinquième églogue, de même que le discours d'Anchise, les horizons sémantiques pour tel passage ou telle composante du texte. Enfin, le *Cento Probae* a servi d'exemple pour l'adaptation de la technique du centon et d'autorité ayant retenu certains vers virgiliens, prouvé leur potentiel utilisable pour un contenu chrétien, et même associé certaines parties du matériau virgilien à des thèmes chrétiens précis. Par ailleurs, il paraît avoir été, dans le cadre d'une imitation compétitive, un modèle à dépasser – tout comme Juvencus l'avait été pour Proba elle-même.

En ce qui concerne les trois principes que nous avons constatés pour la création de Proba, nous les relevons – à notre avis – également dans les *Versus ad gratiam Domini*. Les adaptations grammaticales des mots virgiliens trahissent une attention comparable à celle que Pomponius prête au sujet, en dépit de la forme. L'éventail des figures d'imitation dans son dialogue pastoral est peut-être, malgré ses dimensions restreintes, plus riche encore que dans le cas du *Cento Probae*, étant donné l'originalité de celui-ci et la situation différente au moment de la naissance des *Versus*. Le principe agonistique, si caractéristique de la littérature romaine, a conduit Pomponius à concevoir son centon comme une sorte de réponse à celui de Proba. Le principe polysémique, peut-être moins sensible au niveau de la facture des vers (la technique des « mots communs » y est absente), est tout à fait évident à une échelle plus générale, au niveau des passages ou même du poème entier, qui renvoie en même temps à plusieurs sources ou bien au modèle virgilien et à son adaptation par Proba.

---

<sup>545</sup> Pour ce terme, voir plus haut, p. 58.

## I.2. Le « De Verbi incarnatione »

Si les trois centons chrétiens mineurs ne sont traités par les spécialistes – à l'exception près de quelques rarissimes articles qui leur sont spécialement consacrés – qu'en marge de la création de Proba, la condition du deuxième d'entre eux est encore moins favorable. Symboliquement, elle s'exprime par l'absence du titre dans son unique témoin manuscrit (datant du IX<sup>e</sup> siècle)<sup>546</sup>, si bien que le titre généralement utilisé n'a été proposé qu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle par Dom Edmond Martène, qui a intégré l'*editio princeps* du *De Verbi incarnatione* au dernier volume de sa collection monumentale<sup>547</sup>. Le célèbre savant mauriste a attribué l'œuvre à Sedulius, un poète biblique de la première moitié du V<sup>ème</sup> siècle. Même si Schanz, dès 1904, refusait cette attribution<sup>548</sup>, le centon avait déjà été édité plusieurs fois dans les *opera omnia* de Sedulius<sup>549</sup>. Compte tenu encore de l'*editio princeps*, de l'édition de l'*Anthologia Latina* par Riese et de celle des centons chrétiens par Schenkl, le *De Verbi incarnatione* est, paradoxalement, le centon chrétien mineur le plus souvent édité.

Dans les études consacrées à la littérature de l'Antiquité tardive, en revanche, ce poème n'a jamais été l'objet d'une analyse particulière, à la différence des deux autres centons. La seule question qui a suscité un certain intérêt des historiens de la littérature latine, était la relation entre notre centon et les *Versus ad gratiam Domini*. Un lien relativement étroit entre eux a été postulé par Conrad Bursian, qui a découvert et pour la première fois publié ce dernier poème<sup>550</sup>. Le grand philologue allemand mentionne deux arguments principaux pour une telle hypothèse. D'abord, il observe que le contenu du *De Verbi incarnatione* prolonge, d'une certaine manière, celui des *Versus*, de sorte que les deux centons sont parfois interprétés comme des parties vétéro- et néo-

---

<sup>546</sup> Manuscrit : PARIS. lat. 13047, IX<sup>e</sup> s., 113<sup>r</sup>-115<sup>r</sup>.

<sup>547</sup> Edmond MARTÈNE – Ursin DURAND, *Veterum scriptorum et monumentorum historicorum, dogmaticorum et moralium amplissima collectio*, Tomus IX varia complectens opuscula Patrum SS. et aliorum auctorum ecclesiasticorum, Parisiis, apud Montalant, 1733, coll. 125-126 (*Observatio praevia*) et 127-131 (édition).

<sup>548</sup> SCHANZ, *Die Litteratur des vierten Jahrhunderts*, *op. cit.*, p. 199.

<sup>549</sup> Voir l'édition d'Arevalo, faisant partie de la *Patrologie latine* de Migne (t. XIX), et celle de Huemer dans le cadre du *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum* de Vienne (1885).

<sup>550</sup> BURSIAN, *op. cit.*, p. 30.

testamentaire d'un seul diptyque à l'argument généralement biblique<sup>551</sup>. De plus – nous l'avons déjà dit –, le poème de Pomponius s'achève sur un vers fragmentaire, consistant en ce seul mot *omnipotens* (qui désigne Dieu le Père) – et c'est justement par ce mot que commence le deuxième centon.

Même dans le cas où on accepterait cette hypothèse, reste à résoudre le problème de savoir s'il s'agit d'un diptyque de la main d'un seul auteur, ou bien de la réaction d'un poète à la création d'un autre (y compris la question de savoir lequel des deux poèmes était l'original)<sup>552</sup>. Les solutions proposées sont relativement diverses. Bursian, qui a analysé de près les deux centons, donne la priorité au *De Verbi incarnatione* et propose à interpréter les *Versus* comme une sorte d'introduction ajoutée plus tard<sup>553</sup>. Cette proposition, reprise plus tard par Schanz (mais passée sous silence par d'autres, comme Manitius, Salanitro, Fontaine ou McGill), est développée par Schenkl : dans la préface à son édition critique, ce dernier cherche à corroborer les arguments fournis par Bursian par sa propre observation qu'il y a un écho dans le texte de Pomponius aux premiers vers du *De Verbi incarnatione*<sup>554</sup>. Herzog, nous l'avons déjà dit, conçoit en revanche les deux textes comme complémentaires, sortis de la main d'un seul auteur identifié avec le *quidam Pomponius* d'Isidore<sup>555</sup>.

Avant d'examiner les opinions qui ont été formulées dans la discussion sur la relation des deux centons – et donc sur l'attribution éventuelle de notre poème à Pomponius –, nous voulons regarder de plus près la technique de versification et de composition utilisée dans le *De Verbi incarnatione*. Une telle analyse, qui à notre savoir n'a jamais été faite (à l'exception près des quelques observations ponctuelles, ingénieuses mais peu systématiques, dans les éditions de Bursian et

---

<sup>551</sup> Voir HERZOG, *Die Biblepik der lateinischen Spätantike*, p. XXV : « [...] alt- und neutestamentlicher Teil eines gesamtbiblischen Vergilcento. »

<sup>552</sup> Vu que dans chacun de deux poèmes, le mot *omnipotens* s'accorde à un autre verbe, il peut à peine s'agir d'un seul poème séparé dans les manuscrits en deux parties – ce qui, pourtant, était le cas qui s'est produit plus qu'une fois dans la transmission pré-carolingienne et carolingienne du *Cento Probae* et autres poèmes bibliques, notamment l'œuvre de Dracontius (voir HERZOG, *Die Biblepik der lateinischen Spätantike*, *op. cit.*, p. XXIV et passim).

<sup>553</sup> BURSIAN, *op. cit.*, p. 30.

<sup>554</sup> SCHENKL, *op. cit.*, p. 561 : « [...] is, qui eclogam (i.e. les *Versus ad gratiam Domini*) conscripsit, u. 11 sq. aperte respexit carminis de incarnatione initium ».

<sup>555</sup> HERZOG, *Biblepik der lateinischen Spätantike*, *op. cit.*, p. XXV. – Cette opinion semble être adoptée aussi par Hélène Cazès qui, néanmoins, confond le *De Verbi incarnatione* avec le troisième centon chrétien mineur, le *De Ecclesia* (voir CAZES, *Le livre et la lyre*, *op. cit.*, p. 187).



de Schenkl), est d'ailleurs susceptible de nous fournir de nouveaux arguments qui pourraient nous éventuellement approcher vers la solution de cette question.

### a. La technique de versification

Comme déjà Carl Schenkl l'a noté<sup>556</sup> – et on s'en rend compte dès la première lecture –, la technique du *De Verbi incarnatione* n'est pas très soignée. Déjà au niveau de la facture des vers et des dimensions des fragments que son auteur extrait de Virgile, on peut observer une différence par rapport à la technique de Proba et des *Versus*. Tout comme Pomponius, l'auteur du deuxième centon n'hésite pas à transgresser les règles formulées par Ausone en empruntant à sa source des fragments plus longs qu'un hexamètre et demi<sup>557</sup> ; or, il se distingue de lui par le fait d'avoir utilisé même un tristique entier, cas qui est exceptionnel dans le cadre de tout le corpus des centons tardo-antiques. Une autre différence apparaît aussi à propos de la dimension minimale des fragments empruntés : à côté des vers tripartites nettement plus fréquents que dans les deux centons précédents<sup>558</sup>, on trouve dans le *De Verbi incarnatione* plusieurs vers composés de quatre éléments très restreints<sup>559</sup>, procédé inconnu à Pomponius comme à Proba<sup>560</sup>.

Une partie non négligeable de ces vers composites révèle une autre particularité de la technique du poème en question. Là où le centoniste ne trouvait pas dans le texte virgilien un élément approprié à son dessein, il n'a pas hésité à en ajouter un nouveau, provenu de sa propre main<sup>561</sup>. Dans la majorité des cas, il ne s'agit que d'un ou deux mots, souvent « petits »<sup>562</sup> (des pronoms, des

---

<sup>556</sup> SCHENKL, *op. cit.*, p. 564 : « is, qui hunc centonem composuit, licenter sane egit in opusculo conimmando. ... multi igitur insunt in hoc libello loci obscuri, multae ineptiae, multa uerba inania nulla sententia subiecta. »

<sup>557</sup> Pour des distiques cités d'affilée, voir les vers 41-42, 94-95 ou 104-105 ; pour un fragment de deux vers et demi, voir les vers 5-7.

<sup>558</sup> Par exemple DVI 26, 34, 64, 67, 88, 103.

<sup>559</sup> Par exemple DVI 8 *ne tamen* (*georg.* 3,452 et alii) | *in terris* (*ecl.* 3,104 et alii) | *mortalia pectora* (*Aen.* 3,56 et alii) | *turbet* (*Aen.* 2,200) ; voir autres vers quadripartites, DVI 36, 93, 110.

<sup>560</sup> Pour le seul vers dans le *Centio Probae* qui peut être considéré comme quadripartite, voir PROBA 129 « *eripuit* | *subitoque* | *oritur mirabile* | *donum* », le mot *mirabile* étant un « mot commun » des vers *Aen.* 2,680 (... *oritur mirabile monstrum*) et *Aen.* 1,652 (... *mirabile donum*).

<sup>561</sup> Pour les vers tripartites qui contiennent un élément non-virgilien, voir DVI 26, 64, 103 ; pour les vers quadripartites de la même condition, voir DVI 36 et 110.

<sup>562</sup> Voir par exemple DVI 36 (*mihi quem*) ; 64 (*vobis ad eum*) ; 110 (*magnum et*).

conjonctions) procédé que nous avons déjà remarqué, même si ce n'était que dans une mesure beaucoup moins élevée, chez Proba et Pomponius); or, à trois reprises, l'élément ajouté s'étend à un hémistiche entier<sup>563</sup>. A cela s'ajoute le fait que plus souvent que les autres centonistes, l'auteur du *De Verbi incarnatione* fait subir aux fragments virgiliens des modifications grammaticales, lexicales ou autres<sup>564</sup>, y compris leur ajustement « par condensation »<sup>565</sup>.

De tout cela, il s'ensuit qu'une moitié seulement des fragments dont se compose le poème (un peu plus qu'une centaine sur 190 environ) sont repris tels quels; la part des éléments modifiés sur la totalité du texte est ainsi au moins double en comparaison avec les deux centons précédents. De plus, les efforts – caractéristiques pour la technique de Proba et, dans une moindre mesure, aussi pour celle de Pomponius – pour remplacer l'élément virgilien par un autre qui lui ressemblerait à tel ou tel égard, ne sont ici que très peu sensibles; dans quelques cas seulement, le centoniste garde la syllabe initiale ou la finale du mot virgilien<sup>566</sup>, tandis que les remplacements par des éléments assez éloignés de l'expression originale sont beaucoup plus fréquents<sup>567</sup>.

La dernière particularité de la technique de versification de notre centon est le nombre particulièrement élevé des fautes et des irrégularités métriques, qui a choqué déjà Schenkl<sup>568</sup>. Avec une seule exception (qui s'explique peut-être par la présence de l'élision à l'emplacement originel du fragment en question)<sup>569</sup>, l'auteur du *De Verbi incarnatione* conserve tous les hiatus qui se produisent entre

<sup>563</sup> Voir DVI 22 (*huius in adventu fides ...*); 61 (*mox etiam magni ...*); 87 (*quae vero nunc quoque vobis ...*).

<sup>564</sup> Voir par exemple DVI 3 *omnibus in terris* ← *Aen.* 1,756 *omnibus errantem terris*; DVI 18 *mundi dominum paritura potentem* ← *Aen.* 6,621 *auro patriam dominumque potentem*; etc.

<sup>565</sup> Voir DVI 37 *comitem complector in omnis* ← *Aen.* 9,277 *comitem casus complector in omnis*; DVI 58 *magnus caelorum nascitur ordo* ← *ecl.* 4,5 *magnus ab integro saeculorum nascitur ordo*; DVI 77 *aeterna in pace futurae* ← *Aen.* 12,504 *aeternae gentes in pace futuras*.

<sup>566</sup> Par exemple DVI 13 *toris* ← *focis*; 28 *recusem* ← *retractent*; 34 *aspicit et natum* ← *aspicit Oceanum*; 58 *caelorum* ← *saeculorum*.

<sup>567</sup> Voir par exemple DVI 10 *potuit quantusque videri* ← *deam qualisque videri*; 11 *virgo matura fuit* ← *iam matura viro*; 18 *mundi dominum paritura potentem* ← *auro patriam dominumque potentem*; 63 *salutis* ← *malorum*; etc.

<sup>568</sup> SCHENKL, *op. cit.*, p. 564.

<sup>569</sup> DVI 49 *nasc(er)e*, | *ut incipiant magni procedere menses*; cf. *ecl.* 4,12 *Polli(o), et incipient ...*

les fragments dans leur nouvel enchaînement<sup>570</sup> – à la différence de Proba qui élide les hiatus qui se présenteraient ainsi presque systématiquement<sup>571</sup>, et des *Versus ad gratiam Domini* où la part des cas sans élision est quand même moins frappante<sup>572</sup>. De plus, des fautes métriques se rencontrent pratiquement partout où le centoniste manipulait le texte virgilien à son propre gré – dans les jonctions des fragments incompatibles du point de vue métrique<sup>573</sup>, dans les éléments ajoutés<sup>574</sup> ainsi que dans les vers ayant subi de modifications plus profondes<sup>575</sup>.

### **b. La technique de composition**

Une analyse de la technique de composition, quant à elle, est *a priori* compliquée par le fait que, comme il apparaît, le poème nous est parvenu sous une forme incomplète. C'est que, à première vue, le contenu du poème présente certaines incohérences. Il s'ouvre sur dix vers rapportant la décision de Dieu le Père de donner son Fils au monde (DVI 1-10). Suivent le récit de l'Annonciation (11-31), contenant les mots de l'Ange et la réponse de Marie (18-22 et 25-31), et la partie peut-être la plus originelle du poème : le discours de Dieu adressé à son Fils, une sorte d'invitation à ce dernier à descendre au monde (35-54). Cette première partie se clôt sur un bref récit de la naissance de Jésus et sur la mention de l'étoile qui l'annonce (55-62).

<sup>570</sup> Voir DVI 77 *discite iustitiam | aeterna in pace futurae* ; 80 *mortalem eripiam formam | et praemia reddam* ; 107 *servavere diem | atque haec pia sacra quotannis*.

<sup>571</sup> Voir par exemple PROBA 25, 30, 129, 205, 257, 270, 337 etc. – Pour les cas exceptionnels sans élision, en particulier à la césure trihémimère, voir par exemple PROBA 283, 414, 608, 673 etc.

<sup>572</sup> Pour les exemples sans élision, voir VGD 74 (*omnia | et superas caeli venisse sub auras*) et 118 (*quin potius pacem aeternam | et numinis aram*). Pour les élisions, voir VGD 45, 122 ou 125.

<sup>573</sup> Voir DVI 25 *virgo refert* : | *haud equidem tali me dignor honore* (vers de sept ictus, même si on accepte le raccourcissement de la deuxième syllabe du mot *virgo*) ; 76 *qua datur | pacis solum inviolabile pignus* (pour obtenir un hexamètre correct, SCHENKL, *op. cit.*, p. 564, propose à concevoir la première syllabe du mot *datur* comme longue). – Pour les vers de ce type, relativement fréquents dans les centons, voir PALLA, « Risvolti della tecnica centonaria », *op. cit.*, *passim*, et Giuseppe LA BUA, « Revisioni al testo dei centoni cristiani ». *Giornale italiano di filologia*, 43, 1991, p. 105-118, p. 114-115.

<sup>574</sup> Voir DVI 22 (allongement incorrect de la première syllabe du mot *fides*) ; 11 *virgo matura fuit ...* (raccourcissement de la deuxième et la troisième syllabe du vers) ; 87 *quae vero nunc quoque vobis ...* (ainsi dans le manuscrit ; SCHENKL, *op. cit.*, p. 564, propose corriger l'hémistiche en changeant l'ordre de mots comme suit : *nunc vero quoque quae vobis ...*) ; etc.

<sup>575</sup> Par exemple DVI 73 *e diverso sedem quotiens venietis in unam* ← *Aen.* 2,716 *hanc e diverso sedem veniemus in unam*. Voir le changement de l'ordre de mots proposé par SCHENKL, *op. cit.*, p. 567 : *sedem e diverso [...]*.

Après le vers 62, une lacune importante semble avoir fait disparaître le noyau de la réécriture du récit évangélique<sup>576</sup>, étant donné que la suite (sans aucune transition évidente) est constituée par un long discours (63-100) dans lequel Jésus exhorte une assemblée des « hommes » (*viri*, 67) à la piété ; en échange, il leur promet une vie heureuse sur terre et des « sièges bienheureux » (*sedesque beatas*, 81) après la mort. Le poème se clôt sur la scène de l'Ascension (101-105) et sur le rapport d'une fête instaurée pour la commémorer (106-109). Le dernier distique est une sorte de prière finale – à la manière de la fin du *Cento Probae*<sup>577</sup> mais aussi celle des colophons des manuscrits médiévaux – pour l'auteur et pour sa postérité (110-111).

Le contenu du poème, tel qu'il nous est parvenu, est donc constitué par le récit des deux moments où Jésus franchit la limite entre les mondes divin et humain. La complémentarité évidente de ces deux moments, à notre avis, remet en question l'hypothèse généralement admise que, avant une mutilation qui l'a rendu lacunaire, le poème contenait un survol chronologique de la vie de Jésus, à la manière de la partie néo-testamentaire du *Centon* de Proba. Sans vouloir trancher cette question, nous aimerions bien attirer l'attention sur le premier vers après la lacune supposée *Ille dies primus leti primusque salutis* « ceci était le premier jour de la mort, mais aussi du salut » (vers 63) : le mot *dies* pourrait très bien, comme il nous semble, renvoyer au jour de la naissance du Christ, sujet des vers qui précèdent immédiatement. De plus, plusieurs mentions à caractère théologique dans le texte, qui insistent sur la position équivalente du Père et du Fils (y compris les mots du Père au Fils pas encore né)<sup>578</sup>, semblent corroborer l'idée que le fil conducteur de ce centon est la démonstration de la conception « nicéenne » de la Trinité – une doctrine qui s'illustre très bien justement par les deux moments traités dans les deux parties du poème.

Si l'on acceptait cette interprétation (qui, nous nous en sommes pleinement conscient, n'est qu'hypothétique pour le moment, car manquent des arguments

<sup>576</sup> Voir par exemple MANIUS, *Geschichte der christlich-lateinischen Poesie*, op. cit., p. 129 : « Hier hat eine grosse Lücke wahrscheinlich den Hauptteil des Gedichtes verschlungen ... ».

<sup>577</sup> Voir SALANITRO, *Osidio Geta, Medea*, op. cit., p. 57.

<sup>578</sup> Voir par exemple DVI 4-6 « *semper honore pio nomen natiue patrisque / ornare et canere, paribus in regna vocari / auspiciis* ; 36-37 *nate, mihi quem nulla dies ab origine rerum / dissimilem arguerit [...]* ».

plus précis), le *De Verbi incarnatione* apparaîtrait comme un poème en deux parties symétriques complémentaires, ce qui le rapprocherait du *Cento Probae* avec ses parties consacrées aux histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament. Cette disposition binaire, pourtant, ne représenterait pas le seul point commun entre les deux centons. Un lien proche entre eux a été accepté plus d'une fois, de sorte que Salanitro, en se fondant sur des travaux antérieurs, a pu appeler l'auteur de notre petit poème un « imitateur moutonnier » (*pedissequo imitatore*) de Proba<sup>579</sup>. Une telle expression nous paraît, néanmoins, quelque peu exagérée. Dans le texte du *De Verbi incarnatione*, il est vrai, on trouve un bon nombre d'éléments virgiliens utilisés déjà par la pieuse poétesse<sup>580</sup> ; or, ils n'atteignent quand même pas la fréquence des « citations probiennes » dans les *Versus* de Pomponius, et dans aucun passage, ils n'apparaissent dans une concentration telle qu'elle nous autoriserait à les interpréter comme des renvois systématiques à un passage particulier du *Cento Probae*. De plus, dans la plupart de cas, l'auteur du *De Verbi incarnatione* soit utilise les fragments sous une forme changée, soit découpe les vers à d'autres endroits<sup>581</sup>. De tout cela, il s'ensuit qu'un tiers seulement des citations communes sont reprises de Virgile sous la même forme que dans l'œuvre de Proba : sur ce point, l'auteur du centon en question apparaît donc comme un imitateur beaucoup moins fidèle que Pomponius.

### I.3. Le « De Ecclesia »

Le dernier des quatre centons chrétiens qui nous soient parvenus de l'Antiquité tardive a vécu dans la recherche, pour ainsi dire, une vie à part. Il est le seul de ce groupe à être transmis par le *Codex Salmasianus* (VIII<sup>e</sup>-début du IX<sup>e</sup> siècle), à côté de centons « païens » comme le *De alea*, la *Medea* dramatique attribuée à Hosidius Geta, et les petits centons mythologiques<sup>582</sup>. Avec eux, il a

<sup>579</sup> SALANITRO, *Osidio Geta, Medea, op. cit.*, p. 55.

<sup>580</sup> Nous en avons trouvé plus qu'une quarantaine – voir par exemple DVI 106-107 *ex illo celebratus honos / laetique minores ...* = PROBA 687-688 (*Aen.* 8,268-269).

<sup>581</sup> Voir par exemple *Aen.* 7,258 *egregiam et totum quae viribus occupet orbem* → a) DVI 7 *egregiam et totum quae legibus occupet orbem* ; b) PROBA 354 [...] *qui viribus occupet orbem*.

<sup>582</sup> Sur ce manuscrit et sur les centons qui y sont conservés, voir plus haut, p. 84-179.

été repris – après son *editio princeps* séparée, publiée par W.H.D. Suringar en 1867<sup>583</sup> – dans les éditions de l'*Anthologie latine* par E. Baehrens et par Alexander Riese<sup>584</sup>. L'édition critique établie par Carl Schenkl est donc la seule à le replacer dans le contexte de la production poétique plus spécifiquement chrétienne.

A la différence des autres centons chrétiens mineurs, le *De Ecclesia* a suscité au moins quelques critiques favorables de la part de ses exégètes : on a admiré sa « grande vivacité » (Manitius, Salanitro), son originalité (Kartschoke, Fontaine), voire la virtuosité technique de son auteur (Ricci). C'est peut-être aussi la raison pour laquelle il a joui d'un intérêt plus grand auprès des chercheurs. Pendant le dernier demi-siècle, au moins trois études particulières lui ont été consacrées. La première, l'article de Maria Lisa Ricci, de 1963 (qui est aussi la première à traiter de l'un des centons chrétiens mineurs), étudie de près la reprise habile du vocabulaire biblique par le centoniste. En 1985, José-Luis Vidal<sup>585</sup> a ensuite publié un article fondé sur les chapitres respectifs de sa thèse, soutenue quelques années auparavant, dans lequel il examine les questions de l'attribution du poème et de sa relation avec l'hypotexte évangélique. Enfin, récemment, Francesca Formica a développé l'analyse de ses deux prédécesseurs (dont elle ne cite que Ricci), en comparant plusieurs vers et passages du centon avec leurs modèles directs dans les Évangiles – y compris l'*Évangile de Nicodème*, apocryphe – et surtout dans l'œuvre virgilienne.

### a. La « postface mythologique »

Dernière particularité du *De Ecclesia* : au texte du centon proprement dit a été ajouté, dans le *Salmasianus*, une sorte d'épilogue. Cette « postface

---

<sup>583</sup> *De Ecclesia, Anonymi cento Vergilianus ineditus*, éd. W.H.D. SURINGAR, Traiecti ad Rhenum (Utrecht), 1867 – édition fondée non sur le codex de Saumaise, mais sur sa copie moderne trouvée parmi les manuscrits de Vossius (voir VIDAL, « *Christiana Vergiliana I* », *op. cit.*, p. 207, n. 2).

<sup>584</sup> *Poetae Latini minores*, IV, éd. E. BAEHRENS, Lipsiae, Teubner, 1882, p. 214-219 ; *Anthologia Latina, sive poesis Latinae supplementum*, éd. Alexander RIESE, pars prior, *Carmina in codicibus scripta*, fasciculus I, *Libri Salmasiani aliorumque carmina*, Lipsiae, Teubner, 1869, 2<sup>e</sup> édition par F. BÜCHELER, 1894-1906<sup>2</sup>, p. 56-61. – En revanche, D. B. SHACKLETON BAILEY, l'auteur d'une édition récente de l'*Anthologie latine*, refuse d'y intégrer les centons virgiliens en général, qu'il appelle « des opprobres de la littérature » (« *opprobria litterarum* » – voir *Antologia Latina*, éd. IDEM, t. I, 1, Stuttgart, Teubner, 1982, p. III).

<sup>585</sup> Ici sous la forme catalane de son prénom, soit Josep-Lluís.

mythologique »<sup>586</sup> est introduite par une phrase en prose qui interrompt le poème après le vers 110. Elle consiste en six hexamètres centonisés (à partir de vers tirés de l'*Enéide* et des *Bucoliques*), dans lesquels l'auteur refuse d'être comparé avec Virgile et rappelle comment le pauvre Marsyas paya de sa vie pour avoir osé se comparer à Apollon.

Tableau XXII : La postface du De Ecclesia<sup>587</sup>

*Cumque †abortio clamaretur 'Maro iunior', ad praesens hoc recitavi :*

V.	L'ÉPILOGUE EN VERS			
111	Ne, quaeso,	A	12	72
111	ne me ad talis inpellite pugnās !	A	11	278
112	namque erit ille mihi semper deus,	E	1	7
112	ille magister.	A	5	391
113	nam memini	A	8	157
113	-- neque enim ignari sumus ante malorum --	A	1	198
114	formosum pastor	E	2	1
114	Phoebum superare canendo	E	5	9
115	dum cupit	E	3	4
115	et cantu vocat in certamina divos,	A	6	172
116	membra deo victus	A	9	337
116	ramo frondente pependit.	A	7	67

Le premier intérêt de ce paratexte exceptionnel réside dans l'illusion qu'il crée d'une « exécution » du centon lors d'une lecture ou récitation publique : les vers se donnent comme une réponse spontanée aux acclamations d'auditeurs qui seraient ravis par la qualité du poème. Quoique, à notre avis, l'épilogue soit à interpréter plutôt comme une licence poétique visant à relier le petit poème tardif à l'ancienne tradition de la poésie épique orale (voir, avec une fonction semblable, l'inventaire des formules répétées dans le *Cento Probae*<sup>588</sup>), la possibilité qu'il puisse s'agir d'un témoignage rarissime sur les formes de la vie littéraire publique

<sup>586</sup> FONTAINE, *op. cit.*, p. 105.

<sup>587</sup> « Non, je vous en prie, ne m'entraînez pas en de pareils combats. / Car ce maître, il sera pour moi toujours un dieu. / Et je me rappelle -- il nous souvient assez des maux d'autrefois -- / que le berger qui voulait disputer à Phébus charmant le prix du chant / et dont les chants invitaient les dieux à se mesurer avec lui, / une fois vaincu par le dieu, a suspendu ses membres sur un rameau feuillu. » (Traduit sur la base des traductions de l'œuvre virgilienne par Jacques Perret et E. de Saint-Denis)

<sup>588</sup> Voir plus haut, p. 194-197.

dans l'Antiquité tardive a attiré l'attention de la plupart des savants qui ont traité, ne fût-ce que très brièvement, de ce centon<sup>589</sup>.

En outre, l'épilogue intervient aussi dans la question de l'attribution du poème, resté anonyme dans le *Salmasianus*. Car la phrase introductive contient le mot obscur †*abortio*, pour lequel les éditeurs se sont efforcés de suggérer divers décryptages. Baehrens, par exemple, propose dans l'apparat critique de son édition la conjecture *ab auditorio* (assez éloignée de la forme conservée dans le manuscrit). Schenkl, quant à lui, préfère lire – de même dans l'apparat – *abituro*<sup>590</sup>. Or, c'est une autre conjecture, plus probable du point de vue paléographique, qui a déterminé la manière dont le *De Ecclesia* a été traité dans la recherche pratiquement jusqu'à nos jours.

Quelques années après l'*editio princeps* par Suringar, Jules Quicherat publie son édition de l'épilogue, fondée sur une copie du *Salmasianus* exécutée par F. Juret<sup>591</sup>. Il y propose la conjecture ingénieuse *Mavortio*, inspirée par le nom de l'auteur d'un autre centon, le *Iudicium Paridis*, transmis par le même manuscrit (AL RIESE n° 10). Fondée sur cette conjecture, l'attribution du centon chrétien à Mavortius, l'auteur du poème mythologique<sup>592</sup>, a été reprise par Alexander Riese dans son édition standard de l'*Anthologia Latina*. Malgré les réserves émises par Schenkl<sup>593</sup>, Schanz<sup>594</sup> ou – beaucoup plus tard – Vidal<sup>595</sup>, elle a été admise par une

---

<sup>589</sup> Voir par exemple SCHENKL, préface à son édition du *Cento Probae*, *op. cit.*, p. 565 (« [...] *carmen a poeta recitatum atque ab auditoribus plausu acceptum esse. cuius rei ille postea, cum carmen edidit, ipse mentionem fecit simul versibus, quibus tum responderat adiectis.* ») ; SCHANZ, *Die Litteratur des vierten Jahrhunderts*, *op. cit.*, p. 199 (« *Aus einem Zusatz zu dem Gedicht geht hervor, dass der Centonar seinen Cento öffentlich recitierte und damit grosses Lob erntete.* ») ; VIDAL, « *Christiana Vergiliana I* », *op. cit.*, p. 209 ; ou FONTAINE, qui va jusqu'à comparer l'épilogue avec « une bande magnétique de nos jours » sur laquelle est enregistrée l'exécution publique d'une œuvre musicale ou poétique (*op. cit.*, p. 105).

<sup>590</sup> Pour un aperçu de toutes les conjectures proposées pour ce mot obscur, voir VIDAL, « *Christiana Vergiliana I* », *op. cit.*, p. 210.

<sup>591</sup> Jules QUICHERAT, « Sur Virgile », *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, t. 2, 1840-1841, p. 125-130, ici p. 129-130 : « Un certain Mavortius, auteur avoué d'un centon sur le jugement de Pâris, s'entendant appeler par ses admirateurs le *Virgile moderne*, déclina l'honneur qu'on lui faisait, par cet impromptu : [...] ».

<sup>592</sup> Cet auteur est parfois identifié à son tour avec Vettius Agorius Basilius Mavortius, consul en 527, connu des anciens manuscrits d'Horace et de Prudence (voir VIDAL, « *Christiana Vergiliana I* », *op. cit.*, p. 210).

<sup>593</sup> SCHENKL, préface à son édition du *Cento Probae*, *op. cit.*, p. 565 : « *Baehrens [...] recte reiecit Iureti commentum [...]* »

<sup>594</sup> SCHANZ, *Die Litteratur des vierten Jahrhunderts*, *op. cit.*, p. 199 : « *Auf unsicherem Fundament ruht die Zuteilung des Cento an Mavortius, die Juretus vorgenommen, weil sie sich auf das korrupte abortio (Vs. 111) stützt.* »



bonne partie des auteurs des manuels et des études pendant tout le XX<sup>e</sup> siècle, particulièrement dans la recherche italienne, y compris par exemple dans l'article déjà mentionné de M. L. Ricci ou encore dans les aperçus sur la poésie centonisée antique écrits par Giovanni Salanitro et Giovanni Polara<sup>596</sup>. Étant donné que d'autres auteurs, comme Manitius, Kartschoke, Fontaine ou, tout récemment, Formica, passent sous silence l'hypothèse de Quicherat (sans pour autant la démentir) et considèrent le *De Ecclesia* comme anonyme, la question de l'attribution reste en réalité toujours ouverte.

### ***b. Le De Ecclesia et le Iudicium Paridis de Mavortius : une comparaison stylistique***

Pour tenter de trouver de nouveaux arguments qui corroboreraient ou réfuteraient l'attribution de notre centon à l'auteur du poème sur le « Jugement de Pâris », nous emploierons une méthode semblable à celle que nous avons proposée plus haut pour discuter l'attribution à Pomponius du *De Verbi incarnatione*, c'est-à-dire la comparaison détaillée de certains traits caractéristiques de l'écriture centonisée (du mode de centonisation) de ces deux poèmes.

### **Le choix des sources et le traitement des « mots virgiliens »**

Si l'on considère la structure de leurs corpus de sources (des parties de l'œuvre virgilienne), les deux centons présentent des analogies considérables. En effet, ils accordent tous deux une large préférence à l'*Enéide*, devant les deux autres recueils virgiliens – ce qui n'est pas à ce point le cas, par exemple, dans le *Cento Probae* ni dans les deux autres centons mineurs. De plus, ils puisent en priorité dans les mêmes livres<sup>597</sup>. Cela n'est pas étonnant pour les livres I et VI, qui sont généralement en faveur chez les centonistes. En revanche, leur

---

<sup>595</sup> VIDAL, « *Christiana Vergiliana I* », *op. cit.*, surtout p. 211-212, propose de dater le *De Ecclesia* à la fin du IV<sup>e</sup> siècle ou au début du V<sup>e</sup>, avec les autres centons chrétiens mineurs. Cette datation exclut l'attribution du poème au consul Mavortius (voir note 592).

<sup>596</sup> SALANITRO, *Osidio Geta, Medea*, *op. cit.*, p. 39, note 160, et surtout p. 56 ; POLARA, « I centoni », *op. cit.*, p. 258.

<sup>597</sup> Ordre des livres de l'*Enéide* d'après leur préférence dans les deux centons : *De Ecclesia* – livres VI, II, I, VIII ; *Iudicium Paridis* – livres I, II, VI, VIII.

prédilection commune pour les livres VIII et II, notamment, est un facteur plus important – alors que ces deux livres ne jouent qu'un rôle relativement restreint dans les autres centons chrétiens. De même, pour ce qui est des *Bucoliques*, les deux poèmes se distinguent par leur désintéret quasi-total pour les églogues V à X<sup>598</sup>.

Mais le traitement du matériau textuel emprunté est, en revanche, nettement différent dans les deux cas. Le centon mythologique montre une tendance évidente à respecter le modèle virgilien et ne modifie que rarement des expressions empruntées (de plus, dans la plupart des cas, les différences entre la forme primitive et celle qui est utilisée dans le centon pourraient éventuellement s'expliquer comme des variantes de la transmission textuelle)<sup>599</sup>. Dans le *De Ecclesia*, au contraire, on trouve plusieurs dizaines de mots dont la forme originale a été transformée. Tout comme dans les autres centons chrétiens, on y observe des adaptations grammaticales de différentes sortes<sup>600</sup> et des modifications plus profondes<sup>601</sup>.

Ces changements, pourtant, nous révèlent quelques traits caractéristiques du style du centoniste chrétien. Dans plusieurs cas, il n'a pas hésité à remplacer deux ou trois mots et à transformer ainsi le vers entier – procédé peu fréquent dans la poésie du centon antique – pour l'adapter à son gré, le nouveau vers n'étant donc qu'une allusion relativement libre au vers original<sup>602</sup>. Parfois, la modification trahit un effort, pareil à celui de Proba, pour rechercher une expression assez proche de l'expression originale : le poète s'est amusé à trouver *laetum* pour remplacer *late* (vers 2), *ablutas lymphis* pour remplacer *exutas vincilis* (vers 30), *et moenia* pour remplacer *in omnia* (vers 90). Il va sans dire qu'aucun

---

<sup>598</sup> Pour la seule exception, un distique que le *Iudicium Paridis* a tiré de la neuvième *Bucolique*, voir plus bas, note 607.

<sup>599</sup> Par exemple IP 31 *coniugio* ← *conubio* ; 32 *thalamis* ← *thalamo* ; 21 *nudos* ← *fosos* (ce que SCHENKL explique comme une erreur du copiste). Pour une liste des modifications du matériau virgilien dans ce poème, voir SCHENKL, *op. cit.*, p. 535.

<sup>600</sup> Par exemple ECL 28 *dei* ← *deum* ; 37 *tollunt* ← *tollit* ; 98 *animamque litando* ← *animaque litandum* ; 110 *semper celebramus* ← *cuncti celebremus*. Pour d'autres exemples, voir ECL 9, 11, 21, 24, 29, 34, 43, 52, 62, 68, 70, 83, 86, 108 et autres.

<sup>601</sup> Par exemple ECL 3 *templum* ← *donum* ; 45 *e caelo* ← *e puppi* ; 66 *submittit* ← *se immisit* ; 81 *o socii* ← *o iuvenes* ; etc.

<sup>602</sup> Voir par exemple ECL 22 « *ast ubi iam firmata deum te prodidit aetas* » ← *ecl.* 4,37 « *hinc ubi iam firmata virum te fecerit aetas* » ; ECL 31 « [...] *equidem in iusto nil tale repertum* » ← *Aen.* 9,207 « [...] *equidem de te nil tale verebar* » ; voir aussi ECL 50, 54, 59.

de ces phénomènes ne se rencontre dans le *Iudicium Paridis*, plus respectueux – comme nous l’avons dit – du texte virgilien.

### La facture des vers

De même, dans le *De Ecclesia*, la découpe des fragments du texte virgilien et leur enchaînement en une suite nouvelle sont assez originaux. Son auteur est le seul parmi les centonistes chrétiens à respecter soigneusement la règle d’Ausone, qui proscrit le remploi de tout élément plus long qu’un vers et demi<sup>603</sup>. En revanche, ce respect des règles ne s’observe guère à propos de la dimension minimale des fragments. Car la proportion de vers tripartites<sup>604</sup> et quadripartites<sup>605</sup> est ici nettement plus élevée que dans les autres centons chrétiens, et on peut être frappé de trouver même dans le poème un vers composé de cinq parties très brèves, dont chacune est attestée à un autre endroit du texte virgilien<sup>606</sup>. Ces deux traits originaux, typiques du style du *De Ecclesia*, n’ont pas d’équivalent dans le centon de Mavortius ; d’une part, ce dernier emprunte à Virgile jusqu’à un distique entier<sup>607</sup>, d’autre part, il ne compose aucun de ses vers à partir de plus de deux parties.

Une différence semblable entre les deux poèmes s’observe au niveau des adaptations et des jonctions des fragments virgiliens. Le centoniste mythographe n’utilise de manière systématique ni le procédé d’« ajustement par condensation »<sup>608</sup>, ni la technique des « mots communs »<sup>609</sup>, sans parler de jonctions plus complexes. Le poète chrétien, au contraire, se sert de tous ces procédés dans une assez large mesure et d’une manière souvent ingénieuse.

---

<sup>603</sup> A propos de cette règle, voir plus haut, p. 40 et note 140. – Les fragments les plus longs dans le *De Ecclesia* se trouvent dans les vers 55-56, 59-60 et 94-95 (un vers et demi dans les trois cas).

<sup>604</sup> Voir ECL 4, 8, 24, 26, 28, 64, 66, 69, 87, 89, 99.

<sup>605</sup> Voir ECL 74, 90, 94, 107.

<sup>606</sup> Il s’agit du vers ECL 7 *hic matres* (*Aen.* 11,215) | *puerique* (*Aen.* 11,476) | *simul* (*georg.* 3,473 et alii) | *mixtaeque* (*Aen.* 5,293) | *puellae* (*Aen.* 2,238 et alii).

<sup>607</sup> IP 27-28 = *ecl.* 9,30-31.

<sup>608</sup> La seule exception est la suppression d’un mot au milieu du vers IP 30 *aspice nos (hoc) tantum* ← *Aen.* 2,690.

<sup>609</sup> On trouve dans le centon trois cas où un mot appartient à deux fragments empruntés dont le vers est composé. Mais, vu qu’il ne s’agit que de mots très courts et sans signification particulière (IP 10 *nec* ; 23 *ille* ; 26 *et*), on peut attribuer ces quelques cas au hasard plutôt que les expliquer comme trait caractéristique du style de l’auteur.

En quelque sorte contrepartie de la « condensation » typique des centons chrétiens et employée dans le *De Ecclesia* de façon répétée<sup>610</sup>, la « dilatation » d'un fragment est aussi pratiquée par l'auteur, qui enchâsse un mot de sa propre main<sup>611</sup>. La technique des « mots communs » dans sa forme élémentaire n'est pas mise en œuvre très souvent. Hormis quelques « petits mots »<sup>612</sup>, seule l'expression *deum* apparaît dans cette position (au vers 23 *negavere deum miseri, quibus ultimus esset / ille dies ...*), cependant avec un léger jeu sur l'homonymie de deux formes grammaticales distinctes, l'accusatif singulier et le génitif pluriel<sup>613</sup>.

Or, l'originalité de notre centoniste apparaît particulièrement dans la manière dont il s'amuse, dans quelques cas, à faire s'enchevêtrer deux hexamètres virgiliens dont il compose le nouveau vers. A la différence de Proba, qui exploite cette technique de façon assez variable<sup>614</sup>, l'auteur du *De Ecclesia* l'utilise d'une manière presque unique, élaborée pour remplacer à l'aide d'un autre un ou deux mots au milieu d'un vers. Pour un exemple instructif, voir le vers 75 (*Nec minus interea se matutinus agebat*, à propos du Christ ressuscité), né du remplacement du mot *Aeneas*, dans le vers virgilien quasi identique (*Aen.* 8,465), d'après la formule *nec minus interea ...* qui surgit plusieurs fois dans l'œuvre virgilienne<sup>615</sup>. Le paroxysme de ce procédé sophistiqué est atteint dans le vers 39 dont les vers-sources (*Aen.* 11,225 *hos inter motus medio in flagrante tumultu*, et 12,318 *has inter voces media inter talia verba*) s'entrelacent de façon très habile<sup>616</sup>.

<sup>610</sup> Voir ECL 6 « *hic domus est (inquit) vobis* »; 67 « *et (Venulus) dicto parens* »; 71 « *sanguinis (ultimus) auctor* »; 93 « *rex (Iuppiter) omnibus idem.* »

<sup>611</sup> ECL 43 « *tua **nati** maxima cura.* »

<sup>612</sup> Voir ECL 15 « *discite iustitiam moniti et spes discite vestras* » (*Aen.* 6,620 + 3,103); 112 « *namque erit ille mihi semper deus, ille magister* » (*ecl.* 1,7 « [...] *semper deus, illius aram / [...]* » + *Aen.* 5,391).

<sup>613</sup> Voir FORMICA, *op. cit.*, p. 246.

<sup>614</sup> Voir plus haut, p. 193.

<sup>615</sup> Par exemple dans *Aen.* 1,633 ; 6,212 ; 7,572 ; 11,107 ; *georg.* 2,429 et 3,311. – A propos du vers ECL 75, voir FORMICA, *op. cit.*, p. 239.

<sup>616</sup> Pour d'autres exemples, voir ECL 21 (*ecl.* 4,7 « *sic nova progenies caelo demittitur alto* » + *Aen.* 8,423 « *hoc tunc ignipotens caelo descendit ab alto* » – pour remplacer le mot *demittitur*) et 111 (*Aen.* 12,73 « *ne quaeso, ne me lacrimis [...]* » + 11,278 « *ne vero ne me ad tales impellite pugnas* » – pour remplacer le mot *vero*).

## La métrique

Par rapport au *De Verbi incarnatione* en particulier, l'aspect métrique des deux poèmes est relativement « correct ». Pourtant, le *De Ecclesia* présente quelques irrégularités (le plus souvent, prolongation d'une syllabe brève)<sup>617</sup> qui n'ont pas d'équivalent dans le centon mythologique. De même, on observe une certaine différence dans leur manière de traiter les hiatus qui se produisent à la frontière de deux fragments virgiliens. Tandis que l'auteur du *Iudicium Paridis* s'efforce de les éviter (avec une seule exception au vers 3 *Horrescit visu subit(o) et memorabile numen*, qui imite cependant l'élision déjà présente à cet endroit du vers originel<sup>618</sup>), le centoniste chrétien maîtrise les règles métriques au point d'éliminer les hiatus en élidant, y compris dans les cas où le fragment n'avait pas besoin d'élision dans le contexte virgilien. Or, il ne devait pas concevoir l'élision des hiatus comme obligatoire, puisqu'il les a gardés dans plusieurs cas, sans que l'on puisse trouver de règle expliquant ces choix<sup>619</sup>.

En résumé, on peut dire que, sur la plupart des points technique examinés (fréquence des modifications apportées aux fragments tirés de Virgile, dimensions de ceux-ci, jeux de mots, présence de certains procédés comme la condensation ou les « mots communs », etc.), les deux centons se révèlent plutôt différents. La seule ressemblance qui aurait pu être signifiante, celle de la structure analogique de leurs corpus de sources, ne suffit pas, à notre avis, à contrebalancer les autres analyses et à corroborer l'hypothèse fondée sur une conjecture ingénieuse. Nous en concluons que l'attribution hypothétique du centon *De Ecclesia* à Mavortius, l'auteur du *Iudicium Paridis*, ne s'avère que peu probable.

---

<sup>617</sup> Pour la liste des irrégularités métriques du *De Ecclesia*, voir SCHENKL, *op. cit.*, p. 565-566.

<sup>618</sup> Cf. *Aen.* 4,94 « *magn(um) et memorabile numen.* »

<sup>619</sup> Voir ECL 54 *statim | ad* ; 62 *meae | animae* ; 86 *nubem | hinc*.

## II. LA TECHNIQUE DU CENTON DANS LA POESIE

### HEXAMETRIQUE DU HAUT MOYEN AGE

Le phénomène de centonisation<sup>620</sup>, comme cela a déjà été observé, est particulièrement sensible aux changements qui apparaissent dans l'esthétique littéraire à la frontière de deux époques<sup>621</sup>. Les travaux (dans la plupart des cas, récents) des spécialistes des époques respectives nous permettent déjà d'avoir une idée assez claire des formes du centon de l'Antiquité païenne et chrétienne, de la Renaissance italienne ou de l'âge baroque<sup>622</sup>. En revanche, pour le Moyen Age, les analyses peuvent être très contradictoires. Dans la plupart des articles retraçant l'histoire du centon dans la littérature européenne en général, on constate qu'entre l'Antiquité tardive et la Renaissance – deux époques qui virent une véritable floraison de ce genre poétique – le centon n'existait pratiquement pas<sup>623</sup>. En

---

<sup>620</sup> Une première version de ce chapitre a été présentée lors du congrès de l'*Internationales Mittellateinerkomitee* à Compostelle en septembre 2002 – voir Martin BAŽIL, « *More centonario*. Remarques sur la technique du centon dans la poésie latine hexamétrique du Haut Moyen Age (VI<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles) », dans *Poesia Latina Medieval (siglos V-XV)*, Actas del IV Congreso del « Internationales Mittellateinerkomitee », Santiago de Compostela, 12-15 de septiembre de 2002, éd. C. DIAZ Y DIAZ – José M. DIAZ DE BUSTAMANTE, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 275-285.

<sup>621</sup> HOCH, *Apollo Centonarius*, *op. cit.*, p. 4 : « ... die fortuna bzw. sfortuna des Cento in der Literatur wie in der Literaturkritik [erweist sich] als ein auch aus systematischer Sicht mustergültiges Paradigma für den Epochenwandel ».

<sup>622</sup> Pour ne mentionner que les travaux les plus récents, voir par exemple le livre de Christoph HOCH, *Apollo Centonarius*, *op. cit.* ; SANCHEZ MARTINEZ, *op. cit.*, ou CAZES, *Le livre et la lyre*, *op. cit.* (Pour le Moyen Age, ce dernier ouvrage se concentre sur la survie du centon de Proba – voir surtout p. 268-304, le chapitre intitulé « Lectures ouvertes de l'âge d'or médiéval ».)

<sup>623</sup> Voir par exemple l'article « Cento : [2] Mittellateinische Literatur » (de G. Bernt) dans le *Lexikon des Mittelalters*, t. II, Stuttgart-Weimar, Artemis-Verlag, 1999, col. 1621-1622 : « *Der eigentliche Cento [...] findet sich [im Mittelalter] höchst ausnahmsweise* » ; HOCH, *Apollo Centonarius*, *op. cit.*, 23 : « ... der Cento [hat] in der literarischen Praxis des Mittelalters kaum Fortbestand » ; ou, du même auteur, l'article « Cento II » consacré à l'apparition du centon dans les littératures médiévales, dans le *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, éd. G. UEDING, t. II, Tübingen, Niemeyer, 1994, col. 152 : « [...] indes begegnet eigentliche Cento-Dichtung nur sehr selten » (dans ses quelques trente lignes, cet article est le seul, à notre connaissance, à s'intéresser de manière plus détaillée, aux formes du centon au Moyen Age ; néanmoins, l'auteur se concentre surtout sur les textes des XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles). – Une opinion tout à fait contraire, malheureusement sans aucune argumentation, est prononcée dans l'article « Cento » de H. A. GÄRTNER et W.-L. LIEBERMANN, dans *Der neue Pauly – Enzyklopädie der Antike*, II, Stuttgart-Weimar, 1997, col. 1061-1064, ici p. 1063 : « *Die Cento-Dichtung wurde auf der Grundlage der ant. Vorbilder im*

revanche, dans des études plus spécifiquement consacrées à la littérature médiévale, et surtout à propos de textes isolés, et qui ne sont pas comparés avec des œuvres d'autres époques, on lit que tel poème médiéval serait un centon<sup>624</sup> ou, du moins, écrit « à la manière du centon » (« *cento(nen)artig* » ou « *centonenhaft* » en allemand, « *centonisticamente* » en italien)<sup>625</sup>.

Nous ne pouvons traiter ici de toutes ces œuvres médiévales composées *more centonario*. Nous laisserons de côté, en particulier, les grands poèmes ou recueils comme *Ecbasis captivi* (probablement du X<sup>e</sup> siècle), les *Quirinalia* de Metellus de Tegernsee (XII<sup>e</sup> siècle) et *Trivita studentium* de Goswin Kempgyn de Nussia (XV<sup>e</sup> siècle), dont la technique de composition a déjà été étudiée à plusieurs reprises et l'appartenance à la poésie du centon souvent acceptée<sup>626</sup>. Notre but est de décrire, en nous fondant sur l'analyse de trois exemples tirés de la littérature latine du Haut Moyen Age, certaines formes sous lesquelles le centon a survécu dans la poésie de cette période, dans l'intervalle entre l'Antiquité et l'époque carolingienne, dans des conditions historiques et culturelles nouvelles.

## II.1. Une nouvelle technique poétique au Moyen Age : le remploi des vers pré-formulés

Les conditions de la production littéraire, on le sait, changent profondément entre le V<sup>e</sup> et le VII<sup>e</sup> siècle dans toutes les parties de l'Occident

---

*Mittelalter, in der Renaissance und in der Barockzeit weithin gepflegt, wobei neben Virgil und der Bibel auch gut bekannte zeitgenössische Autoren als Vorlagen gewählt wurden.*

<sup>624</sup> Voir par exemple MANITIUS, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, op. cit., t. I, p. 594 (à propos des poèmes insérés dans la correspondance entre Salomon III de Constance et Waldram) et 606 (Hartmann de Saint-Gall) ; BERNHARD, op. cit., p. 20 ; STELLA, op. cit., p. 3, 13 et *passim* (plusieurs centons-florilèges médiévaux des vers de Dracontius).

<sup>625</sup> Voir par exemple MANITIUS, *Geschichte der lateinischen Literatur*, op. cit., p. 184 (Columbanus), p. 619 (*Ecbasis captivi*) etc. ; IDEM, *Geschichte der christlich-lateinischen Poesie bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, op. cit., p. 472 (« centonenartige Gedichte » de Berechtramnus) ; STELLA, op. cit., p. 17 ; HOCH, *Apollo Centonarius*, op. cit., p. 23-24. (*Quirinalia* de Metellus de Tegernsee, *Trivita studentium*, *Ecbasis captivi*).

<sup>626</sup> Outre les études mentionnées dans les deux notes précédentes, voir par exemple Peter Christian JACOBSEN, *Die Quirinalien des Metellus von Tegernsee, Untersuchungen zur Dichtkunst und kritische Textausgabe*, Leiden – Köln, Brill, 1965, (Mittelateinische Studien und Texte 1) ; Charles MUNIER, *L'Évasion d'un prisonnier, Ecbasis cuiusdam captivi*, Introduction, traduction, commentaire et tables, Paris, CNRS – Turnhout, Brepols, 1998.

latin. Le système éducatif romain est en ruine, ce qui rend problématiques la composition et la perception des jeux littéraires sophistiqués comme le centon, axés sur une communication subtile entre l'auteur et son public et exigeant de celui-ci un niveau élevé de formation littéraire. Néanmoins, une certaine connaissance du centon reste vivante dans le milieu scolaire. Isidore de Séville, par exemple, modifie dans ses *Etymologies* la définition proposée par Tertullien en l'introduisant par les mots « *Centones apud grammaticos vocari solent ...* »<sup>627</sup>. De même, dans la tradition manuscrite médiévale, les centons antiques sont souvent placés à côté d'ouvrages grammaticaux et métriques, comme les manuels de Marius Victorinus, de Priscien et d'Aldhelm par exemple<sup>628</sup>.

Dans la pratique, en revanche, la technique du centon virgilien avec toutes ses règles complexes semble être abandonnée. C'est un autre procédé, moins sophistiqué, et qui avait jadis été à l'origine de la centonisation proprement dite, qui commence, au début du Haut Moyen Age, à apparaître régulièrement dans la poésie : le remploi de vers pré-formulés antérieurement, n'occupant pas l'espace entier du poème.

Ce procédé, caractéristique surtout de la poésie orale et présent dans la poésie métrique gréco-latine dès ses origines homériques, se rencontre de plus en plus fréquemment chez les poètes chrétiens de l'Antiquité tardive. Paulin de Périgueux, par exemple, se sert souvent de formules ou même de vers entiers de Virgile ; en plusieurs passages, on trouve une telle densité d'emprunts que les nouveaux éléments introduits par Paulin semblent ne servir que comme une sorte de monture dans laquelle sont enchâssées les citations<sup>629</sup>. Au VI<sup>e</sup> siècle, Venance Fortunat, dans un de ses poèmes, reproche à l'évêque Bertrand (Berechtramnus)

---

<sup>627</sup> ISID. *orig.* 1,39,25 – voir plus haut, p. 14, note 7.

<sup>628</sup> Voir CAZES, *Le livre et la lyre*, *op. cit.*, 271, qui mentionne les manuscrits VATICANO, BAV, Palat. lat. 1753, début du IX<sup>e</sup> siècle (Lorsch ; avec l'*Ars grammatica* de Marius Victorinus, les manuels métriques d'Aldhelm et de Boniface et autres textes grammaticaux) ; VATICANO, BAV, Reg. lat. 251, début du IX<sup>e</sup> siècle (1<sup>e</sup> partie : Marius Victorinus et extraits de Priscien, Diomède, Martianus Capella, Alcuin et Isidore de Séville) ; et VALENCIENNES, BM 395, IX<sup>e</sup> s. (Marius Victorinus, notes métriques sur les *Odes* et les *Epodes* d'Horace, Servius, Aldhelm). – A part de cela, le centon de Proba (ou au moins des parties choisies de lui) participe à la tradition manuscrite spécifique de la poésie biblique, dans les « Bibles poétiques » carolingiennes (voir HERZOG, *Die Biblepik der lateinischen Spätantike*, *op. cit.*, p. XXIX).

<sup>629</sup> Voir l'exemple cité plus haut, p. 51.



d'avoir repris dans ses œuvres des morceaux « volés » à des poèmes antérieurs<sup>630</sup>. La formulation étant assez vague, et les poèmes de Bertrand n'étant pas conservés, il est difficile de savoir s'il écrivait des centons dans le sens antique du mot (comme le pensait Max Manitius)<sup>631</sup> ou s'il utilisait, tout simplement, des formules communes à la poésie hexamétrique. Mais cette mention pourrait bien témoigner du fait que, peu à peu, la pratique de remploi massif devenait courante.

Chez tous les auteurs mentionnés jusqu'ici, ce sont surtout des formules et des demi-vers qui étaient empruntés, les vers entiers ne surgissaient qu'exceptionnellement. En revanche, dans les œuvres poétiques d'Aldhelm, à côté des allusions et reprises partielles<sup>632</sup>, on trouve de nombreux remplois d'hexamètres entiers. Cependant, contrairement à Paulin et d'autres poètes tardo-antiques, Aldhelm ne reprend pas des vers d'autres poètes : il est le seul à réutiliser systématiquement ses propres vers. Ainsi, un vers de son inscription poétique à la basilique de Saint-Pierre et Saint-Paul apparaît dans le poème pour l'autel de saint Pierre<sup>633</sup> mais aussi trois fois dans ses œuvres en prose, comme une citation d'un poète anonyme<sup>634</sup> ; deux autres vers de la même inscription se trouvent dans le poème pour la basilique de Notre-Dame<sup>635</sup> ; on pourrait trouver d'autres exemples.

---

<sup>630</sup> VEN. FORT. *car.* 3,18,13-14 : « *Sed tamen in vestro quaedam sermone notavi / carmine de veteri furta novella loqui...* ». Dans cette phrase, l'éditeur interprète *quaedam furta* comme sujet et *novella* comme complément : « Cependant, j'ai relevé dans votre style que des larcins faits aux poètes anciens parlaient un langage nouveau... ».

<sup>631</sup> MANITIUS, *Geschichte der lateinischen Literatur*, *op. cit.*, p. 472.

<sup>632</sup> Pour les allusions à la poésie latine classique et tardive chez Aldhelm, voir A. ORCHARD, *The Poetic Art of Aldhelm*, Cambridge, 1994, (Cambridge studies in Anglo-Saxon England, 8), surtout p. 126-238.

<sup>633</sup> ALDH. *car.* *eccl.* 1,6 et 4,1,2 : « *Claviger aetherius, portam qui pandis in aethra.* »

<sup>634</sup> Voir ALDH. *epist.* 4 (p. 485, l. 14 : « [...] *de quo poeta ait [...]* », *ad Acirc.* 2 (p. 68, l. 11-12 : « [...] *de quo poeta, Claviger, inquit [...]* ») et *virg.* I (prosaïque), 55 (p. 314, l. 6 : « [...] *de quo poeta [...]* »).

<sup>635</sup> ALDH. *car.* *eccl.* 1,8-9 = 2,8-9.

## II.2. Trois exemples des centons et « centons » médiévaux

### a. Exemple I : Le « collage » des vers de Dracontius dans l'Ad Sethum du poète Columbanus

L'utilisation massive des vers d'autrui se rencontre aussi dans trois poèmes métriques autrefois attribués à saint Colomban : *Ad Sethum*, *Ad Hunualdum* et *Ad Fidolium*. Ces poèmes sont en réalité, comme Michael Lapidge l'a montré, d'un poète carolingien du même nom<sup>636</sup>. Ce dernier se sert très souvent d'expressions et de vers entiers des poètes latins païens et chrétiens. Son poème en forme de lettre *Ad Hunualdum* contient une telle densité d'éléments empruntés qu'on peut parler d'un « collage » de morceaux hétérogènes<sup>637</sup>. De ses dix-sept vers, quatre sont des remplois, à l'identique ou avec des modifications légères : l'un provient de l'épopée biblique de Juvencus, deux de la première *Épître* d'Horace, et l'un de la *Psychomachie* de Prudence. A cela s'ajoutent de nombreux demi-vers, expressions formulaires et tournures faisant allusion aux œuvres d'Ovide et d'Ausone, aux *Distiques de Caton* et à plusieurs poèmes de l'*Anthologie latine*. Néanmoins, malgré la part importante que les éléments préformés prennent dans cet assemblage, il serait abusif de l'appeler « centon ». Il en diffère surtout par la grande quantité de vers de la main de son auteur. Il s'agit bien plutôt d'une mise en œuvre de la technique de remploi poussée à l'extrême, à la manière du passage de Paulin de Périgueux cité ci-dessus.

En revanche, le passage de l'*Ad Sethum* introduit comme la parole d'un « poète véridique » (*vates veridicus*) mérite une attention particulière. Sur la dizaine d'hexamètres qui forment la citation, neuf proviennent des œuvres de

<sup>636</sup> Michael LAPIDGE, « Epilogue: Did Columbanus compose metrical verse? », dans *Columbanus : studies on the Latin writings*, éd. IDEM, Woodbridge, The Boydell Press, 1997, (Studies in Celtic history, 17), p. 274-285. Voir également les renvois à la discussion antérieure sur l'attribution de ces poèmes. – Pour distinguer les deux personnages homonymes, j'utiliserai désormais la forme latine (*Columbanus*) pour le poète carolingien.

<sup>637</sup> Voir *Ad Hunualdum* 4-10 :

« Ut tibi perpetuam liceat conpraendere vitam,  
Molles inlecebras vitae nunc sperne caducae.

= IUVENC. 3,502 (*mihī*)  
cf. AUSON. 397,2 : *Burdigalae molles / liquimus inlecebras*

*Blanda luxuria virtus superatur honesta.  
Ardet avaritia caecaque cupidine pectus.  
Nescit habere modum vanis mens dedita curis.  
Vilius argentum est auro, virtutibus aurum.*

= HOR. *epist.* 1,1,33 (*fervet ... miseroque*)  
cf. AUSON. 290,4 : *Nescivit servare m. ...*  
= HOR. *epist.* 1,1,52

Dracontius, un poète africain du début du VI<sup>e</sup> siècle : l'un de ses *Louanges de Dieu*, les autres de sa *Satisfaction* composée en distiques élégiaques. Cette fois, le collage des vers empruntés peut, avec une petite licence, être appelé « centon » dans le sens antique : tous les vers, à l'exception d'un seul, proviennent de l'œuvre du même auteur ; leur ordre ne suit que vaguement et de manière cachée la structure du modèle ; les citations isolées ne dépassent pas la longueur d'un vers.

Mais il reste un problème, celui de la datation. Une suite presque identique de vers repris de Dracontius (voir tableau) apparaît dans plusieurs manuscrits du IX<sup>e</sup> siècle comme un poème indépendant qui a été intégré dans l'*Anthologie latine*<sup>638</sup> ; de plus, le vers 10 de ce poème se trouve à un autre endroit dans l'*Ad Sethum*, assez éloigné de la citation du « poète véridique ». La question des relations entre les deux variantes du même passage a déjà été abordée plusieurs fois<sup>639</sup>, mais elle ne semble pas être résolue définitivement. Plusieurs solutions seraient possibles : soit Columbanus reprend à un « poète véridique » anonyme ces vers déjà centonisés ; soit il centonise Dracontius dans un passage qui est plus tard devenu autonome dans les manuscrits. Ainsi, étant donné la nouvelle datation du poète Columbanus proposée par Michael Lapidge, la création de ce petit centon est à placer soit entre le VI<sup>e</sup> et le IX<sup>e</sup> siècle (entre Dracontius et Columbanus), soit au IX<sup>e</sup> siècle même. La technique de composition diffère à plusieurs égards de celle des autres exemples dont nous allons encore traiter ; elle pourrait suggérer une datation antérieure, plus proche de l'Antiquité, ce qui ferait incliner plutôt pour la première solution. En tout cas, il s'agit du poème du Haut Moyen Age qui, par sa structure, se rapproche le plus des centons antiques.

---

Summa quies, nil velle super, quam postulat usus. » = PRUD. *psych.* 609

<sup>638</sup> ANTH. 676.

<sup>639</sup> Voir surtout : Peter Chchristian JACOBSEN, « *Carmina Columbani* », dans *Die Iren und Mitteleuropa*, éd. Heinz LÖWE, t. I, Stuttgart, Klett-Cotta, 1982, (Veröffentlichungen des Europa-Zentrums Tübingen, Kulturwissenschaftliche Reihe), p. 434-467 ; Ludwig BIELER, « Adversaria zu *Anthologia Latina* 676. Mit einem Anhang über die Columbanus-Gedichte », dans *Antidosis*, Festschrift für Walther Kraus zum 70. Geburtstag, éd. Rudolf HANSLIK – Albin LESKY – Hans SCHWABL, Wien – Köln – Graz, Hermann Böhlhaus, 1972, (Wiener Studien, Zeitschrift für Klassische Philologie und Patristik, Beiheft 5), p. 41-48 ; J. W. SMIT, *Studies on the language and style of Columba the Younger (Columbanus)*, Amsterdam, 1971, p. 228-233.

TABLEAU XXII : Les différentes versions du collage des vers de Dracontius<sup>640</sup>

en gras ... les éléments *non* repris des œuvres de Dracontius

Columbanus, <i>Ad Sethum</i> (61-72)		Anthologie latine 676 (RIESE)	Dracontius
61	<i>Pulchre veridici cecinit vox talia vatis:</i>	<i>Me legat, annales cupiat qui noscere menses</i>	1
62	<i>Tempora dinumerans aevi vitaeque caducae,</i>		2 <sup>641</sup>
63	<i>Omnia tempus agit, cum tempore cuncta trahuntur.</i>		3 satisf. 219
64	<i>Alternant elementa vices et tempora mutant ;</i>		4 satisf. 247
65	<i>Accipiunt augmenta dies noctesque vicissim.</i>		5 satisf. 249
66	<i>Tempora sunt florum, retinet sua tempora messis ;</i>		6 satisf. 251
67	<i>Sic iterum spisso vestitur gramine campus.</i>		7 <sup>642</sup>
68	<i>Tempora gaudendi, sunt tempora certa dolendi ;</i>		8 satisf. 259
69	<i>Tempora sunt vitae, sunt tristia tempora mortis.</i>		9 satisf. 220: <i>tempora eunt vitae, tempora mortis eunt</i>
7		<i>Tempus et hora volat. Momenti labitur aetas.</i>	10
70	<i>Omnia dat, tollit, minuitque volatile tempus.</i>		11 laud. dei 3,539
71	<i>Ver, aestas, autumnus, hiems, redit annus in annum ;</i>		12 satisf. 253
72	<i>Omnia cum redeunt, homini sua non redit aetas.</i>		(13) <sup>643</sup> satisf. 255 : <i>redeant</i>

### b. Exemple II : Les Centones Claromontani

Outre ce court passage de l'*Ad Sethum*, deux diptyques plus longs nous sont encore parvenus, très intéressants pour l'étude du centon au Haut Moyen Age : les *Centones Claromontani*, et le diptyque des poèmes bibliques de Victorinus (exemple III). Ils ont entre eux de nombreux points communs. Ils se

<sup>640</sup> « La voix du poète véridique a chanté de telles belles paroles : (AL : Lis-moi, toi qui veux connaître les mois de l'année.) / Calculant des jours pour notre vie fragile, / Le temps pousse devant lui tous les êtres, avec le temps l'ensemble des êtres est entraîné. / Les éléments se succèdent et changent les saisons. / Les jours et les nuits reçoivent tour à tour un accroissement. / Il est un temps pour les fleurs, la moisson vient en son temps. / De nouveau, le champ se couvre d'herbe verte. / Il y a des temps pour la joie et des temps destinés à la douleur. / Il y a des temps pour la vie et des temps tristes pour la mort. / (Le temps et les heures ne font que voler. A chaque moment, le temps s'écoule.) / Le temps qui s'enfuit ajoute, retranche, enlève à tous les êtres. / Printemps, été, automne, hiver, l'année renouvelle l'année, / alors que tout se renouvelle, la vie de l'homme ne se renouvelle pas. » (Traduit sur la base de la traduction de Dracontius par Claude Moussy et Colette Camus.)

<sup>641</sup> Cf. VERG. *Aen.* 6,691 : « *Tempora dinumerans, nec me mea cura fefellit* », et ANTH. 719a,41 : « *Tempora dinumerans deus evocat agmine magno.* »

<sup>642</sup> Cf. ANTH. 83,65 : « *Laeta uocat; spisso reuirescit gramine campus.* »

<sup>643</sup> Ce vers (DRAC. satisf. 255) manque dans les manuscrits du poème ANTH. 676, mais les éditeurs l'ajoutent selon le passage de l'*Ad Sethum* (voir L. BIELER, « *Adversaria* », *op. cit.*, 42, note 5, et J. W. SMIT, *op. cit.*, p. 232).

composent chacun de deux parties à l'image des deux Testaments. Ils s'appuient d'une manière importante sur leurs sources, des poèmes chrétiens de l'Antiquité tardive. On ne peut dater leur composition que très approximativement, entre le VI<sup>e</sup> siècle (naissance de leurs sources) et le IX<sup>e</sup> siècle (création des manuscrits, uniques dans les deux cas, où ils sont conservés)<sup>644</sup>. Leur contexte dans ces manuscrits n'est pas constitué par des ouvrages grammaticaux, comme c'était souvent le cas pour les centons antiques au Moyen Age, mais par d'autres poèmes<sup>645</sup>.

Les « centons de Berlin », ou *Centones Claromontani*<sup>646</sup>, occupent une place importante dans la tradition indirecte des œuvres de Dracontius. Dans le manuscrit, les deux parties de ce diptyque portent les titres « *Versus centoni ex libris Dracontii in laudibus Dei et de sua paenitentia* » pour la première et « *Eiusdem Dracontii de origine mundi ab Adam et Eva* » pour la seconde. Le premier de ces titres surtout est important : il contient la seule apparition, à notre connaissance, du mot « cento » dans le Haut Moyen Age, en dehors des copies de textes antiques – ce qui témoigne, en même temps, de la connaissance, quoique vague et ponctuelle (voir l'adjectif insolite « *centonus* », non attesté dans le *Thesaurus Linguae Latinae*), de ce mot et de cette technique littéraire.

De son modèle, les *Louanges de Dieu* de Dracontius, le premier volet du diptyque reprend trois parties importantes : l'introduction et la fin du livre I, dans lesquelles le poète glorifie Dieu dans un style hymnique<sup>647</sup>, et la prière finale du livre III<sup>648</sup>. Entre ces trois parties, qui forment une sorte de cadre du poème, se

---

<sup>644</sup> Sans fournir d'arguments (peut-être prévus cependant pour le deuxième tome, jamais paru, de son livre fondamental), HERZOG, *Die Bibelepik der lateinischen Spätantike*, op. cit., p. XXIV, date les *Centones Claromontani* à l'époque carolingienne (« *die in karolingischer Zeit thematisch angelegten Exzerpte* »), tandis que les *Versus Victorini* appartiennent selon lui au groupe des épopées bibliques latines de l'Antiquité tardive (et sont donc à dater au plus tard au VII<sup>e</sup> siècle).

<sup>645</sup> A côté des *Centones Claromontani*, on trouve l'épopée biblique de Juvencus ; pour les *Versus Victorini*, il s'agit de la *Vie de saint Martin* et des *carmina minora* de Paulin de Périgueux.

<sup>646</sup> Manuscrit : BERLIN, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Philipps 1824, France, 3<sup>e</sup> tiers du IX<sup>e</sup> s., fol. 1-7. (Le deuxième nom du diptyque vient du collège jésuite parisien auquel le manuscrit appartenait au XVIII<sup>e</sup> siècle.)

Descriptions : MEYER, op. cit. ; *Fl. Merobaudis reliquiae, Blossii Aemilii Dracontii carmina, Eugenii Toletani episcopi carmina et epistulae*, éd. Friedrich VOLLMER, dans *MGH, Auctores antiquissimi*, t. XIV, Berolini, Weidmann, 1905, p. XII sq. ; *Dracontius – Œuvres*, éd. Claude MOUSSY – Colette CAMUS, Paris, Les Belles Lettres, 1985, t. I, p. 116-118.

<sup>647</sup> DRAC. *laud. dei* 1,1-110 et 696-750.

<sup>648</sup> DRAC. *laud. dei* 3,564-755.

trouve un « collage » de vers et de petites suites de vers provenant essentiellement du livre II. Mais aucun des trois passages n'est repris tel quel. L'auteur les abrège en supprimant des vers isolés ou des ensembles plus longs. Il saute parfois une longue suite de vers et n'en reprend qu'un seul, ou quelques-uns, ici ou là, ce qui donne l'impression qu'il les a trouvés « en feuilletant » l'œuvre de Dracontius. De plus, il intercale de temps en temps, même entre deux vers qui se suivaient immédiatement dans la source, un élément pris ailleurs. A deux reprises, on rencontre un vers formé à partir de deux vers successifs de Dracontius<sup>649</sup>. Il est intéressant de noter que la prière finale reprise du livre III ne subit, à la différence du reste du texte, d'autre modification qu'un abrègement.

Le deuxième des *Centones Claromontani* est un poème biblique. La première moitié raconte la création d'Adam et d'Eve et leur chute selon le premier livre des *Louanges de Dieu*<sup>650</sup> ; la deuxième reprend plusieurs courts passages des livres II et III consacrés à des épisodes de l'Ancien Testament (Loth, Abraham, Sara, David ...). Pour conclure le poème, l'auteur a choisi un passage christologique<sup>651</sup> qu'il a transformé en une prière finale. Dans la technique de composition de ce deuxième poème, on trouve plusieurs points communs avec celle du premier : les longues suites de vers reprises, parfois abrégées ou enrichies de quelques vers, constituent la base de la structure. La différence la plus marquante est que cette fois, peu de vers isolés sont repris, les éléments de base sont de courts passages enchaînés pour former le nouvel ensemble.

### *c. Exemple III : Le diptyque des poèmes bibliques de Victorinus*

Par sa thématique, le deuxième des *Centones Claromontani* s'apparente au diptyque des poèmes bibliques de Victorinus. Dans le manuscrit, unique, ses deux volets portent les titres « *Versus Victorini de lege Domini nostri Iesu Christi* » et « *De nativitate sive passione vel resurrectione Domini* »<sup>652</sup>. Cette fois, ce ne sont

---

<sup>649</sup> Vers 75 : « *Tu deus omnipotens, solus qui cuncta creasti* » (cf. DRAC. *laud. dei* 2,198 sq. « *Tu, Deus Omnipotens, nosti quod feceris orbem / semine quo caelos, solem lunamque creasti* ») et vers 134 (incorrect – de sept pieds) : « *Ludibrium generis factus et exutus de parte bonorum* » (cf. DRAC. *laud. dei* 3,599-600 : « *Ludibrium generis, dolor omnibus atque inimicus / factus et exutus magna de parte bonorum* »).

<sup>650</sup> DRAC. *laud. dei* 1,329-560.

<sup>651</sup> DRAC. *laud. dei* 2,509-566.

<sup>652</sup> Manuscrit : VATICANO, BAV, Regina lat. 582, IX<sup>e</sup> siècle (France ?), fol. 58<sup>v</sup>-64<sup>v</sup>, 66<sup>r</sup>.

pas les mentions explicites dans le manuscrit qui nous incitent à traiter ici ce diptyque, mais sa classification comme « centon » dans pratiquement toutes les études le concernant, entre autres dans celles de Reinhart Herzog, des éditeurs de la source (le *Carmen adversus Marcionitas* anonyme) et, récemment, de Claudio Micaelli<sup>653</sup>.

Le noyau du premier volet – habituellement désigné par le titre *De lege* – est constitué par un long passage du III<sup>e</sup> livre du *Carmen adversus Marcionitas* (vers 3,14-218). Ce passage, narrant plusieurs épisodes de l’Ancien Testament, a subi à peu près les mêmes modifications que les extraits de Dracontius dans les *Centones Claromontani*. Ici encore, l’ordre de succession a été modifié, des vers ont été supprimés et d’autres intercalés, soit isolément soit en blocs – avec pour but de reconstruire la suite de l’histoire biblique, quitte à simplifier le texte et à le priver de sa richesse exégétique<sup>654</sup>. Cette fois, c’est surtout l’origine des éléments intercalés qui est fort intéressante : l’auteur ne se contente pas d’utiliser les hexamètres d’une source unique, mais il en ajoute d’autres qui forment à peu près le quart du poème. Pour la plupart d’entre eux, nous ne sommes pas capables, malgré les outils informatiques, d’identifier la source. Dans un cas seulement, nous reconnaissons un distique du *Carmen ad Flavium Felicem de resurrectione mortuorum* anonyme<sup>655</sup>. La présence de ce distique suggère que les autres vers non identifiés pourraient également ne pas être de l’auteur du diptyque mais

---

Editions : Victorini *versus de lege domini. Ein unedierter Cento aus dem ‚Carmen adversus Marcionitas‘*, éd. August OXE, Krefeld, 1894 (réimpression : *PL, Supplementum*, t. III,4, 1142-1147), et, « *Versus de nativitate, vita, passione et resurrectione Domini* », *Auctores classici*, éd. Angelo MAI, t. V, Roma, 1833, 382-386.

Etudes : Wilhelm BRANDES, « Studien zur christlich-lateinischen Poesie 3 : Zwei Victoriningedichte des Vatic. Regin. 582 und das carmen adversus Marcionitas », *Wiener Studien, Zeitschrift für classische Philologie* (Supplement der *Zeitschrift für österreichische Gymnasien*), 12, 1890, p. 310-316, et Karla POLLMANN, *Das Carmen adversus Marcionitas*, Einleitung, Übersetzung und Kommentar, Göttingen, 1991, (Hypomnemata 96), p. 13 et *passim*.

<sup>653</sup> HERZOG, *Die Biblepik der lateinischen Spätantike*, *op. cit.*, p. XXV sq. POLLMANN, *Das Carmen adversus Marcionitas*, *op. cit.*, p. 13 et *passim*. WILLEMS, *Carmen adversus Marcionem*, *op. cit.*, p. 1419. Claudio MICAELLI, « *Carmen adversus Marcionitas : ispirazione biblica e sua ripresa nei centoni De lege e de nativitate* », dans *La poesia tardoantica e medievale, Atti del I Convegno internazionale di Studi, Macerata, 4-5 maggio 1998*, éd. Marcello SALVADORE, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2001, p. 171-198.

<sup>654</sup> MICAELI, *op. cit.*, p. 186.

<sup>655</sup> VICTORIN. *leg. dom.* 14 sq. = CARM. *de resurr.* 63, 62 (donc dans l’ordre inverse). – Pour une allusion possible au *Carmen ad Flavium Felicem* dans le premier vers du centon, voir MICAELLI, *op. cit.*, p. 183.

provenir d'une source perdue, mais nous ne disposons pas encore de réponse satisfaisante à cette question.

C'est la technique de composition qui se trouve au centre de notre intérêt. Nous avons déjà décrit le passage central du premier poème de Victorinus, fondé sur une longue suite de vers de la source principale et contaminé avec des éléments hétérogènes. Il est précédé par un collage de courts fragments, repris des différents livres du *Carmen adversus Marcionem*, ou dont l'origine n'a pas encore été identifiée – c'est ici que se trouve la citation du *Carmen ad Flavium Felicem*. Cette suite de vers isolés ou de fragments dont la longueur ne dépasse jamais un distique mais qui sont parfois plus courts qu'un hexamètre, fait penser tout particulièrement au petit centon de Dracontius dans le poème *Ad Sethum* de Columbanus et, avec lui, aux centons antiques.

Il est possible que le deuxième volet des *Versus Victorini*, habituellement désigné par le titre abrégé *De nativitate*, et qui raconte la vie de Jésus-Christ, soit composé de la même manière que le passage initial du *De lege*. Là encore, on ne trouve que de très courtes reprises (trois vers maximum) de la source principale qui alternent avec des extraits d'origine non identifiée ou, deux fois, avec un distique du *De Evangelio* du pseudo-Hilaire de Poitiers<sup>656</sup>. Mais ici, la part des vers dont l'origine est inconnue (plus de trois quarts du poème) ne permet pas de définir la technique de composition avec certitude : il faut se borner à observer que, là encore, le noyau du poème semble avoir été créé autour d'un passage central contaminé avec des éléments étrangers ; ce passage fondamental provenait soit de Victorinus même, soit d'une source inconnue.

#### **II.4. Conclusion : traces de la survivance de la technique de centonisation au Haut Moyen Age ?**

La composition des poèmes ou des extraits étudiés repose ainsi sur l'un ou l'autre de deux procédés opposés. Soit il s'agit d'assemblages extrêmement denses de vers isolés, empruntés en règle générale à plusieurs sources et intercalés

---

<sup>656</sup> VICTORIN. *vita dom.* 24-25 et 28-29 = PS. HIL. *evang.* 8, 11 et 22-23.



dans le contexte des vers d'un auteur original (exemple I). Soit ce sont des remaniements d'une source principale, enrichie par des vers nouveaux (ou, dans certains cas, par un élément de vers provenant d'une autre source) et qui subit encore parfois d'autres transformations : un abrègement, une sélection de vers relatifs à un thème, un changement de genre littéraire (exemples II et III).

Les poèmes examinés ici possèdent entre eux des points communs qui les distinguent visiblement des centons antiques : 1) des éléments nouveaux « contaminent » et complètent les vers repris ; 2) la structure du modèle est souvent respectée, au moins pour une partie ; 3) on reprend les vers souvent dans leur sens d'origine, sans jouer sur leur polysémie éventuelle ; 4) il n'y a pas de règle restreignant la longueur des éléments repris ; en revanche, les emprunts impliquent souvent des suites de vers importantes. Cette évolution se présente à plusieurs égards comme un prolongement des tendances (contraires aux règles formulées par Ausone) déjà visibles dans les centons chrétiens de l'Antiquité : ce le cas du centon de Proba qui commence avec des vers de son auteur et ne se transforme que par la suite en un centon virgilien (ad 1), ou les *Versus ad gratiam Domini* de Pomponius, reprenant la structure de la première *Bucolique* de Virgile (ad 2).

Si l'on se place du point de vue du destin du centon au Haut Moyen Age, on peut déduire de ces analyses qu'il cesse d'être une forme littéraire autonome avec ses règles strictes, comme il l'était dans l'Antiquité tardive, et qu'il devient une technique poétique (ou plutôt « versificatrice »), l'un des procédés de remaniement et d'appropriation du texte et, en même temps, une variante plus élaborée du simple remploi du matériau hexamétrique – un procédé courant dans la poésie médiévale<sup>657</sup>. Ainsi, nous pouvons conclure que le Haut Moyen Age prolonge la tradition du centon, quoique sous une forme spécifique et dans la plupart des cas sans que celui-ci soit inspiré directement par les modèles antiques ; mais il change son statut et l'intègre à son système des techniques du remaniement textuel. La tradition de la poésie du centon dans la littérature européenne apparaît ainsi sinon homogène, du moins ininterrompue de l'Antiquité jusqu'à l'époque moderne.

---

<sup>657</sup> On peut observer un changement analogue entre la Renaissance, avec ses nombreux centons latins et italiens, et l'âge baroque où, dans les manuels littéraires, les centons sont souvent placés à côté des figures rhétoriques – voir HOCH, *Apollo Centonarius*, op. cit., p. 182.

## CONCLUSION GENERALE

### Pour une relecture intertextuelle des centons chrétiens

Le but de ce travail était de faire se rencontrer deux phénomènes littéraires liés à des époques éloignées l'une de l'autre : d'une part une forme tardo-antique, qui se caractérise par sa relation étroite entre un texte-source et la création nouvelle, d'autre part une méthode d'analyse développée dans les dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle afin précisément d'appréhender les enjeux du remploi dans la littérature. Toute évidente qu'elle peut paraître, cette alliance n'est – nous l'avons vu – en rien courante. Jusqu'à une époque relativement récente, bien plutôt que de la théorie de l'intertextualité, les études sur le centon antique ont bénéficié des grandes tendances dans la recherche littéraire et de l'éveil de l'intérêt, au XX<sup>e</sup> siècle, pour les formes et genres marginaux. Ces dernières années, des travaux d'inspiration intertextuelle ont, il est vrai, commencé à paraître sur différents centons, mais une analyse systématique de la poésie centonisée dans son ensemble, qui devrait aboutir à une réévaluation de celle-ci, est loin d'avoir été faite.

Etant donné l'étendue du corpus des centons latins (sans parler de leurs homologues dans les littératures des autres langues), ce travail n'avait nullement pour ambition de vouloir combler entièrement cette lacune. Pour vérifier la possibilité d'une application à la poésie centonisée de l'approche intertextuelle, nous avons choisi comme exemples les centons chrétiens de l'Antiquité tardive et du Haut Moyen Age, groupe clairement défini de poèmes qui présentent tout à la fois une certaine unité (sujet biblique, appartenance commune à la composante chrétienne de la culture de l'époque, liens évidents à l'intérieur d'une partie du corpus) et une hétérogénéité (diversité des sources, provenance d'une autre époque culturelle et donc d'un « substrat culturel » différent). C'est le centon de Proba, le plus important des centons romains en général, qui s'est trouvé tout naturellement au centre de notre intérêt.

Toute recherche portant sur une forme littéraire historique, si elle entend ne pas se fondre dans un anachronisme postmoderne, doit prendre en considération les conditions historiques et culturelles qui ont permis la naissance du phénomène envisagé. Pour une forme aussi délicate et subtile que le centon, cette précaution vaut d'autant plus. La brève enquête qui précède l'analyse des textes, portant sur les racines de la centonisation dans la culture romaine, a démontré que ce phénomène apparemment extraordinaire est, à la vérité, bien ancré dans le système littéraire antique, et romain tout particulièrement. Car, au sein de celui-ci, un groupe plus ou moins fixe d'œuvres devenues canoniques joue un rôle central, et c'est autour de lui et sur sa base que naissent les nouvelles créations. Une sorte de dépendance, manifestée le plus souvent sous la forme d'un renvoi (citation, allusion etc.), envers ce canon véhiculé par l'école, est l'une des caractéristiques les plus importantes de presque toute la production poétique latine jusqu'à la fin de l'Antiquité. Si le centon apparaît comme un phénomène secondaire (« non-originel ») et un « produit de l'école » (Rosa Lamacchia), il partage ces qualités avec l'ensemble de la littérature romaine ; la seule différence consiste dans le degré de dépendance envers le modèle et dans la fonction du rempli au sein du nouveau texte.

Or, pour ce qui est des centons chrétiens, il y a toute une dimension supplémentaire. Le centon « païen », quant à lui, pouvait rester au niveau d'un simple badinage sémantique ou d'un exercice de versification sans ambitions plus élevées. Dans le cadre de la culture chrétienne, alors en train de se former et de chercher sa relation envers l'héritage culturel gréco-romain, le procédé de centonisation reçoit des fonctions nouvelles : il devient, dans ce contexte spécifique, un des moyens d'appropriation, de conversion (J.-C. Fredouille) ou de « tamisage » (Hervé Inglebert) de la culture traditionnelle par les partisans de la nouvelle religion. Il en résulte une différence en ce qui concerne l'appartenance du centon chrétien au « type générique », d'après la typologie proposée par Christoph Hoch : à l'opposé des « centons-pastiches » mythologiques et des « centons-parodies », dont le paragon latin est le poème nuptial d'Ausone, les centons chrétiens sont des exemples types du « centon-contrafacture ». Ce dernier utilise le processus réinterprétatif pour l'appropriation d'un texte admiré de la culture rivale à travers une frontière idéologique, donc pour des raisons parfaitement sérieuses, ce qui le distingue de la « réinterprétation ludique » des

deux autres types – et, du même coup, distingue le sous-corpus des centons chrétiens de l'ensemble de la poésie centonisée de l'Antiquité tardive.

De plus, en tant que procédé de réinterprétation et de recherche d'un « sens chrétien » dans les poèmes païens, le centon entrait en résonance avec la manière dont les chrétiens avaient coutume d'envisager les textes. Les fidèles apprenaient ce mode de lecture, appelé « figuratif » par Erich Auerbach, dès l'initiation pré-baptismale, qui s'ajoutait à leur formation dispensée par l'école traditionnelle. Ses manifestations les plus nettes étaient la lecture typologique des livres de l'Ancien Testament et l'« interprétation par juxtaposition » de citations des Ecritures dans les textes exégétiques et dans la liturgie. Au IV<sup>e</sup> siècle, cette façon d'appréhender les textes – le texte biblique de prime abord, mais les autres textes de même – comme « hiérarchiquement polysémiques », a facilité l'intégration du centon, en tant que procédé de versification et forme littéraire, dans le système esthétique de la jeune poésie chrétienne.

### **Le *Cento Probae* – le centon-modèle**

Les premiers spécimens de la poésie épique chrétienne qui nous soient parvenus, dans les années 320-330, c'est-à-dire les *Laudes Domini*, anonymes, et l'épopée évangélique de Juvencus, l'ont nettement orientée vers le classicisme virgilien. Proba, quelques décennies plus tard, va plus loin : elle emprunte à l'épopée traditionnelle non seulement son langage formel, son mètre etc., mais aussi les formules et les mots. En optant pour la technique de la centonisation (au lieu de la simple imitation, par allusion ou citation), elle modifie considérablement le regard chrétien sur l'œuvre virgilienne : désormais, malgré les critiques qui surgiront de temps en temps, il sera légitime de la considérer, non seulement comme un parangon de la création poétique, mais aussi comme un texte « chiffré » dans lequel, sous le sens obvie « païen » (dont l'équivalent dans le texte vétero-testamentaire sera le sens historique ou littéral), un message chrétien et christologique est à chercher. Le *Cento Probae* n'apparaît donc pas tant comme une forme primitive de l'épopée biblique (thèse de E. R. Curtius), que comme une sorte de développement plus profondément interprétatif de celle-ci.

Dans l'exorde général de son poème, Proba donne un exemple très instructif du « tamisage », et de ses différents résultats, que la culture chrétienne primitive applique à la tradition antérieure. La poétesse y évoque l'œuvre de trois de ses prédécesseurs et, par la manière dont elle exploite les citations et les allusions, elle nous fait comprendre sa position par rapport à eux. Lucain y est rejeté en tant que poète païen, trop intéressé par la thématique guerrière, que Proba trouve inhumaine et indigne de la forme poétique. L'œuvre de Virgile y est acceptée comme modèle et source qui pourtant doit d'abord subir une certaine « épuration » pour pouvoir être christianisée dans le centon biblique. Juvencus y est dans l'ensemble accepté, les reprises de son poème ne subissent que quelques corrections de détail visant à les rapprocher du contenu biblique.

La suite du centon confirme les principes formulés dans ce programme poétique. Ni Lucain ni la thématique militaire n'apparaissent désormais dans le poème. En opposant une sorte de pacifisme chrétien à la mythologie héroïque caractéristique de l'épopée traditionnelle, Proba va jusqu'à refuser de raconter les étapes guerrières de l'histoire biblique, explicitant son refus dans l'épilogue de la partie vétéro-testamentaire, qui présente de clairs parallèles lexicaux et stylistiques avec l'exorde général. Tout en s'inscrivant dans la lignée de Juvencus puisqu'elle écrit une épopée biblique, Proba opte cependant pour une stratégie différente de son prédécesseur au niveau de la composition du poème entier : au lieu de reprendre le récit biblique de façon linéaire, comme Juvencus l'avait fait pour l'histoire évangélique, elle en choisit une série de moments décisifs. Sans trop se soucier de la cohérence de la structure narrative de son récit, elle remodèle les épisodes ainsi choisis en des images à caractère lyrique prédominant.

C'est au niveau de ces images qu'on peut très bien suivre les modes d'« épuration » de Virgile, telle qu'elle a été annoncée dans l'exorde général, c'est-à-dire le travail subtil et critique de Proba avec les références variables à son œuvre. Dans la partie vétéro-testamentaire du centon, on décèle une série d'images fortement marquées par leur relation avec les *Géorgiques*. La typologie de ces relations va d'une simple mosaïque de citations provenant de passages de ton semblable (description de la vie d'Adam et Eve au Paradis et sur Terre) à un lien étroit entre tel passage du centon et une partie bien délimitée de la source. Cette relation peut être mise en évidence soit à l'aide de citations répétées (jugement de Dieu sur Adam et « l'âge de bronze » qui a suivi le meurtre d'Abel :

deux images fondées sur l'énumération des épreuves imposées aux mortels par Jupiter), soit par une structure analogue (description des signes néfastes après la Crucifixion, modelée sur les récits de la mort de César).

Néanmoins, l'exploitation des *Géorgiques* dans le *Cento* ne se limite pas à l'introduction dans le texte d'une dimension lyrique. Moins isolées l'une de l'autre qu'il n'y paraît à première lecture, les « images géorgiques » créent dans le récit une structure épique nouvelle. Cette structure représente une interprétation originale de l'histoire biblique, car Proba lit celle-ci à travers le mythe des quatre âges de l'humanité, raconté dans *Les Travaux et les jours* d'Hésiode. Les événements choisis dans les premiers chapitres de la *Genèse* et mis en relief par les images lyriques, représentent pour elle des charnières entre les étapes singulières, les « âges » du récit biblique ; chaque étape nouvelle se distingue de la précédente par une part accrue de violence.

En parallèle avec le mythe grec, l'histoire vétéro-testamentaire se divise ainsi, aux yeux de Proba, en quatre parties décrivant un mouvement de descente depuis l'idylle paradisiaque, en passant par la vie des premiers hommes sur Terre et l'état pitoyable de l'humanité après la mort d'Abel, jusqu'à l'âge des guerres, que Proba, en accord avec sa position pacifiste, refuse de raconter. Malgré le Déluge, apportant châtement et purification, cet « âge de fer » (*ferrea progenies*), qui vient en quatrième position, se prolonge jusqu'à la naissance de Jésus, laquelle constitue un premier tournant dans cette perspective historique pessimiste. Une telle lecture de l'« évangile de la naissance » est à mettre en rapport avec les interprétations chrétiennes de la IV<sup>ème</sup> *Eglogue* de Virgile comme relative au Christ, ayant annoncé par sa venue au monde le retour progressif de l'âge d'or, comme dans les *Institutions* de Lactance et surtout dans le *Discours de Constantin*, rédigé une trentaine d'années avant le *Cento Probae*. Cette conception, qui divise l'histoire biblique en deux mouvements opposés, descendant et ascendant, donne une unité à la structure du centon entier. Il n'est pas surprenant que la série des « images géorgiques » s'achève, dans la partie néo-testamentaire, par la description du moment qui marque le tournant le plus important dans l'histoire du salut, la Crucifixion.

Si les *Géorgiques* ont fourni à Proba le matériau (vers et images) qui lui a servi pour construire la structure générale de son poème, puiser dans l'*Enéide* lui a donné la possibilité de déployer la richesse des techniques très variées par

lesquelles elle établit un lien avec le texte virgilien. En ce qui concerne la reprise des images, Reinhard Herzog propose de distinguer deux types d'imitation : l'*imitation contrastée*, représentée dans le centon surtout par la description des Enfers dans le « Sermon sur la montagne », et l'*imitation analogique*, dont le modèle est l'épisode de la tempête. Le procédé qui relie l'image donnée à son modèle virgilien direct est celui de la « réminiscence conductrice », la citation répétée qui maintient le passage-modèle à l'esprit du lecteur et en fait l'horizon sémantique de la lecture.

Or, au vu des résultats de nos analyses, cette distinction de base proposée par Herzog nous paraît devoir être précisée sur deux points. D'abord, les deux types d'imitation qu'il définit ne sont à considérer que comme des cas idéaux, ne se présentant dans le texte que rarement à l'état pur (à l'exception la description du Temple de Jérusalem, calquée sur celle du palais du roi Latinus dans le livre VII de l'*Enéide*). Au contraire, le texte fait apparaître toute une série de cas intermédiaires qui mêlent, dans des proportions différentes, des éléments des deux types extrêmes (voir par exemple la double description du jeune Jésus, qui présente certains parallèles avec le portrait de Camille chez Virgile).

La deuxième précision concerne le choix de passages-modèles supplémentaires. Dans plusieurs cas, nous avons vu en effet que Proba ajoute à la réminiscence conductrice d'autres citations, associées à celle-ci par un lien que nous pouvons appeler « architextuel » (pour utiliser un terme forgé par Gérard Genette) – c'est-à-dire des fragments de provenance analogique. Cette analogie peut concerner le « genre » du passage-modèle (voir le discours de Dieu après le péché d'Adam et Eve, composé quasi exclusivement de fragments tirés des discours virgiliens), ou son contenu (voir les paroles de Dieu le Père lors du baptême de Jésus dans le Jourdain, avec des renvois à une série de paires parent-enfant dans l'*Enéide*). Dans des cas particulièrement réussis, cette polysémie va dans deux sens : l'image dans le centon représente une condensation de plusieurs images modèles qui se trouvaient à la fois dans l'œuvre de Virgile et dans le récit biblique – il suffit de songer à la description de la tempête qui renvoie à une série d'images analogiques virgiliennes et néo-testamentaires.

La notion de polysémie, qui est au cœur de l'interprétation chrétienne des textes, devient ainsi l'un des principes centraux de la poétique de Proba, avec la priorité accordée au sujet (et non à la forme, ce qui distingue les centons chrétiens

de la plupart de leurs homologues « païens ») et la richesse des techniques d'imitation. L'importance de la polysémie dans le *Cento* est d'autant plus perceptible qu'elle y apparaît non seulement au niveau des images, mais aussi aux niveaux phonétique, lexical et au niveau de la facture des vers. L'exemple le plus instructif en est la technique des « mots communs », qu'on observe certes dans d'autres centons antiques, mais qui trouve sa forme la plus élaborée précisément dans la création de Proba.

### **Les héritiers de Proba : les centons antiques mineurs et la poésie centonisée du Haut Moyen Age**

Mis à part le cas, à plusieurs égards exceptionnel, du *Cento Probae*, le reste du corpus de textes envisagé dans ce travail se divise en deux parties. La première en est créée par trois centons mineurs que la datation communément admise situe à la fin du IV<sup>ème</sup> siècle ou au début du siècle suivant, c'est-à-dire un demi-siècle environ après Proba. Une analyse de leur mode de centonisation, fondée largement sur des critères intertextuels, nous a permis de revoir le *status questionis* et d'émettre de nouvelles hypothèses sur deux points surtout : leurs relations réciproques et ce qu'elles impliquent pour la question de leur attribution ; l'appréciation de leur valeur en tant qu'œuvres littéraires.

Nos réflexions se fondent sur la conviction que le centon, même sous sa forme chrétienne parfaitement sérieuse, conserve un trait ludique fondamental : il est soumis à un certain nombre de règles qui, en fin de compte, donnent sens à chaque création centonisante. Or, ces règles à observer sont loin d'être fixes et valables une fois pour toutes dans l'ensemble de la poésie centonisée (bien qu'Ausone ait formulé une *variante* de telles règles). Bien au contraire : chaque centoniste crée, ne serait-ce qu'implicitement, son propre ensemble de règles auxquelles il se tient lors de la rédaction de son œuvre. Nos observations sur le *Cento Probae*, à cet égard assez cohérent dans toutes ses parties, nous autorisent à supposer que cet ensemble individuel de règles devient une des qualités intrinsèques du style de l'auteur, et qu'il reste plus ou moins invariable dans ses différentes œuvres, à l'instar des règles métriques ou de rime.



Parmi les centons mineurs, les *Versus ad gratiam Domini* sont le seul pour lequel la question de l'attribution ne se pose pas : une mention dans les *Etymologies* d'Isidore de Séville permet de les attribuer à un auteur postérieur à Proba, nommé Pomponius. Plus intéressante est donc la question du choix des hypotextes et des relations entretenues avec ceux-ci. Une analyse détaillée a montré qu'à côté de la première *Bucolique*, source déclarée et manifeste, la cinquième *Bucolique* joue un rôle structurant dans les *Versus*, où elle est citée de manière beaucoup plus subtile mais pourtant évidente. En dehors de l'œuvre virgilienne, le *Cento Probae* est évoqué richement en tant que modèle à imiter, surtout pour les passages au contenu analogique (pour le récit de la Création tout particulièrement) – cette observation confirme en outre la notoriété du poème de Proba dans le milieu chrétien tardo-antique.

La situation est toute différente pour le centon *De Verbi incarnatione*. Nous n'y avons trouvé pratiquement aucune trace d'imitation directe du *Cento Probae*. Cette différence principale, alliée à nombre d'autres disparités dans la technique et le style (dimensions des fragments virgiliens utilisés, ajouts non-virgiliens et sans lien avec l'expression primitive, fautes métriques, etc.), exclut à notre avis l'attribution, jusqu'ici habituelle, des deux centons mineurs au même auteur. Or, ce constat n'infirme nullement les parallèles qui se présentent entre les deux centons (complémentarité des sujets, échos évidents, le « mot-clé » *omnipotens*, etc.). Mises ensemble, ces deux observations créent un cas de figure particulier – poèmes à l'évidence liés l'un à l'autre mais provenant de deux auteurs différents –, auquel les résultats des analyses intertextuelles nous semblent suggérer une explication possible : les centons se répondent l'un à l'autre comme les deux chants des bergers dans la cinquième *Bucolique* de Virgile, systématiquement exploitée par Pomponius (le plus ingénieux des deux centonistes). Outre de nombreux emprunts, le *tertium comparationis* entre l'Eglogue et le diptyque centonisé sera l'analogie des sujets : dans les deux cas, les poètes entrent en joute pour chanter la vie et la mort de leur dieu / Dieu.

Pour le dernier des centons mineurs, le *De Ecclesia*, l'analyse intertextuelle a mis au jour une variante assez originale de l'ensemble de règles, plus raffinée, sur certains points, que dans les deux centons précédents (jonctions complexes de vers similaires, particularités dans l'ajustement des fragments virgiliens). Le but principal de notre recherche était ici de vérifier l'hypothèse

souvent acceptée (mais reposant sur le seul argument, fragile, car fondé sur la conjecture d'un mot obscur dans le manuscrit) selon laquelle ce poème serait de Mavortius, l'auteur du centon mythologique *Iudicium Paridis*. Les différences profondes que nos analyses ont démontrées dans le mode de centonisation des deux poèmes, chrétien et « païen », nous paraissent être un argument assez convaincant à l'encontre de cette attribution.

Si l'on accepte les résultats de nos analyses, les quatre centons chrétiens de l'Antiquité tardive s'avèrent être les œuvres de quatre centonistes différents : Proba, Pomponius (si l'on se fie à Isidore) et deux auteurs anonymes. Leurs conceptions respectives de la technique de centonisation sont différentes, il en va de même pour la réussite de leurs créations. Le poème de Proba se distingue non seulement par ses dimensions mais aussi par son mode de centonisation remarquablement élaboré. Aucun de ses successeurs n'a été capable d'égaliser sa technique raffinée, riche en « mots communs », jeux phoniques et sémantiques et renvois subtils au texte virgilien. Ainsi, sans lui être identique, la conception probienne de la création centonisée est relativement proche de l'idéal exprimé par les règles d'Ausone ; la base des règles communes s'y trouve développée et enrichie d'une manière créative et originale (cf. l'exorde général où les citations de l'œuvre de Virgile n'apparaissent que progressivement, créant une sorte d'introduction lente au centon « pur » des parties suivantes).

Les centons mineurs s'éloignent, chacun dans son propre sens et dans une mesure différente, de cet idéal ainsi que de sa manifestation la moins « dégradée », qu'est le *Cento Probae*. Cette simplification progressive se voit très bien, notamment, dans le non-respect des dimensions « idéales » proposées par Ausone des fragments virgiliens utilisés. Tandis que Proba travaille avec des citations dont la longueur varie entre un tiers de vers et un distique complet, on rencontre des fragments de deux vers et demi chez Pomponius, et même un tristique entier dans le *De Verbi incarnatione*. Pareillement, plusieurs vers quadripartites, inconnus de Proba, se trouvent dans ce dernier poème et dans le *De Ecclesia*, dont l'auteur va jusqu'à composer un hexamètre de cinq éléments minuscules.

Avec leurs « réminiscences conductrices », des allusions au texte virgilien dans les ajouts (d'ailleurs peu nombreux) et l'imitation directe du *Cento Probae*, les *Versus ad gratiam Domini* témoignent d'un niveau stylistique assez élevé par

comparaison avec les autres centons mineurs. Dans le *De Ecclesia*, l'application moins rigoureuse des conventions purement techniques (voir les dimensions minimales des fragments ou les vers modifiés considérablement), est contrebalancée par l'inventivité avec laquelle le centoniste anonyme modifie et enrichit l'ensemble de règles et en introduit ses propres variantes originales. La technique peu soignée du *De Verbi incarnatione*, quant à elle, représente la variante la moins stricte de la centonisation : sans pourtant cesser d'être considéré comme un centon, le poème se distingue par des modifications très nombreuses des fragments empruntés, par des ajouts non-virgiliens sans lien avec la forme originelle, et par des irrégularités métriques.

Ainsi, en se simplifiant graduellement, la technique du centon perd beaucoup de sa dimension de virtuosité, qui était si importante dans les créations d'Hosidius Geta, Ausone ou Proba. Dans ses manifestations les moins réussies, on a même l'impression que le motif à l'origine du choix de cette technique n'était pas tant le besoin de réinterpréter, de jouer avec la polysémie et avec la notoriété de l'œuvre virgilienne, que le désir d'assurer au texte, rédigé de cette manière, une certaine autorité.

Une comparaison avec des poèmes du Haut Moyen Age écrits *more centonario* montre qu'il s'agit de la première phase d'un processus plus long. Car, dans ces textes médiévaux, on voit se prolonger la plupart des tendances déjà présentes dans les centons tardo-antiques, mais dans une mesure beaucoup plus restreinte : on y trouve des suites de vers assez étendues reprises telles quelles, des ajouts de la main du centoniste, des modifications importantes apportées aux fragments empruntés. Or, le principal changement est celui de la relation avec la source et du « lecteur implicite » : à la différence de tous les centonistes tardo-antiques, leurs successeurs médiévaux ne présupposent pas la connaissance du modèle chez leur public, et ne travaillent donc aucunement avec des phénomènes tels que la réinterprétation, l'allusion, la réminiscence ponctuelle ou « conductrice ». Dans leur conception, le centon (s'il peut encore être appelé ainsi) cesse donc d'être une forme intertextuelle, pour devenir une technique de remaniement textuel.

La comparaison avec les textes médiévaux a encore un intérêt particulier pour la recherche sur cette forme de poésie en général : elle met à l'épreuve la notion même de « centon ». Il en ressort que ses limites, ainsi que les éléments de

sa définition, sont flous. Les règles ausoniennes ont pu définir un centon idéal, mais dans la pratique, aucun des centons conservés, pas même ceux qui ont été considérés comme exemplaires, ne répond parfaitement à cet idéal. Ils n'en représentent tous que des incarnations plus ou moins conformes. Une ligne de décentonisation progressive se dessine ainsi à partir du *Cento Probae* ; elle traverse les centons mineurs et les poèmes centonisés médiévaux pour conduire jusqu'aux « demi-centons » et « faux centons » de José-Luis Vidal et Giovanni Salanitro et, enfin, toute poésie citationnelle et allusive, si fréquente dans la littérature ancienne et médiévale, qui constitue le substrat culturel d'où le centon est né.

## SHRNUTÍ

### ***Centones Christiani*. Proměny jedné intertextuální formy v latinské křesťanské poezii pozdní antiky**

#### **Křesťanské centony a teorie intertextuality**

Úkolem této práce bylo analyzovat, popsat a interpretovat *cento*, pozdněantickou formu „citátové poezie“, pomocí takové metody, která by byla schopna vzít v potaz jeho zvláštní charakter. K tomuto účelu jsme se inspirovali analytickými přístupy k textu, které byly navrženy na sklonku 20. století s cílem uchopit různé fenomény závislosti a sekundarity v literatuře, a které vycházejí z teorie *intertextuality*.

Úvodní **Teoretická část**, nazvaná „Hledání metody popisu“, ve své první kapitole shrnuje vývoj proměnlivých názorů na centony a dělí je do tří období. První z nich, od pozdní antiky po baroko, se vymezuje tím, že *cento* patřilo k produktivním formám v dobové literární tvorbě, byť někdy na jejím okraji. Hodnocení centonu se je v souladu s tím převážně kladné (Ausonius, Isidor ze Sevilly, humanistické příručky, Caramuel z Lobkovic), zdůrazňuje se zejména jejich hravá a reinterpretační, případně parodická stránka. Nečetné kritiky (Tertullianus, Hieronymus, *Decretum Gelasianum*) vycházejí z ortodoxních křesťanských pozic a kritizují spíše nevhodnost spojení biblického obsahu s „pohanskou“ slovní formou než princip centonu jako takový.

V dalším období, které začíná v druhé polovině 18. století, vychází převažující záporné hodnocení centonové poezie ze změny v pojetí umělecké tvorby, pro niž podle dobových představ zásadní roli hraje originalita. Centony jakožto odvozená, „nepůvodní“ forma *par excellence* se stávají pouhým předmětem filologického bádání, které jich zprvu užívá zejména jako pramenů pro rekonstrukci jejich zdrojových, „originálních“ textů. Teprve později, na konci 19. a začátku 20. století, obrátí filologická věda pozornost k centonům samým, výsledkem čehož jsou první podrobnější studie a řada edic, z nichž některé se

užívají dodnes (k nim patří i Schenklova edice *Cento Probae* a menších křesťanských centonů, ze které vychází tato práce). Literárněvědný zájem o centony pozvolna vzrůstá v době po druhé světové válce; tuto změnu předznamenává ve své zásadní práci E. R. Curtius (1948), který jako první přisoudil centonům důležité místo v dějinách recepce antické poezie, především Vergilia, v křesťanské kultuře. V následujících desetiletích vychází celá řada detailních studií i dílčích syntéz, které dosavadní záporný pohled na centony postupně revidují.

Ke změně v hodnocení centonové poezie dochází zejména od 70. let 20. století, v období nových koncepcí literární tvorby (ve Francii zejména skupina *OuLiPo*) a nových směrů v literární vědě. Jedním z těchto směrů je teorie intertextuality. Inspirace touto teorií, zejména jejím mladším, „post-poststrukturalistickým“ pojetím, které se spíše než na abstraktní teorii textu soustředí na analýzu konkrétních literárních děl a které reprezentují např. Gérard Genette či členové kostnické školy recepční estetiky, se v klasické filologii uplatňuje už od 80. let, zejména v pracích italských a anglosaských badatelů (např. Alessandra Barchiesiho, Pietra Pucciho, Stephena Hindse či Lowela Edmundse). Centonová poezie v tomto ohledu nicméně dlouho ležela mimo zájem historiků antické literatury a nečetné pokusy o užití intertextuální optiky k interpretaci centonů (nejen antických) pocházely od literárních teoretiků či badatelů zabývajících se pozdějšími obdobími (Theodor Verweyen, Gunther Witting). Studie o římských centonech se do 90. let teorií intertextuality inspirovaly jen na poměrně obecné rovině (Eva Stehlíková, Giovanni Polara), první takové interpretace se objevují až na přelomu tisíciletí (Ana Luisa Coviello). Systematický intertextuální rozbor jednotlivých centonů zatím chybí, stejně jako syntéza, která by se o takové rozborů mohla opřít a přinést nové, romantickými předsudky nezatižené zhodnocení této zvláštní básnické formy.

Druhá kapitola úvodní části se zabývá dějinami termínu *cento* a vývojem jeho definic, které se v podstatě dodnes zakládají na definici Tertullianově (k jejímuž rozšíření přispělo její převzetí v *Etymologiich* Isidora ze Sevilly) a Ausoniově. Na dlouhotrvající záporné hodnocení centonu-literární formy měly vliv i negativní konotace spojené s původním významem tohoto slova („slátaná, nekvalitní tkanina či výrobek z ní“), které už v antice daly vzniknout spojením jako *sarcire centones* s významem „zesměšňovat někoho“ (např. u Plauta). Od

17. století se pak slovo *cento* objevuje v latině i v národních jazycích jako hanlivé označení jakéhokoli nekoherentního nebo neoriginálního textu. V podobně málo zřetelném významu se tento termín vyskytuje občas i v literární vědě, která se tak snaží vypořádat se se sekundárním, zřetelně citačním charakterem některých literárních textů, aniž by ovšem měly cokoli společného s formou vymezenou Ausoniovy pravidly. Určitý systém se do tohoto označování pokusil vnést Giovanni Salanitro, když „skutečné centony“ („*centoni veri e propri*“) vydělil z širšího okruhu jim podobných textů, které v hojné míře doslovně citují své prameny („*pseudocentoni*“ – např. homérský hymnus na Afroditu, *Ciris*, básně Nemesianovy či Iuvencovy), ale nevysvětlil kritéria tohoto rozlišování. Spolehlivá a podrobná definice této literární formy tak zatím není k dispozici; pro účely této práce (a pro podnětí další diskuse o pojmu *cento*) navrhuje za centony považovat jednak ta díla, která tak sama sebe označují, jednak takové texty, které ve většině svého rozsahu sestávají s doslovných citací, jež ve srovnání se zdrojovým textem mění své pořadí a také, v souvislosti s přemístěním do nového kontextu, pozměňují svůj význam (pravidlo citace, rekombinace a reinteprace).

Některé z fenoménů, které Salanitro spojuje s centony, mají ovšem význam i pro zkoumání vlastní centonové poezie, protože pomáhají objasnit její kořeny. K umění rapsódů, kteří ústní tradicí předávali ranou epickou poezii, patřila technika ustálených formulí (zejména klauzulí hexametru), které se opakovaly v obdobných situacích a usnadňovaly poloimprovizovaný přednes; v „knížní epice“ pak umělá nápodoba této techniky zůstala jako jedna z žánrových charakteristik, připomínající orální původ této poezie. Citací využívají i některé podoby parodie, které navíc dosahují komického efektu tím, že vytvářejí napětí mezi původním významem citovaných fragmentů a jejich posunutým významem v novém kontextu (*Batrachomyomachia*, komedie Aristofanovy). Složitější formu tohoto typu parodování, kterou nalezneme v římské literatuře v Petroniově *Satyriconu* a která pracuje i s rekombinací (vergiliovských) citátů a s momentem zklamaného očekávání, můžeme považovat za přímého předchůdce centonové techniky. Vedle parodického vztahu k básnickému předchůdci existuje ale i vztah obdivný, afirmativní, který se projevuje přebíráním jeho formulací a jejich užitím v nově vznikajícím díle; takové počínání je zároveň projevem agonistického charakteru římské literatury, v níž je každý autor poměřován se svými žánrovými předchůdci. Spolu s upevňováním kánonu vzorových autorů (s Vergiliem v čele)

se tato technika v římské poezii rozšiřovala čím dál víc, takže v dílech některých pozdních autorů můžeme najít centonům podobné pasáže, složené téměř výhradně z citací a parafrází (Paulinus z Périgueux).

Tato různorodost kořenů se odráží ve variabilitě centonové poezie samotné. Podle propojení centonové techniky s jiným z fenoménů založených na intertextuálních vztazích navrhuje Christoph Hoch rozlišovat tři základní typy. Cento-pastiš je jakýmsi (ať už vážným, čistě afirmativním, nebo hravým) pokračováním, rozvinutím zdrojového textu, s nímž ho pojí i podobnost námětů, žánrové příslušnosti či stylu. Parodické cento vzniká plošným užitím výše zmíněného typu parodování, které Aristofanés či Petronius používají jen ornamentálně. Pro tuto práci je nejvýznamnější třetí typ, cento-kontrafaktura: to se tímto způsobem snaží reinterpretovat verše uctívaného básníka z jiné, paralelní kultury, vnímané jako rivalská (většinou z náboženských, tedy mimoliterárních důvodů), a přivlastnit si ho tak.

Podrobné sledování vývoje centonu jako takového, názorů na něj i dosavadních výsledků jeho interpretací umožnilo ve třetí, závěrečné kapitole první části navrhnout obecný teoretický model fungování centonu, který mohl posloužit za základ k rozboru konkrétních textů. Základem tohoto modelu je „centonová situace“, sestávající ze tří vrstev: v rovině předpokladů vznikl původní text (hypotext), který se dostal do povědomí publika; v rovině tvorby centonista na tento text reaguje a přetváří veršový materiál z něj vybraný v cento, do něhož zakóduje svou novou interpretaci tohoto materiálu a vede čtenáře ke „správnému“ způsobu, jak cento číst; v rovině recepce čtenář dostává do rukou hotový nový text a veden centonistovým návodem ho srovnává s hypotextem. K popisu vztahu mezi centonem a jeho hypotextem navrhuje užít upravených kritérií (kvantitativních i kvalitativních), které pro měření „intenzity intertextuální vazby“ formuloval člen kostnické školy recepční estetiky Manfred Pfister. Pro jednotlivý textový fragment (verš či půlverš) je důležité: jaký je jeho aluzivní potenciál, tedy jeho schopnost připomínat zdrojový text (kritérium selektivity); je-li převzat v původním nebo pozměněném smyslu (kritérium dialogičnosti); stojí-li v centonu osamoceně anebo spojuje-li s dalšími fragmenty převzatými z téhož zdroje (hypotextu nebo jeho části) do struktury, která hraje roli při utváření smyslu celé básně (kritérium strukturality). Pro celý centon nám připadá vhodné se ptát: jak jeho autor vede čtenáře při četbě (kritérium komunikativity); jak text



reflektuje svůj intertextuální charakter (kritérium referenčnosti a autoreflexivity); jaký je vztah mezi centonem a jeho hypotextem, případně mezi jednotlivými hypotexty navzájem (kritérium dialogičnosti, kvantitativní kritéria).

Druhá, **Historická část** (s podtitulem „Dvojí zdroj křesťanského centonu“) si klade za cíl osvětlit širší kulturní základy, z nichž pozdně římské křesťanské cento vyrůstá. Její první kapitola se zabývá obecnějšími kořeny centonové techniky v římské předkřesťanské kultuře, především ve zvláštním typu školního vzdělávání (cento bývá považováno za pouhý „výsledek školní výuky“ – Rosa Lamacchia). Podobně jako v helénistickém vzdělávacím systému, i v římském hrála práce s literárním textem zásadní roli, od nácviku psaní a čtení přes komentování textu až po třibení vlastního stylu soupeřením s uznávaným autorem. Díky takto intenzivnímu kontaktu s kánonem vybraných („školních“) textů byla poměrně důkladná obeznámenost s nimi pevnou součástí osobní kultury každého vzdělaného Římana. Tato specifická kulturní situace ještě posílila agonistický rys, který si v sobě římská literatura nesla už ze svých helénistických počátků: na jedné straně publikum vnímavé k intertextuálním odkazům na díla školních autorů, na druhé straně autoři zvyklí, zejména z rétorické školy, vztahovat svá díla ke vzorovým textům. Za krajní případ „imitativního psaní“, které se za těchto podmínek v římské literatuře vyvinulo, je možno považovat právě cento. Není náhodou, že první zprávy o centonové poezii máme ze druhého století po Kr. (Tertullianus): od přelomu letopočtu se jednak postupně ustálil okruh kanonických školních textů, jednak se při psaní poezie stává čím dál více pravidlem napodobování římských básnických vzorů (a nikoli převážně řeckých jako ve starších obdobích), což umožňuje doslovné citování.

Druhým zdrojem, z něhož křesťanské centony mohly čerpat, jsou některá specifika nově se utvářející kultury křesťanské, zejména to, co nazýváme „literární mentalitou“. Ke vzdělání zprostředkovanému římskou školou, která fungovala v téměř nezměněné podobě i v pozdní antice, u křesťanů přistupuje ještě další, zvláštní formace, založená na biblickém textu. Při katachezi, která předcházela křtu, stejně jako při liturgii a v odborných exegetických spisech byli křesťané zvyklí setkávat se s biblickými (zejména starozákonními) prvky – citáty či motivy – vytrženými z původního kontextu a spředenými v nový text, v němž dostávaly nový význam, většinou vztažený ke Kristu. Tento rys v raně křesťanském pojetí textu, který Erich Auerbach nazývá „figurálním“, přisoudil

centonu důležité místo mezi formami rodící se křesťanské poezie a zároveň podnítil invenci autorů k vytvoření zvláštní, specificky křesťanské podoby centonisace. Popsat tuto podobu bylo hlavním úkolem dvou následujících, analytických částí této práce.

Z hlediska literárně historického zbývá vysvětlit ještě jednu otázku: jak to, že zdrojovým textem všech centonů bez výjimky, „pohanských“ i křesťanských, které se z pozdní antiky dochovaly, bylo dílo téhož autora, Vergilia. Vysvětlení pro to je několikere. Jednak jeho básně patřily k základu školního kánonu, který se prakticky nezměnil ani v pozdní antice; celá řada jeho formulací se stala součástí jazyka vyššího stylu, takže citáty z jeho veršů se objevovaly i v dílech těch z křesťanských autorů, kteří se od něj *verbis expressis* odvraceli (Tertullianus, později Hieronymus). Další autoři, počínaje Minuciem Felikem, se k Vergiliovi obraceli jako k nezpochybnitelné autoritě, která má dodat váhu křesťanským argumentům v očích kultivovaného římského publika. Díky autorům jako Lactantius, Iuvencus či anonymní básník *Laudes Domini* pak ve 4. století nově vznikající křesťanská poezie sdílí klasický charakter celé dobové literatury, včetně orientace na Vergiliovo dílo jakožto úhelný text římské kulturní identity vůbec. Důležitou roli hrají také náboženské aspekty kultu tohoto básníka, které se v předkřesťanské kultuře projevují např. „vergiliovskými věštbami“ (*sortes Vergilianae*); pro křesťanskou recepci byla zásadní „mesiášská“ interpretace čtvrté eklogy *Bukolik*, kterou poprvé jasně a systematicky formulovala ve 20. letech 4. století „Řeč ke shromáždění svatých mužů“ (*Oratio ad sanctorum coetum*) připisovaná samotnému císaři Constantinovi.

### **Intertextuální interpretace *Cento Probae***

**První analytická část** je věnována Probině epické básni, jednomu z nejdůležitějších římských centonů vůbec a zároveň prvnímu z křesťanských, které se následně stalo vzorem pro centonovou produkci s biblickým obsahem nejen v pozdní antice, ale i v humanistické a zejména barokní literatuře celé Evropy. Epos vznikl těsně po polovině 4. století a její autorka, z významného rodu římské senátní aristokracie, v něm rozvíjí tendence naznačené ve 20. a 30. letech

první generací křesťanských básníků, když aluzivní a citátovou techniku čerpající z klasických autorů, s jakou se setkáváme např. u Iuvenca, nahrazuje technikou vergiliovského centonu. Zároveň tím navazuje na zmíněnou Constantinovu řeč a upevňuje Vergiliovo výlučné postavení mezi literáty: navzdory výhradám vůči takovému pojetí, které se budou vyskytovat až do konce antiky (Hieronymus, *Decretum Gelasianum*), je od té doby přijatelné chápat jeho dílo nejen jako básnický počín *par excellence*, ale také jako vícevrstvý text, pod jehož povrchoým, „pohanským“ smyslem (jehož ekvivalentem v textu Starého zákona by byl smysl historický neboli doslovný) je třeba hledat skryté křesťanské, přesněji christologické poselství. *Cento Probae* se tak nejeví jako primitivní forma biblického eposu, za kterou je považoval E. R. Curtius, ale spíše jako jeho vyšší, hlouběji interpretativní stadium.

Úvodní pasáž Probiny básně (verš 1-27), která není psána centonovou technikou, je dobrým příkladem „přesívání“ (termín Hervého Ingleberta), pomocí něhož si římsí křesťané vybírali z tradiční kultury ty prvky, které byly schopny vyjádřit křesťanské obsahy. Proba v ní pomocí toho, jak pracuje s aluzemi a citáty z děl tří svých básnických předchůdců, dává jasně najevo svůj postoj k nim a formuluje tak vlastní poetický program. Lucanus zde zastupuje tradiční poezii, kterou Proba zavrhuje, zejména kvůli válečné tematice, kterou křesťanská básnířka považuje za nelidskou a nehodnou básnického zpracování. Vergilia přijímá Proba za zdroj pro své *carmen sacrum* teprve poté, co se jasně distancuje od některých jeho myšlenek (Múzy jako dárkyně inspirace, pozemská sláva jako odměna za básnickou tvorbu). S Juvencem, na kterého se odvolává prostřednictvím několika doslovných citátů, polemizuje pouze v detailech, které přibližuje jejich původní podobě v biblickém textu.

Pokračování básně, psané už důsledně centonovou technikou, potvrzuje principy formulované v programatickém úvodu. S Lucanem ani s vojenskou tematikou se už v textu nesetkáme. Stavíc svůj křesťanský pacifismus do protikladu k hérojské mytologii, spjaté s tradičním eposem, Proba dokonce odmítá vyprávět válečná období biblických dějin, a tento svůj odmítavý postoj výslovně formuluje v závěru starozákonní části, který je vystavěn ve zřetelné paralele k úvodní pasáži. Polemika s Iuvencem se odvíjí zejména na rovině kompozice celé básně. Přestože Proba znala dílo svého předchůdce v žánru biblického eposu, zvolila si pro své dílo jinou kompoziční strategii: místo aby biblický příběh

lineárně převyprávěla, jako to udělal Iuvencus s životem Ježíšovým, vybrala si z něj sled důležitých momentů, které rozpracovala v uzavřené epizody výrazně lyrického charakteru.

Právě v těchto jednotlivých obrazech je možné velmi dobře sledovat podoby „očišťování“ Vergilia, které Proba proklamuje v úvodní programické pasáži – to jest jemné a kritické nakládání s různorodými odkazy na jeho díla. Ve starozákonní části centonu najdeme celou řadu obrazů, které se vyznačují zřejmým intertextuálním vztahem ke *Georgikám*. Tento vztah může mít různou podobu, od pouhé mozaiky citací z pasáží s podobnou náladou (popis života Adama a Evy v ráji a na zemi) až po úzkou vazbu mezi danou epizodou v centonu a určitou částí zdrojového textu, tedy *Georgik*. Taková úzká vazba se může projevat buď opakovanými citacemi (Boží soud nad Adamem a „bronzový věk“ po vraždě Abela – oba tyto obrazy jsou zřetelnými responsemi na katalog protivenství, která v *Georgikách* na smrtelníky sesílá Jupiter) nebo podobnou strukturou (popis reakce přírody na Ukřižování, který se opírá o výčet neblahých znamení doprovázejících Caesarovu smrt).

Funkce odkazů na *Georgica* v textu centonu se ale neomezuje na pouhé rozvinutí lyrického rozměru textu. Jednotlivé „georgické obrazy“ nejsou navzájem izolované, jak by se mohlo zdát při prvním čtení, ale tvoří dohromady novou epickou strukturu. Tato struktura je originální reinterpetací biblických dějin, které Proba vykládá prizmatem antického mýtu o čtyřech věcích lidstva, známého z Hesiodových *Prací a dnů*. Události vybrané z prvních kapitol *Geneze* a zvýrazněné pomocí lyrických obrazů se v Probiných očích stávají mezníky mezi jednotlivými „věky“ biblických dějin; každý další „věk“ se přitom od předchozího liší větší měrou násilí.

V paralele k řeckému mýtu se tak biblické dějiny podle Proby dělí do čtyř částí, které odrážejí sestupný vývoj od rajske idyly přes život prvních lidí na zemi a žalostný stav po Abelově vraždě až k věku válek, o němž Proba, v souladu se svým pacifistickým postojem, odmítá vyprávět. Navzdory trestu a očistě, které přinesla potopa světa, trvá tento „železný věk“ (*ferrea progenies*) až do okamžiku zrození Ježíše Krista, které znamená první obrat v této pesimistické historické perspektivě. Taková interpretace „evangelia o Ježíšově narození“ bezpochyby souvisí se zmíněnými „mesiášskými“ výklady čtvrté eklogy *Bukolik*, které právě v něm vidí dítě, jež – v tomto křesťanském pojetí – svým příchodem na svět

ohlásilo postupný návrat „zlatého věku“, tedy prvotní rajske idyly (viz např. Lactantiovy *Institutiones* a zejména „Řeč ke shromáždění svatých mužů“). Toto pojetí, které dělí biblické dějiny do dvou symetrických polovin, sestupné a vzestupné, dává jednotu celému Probinu textu. Není proto překvapivé, že sled „georgických obrazů“ se uzavírá a naplňuje líčením nejdůležitějšího okamžiku v dějinách spásy, Ukřižování.

Zatímco *Georgica* poskytla Probě materiál (veršový i obrazový) pro hlavní strukturu její básně, výpůjčky z *Aeneidy* jí daly možnost rozvinout bohatou paletu technik mezitextového navazování. Pro navazování na úrovni celých obrazů navrhuje Reinhard Herzog rozlišovat mezi dvěma základními typy: *kontrastivní* imitací, kterou v textu zastupuje zejména líčení pekla v „Kázání na hoře“, a imitací *analogickou*, jejímž příkladem je epizoda bouře. Základním prostředkem, pomocí něhož Proba propojuje určitou pasáž svého textu s její bezprostřední předlohou u Vergilia, je technika tzv. „řídící reminiscence“ (*Leitreminiszenz*, termín Reinharda Herzoga), která spočívá v kumulaci citací, jež udržují zdrojovou pasáž ve čtenářově paměti po celou dobu četby a činí z ní tak sémantický horizont dané části centonu.

Na základě výsledků textového rozboru v této práci nicméně považujeme za nutné toto Herzogem navržené rozlišování doplnit, a to ve dvou ohledech. Jednak ony dva zmíněné typy imitace jsou pouze krajní, ideální případy, které se v textu málokdy vyskytují v čisté podobě (viz například popis jerusalémského chrámu, který je vzorovou kontrastivní imitací popisu Latinova paláce v 7. knize *Aeneidy*). Naopak v básni můžeme najít celou řadu pasáží, které nesou znaky obou základních typů – příkladem je např. dvojí portrét mladého Ježíše, který vykazuje určité (ale ne jednoznačné) paralely s pojetím postavy mladé válečnice Camilly u Vergilia.

Druhé upřesnění se týká doplňujících zdrojových pasáží. V řadě případů totiž Proba k „řídící reminiscenci“ připojuje další citace, spojené s ní vazbou, kterou bychom mohli nazvat „architextuální“ (použijeme-li termín navržený Gérardem Genettem), to jest fragmenty analogického původu. Tato analogie se může týkat buď „žánru“ zdrojových pasáží (viz například Boží řeč k Adamovi a Evě po prvotním hříchu, která se skládá téměř výlučně z citátů z Vergiliových řečí) nebo jejich obsahu (např. slova Boha Otce při Ježíšově křtu v Jordánu, která odkazují na několik dvojic rodič-potomek v *Aeneidě*). V obzvláště zdařilých

případech má tímto způsobem vzniklá polysemie dva rozměry: daná pasáž v centonu je mnohovýznamovou abstrakcí řady analogických obrazů jak ve Vergiliově díle, tak v Bibli – názorným příkladem je Probino líčení bouře na moři, který vychází z podobných popisů jak v *Aeneidě*, tak i v Novém Zákoně.

Polysemie, která hraje tak důležitou roli v křesťanském pojetí textu, se tak stává jedním z hlavních principů Probiny poetiky, spolu s preferováním obsahu před formou (což odlišuje její báseň od většiny „pohanských“ centonů) a různorodostí imitačních technik. Význam polysemie v *Cento Probae* je tím zřejmější, že se s ní můžeme setkat nejen na úrovni celých obrazů, ale také na rovině fonetické a lexikální a na rovině stavby verše. Instruktivním příkladem je „technika společných slov“, se kterou se sice můžeme setkat např. i v mytologických centonech, ale kterou Proba dovedla do dokonalosti a používá ji nejsystematičtěji.

### **Probini dědicové: menší pozdněantické křesťanské centony a centonová poezie raného středověku**

Kromě *Cento Probae*, které je v mnoha ohledech výjimečné, patří ke korpusu textů, které jsou předmětem této práce, dvě rozdílné skupiny centonových skladeb, jimž jsou věnovány dvě kapitoly **Druhé analytické části**. První z nich tvoří tři menší křesťanské centony, které se datují na konec 4. nebo začátek 5. století, tedy zhruba padesát let po vzniku Probiny básně. Rozbor jejich „centonizačního stylu“, založený do značné míry na intertextuálních kritériích, nám pomohl doplnit *status questionis* a vyslovit nové hypotézy zejména ve dvou ohledech: k jejich vzájemným vztahům a k jejich celkovému hodnocení.

Naše úvahy vycházejí z předpokladu, že cento, i ve své zcela vážné, křesťanské podobě, si zachovává jeden velmi důležitý rys hry: podléhá určitému počtu pravidel, která dávají smysl každé tvorbě podobného druhu. Tato pravidla ovšem zdaleka nejsou pevně stanovená jednou provždy ani platná plošně v celé centonové poezii (i když Ausonius jednu variantu takových pravidel formuloval ve svém dopise). Právě naopak: každý centonista si vytváří, byť implicitně, svůj vlastní soubor pravidel, jimiž se při psaní svého díla řídí. Výsledky našich rozborů

*Cento Probae*, které je v tomto ohledu překvapivě koherentní ve všech svých částech, nás opravňuje k předpokladu, že takový individuální soubor pravidel je vnitřní vlastností stylu každého centonisty a že zůstává v zásadě bez větších změn v jeho jednotlivých dílech – podobně jako to platí pro pravidla metrická nebo ta, jimiž se řídí užívání rýmu.

*Versus ad gratiam Domini* jsou jediný z menších centonů, pro něž se neklade otázka atribuce: díky zmínce v *Etymologiích* Isidora ze Sevilly je můžeme autorovi jménem Pomponius, o něco mladšímu než Proba. Zajímavější je tedy otázka výběru hypotextů a vztahů k nim. Podrobný rozbor ukázal, že vedle první eklogy *Bukolik*, k níž jakožto ke zdrojovému textu se báseň hlásí zcela otevřeně (zejména imitací prvních veršů, jmen postav a celé situace, počtu replik atd.), v ní hraje důležitou roli také ekloga pátá, která je citována mnohem méně nápadným, přesto však zřejmým způsobem. Vedle díla Vergiliova odkazuje Pomponiovo dílo také na *Cento Probae*, které je vzorem a zdrojem citací především v pasážích s analogickým obsahem (nejnápadněji ve vyprávění o stvoření světa). Tento závěr zároveň potvrzuje již dříve rozšířený názor, že Probina báseň byla v křesťanském prostředí pozdního Říma poměrně dobře známá.

Charakter druhého z menších centonů, který se v sekundární literatuře cituje pod názvem *De Verbi incarnatione*, je v mnoha směrech odlišný. Nenašli jsme v něm prakticky žádné stopy imitace Probiny básně. Tento zásadní rozdíl, k němuž se pojí ještě další odlišnosti stylistické a technické (rozdílné rozměry užívaných fragmentů, vlastní doplňky, které nemají žádný vztah k původní vergiliovské formulaci, metrické chyby apod.), jsou podle našeho názoru přesvědčivým argumentem proti atribuci obou menších centonů témuž autorovi. Tento závěr ovšem nijak nezastírá zřetelné paralely mezi oběma básněmi (vzájemně se doplňující obsahy, zřetelné responze, klíčové slovo *omnipotens* atd.). Určité řešení pro zvláštní situaci, která vzniká kombinací obou těchto závěrů (básně, které na sebe zřetelně odkazují, ale pocházejí od různých autorů), vyplývá z našich stylistických rozborů: je možné, že oba menší centony mají mezi sebou podobný vztah jako dva zpěvy pastýřů ve Vergiliově páté ekloge, kterou Pomponius, obratnější z obou centonistů, systematicky využívá. Vedle četných výpůjček bychom za *tertium comparationis* mezi eklogou a centonovým diptychem mohli pokládat i podobnost námětů: v obou případech básníci vstupují do uměleckého zápasu, v němž opěvují život a smrt svého boha / Boha.

Rozbor poslední z menších básní, *De Ecclesia*, odhalil poměrně originální variantu souboru centonových pravidel, v některých bodech rafinovanější než v obou předchozích případech (složitá skloubení podobných veršů, zvláštnosti v úpravě vybraných fragmentů). Hlavním cílem našeho zkoumání bylo ověřit často přijímanou, ale na jediném vratkém argumentu (konjektura nesrozumitelného slova v rukopise) založenou hypotézu, podle níž má tato báseň pocházet od Mavortia, autora mytologického centonu *Iudicium Paridis*. Výrazné rozdíly, které konstatoval rozbor techniky a stylu obou básní, jsou podle našeho názoru zásadním argumentem proti této hypotéze.

Shrneme-li výsledky našich analýz, vyplývá z nich, že čtyři dochované pozdně antické křesťanské centony pocházejí od různých autorů: Proby, Pomponia (můžeme-li se spolehnout na Isidorův údaj) a dvou anonymních centonistů. Pojetí centonizace u jednoho každého z nich se liší, a totéž platí i o zdařilosti jejich výtvorů. Probina báseň se odlišuje od ostatních tří nejen svou délkou, ale i velmi vypracovaným stylem. Žádný z jejích následovníků nebyl schopen vyrovnat se její rafinované technice, bohaté na „společná slova“, zvukomalebné a sémantické hříčky a jemné a zároveň přesné odkazy na text Vergiliových děl. Probino pojetí centonové tvorby se tak ze všech nejvíce přibližuje ideálu, který zachycují Ausoniova pravidla; základ společných pravidel je v její básni obohacen a rozvinut velmi originálním a kreativním způsobem (viz např. úvodní pasáž, v níž postupně houstnoucí síť vergiliovských citací tvoří pozvolný přechod k „čistému centonu“ dalších částí).

Menší centony se postupně vzdalují, každý svým směrem a v jiné míře, od ausoniovského ideálu i od vysoké úrovně *Cento Probae*. Toto postupné zjednodušování pravidel je dobře patrné na příkladu rozměrů užitých veršových fragmentů. Zatímco Proba pracuje s citacemi, jejichž délka se pohybuje mezi třetinou hexametru a distichem, u Pomponia najdeme fragmenty o dvou a půl verších a v *De Verbi incarnatione* dokonce celé citované trojverší. Podobně také v poslední jmenované básni najdeme verše sestavené ze čtyř a v *De Ecclesia* dokonce z pěti velmi krátkých fragmentů.

Porovnáme-li technické zvláštnosti jednotlivých menších centonů, můžeme říct, že Pomponiovy *Versus ad gratiam Domini*, s jejich „řídícími reminiscencemi“, aluzemi na Vergiliův text v necitátových dodatcích (navíc nijak zvlášť početných) a přímou imitací *Cento Probae* zaujímají na kvalitativním



žebříčku centonové poezie poměrně vysoké místo. V básni *De Ecclesia* je méně přísné užívání čistě technických pravidel (např. co do minimálních rozměrů citátů nebo zásahů do přejímaných fragmentů) vyváženo nápaditostí, s níž anonymní centonista upravuje a obohacuje soubor pravidel a dokonce zavádí svá vlastní. Nepečlivá technika básně *De Verbi incarnatione* představuje nejméně důslednou podobu centonizace; aniž by přestala být centonem, liší se báseň od ostatních značnými úpravami citací, nevergiliovskými doplňky bez vztahu k původní podobě verše a četnými metrickými nepravidelnostmi.

Při tomto postupném zjednodušování ztrácí centonová technika mnoho ze svého virtuózního rozměru, který byl tak důležitý u Hosidia Gety, Ausonia a Proby. U některých méně zdařilých případů se dokonce zdá, že motivem pro centonování nebyla potřeba reinterpetovat a hrát si s mnohovýznamovostí a s notorickou známostí Vergiliova díla, ale spíše snaha zajistit takto výslednému výtvoru jistou autoritu a také získat záruku, že alespoň některá pravidla, jimiž se řídí hexametrická poezie, budou dodržena.

Srovnání s raně středověkými básněmi napsanými „na způsob centonu“, kterými se zabývá druhá kapitola této části, ukazuje, že se jedná o první fázi delšího procesu. V těchto textech je totiž možné sledovat pokračování a rozvíjení některých tendencí, s nimiž jsme se (v podstatně menší míře) setkali už v antických centonech. Najdeme zde poměrně rozsáhlé sledy veršů převzatých beze změny, četné doplňky z ruky centonisty, výrazné zásahy do převzatých fragmentů. Hlavní odlišností je ale změna vztahu se zdrojovým textem a s tím související proměna „implicitního čtenáře“: na rozdíl od svých antických předchůdců totiž autoři těchto básní nepředpokládají znalost zdrojového textu u čtenáře, takže nijak nepracují s prostředky jako je reinterpetace, aluze, bodová či „řídící“ reminiscence. V jejich pojetí tedy cento (můžeme-li ho tak ještě nazývat) přestává být intertextuální formou v pravém slova smyslu a stává se spíše technikou zpracování výchozího textu.

Porovnání antických a raně středověkých děl, která jsme v této práci analyzovali, má ještě jeden důležitý důsledek pro zkoumání centonové poezie obecně: zpochybňuje totiž samotný pojem „centonu“. Vyplývá z něj, že hranice tohoto pojmu, stejně jako základní prvky jeho definice, jsou málo zřetelné. Ausoniova pravidla byla pokusem o definici jakéhosi ideálního centonu; v praxi ji ale samozřejmě žádná z dochovaných centonových básní, dokonce ani ty, které

jsou považovány za vzorné, nenaplnuje beze zbytku, a všechny jsou tak jejími více či méně důslednými odrazy. Linie postupné „decentonisace“ tak začíná už u *Cento Probae*, vede přes menší antické centony a středověkou centonovou poezii až k „polocentonům“ (podle Josého-Luise Vidala) a „nepravým centonům“ (podle Giovanniho Salanitra) až k veškeré básnické tvorbě, jež využívá citací a aluzí, prostředků typických pro starověkou i středověkou poezii, která je kulturním substrátem, jenž zrodil tuto zvláštní literární formu.

## TABLE DES ABREVIATIONS ET SIGLES

CIL	<i>Corpus inscriptionum Latinarum</i>
CPL	<i>Clavis patrum Latinorum</i>
CSEL	<i>Corpus scriptorum ecclesiasticorum Latinorum</i>
DACL	<i>Dictionnaire d'archéologie chrétienne et liturgie</i>
MGH	<i>Monumenta Germaniae historica</i>
ThLL	<i>Thesaurus linguae Latinae</i>

Les abréviations des livres bibliques sont citées d'après *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, éd. Robert WEBER *et alii*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, <sup>3</sup>1983.

Les abréviations des œuvres des auteurs anciens sont citées d'après le *Thesaurus linguae Latinae*, Index, Lipsiae, Teubner, <sup>2</sup>1990, avec les exceptions suivantes :

A	Virgile, l' <i>Enéide</i> (à côté de VERG. <i>Aen.</i> )
E	les <i>Bucoliques</i> (à côté de VERG. <i>ecl.</i> )
G	les <i>Géorgiques</i> (à côté de VERG. <i>georg.</i> )
VGD	<i>Versus ad gratiam Domini</i>
DVI	<i>De Verbi incarnatione</i>
ECL	<i>De Ecclesia</i>

# BIBLIOGRAPHIE

## I. Editions

ALDHELMII *opera*, éd. Rudolf EHWALD, *MGH*, Auctores antiquissimi, t. XV, pars I, Berolini, Weidmann, 1913.

*Anthologia Latina, sive poesis Latinae supplementum*, pars prior, *Carmina in codicibus scripta*, fasciculus I, *Libri Salmasiani aliorumque carmina*, fasciculus II, *Reliquorum librorum carmina*, éd. Alexander RIESE, Lipsiae, Teubner, 1869, 1870.

ARISTOPHANES, *Peace*, éd. Maurice PLATNAUER, Oxford, Oxford University Press, 1964.

BOCCACCIO, Giovanni, *De mulieribus claris*, éd. Vittorio ZACCARIA, dans *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, éd. Vittore BRANCA, t. X, Verona, Arnoldo Mondadori editore, 1967<sup>1</sup>, 1970<sup>2</sup>.

*Carmen ad Flavium Felicem de resurrectione mortuorum et de iudicio Domini*, éd. J. H. WASZINK, Bonn, Peter Hanstein, 1937, (*Florilegium Patristicum*, supplementum 1).

*Carmen adversus Marcionem*, dans Q. Septimi Florentis TERTULLIANI *Opera*, pars II, *Opera montanistica*, éd. R. WILLEMS, Turnholt, Brepols, 1954, (*Corpus Christianorum*, series latina, 2), p. 1417-1454.

Das *Carmen adversus Marcionitas*, Einleitung, Übersetzung und Kommentar, éd. Karla POLLMANN, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1991, (*Hypomnemata – Untersuchungen zur Antike und zu ihrem Nachleben*, 96).

*Carmen de verbi incarnatione*, dans *Veterum scriptorum et monumentorum historicorum, dogmaticorum et moralium amplissima collectio*, éd. Edmond MARTENE – Ursin DURAND, Tomus IX varia complectens opuscula Patrum SS. et aliorum auctorum ecclesiasticorum, Parisiis, apud Montalant, 1733, coll. 125-131.

*Sancti COLUMBANI Opera*, éd. G. S. M. WALKER, Dublin, The Dublin Institute for Advanced Studies, 1957, (*Scriptores latini Hiberniae*, 2).

*Fl. Merobaudis reliquiae, Blossii Aemilii DRACONTII carmina, Eugenii Toletani episcopi carmina et epistulae*, éd. Friedrich VOLLMER, dans *MGH*, Auctores antiquissimi, t. XIV, Berolini, Weidmann, 1905.

DRACONTIUS, *Louanges de Dieu, Réparation*, dans *Œuvres*, éd. Claude MOUSSY – Colette CAMUS, t. I, II, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

*Ecbasis cuiusdam captivi per tropologiam, Die Flucht eines Gefangenen (tropologisch), Text und Übersetzung, Mit Einleitung und Erläuterungen*, éd.

Winfried TRILLITZSCH – Siegfried HOYER, Leipzig, Teubner, 1963.

EUSTATHII *Commentarii ad Homeri Iliadem et Odysseam ad fidem exempli Romani editi*, Leipzig, 1825, réimpression Hildesheim – New York, Georg Olms Verlag, 1970.

[pseudo-]GREGOIRE DE NAZIANZE, *La Passion du Christ, tragédie*, éd. André Tuilier, Paris, Editions du Cerf, 1969, (Sources Chrétiennes, 149).

HILARII *de Euangelio*, dans *Cypriani Galli poetae Heptateuchos, accedunt incertorum de Sodoma et Iona et ad senatorem carmina et Hilarii quae fuerunt in Genesim, de Maccabaeis atque de Euangelio*, éd. Rudolfus PEIPER, Pragae – Vidobonae – Lipsiae, 1891, (CSEL, 23), p. 270-274.

HOSIDII GETAE *Medea, Cento Vergilianus*, éd. Rosa LAMACCHIA, Leipzig, Teubner, 1981.

OSIDIO GETA, *Medea*, Introduzione, testo critico, traduzione ed indici, con un profilo della poesia centonaria greco-latina, éd. Giovanni SALANITRO, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981.

IRENÄUS von Lyon, *Adversus haereses – Gegen die Häresien*, livre II, éd. Norbert BROX, Freiburg – Basel – Wien – Barcelona – Rom – New York, Herder, 1993, (Fontes Christiani, 8/2).

IRENEE de Lyon, *Contre les hérésies*, livre II, éd. Adelin ROUSSEAU – Louis DOUTRELEAU, t. II, Texte et traduction, Paris, Cerf, 1982, (Sources chrétiennes, 294).

*El « De viris illustribus » de ISIDORO de Sevilla*, Estudio y edicion critica, éd. Carmen CODOÑER MERINO, Salamanca, 1964, (Theses et studia salmaticensia, 12).

ISIDORI *Hispalensis episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX*, éd. Wallace Martin LINDSAY, t. I, Oxford, Clarendon University Press, 1911<sup>1</sup>, 1989.

Saint JEROME, *Lettres*, t. II, éd. Jérôme LABOURT, Paris, Les Belles Lettres, 1953.

MARII VICTORINI *Ars grammatica*, éd. Italo MARIOTTI, Firenze, Felice le Monier, 1967, (Biblioteca nazionale, serie dei classici greci e latini. Testi con commento filologico, 6).

NEMESIEN, *Œuvres*, éd. Pierre VOLPILHAC, Paris, Les Belles Lettres, 1975.

« PAULINI PETRICORDIAE quae supersunt », éd. Michael PETSCHENIG, dans *Poetae christiani minores*, pars I, Pragae – Vindobonae – Lipsiae, Tempsky, 1888, (CSEL, 16), p. 1-159.

PETRARQUE, *Bucolicum carmen*, éd. Marcel FRANÇOIS – Paul BACHMANN – François ROUDAUT, préface de Jean MEYERS, Paris, Honoré Champion, 2001.

PETRONE, *Le Satiricon*, éd. Alfred ERNOUT, deuxième édition revue et corrigée, Paris, Les Belles Lettres, 1931.

PLAUTE, *Epidique*, éd. Alfred ERNOUT, Paris, Les Belles Lettres, 1972.

Sicconis POLENTONI *Scriptorum illustrium latinae linguae libri XVIII*, éd. L. ULLMANN, Rome, American Academy in Rome, 1928.

PROBAE *cento*, accedunt tres centones a poetis christianis compositi, éd. Carl SCHENKL, dans *Poetae christiani minores*, pars I, Pragae – Vindobonae – Lipsiae, Tempsky, 1888, (CSEL, 16), p. 511-639.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, éd. Jean COUSIN, t. I-VII, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980.

REPOSIANO, *Concubitus Martis et Veneris*, Introduzione, testo, commento e traduzione, éd. U[go] ZUCCARELLI, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1972, (Collana di studi classici, 12).

SEDULII *opera omnia*, éd. Iohannes HUEMER, Vindobonae, 1885, (CSEL, 10).

Julius Caesar SCALIGER, *Poetices libri septem*, Faksimile-Neudruck der Ausgabe von Lyon 1561 mit einer Einleitung von August BUCK, Stuttgart – Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, 1964.

Q. Septimi Florentis TERTULLIANI *Opera*, pars I, *Opera catholica, Adversus Marcionem*, éd. R. F. REFOULE, Turhnolti, Brepols, 1954, (Corpus Christianorum, series latina, 1).

VENANCE FORTUNAT, *Poèmes*, t. I, livres I-IV, éd. Marc REYDELLET, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

*Œuvres de Paulin de Périgueux suivis de VEN. HON. CLEM. FORTUNAT sur la vie de saint Martin*, éd. E.-F. CORPET, Paris, C. L. F. Panckoucke éditeur, 1848, (*Seconde série de la Bibliothèque latine-française depuis Adrien jusqu'à Grégoire de Tours*, 2).

P. VERGILIUS Maro, *Georgica*, éd. Manfred ERREN, t. I, *Einleitung, Praefatio, Text und Übersetzung*, t. II, *Kommentar*, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1985, 2003.

VICTORINI *versus de lege domini*, Ein unedierter Cento aus dem « Carmen adversus Marcionitas », éd. August OXE, Krefeld, 1894.

[VICTORINUS,] « *Versus de nativitate, vita, passione et resurrectione Domini* », dans *Auctores classici*, éd. Angelo MAI, t. V, Roma, 1833, p. 382-386.

VIRGILE, *Bucoliques*, éd. E. de SAINT-DENIS, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

VIRGILE, *Enéide*, éd. Jacques PERRET, tome I-III, Paris, Les Belles Lettres, 1992, 1993, 1987.

VIRGILE, *Géorgiques*, éd. E. de SAINT-DENIS – R. LESUEUR, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

## II. Instruments de travail

*Dictionnaire des genres et notions littéraires*, nouvelle édition augmentée, Paris, Encyclopædia Universalis, 2001.

BECKER, Gustav, *Catalogi bibliothecarum antiqui*, t. I, *Catalogi saeculo XIII vetustiores*, t. II, *Catalogus catalogorum posterioris aetatis*, Bonn, M. Cohen et filius, 1885.

BISCHOFF, Bernhard, *Katalog der festländischen Handschriften des neunten Jahrhunderts (mit Ausnahme der wisigotischen)*, t. I, *Aachen-Lambach*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1998.

*Centuriae latinae, Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières offertes à Jacques Chomarat*, éd. Colette NATIVEL, Genève, Droz, 1997, p. 333-340.

*Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, éd. Fernand CABROL – Henri LECLERCQ – Henri MARROU, t. I-XV, Paris, Letouzey et Ané, 1907-1953.

*Dictionnaire des termes littéraires*, éd. Hendrik VAN GORP, Paris, Honoré Champion, 2001.

*Le Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, éd. Pierre LAROUSSE, Paris, 1869, réimpression Genève-Paris, Slatkine, 1982.

LAUSBERG, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik, Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, zweite, durch einen Nachtrag vermehrte Auflage, München, Max Hüber Verlag, 1973, 1960<sup>1</sup>.

MASTANDREA, Paolo, *De fine versus, Repertorio di clausole ricorrenti nella poesia dattilica Latina, dalle origini a Sidonio Apollinare*, Elaborazioni al computer di Luigi TESSAROLO, t. I, II, Hildesheim – Zürich – New York, Olms – Weidmann, 1993, (Alpha-omega, A, 132).

MORIER, Henri, *Dictionnaire de Poétique et Rhétorique*, 4<sup>e</sup> édition revue et augmentée, Paris, PUF, 1989.

MUZERELLE, Denis, *Vocabulaire codicologique, Répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*, Paris, Editions CEMI, 1985, (Rubricae, Histoire du livre et des textes, 1).

*Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, t. III, Stuttgart, Metzler, <sup>2</sup>1899.

ROSE, Valentin, *Verzeichnis der lateinischen Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Berlin*, t. I, *Die Meerman-Handschriften des Sir Thomas Phillips*,

Berlin, A. Asher & C°, 1893.

*Prosopographie chrétienne du Bas-Empire*, éd. Charles PIETRI – Luce PIETRI, t. 2, *Prosopographie de l'Italie chrétienne (313-604)*, Rome, Ecole française de Rome, 2000.

RUTKOWSKI, W. V., *Nomenclator litterarius*, Bern – München, Francke Verlag, 1980.

SCHALLER, Dieter – KÖNSGEN, Ewald, *Initia carminum Latinorum saeculo undecimo antiquiorum*, *Bibliographisches Repertorium für die lateinische Dichtung der Antike und des früheren Mittelalters*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1977.

SCHUMANN, Otto, *Lateinisches Hexameter-Lexikon, Dichterisches Formelgut von Ennius bis zum Archipoeta*, t. I-VI, München, MGH, 1979-1983.

*Trésor de la langue française*, Paris, Editions du CNRS – Gallimard, 1971-1994.

### III. Travaux de recherche

ADAMS, J. N., « Ausonius, *Cento nuptialis* 101-131 », *Studi Italiani di Filologia Classica*, 53, 1981, p. 199-215.

ADEL, Kurt, *Das Wiener Jesuitentheater und die europäische Barockdramatik*, Wien, Österreichischer Bundesverlag, 1960.

ANGENOT, Marc, « L' 'Intertextualité' : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des sciences humaines*, LX, n° 189, 1983, p. 121-135.

AUERBACH, Erich, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius HEIM, Paris, Gallimard, <sup>1</sup>1968, 1992.

BARCHIESI, Alessandro, « Le molte voci di Omero. Intertestualità e trasformazione del modello epico nel decimo dell'Eneide », *Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici*, 4, 1980, p. 9-58.

BARCHIESI, Alessandro, *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa, Giardini, 1984, (Biblioteca di 'Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici').

BARTHES, Roland, « Inter-texte », dans IDEM, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 58-59.

BAŽIL, Martin, « *Maro Christianus*, Vergilius očima pozdněřímských křesťanů »,



*Souvislosti*, 45-46, 2000, p. 201-221.

BAŽIL, Martin, « *De alieno nostrum*, Les centons de l'Antiquité tardive et la théorie de l'intertextualité », *Listy filologické*, 125, 1-2, 2002, p. 1-32.

BAŽIL, Martin, « *More centonario*. Remarques sur la technique du centon dans la poésie latine hexamétrique du Haut Moyen Age (VI<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles) », dans *Poesía Latina Medieval (siglos V-XV)*, Actas del IV Congreso del « Internationales Mittellateinerkomitee », Santiago de Compostela, 12-15 de septiembre de 2002, éd. C. DIAZ Y DIAZ – José M. DIAZ DE BUSTAMANTE, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 275-285.

BELARDI, Walter, « Nomi del centone nelle lingue indoeuropee », *Ricerche linguistiche*, 4, 1958, p. 29-57.

BERNHARD, Michael, *Goswin Kempgyn de Nussia – Trivita studentium. Eine Einführung in das Universitätsstudium aus dem 15. Jahrhundert*, München, Arceo-Gesellschaft, 1976. (Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung, 26).

BERNT, G., « Cento », dans *Lexikon des Mittelalters* II, München – Zürich, Artemis-Verlag, 1983, col. 1621-1622.

BIASI, Pierre-Marc de, « Intertextualité (Théorie d') », dans *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1994, Corpus 12, p. 514-516.

BIELER, Ludwig, « Adversaria zu *Anthologia Latina* 676. Mit einem Anhang über die Columbanus-Gedichte », dans *Antidosis, Festschrift für Walther Kraus zum 70. Geburtstag*, éd. Rudolf HANSLIK – Albin LESKY – Hans SCHWABL, Wien – Köln – Graz, Hermann Böhlaus, 1972, (Wiener Studien, Zeitschrift für Klassische Philologie und Patristik, Beiheft 5), p. 41-48.

BIHLMAYER, K., « Cento », dans *Lexikon für Theologie und Kirche*, éd. Josef HÖFER – Karl RAHNER, t. I, Freiburg im Breisgau – Basel – Wien, Herder, 1958, p. 993.

BIRKEN, Siegmund von, *Teutsche Rede-bind- und Dichtkunst*, Nürnberg, 1679, Réimpression Hildesheim – New York, Georg Olms Verlag, 1973.

BLÄNSDORF, Jürgen, « Senecas Apocolocynthisis und die Intertextualitätstheorie », *Poetica*, 18, 1986, p. 1-26.

BLOOM, Harald, *The Anxiety of Influence : a Theory of Poetry*, London, Oxford University Press, <sup>1</sup>1975, <sup>2</sup>1997.

BORN L. K., « The centones Vergiliani and the Half-lines of the Aeneid », *Classical Philology*, 26, 1931, p. 199-202.

BOUILLAGUET, Annick, *L'écriture imitative : pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, 1996.

BRADSHAW, Paul, *La liturgie chrétienne en ses origines. Sources et méthodes*,

traduit de l'anglais par Jean LAPORTE, Paris, Les Editions du Cerf, 1995, (Liturgie – collection de recherche du Centre national du pastorale liturgique, 5).

BRANDES, Wilhelm, « Studien zur christlich-lateinischen Poesie 3 : Zwei Victoringedichte des Vatic. Regin. 582 und das *carmen adversus Marcionitas* », *Wiener Studien, Zeitschrift für classische Philologie (Supplement der Zeitschrift für österreichische Gymnasien)*, 12, 1890, p. 310-316.

BRAUN, René, « Tertullien et les poètes latins », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, 2, 1967, p. 21-33, réimpression dans IDEM, *Approches de Tertullien. Vingt-six études sur l'auteur et sur l'œuvre (1955-1990)*, Paris, Institut d'Etudes Augustiniennes, 1992, (Collection d'Etudes Augustiniennes, Série Antiquité, 134), p. 97-109.

BRIGHT, David F., « Theory and Practice in the Vergilian Cento », *Illinois classical Studies*, 9, 1, 1984, p. 79-90.

BROICH, Ulrich, « Formen der Markierung von Intertextualität », dans *Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, p. 31-47.

BROICH, Ulrich, « Zu Einzeltextreferenz », dans *Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, p. 48-52.

BRUGNOLI, Giorgio, « Due note probiane », dans *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte*, t. IV, Urbino, Quattroventi, 1978, p. 217-230.

BRUGNOLI, Giorgio, « Il consolidamento della glossa virgiliana nella programmazione di Elio Donato », dans *Cultura latina pagana fra terzo e quinto secolo dopo Cristo*, Atti del Convegno Mantova, 9-11 ottobre 1995, Firenze, Leo S. Olschki, 1998, (Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti, Miscellanea, 6), p. 161-200.

BUCHHEIT, Vinzenz, « Vergilideutung in Cento Probae », *Grazer Beiträge*, 15, 1988, p. 161-176.

BUREAU, Bruno, « Citer et/ou paraphraser chez quelques poètes bibliques latins : Juvencus, Sedulius, Arator », dans *La citation dans l'Antiquité*, Actes du colloque du PARSA, Lyon, ENS LSH, 6-8 novembre 2002, éd. Catherine DARBO-PESCHANSKI, Grenoble, Editions Jérôme Million, 2004, p. 199-219.

BUREAU, Bruno, « Rime et sens dans la poésie hexamétrique latine tardive – quelques exemples », dans *Poétique de la rime*, éd. Michel MURAT – Jacqueline DANGEL, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 97-123.

BURSIAN, Conrad, « Ein ungedruckter Cento Vergilianus », *Sitzungsberichte der Münchener Akademie der Wissenschaften, philol.-historische Classe*, 2, 1, 1878, p. 29-37.

BUXTORF, Peter, *Alma mater poetica*, Basel, Helbing & Lichtenhahn, 1960, (Studien zur Geschichte der Wissenschaften in Basel, 9).

CACIOLI, Maria R., « Adattamenti semantici e sintattici nel centone vergiliano di

Proba », *Studi Italiani di Filologia Classica*, 41, 1969, p. 188-246.

CANEL, Alfred, *Recherches sur les jeux d'esprit, les singularités et les bizarreries littéraires, principalement en France*, Evreux, Hérissé, 1867.

CARAMUEL, Ioannes, *Primus calamus ob oculos ponens Metametricam, quae variis Currentium, Recurrentium, Adscendentium, Descendentium, nec non Circumvolantium Versuum Ductibus, aut aeri incisos, aut buxo insculptos, aut plumbo infusos, multiformes labyrinthos exornat*, Romae, Fabius Falconius, 1663.

CARBONE, Gabriella, *Il centone De alea. Introduzione, testo, traduzione, note critiche, commento e Appendice*, Napoli, Loffredo Editore, 2002, (Studi Latini, 44).

CARRIE, Jean-Michel – ROUSSELE, Aline, *L'Empire romain en mutation, des Sévères à Constantin 192-337*, Paris, Editions du Seuil, 1999, (Nouvelle Histoire de l'Antiquité, 10).

CATALDO, A., « Maro mutatus in melius, Espedienti compositivi nel centone virgiliano di Proba », *Quaderno dell'Istituto delle Lingue Classiche, Facoltà di Magistero Lecce*, 1, 1979, p. 19-60.

CATAUDELLA, Michele R., « Costantino, Giuliano e l'*Oratio ad Sanctorum Coetum* », *Klio*, 83, 1, 2001, p. 167-181.

CAZES, Hélène, « Centon et collage: l'écriture cachée », dans *Montages / Collages*, Actes du second colloque de CICADA, 5-7 décembre 1991, éd. par Bertrand ROUGE, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1993, (Rhétoriques des Arts, 2), p. 69-84.

CAZES, Hélène, *Le livre et la lyre, Grandeur et décadence du centon virgilien au moyen-âge et à la renaissance*, thèse soutenue à l'Université de Paris X (dir. Daniel Ménager), 1998.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Editions du Seuil, 1979.

COMPARETTI, Domenico, *Virgilio nel Medioevo*, Firenze, 1937, prima ristampa riveduta 1943, ristampa anastatica 1981.

CONSOLINO, Franca Ela, « Da Osidio Geta ad Ausonio e Proba, Le molte possibilità del centone », *Atene e Roma*, nuova serie, 28, 1983, fasc. 3-4, p. 133-151.

CONTE, Gian Biagio, *Memoria dei poeti e arte allusiva*, Torino, Einaudi, 1974.

CONTE, Gian Biagio – BARCHIESI, Alessandro, « Imitazione e arte allusiva, Modi e funzioni dell'intertestualità », dans *Lo spazio letterario di Roma antica*, p. 81-114.

CORONATI, Lia, « Osservazioni sulla traduzione greca della IV ecloga di Virgilio », *Civiltà classica e cristiana*, 5, 1, 1984, p. 71-84.

COURCELLE, Pierre, « L'enfant et les 'sorts virgiliens' », dans *Vigiliae Christianae*, 7, 1953, p. 194-220.

COURCELLE, Pierre, « Les Pères d'Eglise devant les enfers virgiliens », *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, 30, 1955, p. 5-74.

COURCELLE, Pierre, « Les exégèses chrétiennes de la quatrième Eglogue », *Revue des études anciennes*, 59, 3-4, 1957, p. 294-319.

COURCELLE, Pierre, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Enéide*, t. I, *Les témoignages littéraires*, Paris, Boccard, 1984.

COVIELLO, Ana Luisa, « Sobre el centón, *opusculum ... de seriis ludicrum*, y sobre si es también paródico el centón cristiano », *Anuari de filologia*, 21, 1998-1999, D/9, p. 73-82.

COVIELLO, Ana Luisa, « El centón: *opusculum ... de alieno nostrum* », *Emerita*, 70, 2, 2002, p. 321-333.

CURTIUS, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke Verlag, 1948.

CUSSET, Christoph, *La Muse dans la Bibliothèque, Réécriture et intertextualité dans la poésie alexandrine*, Paris, CNRS Editions, 1999.

DANIELOU, Jean – du CHARLAT, Régine, *La catéchèse aux premiers siècles*, cours du R.P. Jean DANIELOU rédigé par Régine du CHARLAT, Paris, Institut supérieur de pastorale catéchétique, 1968.

DAVENSON, Henri (pseudonyme d'Henri-Irénée MARROU), *Fondements d'une Culture chrétienne*, Paris, Librairie Bloud & Gay, 1934, (Cahiers de la nouvelle journée, 27).

DE KISCH, Yves, « Les *Sortes Vergilianae* dans l'Histoire Auguste », dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire (École française de Rome)*, 82, 1970, p. 321-362.

DELEPIERRE, Octave, *Centoniana. Revue analytique des ouvrages écrits en centon depuis les temps anciens jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle*, London, Whittingham and Wilkins, 1868.

DELEPIERRE, Octave, *Tableau de la littérature du centon chez les anciens et chez les modernes*, t. I, II, London, 1874, 1875.

DESBORDES, Françoise, « Le corps étranger. Notes sur le centon en général et la Médée d'Hosidius Geta en particulier », dans *Argonautica, Trois études sur l'imitation dans la littérature antique*, Bruxelles, Latomus, 1979, p. 83-108, (Collection Latomus, 161).

*Dialog der Texte*, Hamburger Kolloquium zur Intertextualität (3.-5. Juni 1982), éd. W. SCHMID – D. STEMPERL, Wien, Institut für Slawistik der Universität Wien, 1983,

(Wiener slawistischer Almanach, Sonderband 11).

*Dialogizität*, éd. Renate LACHMANN, München, Wilhelm Fink Verlag, 1982, (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Texte und Abhandlungen, Reihe A: Hermeneutik, Semiotik, Rhetorik, 1).

DOLBEAU, François, « Sur un manuscrit perdu de Dracontius », *Latomus*, 48, 2, 1989, p. 416-423.

DOSTÁLOVÁ, Růžena, « Die byzantinische Theorie des Dramas und die Tragödie *Christos paschon* », *Jahrbuch für österreichische Byzantinistik*, 32, 3, 1982, p. 73-82.

DULAËY, Martine, « *Des forêts de symboles* », *L'initiation chrétienne et la Bible (I<sup>er</sup>-VI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Librairie générale française, 2001.

EDMUNDS, Lowell, *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*, Baltimore – London, The John Hopkins University Press, 2001.

ERMINI, Filippo, *Il centone di Proba e la poesia centonaria latina*, Roma, Ermanno Loescher & C.°, 1909.

FONTAINE, Jacques, *Naissance de la poésie dans l'Occident chrétien, Esquisse d'une histoire de la poésie latine chrétienne du III<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle*, avec une préface de Jacques PERRET, Paris, Etudes Augustiniennes, 1981.

FORMICA, Francesca, « Il riuso di Virgilio nel centone cristiano *De Ecclesia* », *Vetera Christianorum*, 39, 2002, p. 235-255.

FREDOUILLE, Jean-Claude, *Tertullien et la conversion de la culture antique*, Paris, Etudes Augustiniennes, 1972.

FREDOUILLE, Jean-Claude, « Les lettrés chrétiens face à la Bible », dans *Le monde latin antique et la Bible*, p. 25-42.

FREUND, Stefan, *Vergil im frühen Christentum, Untersuchung zu den Vergilzitate bei Tertullian, Minucius Felix, Novatian, Cyprian und Arnobius*, Paderborn – München – Wien – Zürich, Ferdinand Schöningh, 2000, (Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums, Neue Folge, 1. Reihe: Monografien, 16).

FUHRMANN, Manfred, *Rom in der Spätantike, Porträt einer Epoche*, München – Zürich, Artemis – Winkler, 1994.

GALAND-HALLYN, Perrine, *Le reflet des fleurs, Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, (Travaux d'Humanisme et Renaissance, 283).

GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil, 1979.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil 1982, 1992<sup>2</sup>.

*Das Gespräch*, éd. Karlheinz STIERLE – Rainer WARNING, München, Wilhelm Fink Verlag, 1984, (Poetik und Hermeneutik, 11).

GNILKA, Christian, *Chresis, Die Methode der Kirchenväter im Umgang mit der antiken Kultur*, t. II, *Kultur und Konversion*, Basel, Schwabe, 1993.

GOULON, Alain, « Les citations des poètes latins dans l'œuvre de Lactance », dans *Lactance et son temps, Recherches actuelles*, Actes du IV<sup>e</sup> colloque d'études historiques et patristiques, Chantilly 21-23 septembre 1976, éd. Jacques FONTAINE – Michel PERRIN, Paris, Beauchesne, 1978, p. 107-156.

GREEN, R.P.H., « Proba's Cento: its Date, Purpose, and Reception », *Classical Quarterly*, 45, 2, 1995, p. 551-563.

GREEN, R.P.H., « Proba's Introduction to her Cento », *Classical Quarterly*, 47, 2, 1997, p. 548-559.

GRIVEL, Charles, « Thèses préparatoires sur les intertextes », dans *Dialogizität*, p. 237-248.

HAGENDAHL, Harald, *Latin Fathers and the Classics, A Study of the Apologists, Jerome and other Christian Writers*, Göteborg, Elander, 1958.

HATCH, Edwin, *Essays in Biblical Greek*, Oxford, 1889.

HEBEL, Udo J., *Intertextuality, allusion, and quotation : an international bibliography of critical studies*, New York – London, Greenwood Press, 1989.

HECK, Eberhard, « *Vestrum est – poeta noster*. Von der Geringschätzung Vergils zu seiner Aneignung in der frühchristlichen lateinischen Apologetik », *Museum Helveticum*, 47, 1990, p. 102-120.

HEESAKKERS, Chris J., « Juegos con Lucilio: los 'Centones Luciliani' de Ianus Dousa, primicias de la filología clásica en Leiden », *Revista de Estudios Latinos*, 1, 2001, p. 137-154.

HEINZELMANN, Michael, « Ostia, Regio III. Untersuchungen in den unausgegrabenen Bereichen des Stadtgebietes, Vorbericht zur dritten Grabungskampagne 2000. Mit einem Beitrag von Maria Grazia GRANINO CECERE », *Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 108, 2001, p. 313-328.

HERZOG, Reinhart, *Die Biblepik der lateinischen Spätantike*, t. I, München, Wilhelm Fink Verlag, 1975.

HERZOG, Reinhart, « Exegese-Erbauung-Delectatio. Beiträge zu einer christlichen Poetik der Spätantike », dans *Formen und Funktionen der Allegorie, Symposium Wolfenbüttel 1978*, éd. Walter HAUG, Stuttgart, Metzler, 1979, p. 52-68.

HINDS, Stephen, *Allusion and intertext, Dynamics of appropriation in Roman poetry*, Cambridge University Press, 1998, (Roman literature and its contexts).

HOCH, Christoph, « Cento II-IV », dans *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, éd. G. UEDING, t. II, Tübingen, Niemeyer, 1994, p. 152-156.

HOCH, Christoph, *Apollo Centonarius*, Studien und Texte zur Centodichtung der italienischen Renaissance, Tübingen, Stauffenburg-Verlag, 1997, (Romanica et comparatistica. Sprach- und literaturwissenschaftliche Studien, 26).

HOFMANN, Heinz, « Überlegungen zu einer Theorie der nichtchristlichen Epik der lateinischen Spätantike », *Philologus*, 132, 1, 1988, p. 101-159.

HOLTZ, Louis, « La survie de Virgile dans le Haut Moyen Age », dans *La présence de Virgile*, Actes du Colloque des 9, 11 et 12 décembre 1976 (Paris E.N.S., Tours), éd. Raymond CHEVALLIER, Paris, Les Belles Lettres, 1978, (Caesarodunum XIII bis – Numéro spécial), p. 209-222.

HOLTZ, Louis, *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical, Etude sur l'Ars Donati et sa diffusion (IV<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle) et édition critique*, Paris, CNRS, 1981, (Documents, études et répertoires publiés par l'IRHT).

HOMOLÁČ, Jiří, *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, Praha, Karolinum, 1996, (Acta Universitatis Carolinae – Philologica, Monographia, 127).

HRDINA, Karel, « Centones virgiliani českých humanistů 16. a 17. století », dans 'Pio vati', *Sborník prací českých filologů kuctění dvoutisícího výročí narození Vergiliova*, éd. Otakar JIRÁNI – Franišek NOVOTNÝ – Bohumil RYBA, Praha, Jednota českých filologů, 1930, p. 80-94.

INGLEBERT, Hervé, *Interpretatio Christiana, Les mutations des savoirs (cosmographie, géographie, ethnographie, histoire) dans l'Antiquité chrétienne 30-630 après J.-C.*, Paris, Institut d'Etudes Augustiniennes, 2001, (Collection des Etudes Augustiniennes, Série Antiquité, 166).

INGREMAU, Christianne, « Minucius Felix et ses 'sources': le travail de l'écrivain », *Revue des Études Augustiniennes*, 45, 1, 1999, p. 3-20.

*Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, éd. Ulrich BROICH – Manfred PFISTER, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1985.

*L'intertextualité*, éd. Nathalie LIMAT-LETELLIER – Marie MIGUET-OLLAGNIER, Besançon, 1998, (Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 637).

*Intertextuality*, éd. Heinrich F. PLETT, Berlin – New York, Walther de Gruyter, 1991, (Research in theory, 15).

JACOBSEN, Peter Christian, *Die Quirinalien des Metellus von Tegernsee, Untersuchungen zur Dichtkunst und kritische Textausgabe*, Leiden – Köln, Brill, 1965, (Mittellateinische Studien und Texte, 1).

JACOBSEN, Peter Christian, « Carmina Columbani », dans *Die Iren und Mitteleuropa*, éd. Heinz LÖWE, t. I, Stuttgart, Klett-Cotta 1982, (Veröffentlichungen des Europa-Zentrums Tübingen, Kulturwissenschaftliche

Reihe), p. 434-467.

JAKOBI, Rainer, « Vom Klassizismus zur christlichen Ästhetik, Die Selbstkonstituierung der christlichen Dichterin Proba », *Hermes*, 133, 1, 2005, p. 77-92.

JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, 27, 1976, p. 257-281.

JENNY, Laurent, « Sémiotique du collage intertextuel, ou la littérature à coups de ciseaux », *Revue d'esthétique*, 3-4, 1978, p. 165-182.

KARRER, Wolfgang, *Parodie, Travestie, Pastiche*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1977, (Information und Synthese, 6).

KARRER, Wolfgang, « Intertextualität als Elementen- und Struktur-Reproduktion », dans *Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, p. 98-116.

KARTSCHOKE, Dieter, *Bibeldichtung, Studien zur Geschichte der epischen Bibelparaphrase von Juvenecus bis Otfrid von Weissenburg*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1975.

KIRSCH, Wolfgang, *Die lateinische Versepeik des 4. Jahrhunderts*, Berlin, Akademie-Verlag, 1989.

KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, 1978<sup>2</sup>.

KYRIAKIDIS, Stratis, « Eve and Mary : Proba's Technique in the Creation of Two Different Female Figures », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 29, 1992, p. 121-153.

LA BUA, Giuseppe, « Revisione al testo dei centoni cristiani », *Giornale italiano di filologia*, 43, 1991, p. 105-118.

LA BUA, Giuseppe, « Esegesi Virgiliana antica e poesia centonaria », *Atene e Roma*, 38, 1, 1993, p. 99-107.

LABARRE, Sylvie, *Le manteau partagé, Deux métamorphoses poétiques de la Vie de saint Martin chez Paulin de Périgueux (V<sup>e</sup> s.) et Venance Fortunat (VI<sup>e</sup> s.)*, Paris, Institut d'Etudes Augustiniennes, 1998, (Collection des Etudes Augustiniennes, Série Antiquité, 158).

LACHMAN, Renate, « Ebenen des Intertextualitätsbegriffs », dans *Das Gespräch*, p. 133-138.

LACHMANN, Renate, « Imitatio und Intertextualität. Drei russische Versionen von Horaz' *Exegi monumentum* », *Poetica*, 19, 1987, p. 195-235.

LALANNE, Ludovic, *Curiosités littéraires*, Paris, Paulin, 1845, <sup>2</sup>1857.

LAMACCHIA, Rosa, « Dall'arte allusiva al centone (a proposito di scuola di poesia e poesia di scuola) », *Atene e Roma*, 3, 1958, p. 193-216.



- LAMACCHIA, Rosa, « Osservazioni sulle sigle dei personaggi e le rubriche nella Medea di Osidio Geta », *Parola del passato*, 62, 1958, p. 312-321.
- LAMACCHIA, Rosa, « Problemi di interpretazione semantica in un centone virgiliano », *Maia*, n. s., 3, 1958, p. 193-216.
- LAMACCHIA, Rosa, « Metro e ritmo nella 'Medea' di Osidio Geta », *Studi italiani di Filologia Classica*, 41, 1959, p. 175-206.
- LAMACCHIA, Rosa, « Centoni (*centones*) », dans *Enciclopedia Virgiliana*, éd. Umberto COZZOLI *et al.*, t. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Virgiliana, 1984, p. 733-737.
- LAPIDGE, Michael, « Epilogue: Did Columbanus compose metrical verse? », dans *Columbanus: Studies on the Latin writings*, éd. Michael LAPIDGE, Woodbridge, The Boydell Press, 1997, (Studies in Celtic history, 17), p. 274-285.
- LAURENCE, Patrick, « Proba, Juliana et Démétrias : le christianisme des femmes de la 'gens Anicia' dans la première moitié du 5<sup>e</sup> siècle », *Revue des Etudes Augustiniennes*, 48, 1, 2002, p. 131-163.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, 1996 (1975).
- LIEDE, Alfred, *Dichtung als Spiel, Studien zur Unsinnpoesie an der Grenzen der Sprache*, t. 1, 2, Berlin, Walter de Gruyter, 1963.
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie, « Historique du concept d'intertextualité », dans *L'intertextualité*, p. 17-64.
- LINDNER, Monika, « Integrationsformen der Intertextualität », dans *Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, p. 116-135.
- Die Literatur des Umbruchs. Von der römischen zur christlichen Literatur, 117-284 n. Chr.*, éd. Klaus SALMANN, dans *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike*, éd. Reinhart HERZOG – Peter Lebrecht SCHMIDT, t. 4, München, Beck, 1997.
- LÜHKEN, Maria, *Christianorum Maro et Flaccus. Zur Vergil- und Horazrezeption des Prudentius*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2002, (Hypomnemata, 141).
- MAKOWSKI, John F., « Nisus and Euryalus: a Platonic relationship », *The Classical Journal*, 85, 1, 1989-1990, p. 1-15.
- MANITIUS, Max, *Geschichte der christlich-lateinischen Poesie bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, Stuttgart, Cotta, 1891.
- MANITIUS, Max, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, t. I, II, München, C. H. Beck, 1911, 1923.
- MARAVAL, Pierre, *Le christianisme de Constantin à la conquête arabe*, Paris,

Presses Universitaires de France, 1997.

MARROU, Henri-Irénée, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, t. I, II, Paris, Editions du Seuil, 1<sup>ère</sup> édition 1948, 7<sup>ème</sup> édition 1981, (Collection « Points – histoire »).

MARROU, Henri-Irénée, *Décadence romaine ou antiquité tardive ? III<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Editions du Seuil, 1977.

MARTIMORT, Aimé Georges, *Les lectures liturgiques et leurs livres*, Turnhout, Brepols, 1992, (Typologie des sources du Moyen Age occidental, 64).

MASTANDREA, Paolo, « L'epigramma dedicatorio del *Cento Vergilianus* di Proba (AL 719d Riese2), Analisi del testo, ipotesi di datazione e identificazione dell'autore », *Bollettino di studi latini*, 31, 2, 2001, p. 565-578.

MATTHEWS, John, « The Poetess Proba and fourth-century Rome: Questions of Interpretation », dans *Institutions, société et vie politique dans l'Empire romain au IV<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.*, éd. Michel CHRISTOL – Ségolène DEMOUGIN – Yves DUVAL – Claude LEPELLEY – Luce PIETRI, Rome, Ecole française de Rome, 1992, (Collection de l'Ecole française de Rome, 159), p. 277-304.

MAUREL-INDART, Hélène, *Du plagiat*, Paris, PUF, 1999.

MCGILL, Scott C., « *Poeta arte christianus* : Pomponius's *Cento Versus ad gratiam Domini* as an Early Example of Christian Bucolic », *Traditio*, 56, 2001, p. 15-26.

MCGILL, Scott C., « Tragic Vergil: Rewriting Vergil as a Tragedy in the *Cento Medea* », *Classical World*, 95, 2, 2002, p. 143-161.

MEYER, Wilhelm, « Die Berliner Centones der *Laudes dei* des Dracontius », *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*, XV, 1890, p. 257-297.

MICAELLI, Claudio, « *Carmen aduersus Marcionitas* : ispirazione biblica e sua ripresa nei centoni *De lege e de nativitate* », dans *La poesia tardoantica e medievale*, Atti del I Convegno internazionale di Studi, Macerata, 4-5 maggio 1998, a cura di Marcello SALVADORE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, p. 171-198.

MILESI, Laurent, « Inter-textualités : enjeux et perspectives (en guise d'avant-propos) », dans *Texte(s) et intertexte(s)*, p. 7-34.

*Mimesis and Intertextuality in Antiquity and Christianity*, éd. Dennis R. MACDONALD, Harrisburg, Trinity Press International, 2001, (Studies in Antiquity and Christianity).

MONAT, Pierre, *Lactance et la Bible, Une propédeutique latine à la lecture de la Bible dans l'Occident constantinien*, t. I, II, Paris, Etudes Augustiniennes, 1982.

*Le monde latin antique et la Bible*, éd. Jacques FONTAINE – Charles PIETRI, Paris,

Editions Beauchesne, 1985, (Bible de tous les temps, 2).

MONTERO CARTELLE, Enrique, « Transformaciones semántico-literarias en el *Cento nuptialis* de Ausonio », dans *Actas del V Congreso español de estudios clásicos*, Madrid, 1978, p. 599-602.

MORESCHINI, Claudio – NORELLI, Enrico, *Histoire de la littérature chrétienne ancienne grecque et latine*, t. 1, *De Paul à l'ère de Constantin*, traduit en français par Madeleine ROUSSET, Genève, Editions Labor et Fides, 2000.

MÜLLER, Lucian, « Opusculum IV : De ludibriis artis », dans *De re metrica poetarum latinorum praeter Plautum et Terentium, Accedunt eiusdem auctoris opuscula IV*, Petropoli – Lipsiae, C. Ricker, 1894, p. 576-594.

MÜLLER, W., « Centones », dans *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, éd. J. S. ERSCH – J. S. GRUBER, t. 16, Leipzig, J. F. Gleditsch – F. A. Brockhaus, 1826, p. 47-48.

MUNIER, Charles, *L'Evasion d'un prisonnier, Ecbasis cuiusdam captivi*, Introduction, traduction, commentaire et tables, Paris, CNRS Editions – Turnhout, Brepols, 1998, (Sources d'histoire médiévale, publiées par l'IRHT).

NODIER, Charles, *Questions de littérature légale : Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheres qui ont rapport aux livres*, Paris, Barba, 1812.

OPELT, Ilona, « Der zürnende Christus im Cento der Proba », *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 7, 1964, p. 106-116.

ORCHARD, A., *The Poetic Art of Aldhelm*, Cambridge, 1994, (Cambridge studies in Anglo-Saxon England, 8).

OTRUBA, Mojmir, *Znaky a hodnoty*, Praha, Český spisovatel, 1994.

PALLA, Roberto, « Risvolti di tecnica centonaria », *Civiltà classica e cristiana*, 4, 1983, p. 279-297.

PARRY, Milman, *L'épithète traditionnelle dans Homère*, Essai sur un problème de style homérique, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

PARRY, Milman, *Les formules et la métrique d'Homère*, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

PASQUALI, Giorgio, « Arte allusiva », dans IDEM, *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia, Neri Pozza, 1951, p. 11-20.

PAVLOVSKIS, Zoja, « Proba and the Semiotics of the Narrative Virgilian Cento », *Vergilius*, 35, 1989, p. 70-84.

PFISTER, Manfred, « Konzepte der Intertextualität », dans *Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, p. 1-30.

PIEGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

PIETRI, Charles – PIETRI, Luce (éd.), *Naissance d'une chrétienté (250-430)*, dans *Histoire du christianisme des origines à nos jours*, sous la direction de Jean-Marie MAYEUR – Charles et Luce PIETRI – André VAUCHEZ – Marc VENARD, t. II, Paris, Desclée, 1995.

PLETT, Heinrich F., « Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik », dans *Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, p. 79-98.

POINSOTTE, Jean-Michel, « Les Juifs dans les centons latins chrétiens », *Recherches Augustiniennes*, 21, 1986, p. 85-116.

POLARA, Giovanni, « Un aspetto della fortuna di Virgilio : tra Virgilio, Ausonio e l'Appendix Vergiliana », *Koinonia*, 5, 1981, p. 49-62.

POLARA, Giovanni, « I centoni », dans *Lo spazio letterario di Roma antica*, p. 245-275.

POLLMANN, Karla, « Jesus Christus und Dionysos, Überlegungen zum Euripides-Cento *Christus Patiens* », *Jahrbuch für österreichische Byzantinistik*, 47, 1997, p. 87-106.

POULLE, Bruno, « La nouvelle *Enéide* d'Ovide dans les *Fastes* », dans *L'intertextualité*, p. 65-72.

PRIGENT, Pierre, *Les Testimonia dans le christianisme primitif : L'Épître de Barnabé I-XVI et ses sources*, Paris, Lecoffre – J. Gabalda et C<sup>ie</sup>, 1961.

PUCCI, Pietro, *Odysseus Polutropos, Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*, Ithaca – London, Cornell University Press, 1987, (Cornell Studies in Classical Philology, 46).

PUTNA, Martin C., « Svět posledních římských pohanů ve světle Macrobiových Saturnálií », dans IDEM – HLAVÁČEK, Jakub, *Macrobius: Saturnálie*, Praha, Herrmann & synové, 2002, (Poslední Římané, 2).

QUICHERAT, Jules, « Sur Virgile », *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, t. 2, 1840-1841, p. 125-130.

RABAU, Sophie, *L'intertextualité. Introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie*, Paris, Flammarion, 2002, (GF – Corpus, Lettres).

*Restauration et renouveau. La littérature latine de 284 à 374 après J.-C.*, éd. Reinhart HERZOG, dans *Nouvelle histoire de la littérature latine*, éd. IDEM – Peter Lebrecht SCHMIDT, édition française sous la direction de Gérard NAUROY, t. V., Turnhout, Brepols, 1993.

REY, André-Louis, « Ecriture et lecture des centons homériques chrétiens, 'quasi non legerimus Homerocentonas et Virgiliocentonas' », *Revue des études latines*, 69, 1991, p. 20-21.

REYNAUD, Jean, *Etudes encyclopédiques*, Paris, Furne, Jouvet et compagnie, 1866.

- RICCI, Maria Lisa, « Motivi ed espressioni bibliche nel centone virgiliano 'De ecclesia' », *Studi Italiani di Filologia Classica*, 35, 1963, p. 161-185.
- RICCI, Maria Lisa, « Motivi arcadici in alcuni centoni virgiliani cristiani », dans *Atti del Convegno virgiliano sul bimillenario delle Georgiche*, Napoli 17-19 dicembre 1975, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1977, p. 489-496.
- RICCI, Maria Lisa, « Note al centone 'Versus ad gratiam Domini', attribuito a Pomponio (719° Rie.) », *Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Bari*, 14, 1977, p. 105-121.
- RIFFATERRE, Michaël, « La syllepse intertextuelle », *Poétique*, 40, 1979, p. 496-501.
- RIFFATERRE, Michaël, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, 215, 1980, p. 4-18.
- RIFFATERRE, Michaël, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, 41 (février 1981), p. 4-7.
- RUPRECHT, Hans-George, « Intertextualité », *Texte*, 2, 1983, p. 13-22.
- RUZINA, Je. G., « Vergilianskie centony », *Listy filologické*, 106, 1983, p. 47-52.
- SALANITRO, Giovanni, « Virgilio e Osidio Geta », *Sileno*, 5-6, 1979-1980, p. 393-400.
- SALANITRO, Giovanni, « Omero, Virgilio e i centoni », *Sileno*, 13, 1987, p. 231-240.
- SALANITRO, Giovanni, « I centoni », dans *Lo spazio letterario della Grecia antica*, p. 757-774.
- SALANITRO, Giovanni, « Osidio Geta e la poesia centonaria », dans *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, II, Prinzipat*, t. 34, *Sprache und Literatur*, Teilband 3, *Einzelne Autoren seit der hadrianischen Zeit und Allgemeines zur Literatur des 2. und 3. Jahrhunderts*, éd. Wolfgang HAASE, Berlin – New York, Walter de Gruyter, 1997, p. 2314-2360.
- SALZMANN, Jorg Christian, *Lehren und Ermahnen, Zur Geschichte des christlichen Wortgottesdienstes in den ersten drei Jahrhunderten*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1994, (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament, Reihe 2, 59).
- SAMOYVAULT, Tiphaine, *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.
- SANCHEZ MARTINEZ, Francisco Javier, *Historia y crítica de la poesía lírica culta « a lo divino » en la España del Siglo del Oro*, t. III, *De los orígenes a la divinización de la lírica de Garcilaso, con un estudio del centón poético « a lo divino » de Juan de Andosilla*, Alicante, F. J. Sánchez Martínez, 1996.
- SANGSUE, Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994.

SCHANZ, Martin, *Geschichte der römischen Litteratur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian (Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft, VIII)*, t. IV, 1, *Die Litteratur des vierten Jahrhunderts*, München, Beck, 1904

SCHMID, Wolfgang, « *Tityrus Christianus*, Probleme religiöser Hirtendichtung an der Wende vom 4. zum 5. Jahrhundert », *Rheinisches Museum*, 96, 1953, p. 101-165.

SCHMITZ, Thomas A., *Moderne Literaturtheorie und antike Texte, Eine Einführung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002.

SHANZER, Danuta, « The anonymous *Carmen contra paganos* and the Date and Identity of the Centonist Proba », *Revue des Etudes Augustiniennes*, 32, 1986, p. 232-248.

SHANZER, Danuta, « The Date and Identity of the Centonist Proba », *Recherches augustiniennes*, 27, 1994, p. 75-96.

SIVAN, Hagith, « Anician Women, the Cento of Proba, and Aristocratic Conversion in the Fourth Century », *Vigiliae Christianae*, 47, 1993, p. 140-157.

SMIT, J. W., *Studies on the language and style of Columba the Younger (Columbanus)*, Amsterdam, 1971.

SPALLONE, Maddalena, « Il Par. Lat. 10318 (Salmasiano) : dal manoscritto alto-medievale ad una raccolta enciclopedica tardo-antica », *Italia Medioevale e Umanistica*, XXV, 1982, p. 1-71.

*Lo spazio letterario della Grecia antica*, éd. Giuseppe CAMBIANO – Luciano CANFORA – Diego LANZA, t. I, *La produzione e la circolazione del testo*, 1, *La polis*, 3, *I Greci e Roma*, Roma, Salerno Editrice, 1993, 1994.

*Lo spazio letterario di Roma antica*, éd. Guglielmo CAVALLO – Paolo FEDELI – Andrea GIARDINA, t. I, *La Produzione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 1989.

SPENGLER, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, München, Verlag C. H. Beck, 1923, Neudruck 1990.

SPINELLI, Mario, « Proba Petronia (Faltonia Betitia Proba Petronii f.) », dans *Enciclopedia Virgiliana*, éd. Umberto COZZOLI *et al.*, t. IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Virgiliana, 1987, p. 283-284.

STAROBINSKI, Jean, *Les Mots sous les mots : les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

STEHLÍKOVÁ, Eva, « *Centones Christiani* as a Means of Reception », *Listy filologické*, 110, 1987, p. 11-15.

STELLA, Francesco, « Variazioni stemmatiche e note testuali alle *Laudes Dei* di Draconzio. Con edizione del Florilegio Paris, B.N., Lat. 8093, f. 15v (sec. VIII-IX) », *Filologia mediolatina, Rivista della Fondazione Ezio Franceschini*, 3, 1996,

p. 1-35.

STEMPLINGER, Eduard, *Das Plagiat in der griechischen Literatur*, Leipzig – Berlin, Teubner, 1912.

STIERLE, Karlheinz, « Werk und Intertextualität », dans *Das Gespräch*, p. 139-150.

STROPPINI, Gianfranco, *L'amour dans les Géorgiques de Virgile ou l'immanence du sacré dans l'être*, Paris, L'Harmattan, 2003 (La Philosophie en commun).

STRUPPE, Ursula, *Die Bücher Obadja, Jona*, Neuer Stuttgarter Kommentar – Altes Testament, t. 24, 1, Stuttgart, Verlag Katholisches Bibelwerk, 1996.

ŠUBRT, Jiří, « Jesus and Aeneas (The Epic Mutation of the Gospel Story in the Paraphrase of Juvenecus) », *Listy filologické*, 116, 1, 1993.

*De Tertullien aux Mozarabes. Mélanges offertes à Jacques Fontaine*, t. I, *Antiquité tardive et christianisme ancien (III<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles)*, t. II, *Haut Moyen-Age (VI<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles)*, t. III, *Tables et index*, éd. Louis HOLTZ – Jean-Claude FREDOUILLE, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1992.

*Texte(s) et intertexte(s)*, éd. Eric LE CALVEZ – Marie-Claude CANOVA-GREEN, Amsterdam – Atlanta, Editions Rodopi, 1997, (Faux titre, *Études de langue et littérature françaises*, 139).

THILL, André, *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Paris, Les Belles Lettres, 1979.

THRAEDE, Klaus, « Epos », dans *Reallexikon für Antike und Christentum, Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt*, éd. Theodor KLAUSER, t. V, *Endelechius – Erfinder*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 1962, col. 983-1042.

TRAUBE, Ludwig, « Virgilius Maro grammaticus », dans IDEM, *Vorlesungen und Abhandlungen*, éd. Franz BOLL, t. 3, *Kleine Schriften*, éd. Samuel BRANDT, München, Verlag C.H. Beck, 1920, unveränderter Nachdruck 1965, p. 157-158.

TUILIER, André, « La datation et l'attribution du Χριστός πάσχω et l'art du centon », dans *Actes du VI<sup>e</sup> Congrès international d'Études Byzantines*, I, Paris, Ecole des hautes études – Sorbonne, 1950, p. 403-409.

UGLIONE, Renato, « Virgilio in Tertulliano: intertestualità e riscrittura », dans *Cultura latina cristiana fra terzo e quinto secolo*, Atti del Convegno Mantova, 5-7 Novembre 1998, Firenze, Leo S. Olschki, 2001, (Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti, Miscellanea 9).

VAN DER NAT, P. G., « Die Praefatio der Evangelienparaphrase des Iuvenecus », dans *Romanitas et Christianitas. Studia Iano Henrico Waszink ... oblata*, éd. W. DEN BOE – P. G. VAN DER NAT – C. M. J. SICKING – J. C. M. VAN WINDEN, Amsterdam – London, North-Holland Publishing Company, 1973, p. 249-257.

VELTRUSKY, Jarmila F., « La Mondanité de Marie-Madeleine : Beauté, joie,

péché », dans *Esperienze dello spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento*, éd. M. CHIABO – F. DOGLIO. Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1992, p. 269-281

VERWEYEN, Theodor – WITTING, Gunther, *Die Kontrafaktur. Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat*, Konstanz, Universitätsverlag Konstanz, 1987, (Konstanzer Bibliothek, 6).

VERWEYEN, Theodor – WITTING, Gunther, « Der Cento, Eine Form der Intertextualität von der Zitatmontage zur Parodie », *Euphorion* 87, 1, 1993, p. 1-27.

VIDAL, José-Luis, « Observaciones sobre centones virgilianos de tema cristiano, La creación de una poesía cristiana culta », *Bolletín del Instituto de Estudios hellenicos*, 7, 1973, p. 53-64.

VIDAL, José-Luis, « La technique de composition du centon virgilien *Versus ad gratiam Domini sive Tityrus* (Anth. lat. 719a Riese) », *Revue des Etudes Augustiniennes*, 29, 1983, p. 233-256.

VIDAL, José-Luis, « *Christiana Vergiliana*, I: Vergilius Eucharistiae cantor », dans *Studia Virgiliana*, Actes del VI<sup>e</sup> simposi d'estudis clàssics, Barcelona 11-13 de febrer de 1981, Barcelona, Bellatera, 1985, p. 207-216.

VIDAL, José Luis, « El 'semicentón' virgiliano de *Anthologia Latina* (Riese) 686: la técnica de su composición », *Emerita*, 67, 1, 1999, p. 13-37.

WENGST, Klaus, *Didache (Apostellehre), Barnabasbrief, Zweiter Klemensbrief, Schrift an Diognet*, München, Kösel-Verlag, 1984.

WIESEN, David S., « Virgil, Minucius Felix and the Bible », *Hermes*, 99, 1971, p. 71-91.

WLOSOK, Antonie, « Zwei Beispiele frühchristlicher 'Vergilrezeption': Polemik (Lact., div. inst. 5,10) und Usurpation (Or. Const. 19-21) », dans *2000 Jahre Vergil. Ein Symposium*, éd. V. PÖSCHL, Wiesbaden, Harrassowitz, 1983 (Wolfenbütteler Forschungen, 24), p. 63-86.

WLOSOK, Antonie, « Zur Geltung und Beurteilung Vergils und Homers in Spätantike und früher Neuzeit », dans EADEM, *Res humanae – res divinae, Kleine Schriften*, éd. Eberhard HECK – Ernst A. SCHMIDT, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1990, p. 476-498.

WORTON, Michael – STILL, Judith, *Intertextuality: theories and practices*, Manchester – New York, Manchester University Press, 1990.

ZEEGERS-VANDER VORST, Nicole, *Les citations des poètes grecs chez les apologistes chrétiens du II<sup>e</sup> siècle*, Louvain, Publication Universitaires de Louvain, 1972, (Université de Louvain, Recueil de travaux d'histoire et de philologie, 4<sup>e</sup> série, fascicule 47).



## INDEX DES PASSAGES COMMENTES

ANTH. LAT.	676,1-12	p. 242-243
ECL	111-116	p. 229-232
LVCAN	1,1-7	p. 123
PAVL. PETRI. Mart.	325-330	p. 51
PETRON.	13,11	p. 48
PROBA	1-28	p. 115-125, p. 126
	29-55	p. 126-129
	56-59	p. 219
	56-135	p. 146-150
	160-171	p. 150-152
	172-182	p. 185-187
	224-233	p. 182-183
	252-262	p. 156-158
	276-284	p. 152-155
	290-306	p. 158-161
	319-345	p. 129-132
	372-387	p. 181-182
	403-412	p. 184-185
	469-496	p. 167-173
	531-561	p. 173-178
VERG. <i>Aen.</i>	566-577	p. 179-181
	625-637	p. 162-165
	6,724-751	p. 171
	7,170-182	p. 180-181
	7,325-328	p. 185-187
VGD	1-6	p. 208-209
	7-20	p. 209-211
	88-113	p. 215-220

# **ANNEXES**

## ANNEXE I : *CENTO PROBAE*

### Texte et identification des vers virgiliens

Edition de base :

PROBAE *cento*, accedunt tres centones a poetis christianis compositi, éd. Carl SCHENKL, dans *Poetae christiani minores*, pars I, Pragae – Vindobonae – Lipsiae, Tempsky, 1888, (CSEL, 16), p. 569-609.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
1	Iam dudum temerasse duces pia foedera pacis				
2	regnandi miseros tenuit quos dira cupido,	G	1	37	<i>regnandi ... dira cupido</i> <sup>659</sup>
3	diversasque neces, regum crudelia bella				
4	cognatasque acies, pollutos caede parentum				
5	insignis clipeos nulloque ex hoste tropaea,	G	3	32	<i>diverso ex hoste tropaea</i> <sup>660</sup>
6	sanguine conspersos tulerat quos fama triumphos,				
7	innumeris totiens viduatas civibus urbes,	A	8	571	<i>tam multis viduasset civibus urbem</i> <sup>661</sup>
8	confiteor, scripsi : satis est meminisse malorum :				
9	nunc, deus omnipotens, sacrum, precor, accipe carmen				
10	aeternique tui septemplex ora resolve	A	3	457	<i>ora resolva</i> <sup>662</sup>
11	spiritus atque mei resera penetralia cordis,				
12	arcana ut possim vatis Proba cuncta referre.				
13	non nunc ambrosium cura est mihi quaerere nectar,				
14	nec libet Aonio de vertice ducere Musas,	G	3	11	<i>Aonio ... deducam vertice Musas</i> <sup>663</sup>
15	non mihi saxa loqui vanus persuadeat error				

<sup>658</sup> Pour les sigles des manuscrits des œuvres virgiliennes, voir par exemple le *Conspectus siglorum* de l'édition de l'*Enéide* par Jacques PERRET, *op. cit.*, t. I, p. LXVI-LXVII.

<sup>659</sup> ... *nec tibi regnandi veniat tam dira cupido* ...

<sup>660</sup> ... *et duo rapta manu diverso ex hoste tropaea*

<sup>661</sup> ... *funera, tam* ...

<sup>662</sup> ... *ipsa canat vocemque volens atque ora resolva* ...

<sup>663</sup> *Aonio rediens deducam vertice Musas* ...

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
16	laurigerosque sequi tripodas et inania vota				
17	iurgantesque deos procerum				
17	victosque penates :	A	1	68	
18	nullus enim labor est verbis extendere famam	A	10	468	<i>famam extendere factis</i> <sup>664</sup>
19	atque hominum studiis parvam disquirere laudem :				
20	Castalio sed fonte madens imitata beatos				
21	quae sitiens hausit sanctae libamina lucis				
22	hinc canere incipiam.	G	1	5	
22	praesens, deus, erige mentem ;				
23	Vergilium cecinisse loquar pia munera Christi :				
24	rem nulli obscuram				
24	repetens ab origine pergam,	A	1	372	
25	si qua fides animo, si vera				
25	infusa per artus	A	6	726	
26	mens agitat molem et toto se corpore miscet	A	6	727	et magno
27	spiritus	A	6	726	
27	et quantum non	A	6	731	
27	noxia corpora tardant				
28	terrenique hebetant artus				
28	moribundaque membra.	A	6	732	
29	O pater, o hominum rerumque aeterna potestas,	A	10	18	
30	da facilem cursum atque	G	1	40	
30	animis inlabere nostris,	A	3	89	
31	tuque ades inceptumque una decurre laborem,	G	2	39	
32	nate, patris summi	A	1	665	
32	vigor et caelestis origo ;	A	6	730	
33	quem primi colimus	A	11	786	
33	meritosque novamus honores,	A	8	189	
34	iam nova progenies,	E	4	7	
34	omnis quem credidit aetas.	A	7	680	
35	nam memini	A	8	157	
35	veterum volvens monumenta virorum	A	3	102	<i>monumenta Mb</i>
36	Musaeum ante omnes	A	6	667	
36	vestrum cecinisse	E	10	70	
36	per orbem	E	8	9	ET ALII <sup>665</sup>
37	quae sint, quae fuerint, quae mox ventura trahantur.	G	4	393	
38	† omnia et ipse tener mundi concreverit orbis.	E	6	34	
39	felix, qui potuit rerum cognoscere causas,	G	2	490	
40	unde hominum pecudumque genus vitaeque	A	6	728	inde

<sup>664</sup> *Stat sua cuique dies, breve et irreparabile tempus / omnibus est vitae ; sed famam extendere factis, / hoc virtutis opus.*

<sup>665</sup> Cf. *georg.* 1,505 ; *Aen.* 1,457+602 ; 10,783 ; 11,257+694.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
	volantum				
41	et quae marmoreo fert monstra sub aequore pontus,	A	6	729	
42	† et liquidi simul ignis	E	6	33	
42	et caeli mobilis umor.	G	1	417	
43	haut aliter	A	1	399	ET ALII <sup>666</sup>
43	prima crescentis origine mundi	G	2	336	
44	inluxisse dies aliumve habuisse tenorem	G	2	337	
45	crediderim.	G	2	338	
45	maior rerum mihi nascitur ordo,	A	7	44	
46	si qua fidem tanto est operi latura vetustas.	A	10	792	
47	namque – fatebor enim –	E	1	31	
47	levium spectacula rerum	G	4	3	
48	semper equos atque arma virum pugnasque canebam	A	9	777	canebat
49	et studio incassum	G	1	387	
49	volui exercere laborem.	A	8	378	labores
50	omnia temptanti	G	4	328	
50	potior sententia visa est	A	4	287	
51	pandere res altas terra et caligine mersas.	A	6	267	altas M
52	inque dies	G	3	553	
52	aliquid iam dudum invadere magnum	A	9	186	iamdudum Rbc
53	mens agitat mihi nec placida contenta quiete est.	A	9	187	
54	ore favete omnes	A	5	71	
54	laetasque advertite mentes,	A	5	304	
55	matres atque viri	G	4	475	
55	pueri innuptaeque puellae.	G	4	476	
56	Principio caelum ac terras camposque liquentes	A	6	724	
57	lucentemque globum lunae	A	6	725	
57	solisque labores	A	1	742	
58	ipse pater statuit,	G	1	353	
58	vos, o clarissima mundi	G	1	5	
59	lumina, labentem caelo quae ducitis annum.	G	1	6	
60	nam neque erant astrorum ignes nec lucidus aether.	A	3	585	aethra
61	set nox atra polum bigis subvecta tenebat.	A	5	721	et n.
62	et chaos	A	6	265	
62	in praeeptis tantum tendebat ad umbras,	A	6	578	tenditque sub
63	quantus ad aetherium caeli suspectus Olympum.	A	6	579	
64	tum pater omnipotens, rerum cui summa potestas,	A	10	100	summa PM2bc
65	aëra dimovit tenebrosum et dispulit umbras	A	5	839	
66	et medium luci atque umbris iam dividit orbem.	G	1	209	
67	sidera cuncta notat tacito labentia caelo	A	3	515	

<sup>666</sup> Cf. *Aen.* 4,256 ; 9,65+554+797 ; 10,360+714 ; 11,757.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
68	intentos volvens oculos,	A	7	251	
68	qua parte calores	G	2	270	
69	Austrinos tulerit, quae terga obtulerit axi.	G	2	271	
70	Postquam cuncta videt caelo constare sereno	A	3	518	
71	omnipotens,	A	10	615	ET ALII <sup>667</sup>
71	stellis numeros et nomina fecit	G	1	137	
72	temporibusque parem diversis quattuor annum	G	1	258	
73	aestusque pluviasque et agentes frigora ventos.	G	1	352	
74	atque haec ut certis possimus discere signis,	G	1	351	<i>possimus</i> M2ycl
75	vere tument terrae et genitalia semina poscunt	G	2	324	
76	ac medio tostas aestu terit area fruges	G	1	298	et m.
77	et varios ponit fetus autumnus et atra	G	2	521	et alte <sup>668</sup>
78	venit hiemps : teritur Sicyonia baca trapetis :	G	2	519	
79	atque in se sua per vestigia volvitur annus.	G	2	402	
80	tempore iam ex illo	A	1	623	
80	fecundis imbribus aether	G	2	325	
81	magnus alit magno conmixtus corpore fetus.	G	2	327	
82	et iam prima novo spargebat lumine terras	A	4	584	ET ALII <sup>669</sup>
83	ducebatque diem	A	2	802	
83	stellis Aurora fugatis.	A	3	521	
84	tum durare solum et discludere Nerea ponto	E	6	35	
85	Incipit	A	4	161	ET ALII <sup>670</sup>
85	et rerum paulatim sumere formas,	E	6	36	
86	et variae pelagi	G	1	383	iam v.
86	facies inmania cete	A	5	822	
87	aequora verrebant caudis aestumque secabant.	A	8	674	
88	nec non et	G	1	212	
88	vasti circum gens umida ponti	G	4	430	
89	iam sole infuso, iam rebus luce relectis	A	9	461	
90	exultans rorem late dispergit amarum.	G	4	431	<i>dispergit</i> MR
91	postea iamque dies primo surgebat eoo.	A	3	588	
92	fundit humus flores	E	9	41	
92	et frondes explicat omnes	G	2	335	
93	sanguineisque inculta rubent aviaria baxis,	G	2	430	
94	non rastris, hominum non ulli obnoxia curae.	G	2	439	
95	tertia lux gelidam caelo dimoverat umbram.	A	11	210	
96	avia tum resonant avibus virgulta canoris	G	2	328	
97	et liquidas corni presso dant gutture voces	G	1	410	tum l., ter g.
98	nec gemere aëria cessavit turtur ab ulmo.	E	1	58	cessabit
99	quarto terra die	A	3	205	

<sup>667</sup> Cf. *Aen.* 10,668 ; *Aen.* 11,790.

<sup>668</sup> Pour *atra* homotactique (à la fin de l'hexamètre), cf. *Aen.* 5,693.

<sup>669</sup> Cf. *Aen.* 9,459.

<sup>670</sup> Cf. *ecl.* 9,60 ; *Aen.* 8,373.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
99	variarum monstra ferarum	A	6	285	
100	omnigenumque	A	8	698	
100	pecus nullo custode per herbam	A	3	221	
101	educit silvis	A	6	765	
101	subito	G	2	268	ET ALII <sup>671</sup>
101	mirabile visu.	A	12	252	
102	tum demum movet arma leo,	A	12	6	
102	tum pessima tigris	G	3	248	
103	squamosusque draco et fulva cervice leaena	G	4	408	
104	saevire ac formae magnorum ululare luporum.	A	7	18	
105	cetera pasuntur virides armenta per herbas,	G	3	162	
106	nec gregibus liquidi fontes nec gramina desunt.	G	2	200	non liquidi gr. f. non g. derunt
107	iamque dies alterque dies processit, et omne	A	3	356	et aurae <sup>672</sup>
108	hoc virtutis opus	A	10	469	
108	divinae mentis et haustus	G	4	220	
109	prospiciens genitor	A	1	155	
109	perfectis ordine rebus	A	3	548	o. votis <sup>673</sup>
110	expleri mentem nequit ardescitque tuendo	A	1	713	
111	terrasque tractusque maris caelumque profundum,	E	4	51	
112	alituum pecudumque genus,	A	8	27	
112	secumque volutat,	A	10	159	
113	qui mare, qui terras omni dicione tenerent,	A	1	236	omni MR
114	neu segnes iaceant terrae.	G	2	37	
114	iuvat usque morari.	A	6	487	
115	taliam	A	1	102	t. iactanti ...
115	versanti subito sententia sedit,	A	11	551	v. sub. vix haec sent. sed.
116	felicemque trahit limum	G	2	188	trahunt
116	fingitque premo	A	6	80	
117	pingue solum primis extemplo a mensibus anni.	G	1	64	
118	iamque inproviso	A	8	524	namque
118	tantae pietatis imago	A	6	405	
119	procedit	A	3	592	
119	nova forma viri	A	3	591	
119	pulcherrima primum,	A	9	253	
120	os umerosque deo similis,	A	1	589	
120	cui mentem animumque	A	6	11	
121	maior agit deus atque opera ad maiora remittit.	A	12	429	
122	quaeritur huic alius ; nec quisquam ex agmine tanto	A	5	378	

<sup>671</sup> Pour *subito* homotactique, cf. *georg.* 4,281+499 ; *Aen.* 5,213 ; 6,549 ; 7,694 ; 8,554.

<sup>672</sup> Pour *omne* homotactique, cf. *georg.* 2,20 ; *Aen.* 7,415.

<sup>673</sup> Pour *rebus* homotactique, cf. *georg.* 4,449 et al.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
123	audet adire virum	A	5	379	
123	sociusque in regna vocari.	A	7	256	paribusque <sup>674</sup>
124	haut mora continuo	G	4	548	ET ALII <sup>675</sup>
124	placidam per membra quietem	A	1	691	
125	dat iuveni et	A	3	611	i. <b>atque</b>
125	dulci declinat lumina somno.	A	4	185	
126	Atque illi medio in spatio	A	10	219	
126	iam noctis opacae	A	8	658	iam ADD.
127	omnipotens genitor	A	10	668	
127	costas et viscera nudat.	A	1	211	costis, nudant
128	harum unam iuveni	A	11	76	
128	laterum conpagibus artis	A	1	122	c. omnes <sup>676</sup>
129	eripuit	A	5	464	ET ALII <sup>677</sup>
129	subitoque	A	8	637	ET ALII <sup>678</sup>
129	oritur mirabile donum	A	2	680	m. monstrum <sup>679</sup>
130	– argumentum ingens –	A	7	791	
130	claraque in luce refulsit	A	1	588	
131	insignis facie	A	9	583	
131	et pulchro pectore virgo,	A	3	426	
132	iam matura viro, iam plenis nubilis annis.	A	7	53	
133	olli somnum ingens rumpit pavor : ossaque et artus	A	7	458	
134	coniugium vocat	A	4	172	
134	ac stupefactus numine pressit	A	7	119	
135	excepitque manu dextramque amplexus inhaesit.	A	8	124	
136	His demum exactis	A	6	637	
136	torquet qui sidera mundi	A	9	93	
137	infit : eo dicente	A	10	101	
137	premit placida aequora pontus	A	10	103	
138	et tremefacta solo tellus, silet arduus aether :	A	10	102	arduus MPR
139	« vivite felices	A	3	493	
139	interque nitentia culta	G	1	153	
140	fortunatorum nemorum sedesque beatas.	A	6	639	
141	Haec domus, haec patria est,	A	7	122	hic d.
141	requies ea certa laborum.	A	3	393	
142	his ego nec metas rerum nec tempora pono :	A	1	278	

<sup>674</sup> Cf. *Aen.* 7,264 : *sociusque vocari*, 578 : *in regna vocari*.

<sup>675</sup> Cf. *Aen.* 3,548.

<sup>676</sup> Pour *artis* homotactique, cf. par exemple *Aen.* 1,293 : ... *conpagibus artis*.

<sup>677</sup> Cf. *Aen.* 6,342 ; 7,119 ; 12,539.

<sup>678</sup> Cf. *Aen.* 12,421.

<sup>679</sup> Pour *donum* homotactique, cf. par exemple *Aen.* 1,652 : ... *mirabile donum*.



N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
143	imperium sine fine dedi,	A	1	279	
143	multosque per annos	G	4	208	
144	non rastros patietur humus, non vinea falcem.	E	4	40	
145	at genus immortale manet,	G	4	208	
145	nec tarda senectus	A	9	610	
146	debilitat vires animi mutatque vigorem.	A	9	611	
147	vos contra	A	7	267	
147	quae dicam animis advertite vestris.	A	2	712	
148	est in conspectu	A	2	21	
148	ramis felicibus arbos,	G	2	81	
149	Quam neque fas igni cuiquam nec sternere ferro,	A	7	692	quem
150	religione sacra	A	7	608	sacrae
150	numquam concessa moveri.	A	3	700	
151	hac quicumque sacros	A	11	591	sacrum
151	decerpit arbore fetus,	A	6	141	
152	morte luet merita :	A	11	849	
152	nec me sententia vertit.	A	1	260	neque
153	nec tibi tam prudens quisquam persuadeat auctor	G	2	315	
154	conmaculare manus	E	8	48	conmaculare Myabc
154	– liceat te voce moneri –	A	3	461	
155	femina,	G	3	216	ET ALII <sup>680</sup>
155	nec te ullius violentia vincat,	A	11	354	
156	si te digna manet divini gloria ruris. »	G	1	168	
157	postquam cuncta pater,	A	3	518	pater ADD.
157	caeli cui sidera parent,	A	10	176	
158	conposuit, legesque dedit	A	8	322	
158	camposque nitentis	A	6	677	
159	desuper ostentat,	A	6	678	
159	tantarum gloria rerum.	A	4	232	ET ALII <sup>681</sup>
160	ecce autem primi sub limina solis et ortus	A	6	255	limina M
161	devenere locos,	A	1	365	ET ALII <sup>682</sup>
161	ubi mollis amaracus illos	A	1	693	illum
162	floribus et dulci adspirans complectitur umbra.	A	1	694	
163	hic ver purpureum atque alienis mensibus aestas,	G	2	149	v. adsidium <sup>683</sup>
164	hic liquidi fontes,	G	4	18	at l.
164	hic caeli tempore certo	G	4	100	hinc
165	dulcia mella premunt,	G	4	101	premes

<sup>680</sup> Cf. *Aen.* 4,211+570 ; *Aen.* 11,735.

<sup>681</sup> Cf. *Aen.* 4,272.

<sup>682</sup> Cf. *Aen.* 6,638.

<sup>683</sup> Pour *purpureum* homotactique, cf. par exemple *ecl.* 9,40 : *Hic ver purpureum ...*

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>688</sup>
165	hic candida populus antro	E	9	41	
166	inminet et lentae texunt umbracula vites.	E	9	42	
167	invitant croceis halantes floribus horti	G	4	109	invitent
168	inter odoratum lauri nemus	A	6	658	
168	ipsaque tellus	G	1	127	
169	omnia liberius nullo poscente ferebat.	G	1	128	
170	fortunati ambo,	A	9	446	
170	si mens non laeva fuisset	E	1	16	
171	coniugis infandae :	A	11	267	
171	docuit post exitus ingens.	A	5	523	
172	iamque dies infanda aderat :	A	2	132	
172	per florea rura	A	1	430	
173	ecce inimicus atrox	G	1	407	
173	immensis orbibus anguis	A	2	204	angues
174	septem ingens gyros, septena volumina versans	A	5	85	v. traxit <sup>684</sup>
175	nec visu facilis nec dictu affabilis ulli	A	3	621	affabilis M
176	obliqua invidia	A	11	337	
176	ramo frondete pependit,	A	7	67	
177	vipeream spirans animam,	A	7	351	spirans MV
177	cui tristia bella	A	7	325	
178	iraeque insidiaeque et crimina noxia cordi.	A	7	326	
179	odit et ipse pater :	A	7	327	
179	tot sese vertit in ora	A	7	328	
180	arrectisque horret squamis, et,	A	11	754	
180	ne quid inausum	A	8	205	
181	aut intemptatum scelerisve dolive relinquat	A	8	206	intemptatum M2c2m d. fuisset <sup>685</sup>
182	sic prior adgreditur dictis	A	6	387	
182	seque obtulit ultro :	A	8	611	obtulit PRγbe
183	« dic » ait, « o virgo,	A	6	318	
183	– lucis habitamus opacis	A	6	673	
184	riparumque toros et prata recentia rivis	A	6	674	
185	incolimus –,	A	6	675	
185	quae tanta animis ignavia venit ?	A	11	733	
186	strata iacent passim sua quaeque sub arbore poma,	E	7	54	
187	pocula sunt fontes liquidi :	G	3	529	
187	caelestia dona	G	4	1	
188	adtractare nefas :	A	2	719	adtractare cm
188	id rebus defuit unum.	A	12	643	
189	quid prohibet	A	5	631	quid Rc
189	causas penitus temptare latentes ?	A	3	32	

<sup>684</sup> Cf. aussi *Aen.* 5,408 : ... *immensa volumina versat.*

<sup>685</sup> Pour *relinquat* homotactique, cf. *Aen.* 4,415+432 ; 5, 326 ; 6,841.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
190	Vana superstitio.	A	8	187	
190	rerum pars altera adempta est.	A	9	131	
191	quo vitam dedit aeternam ? cur mortis adempta est	A	12	879	
192	conditio ?	A	12	880	
192	mea si non inrita dicta putaris,	A	10	244	
193	auctor ego audendi	A	12	159	
193	sacrata resolvere iura.	A	2	157	
194	tu coniunx, tibi fas animum temptare precando.	A	4	113	
195	dux ego vester ero :	E	8	38	eram
195	tua si mihi certa voluntas,	A	4	125	ET ALII <sup>686</sup>
196	extruimusque toros dapibusque epulamur opimis. »	A	3	224	
197	Sic ait, et dicto citius,	A	1	142	
197	quod lege tenetur,	A	12	819	
198	subiciunt epulis	A	7	110	
198	olim venerabile lignum	A	12	767	
199	instituuntque dapes	A	7	109	
199	contactuque omnia foedant.	A	3	227	
200	praecipue infelix pesti devota futurae	A	1	712	
201	mirataque novas frondes et non sua poma,	G	2	82	miratur / miratastque M <sup>1</sup> bc / mirata estque γ
202	causa mali tanti,	A	6	93	
202	summo tenus attingit ore.	A	1	737	
203	maius adorta nefas maioremque orsa furorem	A	7	386	
204	heu misero coniunx	A	2	738	
204	aliena ex arbore germen	G	2	76	
205	obicit atque	A	6	421	atque ADD.
205	animum subita dulcedine movit.	A	11	538	subitaque animum
206	continuo nova lux oculis effulsit ; at illi	A	9	731	e. et arma <sup>687</sup>
207	terrentur visu subito	A	8	109	
207	nec plura morati	A	5	381	moratus
208	corpora sub ramis	A	7	108	
208	obtentu frondis inumbrant :	A	11	66	
209	consertum tegumen :	A	3	594	
209	nec spes opis ulla dabatur.	A	2	803	
210	at non hac nullis hominum	A	11	725	
210	rerumque repertor	A	12	829	
211	observans oculis	A	11	726	
211	caedes et facta tyranni	A	8	483	quid f.

<sup>686</sup> Cf. *Aen.* 6,548.

<sup>687</sup> Pour at illi homotactique, cf. *georg.* 4,416 ; *Aen.* 8,443.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
212	praesensit :	A	4	297	
212	notumque furens quid femina posset.	A	5	6	posset M
213	continuo invadit :	A	4	265	
213	« procul, o procul este profani »	A	6	258	
214	conclamat,	A	6	259	ET ALII
214	caelum ac terras qui numine firmat.	A	4	269	n. torquet <sup>688</sup>
215	atque illi longe gradientem et dira frementem	A	10	572	ac M
216	ut videre, metu versi retroque ruentes	A	10	573	
217	diffugiunt silvasque et sicubi concava furtim	A	5	677	
218	saxa petunt. piget incepti lucisque,	A	5	678	
218	neque auras	A	6	733	
219	dispiciunt :	A	6	734	
219	taedet caeli convexa tueri.	A	4	451	
220	Nec longum in medio tempus	A	9	395	
220	cum creber ad aures	A	2	731	
221	visus adesse pedum sonitus genitorque per auras	A	2	732	p. umbram
222	hunc, ubi vix multa maestum congovit in umbra,	A	6	340	
223	talibus adloquitur dictis	A	8	611	t. adfata est
223	atque increpat ultro :	A	6	387	
224	« infelix, quae tanta animum dementia cepit ?	A	5	465	
225	quis furor iste novus ? quo nunc, quo tenditis ? » inquit	A	5	670	
226	« regnorum immemores,	A	4	194	
226	quae mentem insaniam mutat ?	A	4	595	ET ALII <sup>689</sup>
227	dicite,	A	6	669	ET ALII <sup>690</sup>
227	quae lucis miseris tam dira cupido ?	A	6	721	
228	maturate fugam	A	1	137	
228	totoque absistite luco :	A	6	259	
229	nec revocare gradum,	A	6	128	set r.
229	si quando adversa vocarint,	A	9	172	vocarent
230	Est licitum ;	A	10	344	
230	flammis ambit torrentibus amnis	A	6	550	
231	per medium stridens	A	12	926	
231	torquetque sonantia saxa	A	6	551	
232	attollitque globos flammaram et sidera lambit. »	A	3	574	
233	Ille sub haec :	A	5	394	
233	« tua me, genitor, tua tristis imago	A	6	695	<sup>691</sup>
234	His posuere locis :	A	8	335	
234	merui nec deprecor », inquit	A	12	931	

<sup>688</sup> Pour *firmat* homotactique, cf. *georg.* 3,209 ; *Aen.* 3,611+659.

<sup>689</sup> Cf. *Aen.* 12,37.

<sup>690</sup> Cf. *ecl.* 3,55 ; 8,63 ; *Aen.* 7,195 ; 9,79.

<sup>691</sup> Après le vers 233 : une lacune (supposée par SCHENKL).

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
235	« omnipotens,	A	10	615	ET ALII <sup>692</sup>
235	sonitumque pedum vocemque tremesco	A	3	648	
236	consciis audacis facti :	A	11	812	
236	monitisque sinistris	A	10	110	
237	femina	G	3	216	ET ALII <sup>693</sup>
237	fert tristis sucos tardumque saporem.	G	2	126	
238	Illa dolos dirumque nefas sub pectore versans	A	4	563	in p. versat
239	insontem infando indicio,	A	2	84	
239	moritura puella	G	4	458	
240	dum furit, incautum crudeli morte peremit ;	A	10	386	m. sodalis
241	suasit enim,	A	10	367	s. equos
241	scis ipse, neque est te falere cuiquam.	G	4	447	cuiquam Pc
242	ut vidi, ut perii, ut me malus abstulit error,	E	8	41	
243	contigimusque manu	A	11	245	manum
243	quod non sua seminat arbor. »	A	6	206	arbos
244	tum pater omnipotens	G	2	325	ET ALII <sup>694</sup>
244	solio sic infit ab alto :	A	11	301	rex i.
245	« accipite ergo animis atque haec mea figite dicta :	A	10	104	
246	tuque prior,	A	6	834	
246	scelere ante alios inmanior omnis,	A	1	347	
247	quem nec longa dies pietas nec mitigat ulla,	A	5	783	quam
248	hortator scelerum,	A	6	529	
248	coluber, mala gramina pastus	A	2	471	
249	desidia latamque trahens inglorius alvum	G	4	94	alvum MabC
250	cede locis,	A	7	559	
250	nullis hominum cogentibus, ipse,	G	2	10	ipsae
251	tenuis ubi argilla et dumosis calculus arvis. »	G	2	180	
252	« at tibi pro scelere » exclamat, « pro talibus ausis	A	2	535	
253	omne aevum ferro teritur,	A	9	609	aevum MRbc
253	primusque per artem,	G	1	122	
254	heu miserande puer,	A	6	882	
254	terram insectabere rastris	G	1	155	herbam
255	et sonitu terrebis aves :	G	1	156	
255	horrebit in arvis	G	1	151	horreret
256	carduus et spinis surget paliurus acutis	E	5	39	carduus Rybc, surgit
257	lappaeque tribolique	G	1	153	
257	et fallax herba veneni.	E	4	24	
258	at si triticeam in messem robustaque farra	G	1	219	

<sup>692</sup> Cf. *Aen.* 10,668 ; *Aen.* 11,790.

<sup>693</sup> Cf. *Aen.* 4,211+570 ; *Aen.* 11,735.

<sup>694</sup> Cf. *Aen.* 7,770 ; 10,100.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
259	exercebis humum,	G	1	220	
259	frustra spectabis acervum	G	1	158	<i>acervum</i> MRybc
260	concussaue famem in silvis solabere quercu.	G	1	159	
261	insuper his	A	9	274	
261	subeunt morbi tristisque senectus	G	3	67	
262	et labor et durae rapit inclementia mortis.	G	3	68	
263	haec tibi semper erunt,	E	5	74	
263	tuque, o saevissima coniunx,	A	11	158	<i>sanctissima</i> <sup>695</sup>
264	non ignara mali,	A	1	630	
264	caput horum et causa malorum,	A	11	361	
265	magna lues commissa tibi :	G	4	454	<i>lues Rc</i>
265	heu perdita nescis	A	4	541	nescis heu, p., <b>necdum</b>
266	nec quae te circum stent deinde miracula cernis.	A	4	561	
267	nunc morere, ut merita es,	A	4	547	<b>quin mor.</b>
267	tota quod mente petisti :	A	4	100	
268	nec mea iam mutata loco sententia cedit. »	A	9	220	
269	At iuvenem	A	7	780	et ; ET ALII <sup>696</sup>
269	primum saevus circumstetit horror :	A	2	559	
270	deriguere oculi,	A	7	447	
270	nec se celare tenebris	A	9	425	
271	amplius aut	A	9	426	
271	notas audire et reddere voces.	A	6	689	
272	haut mora, festinant iussi rapidisque feruntur	A	7	156	
273	passibus,	A	7	157	
273	et pariter gressi per opaca viarum	A	6	633	
274	corripiunt spatium medium	A	6	634	
274	limenque relinquunt	A	5	316	<i>relinquunt</i> MRyb
275	flentes	A	10	842	
275	et paribus curis vestigia figunt.	A	6	159	<b>figit</b>
276	tum victum	A	1	214	<b>victu</b> <sup>697</sup>
276	in silvis	E	2	31	ET ALII <sup>698</sup>
276	bacas lapidosaque corna	A	3	649	
277	dant rami et vulsis pascunt radicibus herbae.	A	3	650	
278	Interea magnum sol circumvertitur annum :	A	3	284	<i>circumvolvitur</i>
279	matri longa decem tulerunt fastidia menses,	E	4	61	
280	unde homines nati, durum genus.	G	1	63	

<sup>695</sup> Pour *saevissima* homotactique, cf. *Aen.* 2,612.

<sup>696</sup> Cf. *Aen.* 9,335 ; 12,517.

<sup>697</sup> Cf. aussi *Aen.* 3,649 (cité dans la partie finale du vers) : *victum infelicem, bacas lapidosaque corna.*

<sup>698</sup> Cf. *eccl.* 5,43 ; 7,65+68 ; 8,56 ; 10,52 ; *georg.* 1,169 ; *Aen.* 3,646 ; 6,271+309 ; 7,776 ; 12,208.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
280	inde per artem	A	10	135	quale p. <sup>699</sup>
281	aut herbae campo apparent aut arbore frondes,	G	3	353	
282	inque novos soles audent se gramina tuto	G	2	332	gramina MRybc
283	credere :	G	2	333	
283	et lentis uvam demittere ramis	G	4	558	
284	instituunt	A	7	109	i.que
284	udoque docent inolescere libro.	G	2	77	
285	tum, gemini fratres	A	7	670	
285	adolent dum altaria taedis,	A	7	71	adolet
286	alter in alterius	A	2	667	alterum in
286	praelato invidit honore	A	5	541	
287	– horresco referens – :	A	2	204	
287	consanguinitate propinquum	A	2	86	propinquum Pvabc
288	excipit incautum patriasque obruncat ad aras	A	3	332	
289	sanguine foedantem quos ipse sacraverat ignis.	A	2	502	
290	tum genitor	A	3	102	ET ALII <sup>700</sup>
290	virus serpentibus addidit atris	G	1	129	
291	mellaque decussit foliis ignemque removit	G	1	131	
292	praedarique lupos iussit pontumque moveri	G	1	130	
293	et passim rivis currentia vina repressit.	G	1	132	
294	mox et frumentis labor additus, ut mala culmos	G	1	150	
295	esset robigo	G	1	151	
295	et victum seges aegra negaret.	A	3	142	negabat
296	tum laqueis captare feras et fallere visco	G	1	139	
297	inventum, et	G	1	140	
297	duris urgens in rebus egestas	G	1	146	
298	movit agros, curis acuens mortalia corda,	G	1	123	
299	deterior donec paulatim ac decolor aetas,	A	8	326	
300	ferrea progenies, duris caput extulit arvis	G	2	341	
301	et belli rabies et amor successit habendi.	A	8	327	
302	Iustitia excedens terris vestigia fecit.	G	2	474	
303	non longum in medio tempus :	A	9	395	
303	furor iraque mentem	A	2	316	
304	praecipitant :	A	2	317	
304	gaudent perfusi sanguine fratrum.	G	2	510	
305	condit opes alius defossoque incubat auro	G	2	507	
306	nec doluit miserans inopem	G	2	499	aut d.
306	dextramque tetendit.	A	10	823	
307	Tum pater omnipotens	G	2	325	ET ALII <sup>701</sup>

<sup>699</sup> Pour *per artem* homotactique, cf. aussi *georg.* 1,122 ; *Aen.* 8,143 ; 12,632.

<sup>700</sup> Cf. *Aen.* 10,466.

<sup>701</sup> Cf. *Aen.* 7,770 ; 10,100.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
307	graviter commotus ab alto	A	1	126	et a. <sup>702</sup>
308	aethere se mittit :	A	9	645	mittit My2b
308	tellurem effundit in undas	A	12	204	effundat
309	diluvio miscens caelumque in Tartara solvit.	A	12	205	solvat
310	sternit agros, sternit sata laeta bovumque labores	A	2	306	bovumque Fc
311	diluit : inplentur fossae et cava flumina crescunt :	G	1	326	inplentur γ
312	et genus omne neci pecudum dedit, omne ferarum.	G	3	480	
313	tum pietate gravem ac meritis	A	1	151	
313	– mirabile dictu –,	G	2	30	ET ALII <sup>703</sup>
314	Qui fuit in terris et servantissimus aequi,	A	2	427	in Teucris
315	eripuit leto,	A	2	134	eripui, fateor, l.
315	tantis surgentibus undis,	A	6	354	t. navis s. u.
316	ut genus unde novae stirpis revocetur haberet.	G	4	282	habebit
317	Diluvio ex illo	A	7	228	
317	patribus dat iura vocatis	A	5	758	
318	omnipotens :	A	10	615	ET ALII <sup>704</sup>
318	magnis agitant sub legibus aevum.	G	4	154	m.que (OM. P)
319	quid memorem infandas caedes, quid facta tyranni	A	8	483	
320	nesciaeque humanis precibus mansuescere corda,	G	4	470	
321	Aegyptum viresque orientis et ultima	A	8	687	
321	bella	E	4	35	ET ALII
322	magnanimosque duces totiusque ordine gentis,	G	4	4	
323	quo cursu deserta petiverit	E	6	80	
323	et tribus et gens	A	7	708	
324	magna virum,	G	2	174	
324	meriti tanti non inmemor umquam,	A	9	256	
325	quique sacerdotes casti	A	6	661	
325	altaria iuxta,	A	4	517	
326	quique pii vates	A	6	662	
326	pro libertate ruebant,	A	8	648	
327	Qui bello exciti reges, quae	A	7	642	
327	litore rubro	A	8	686	
328	complerint campos acies,	A	7	643	
328	quibus arserit armis	A	7	644	
329	Rex, genus egregium,	A	7	213	
329	magno inflammante furore,	A	3	330	inflammatus amore Ma2bc ET ALII

<sup>702</sup> Pour *ab alto* homotactique, cf. *Aen.* 1,110 ; 4,574 ; 7,25+141.

<sup>703</sup> Cf. *georg.* 3,275 ; *Aen.* 1,439 ; 2,175 ; 4,182 ; 7,64 ; 8,252.

<sup>704</sup> Cf. *Aen.* 10,668 ; 11,790.



N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
330	agmen agens equitum et florentis aere catervas ?	A	7	804	
331	cetera	G	3	3	ET ALII
331	facta patrum	A	1	641	
331	pugnataque in ordine bella	A	8	629	
332	praetereo atque aliis post me memoranda relinquo.	G	4	148	
333	Nunc ad te et tua magna, pater, consulta revertor.	A	11	410	
334	maius opus moveo :	A	7	45	
334	vatum praedicta priorum	A	4	464	priorum FPyabc
335	adgredior,	A	3	38	
335	quamvis angusti terminus aevi	G	4	206	
336	accipiat,	G	4	207	excipiat
336	temptanda via est, qua me quoque possim	G	3	8	
337	tollere humo	G	3	9	
337	et nomen fama tot ferre per annos	G	3	47	
338	quod tua progenies	A	1	250	nos t.
338	quod tua progenies	A	10	30	et t.
338	caelo descendit ab alto,	A	8	423	
339	attulit et nobis aliquando optantibus aetas	A	8	200	
340	auxilium adventumque dei,	A	8	201	
340	quom femina primum	A	8	408	
341	virginis os habitumque gerens	A	1	315	
341	– mirabile dictu –	G	2	30	ET ALII <sup>705</sup>
342	nec generis nostri puerum nec sanguinis edit,	E	8	45	edunt
343	seraque terrifici cecinerunt omina vates	A	5	524	
344	adventare virum	A	7	69	
344	populis terrisque superbum	A	2	556	
345	semine ab aetherio.	A	7	281	
345	qui viribus occupet orbem.	A	7	258	quae
346	iamque aderat promissa dies,	A	9	107	ergo ad.
346	quo tempore primum	G	1	61	
347	extulit os sacrum	A	8	591	
347	divinae stirpis origo	A	12	166	Romanae <sup>706</sup>
348	missus in imperium,	A	6	812	
348	venitque in corpore virtus	A	5	344	veniens
349	mixta deo :	A	7	661	
349	subiit cari genitoris imago.	A	2	560	
350	haut mora, continuo	G	4	548	ET ALII <sup>707</sup>

<sup>705</sup> Cf. *georg.* 3,275 ; *Aen.* 1,439 ; 2,175 ; 4,182 ; 7,64 ; 8,252.

<sup>706</sup> Pour *divinae* homotactique, cf. par exemple *Aen.* 5,711 : ... *divinae stirpis Acastes*.

<sup>707</sup> Cf. *Aen.* 3,548.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
350	caeli regione serena	A	8	528	
351	stella facem ducens multa cum luce cucurrit.	A	2	694	
352	agnovere deum proceres	A	9	659	<i>agnovere c</i>
352	cunctisque repente	A	1	594	
353	muneribus cumulant	A	5	532	<i>cumulat</i>
353	et sanctum sidus adorant.	A	2	700	<i>adorat</i>
354	tum vero manifesta fides	A	2	309	
354	clarumque paternae	A	12	225	
355	nomen erat virtutis : et ipsi	A	12	226	<i>ipse</i>
355	agnoscere vultus	A	3	173	<i>agnoscere</i> Fmab
356	flagrantisque dei	A	1	710	
356	divini signa decoris.	A	5	647	
357	protinus ad regem	A	4	196	
357	magno fervore	A	10	578	<i>tanto</i> <sup>708</sup> f. <i>furentis</i>
357	ruentum	A	11	886	
358	fama volat	A	7	392	
358	magnisque acuit rumoribus iras	A	9	464	<i>variisque</i> <i>acuunt</i>
359	incenditque animum	A	4	197	
359	matrique adlabitur auris.	A	9	474	
360	Ille dolos dirumque nefas	A	4	563	
360	haut nescia rerum	A	12	227	
361	praesens motusque excepit prima futuros.	A	4	297	
362	praescia venturi	A	6	66	
362	furtim mandaratum alendum,	A	3	50	
363	dum curae ambiguae, dum	A	8	580	
363	mens exaestuatur ira.	A	9	798	
364	at rex sollicitus	A	7	81	
364	stirpem et genus omne futurum	A	4	622	
365	praecipitare iubet subiectisque urere flammis ;	A	2	37	<i>iubent</i>
366	multa movens,	A	3	34	ET ALII <sup>709</sup>
366	mittique viros, qui certa reportent.	A	9	193	
367	haut secus ac iussi faciunt	A	3	236	
367	rapidisque feruntur	A	7	156	
368	passibus et	A	7	157	<i>et ADD.</i>
368	magnis urbem terroribus implent.	A	11	448	<i>m.que, implet</i>
369	continuo auditae voces vagitus et ingens	A	6	426	
370	infantumque animaeque flentes :	A	6	427	
370	ante ora parentum	G	4	477	ET ALII <sup>710</sup>

<sup>708</sup> Pour *magno* homotactique, cf. par exemple *Aen.* 5, 207 ; 10, 799 (*magno clamore*).

<sup>709</sup> Cf. *Aen.* 5, 608 ; 10, 890.

<sup>710</sup> Cf. *Aen.* 5, 533 ; 6, 308.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
371	corpora natorum	A	2	214	ET ALII <sup>711</sup>
371	sternuntur	A	2	364	
371	limine primo.	A	2	485	ET ALII <sup>712</sup>
372	at mater	G	4	333	
372	gemitu non frustra exterrita tanto,	G	4	353	
373	ipsa sinu prae se portans,	A	11	544	ipse
373	turbante tumultu,	A	6	857	ET ALII <sup>713</sup>
374	infantem fugiens	A	11	541	
374	plena ad praesaepia reddit.	G	3	495	reddunt
375	Hic natum	A	1	407	quid n.; ET ALII <sup>714</sup>
375	angusti subter fastigia tecti	A	8	366	subter MPybc
376	nutribat teneris inmulgens ubera labris.	A	11	572	
377	Hic tibi prima, puer,	E	4	18	at t.
377	fundent cunnabula flores,	E	4	23	
378	mixtaque ridenti	E	4	20	
378	passim cum baccare tellus	E	4	19	
379	molli paulatim	E	4	28	
379	colocasia fundet acantho.	E	4	20	
380	Et iam finis erat	A	1	223	
380	perfecto temporis orbe.	A	6	745	
381	ut primum cessit furor et rabida ora quierunt,	A	6	102	
382	ante annos animumque gerens	A	9	311	
382	caelestis origo	A	6	730	
383	per medias urbes graditur	A	7	384	agitur
383	populosque propinquos.	A	3	502	
384	illum omnis tectis agrisque effusa iuventus	A	7	812	illam
385	attonitis inhians animis	A	7	814	
385	prospectat euntem,	A	7	813	
386	turbaque miratur matrum :	A	7	813	
386	« qui spiritus illi,	A	5	648	
387	qui vultus vocisque sonus vel gressus eunti est ! »	A	5	649	qui My2 vultus MRγ2bc est ADD.
388	Contiuno vates	A	7	68	
388	– namque is certissimus auctor –	G	1	432	
389	ut procul egelido secretum flumine vidit,	A	8	610	egelido M ante corr. et c
390	« tempus », ait : « deus, ecce, deus, cui	A	6	46	

<sup>711</sup> Cf. *Aen.* 6,22. – Cf. aussi le contexte (*Aen.* 2 : la mort des fils de Laocoon, *Aen.* 6 : les sept fils envoyés par les Athéniens chaque année à Crète pour Minotaure).

<sup>712</sup> Cf. *Aen.* 6,427 ; 11,423.

<sup>713</sup> Cf. *Aen.* 9,397.

<sup>714</sup> Cf. *Aen.* 11,167 (*mors n.*).

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
390	maxima rerum	A	7	602	ET ALII <sup>715</sup>
391	verborumque fides.	A	9	280	
391	tu nunc eris alter ab illo,	E	5	49	
392	fortunate puer.	E	5	49	
392	caeli cui sidera parent.	A	10	176	
393	Sic equidem ducebam animo rebarque futurum :	A	6	690	
394	expectate venis,	A	2	283	
394	spes et solacia nostri. »	A	8	514	
395	haec ubi dicta dedit,	A	2	790	ET ALII <sup>716</sup>
395	fluvio mersare salubri	G	1	272	
396	accepit venientem ac mollibus extulit undis :	A	9	817	
397	exultantque vada ac	A	3	557	v. atque
397	subito commota columba	A	5	213	
398	devolat et supra caput astitit.	A	4	702	astitit PM ante corr. ac
398	inde repente	A	8	238	
399	radit iter liquidum celeris neque commovet alas.	A	5	217	
400	huc omnis turba ad ripas effusa ruebat	A	6	305	
401	certatim largos umeris infundere rores.	G	1	385	
402	tum genitor natum dictis	A	10	466	
402	compellat amicis :	A	2	372	
403	« nate, meae vires, mea magna potentia solus	A	1	664	
404	et praedulce decus	A	11	155	
404	magnum rediture parenti,	A	10	507	
405	a te principium, tibi desinet.	E	8	11	desinet Mac
405	accipe, testor,	A	11	559	
406	o mea progenies :	A	7	97	
406	qua sol utrumque recurrens	A	7	100	
407	aspicit Oceanum,	A	7	101	aspicit MRγ2bc
407	perfecto laetus honore	A	3	178	
408	omnia sub pedibus	A	7	100	
408	vertique regique videbis.	A	7	101	videbunt
409	tu regere imperio populos,	A	6	851	
409	matresque virosque,	A	2	797	
410	iam pridem resides animos desuetaque corda	A	1	722	
411	ignarosque viae mecum miseratus inertes	G	1	41	mis. agrestis <sup>717</sup>
412	adgredere et votis iam nunc adsuesce vocari. »	G	1	42	ingredere
413	dixerat : ille patris magni parere parabat	A	4	238	
414	imperio,	A	4	239	
414	instans operi regnisque futuris.	A	1	504	

<sup>715</sup> Cf. *Aen.* 9,279.

<sup>716</sup> Cf. *Aen.* 6,628 ; 7,323+471 ; 8,541 ; 10,633 ; 12,81+441.

<sup>717</sup> Pour *inertes* (ou *inertis* pluriel) homotactique, cf. *ecl.* 8,24 (... *passus inertis*) ; *georg.* 1,94 ; 3,136+523 ; *Aen.* 10,322 ; 11,732.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
415	Heu pietas, heu prisca fides !	A	6	878	
415	quas dicere grates	A	11	508	
416	incipiam,	A	2	13	
416	si parva licet componere magnis ?	G	4	176	
417	nec mihi iam patriam antiquam spes ulla videndi	A	2	137	
418	Nec spes libertatis erat nec cura salutis.	E	1	32	c. <i>peculi</i> <sup>718</sup>
419	Hic mihi responsum primus dedit ille petenti,	E	1	44	
420	concretam exemit labem purumque reliquit	A	6	746	<i>reliquit</i> PRγb2
421	aetherium sensum	A	6	747	
421	meque in mea regna remisit.	A	2	543	
422	illum ego per flammas,	A	6	110	
422	agerem si Syrtibus exul,	A	5	51	
423	Per varios casus, per	A	1	204	
423	mille sequentia tela,	A	6	110	
424	quo res cumque cadent, unum	A	2	709	
424	pro nomine tanto	A	8	472	
425	exequerer strueremque suis altaria donis.	A	5	54	
426	huius in adventum	A	6	798	
426	tantarum in munera laudum	A	8	273	<i>munera</i> m
427	ipsi laetitia voces ad sidera iactant	E	5	62	
428	intonsi montes :	E	5	63	
428	respondent omnia valles.	E	10	8	o. <i>silvae</i> <sup>719</sup>
429	Tempore non alio	G	3	245	
429	– magnum et memorabile nomen –	A	4	94	<i>nomen</i> χ
430	serpentis furiale malum	A	7	375	
430	meminisse necesse est.	A	6	514	
431	ausus quin etiam	A	2	768	
431	– fama est obscurior annis –	A	7	205	
432	compellare virum et	A	2	280	
432	veniendi poscere causas.	A	1	414	
433	hunc ubi tendentem adversum per gramina vidit,	A	6	684	<i>isque</i> u.
434	substitit infremuitque ferox	A	10	711	
434	dominumque potentem	A	6	621	
435	saucius ac serpens	A	11	753	<i>at</i>
435	adfatur voce superba :	A	7	544	
436	« verane te facias, verus mihi nuntius adfers ?	A	3	310	
437	Qui genus ? unde domo,	A	8	114	
437	qui nostra ad limina tendis ?	A	6	388	<i>limina</i> χ
438	fare age, quid venias ;	A	6	389	
438	nam te dare iura loquuntur.	A	1	731	<i>loquuntur</i> MR

<sup>718</sup> Pour *salutis* homotactique. cf. *Aen.* 2,387 ; 5,174 ; 6,96 ; 10,666.

<sup>719</sup> Pour *valles* (ou *vallis* pluriel) homotactique, cf. *ecl.* 5,84 (*decurrunt flumina vallis*) ; 6,84 (*referunt ad sidera vallis*).

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
439	Aut quis te, iuvenum confidentissime, nostras	G	4	445	nam quis
440	iussit adire domus	G	4	446	domus Mb2
440	pacique imponere morem ?	A	6	852	
441	non equidem invideo, miror magis :	E	1	11	
441	accipe porro,	A	9	190	percipe
442	quin dubitem et quae nunc animo sententia surgat.	A	9	191	
443	Est domus alta :	A	10	526	
443	voca zephyros et labere pinnis	A	4	223	
444	ardua tecta petens,	A	7	512	petit
444	ausus te credere caelo,	A	6	15	se
445	si modo quem memoras pater est,	G	4	323	qu. perhibes <sup>720</sup>
445	cui sidera parent. »	A	10	176	
446	olli subridens sedato pectore fatur	A	9	740	p. Turnus <sup>721</sup>
447	haut vatum ignarus venturique inscius aevi :	A	8	627	
448	« dissimulare etiam sperasti, perfide serpens ?	A	4	305	p., tantum <sup>722</sup>
449	ne dubita : nam vera vides.	A	3	316	
449	opta ardua pinnis	A	12	892	
450	astra sequi clausumque cava te condere terra.	A	12	893	que Mrybc
451	quo periture ruis maioraque viribus audes ?	A	10	811	moriture <sup>723</sup>
452	cede deo,	A	5	467	
452	toto proiectus corpore terrae. »	A	11	87	
453	nec plura his : ille admirans venerabile donum	A	6	408	
454	fronte premit terram	A	10	349	premit Pyl
454	et spumas agit ore cruentas	G	3	203	aget
455	contentusque fuga	A	11	815	
455	caecis se immiscuit umbris.	A	7	619	se condidit <sup>724</sup>
456	Interea volitans magnas it fama per urbes.	A	4	173	extemplo Libyae m. <sup>725</sup>
457	convenere viri :	A	5	490	
457	mens omnibus una sequendi	A	10	182	
458	in quascumque velit pelago deducere terras.	A	2	800	velim
459	multi praeterea, quos fama obscura recondit,	A	5	302	
460	concurrunt	A	10	361	ET ALII <sup>726</sup>
460	fremitu denso stipantque frequentes	G	4	216	
461	exultantque animis ;	A	11	491	exultatque <sup>727</sup>

<sup>720</sup> Pour *memoras* homotactique, cf. *Aen.* 4,109 : *si modo quod memoras ...*

<sup>721</sup> Pour *fatur* homotactique, cf. *Aen.* 1,131 *et alii*.

<sup>722</sup> Pour *serpens* homotactique, cf. *Aen.* 5,91+273.

<sup>723</sup> Pour *periture* homotactique, cf. *Aen.* 11,856.

<sup>724</sup> Pour *immiscuit* homotactique, cf. *Aen.* 11,815 : *... contentusque fuga mediis se immiscuit armis.*

<sup>725</sup> Pour *interea* homotactique, cf. *ecl.* 10,55 *et al.* ; pour la construction *Fama volitans*, cf. *Aen.* 7,104 : *sed circum late volitans iam Fama per urbis.*

<sup>726</sup> Cf. *Aen.* 10,691 ; 11,805 ; 12,297+724.

<sup>727</sup> Pour *exultantque* homotactique, cf. *Aen.* 3,557 ; 7,464.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
461	medium nam plurima turba	A	6	667	
462	hunc habet atque umeris extantem suspicit altis.	A	6	668	
463	postquam altos ventum in montes,	A	4	151	montes My2b
463	aeterna potestas	A	10	18	
464	iura dabat legesque viris,	A	1	507	
464	secreta parentis,	A	2	299	
465	spemque dedit dubiae menti	A	4	55	
465	curasque resolvit.	G	1	302	
466	conspicit ecce alios dextra laevaue	A	6	656	l.que per herbam
466	dextra laevaue frequentis.	A	6	486	
467	quos ubi confertos audere in proelia vidit,	A	2	347	vidi
468	incipit et dictis divinum aspirat amorem :	A	8	373	
469	« discite iustitiam moniti,	A	6	620	
469	securrite fessis,	A	11	335	
470	pro se quisque, viri,	A	5	501	
470	quae cuique est copia, laeti	A	5	100	
471	communemque vocate deum.	A	8	275	
471	meliora sequamur	A	3	188	
472	quoque vocat vertamus iter.	A	5	23	
472	via prima salutis	A	6	96	
473	intemerata fides	A	2	143	
473	et mens sibi conscia recti.	A	1	604	
474	vobis parta quies	A	3	495	
474	perfecto temporis orbe.	A	6	745	
475	nam qui divitiis soli incubuere repertis	A	6	610	aut qui
476	nec partem posuere suis,	A	6	611	
476	dum vita maneret,	A	6	608	manebat
477	pulsatusve parens et fraus innexa clienti,	A	6	609	
478	tum, cum frigida mors anima seduxerit artus,	A	4	385	aut cum
479	inclusi poenam expectant,	A	6	614	
479	quae maxima turba est,	A	6	611	
480	infernisque cient tenebris	A	7	325	ciet
480	veterumque malorum	A	6	739	
481	supplicia expendunt.	A	6	740	
481	aliis sub gurgite vasto	A	6	741	
482	infectum eluitur scelus aut exuritur igni.	A	6	742	
483	turbidus hic caeno vastaue voragine gurgis	A	6	296	
484	aestuat atque imo barathri eructat harenam.	A	6	297	atque omnem Cocyto <sup>728</sup>
485	hinc exaudiri gemitus et saeva sonare	A	6	557	
486	verbera, tum stridor ferri tractaeque catenae,	A	6	558	
487	semper et obducta densantur nocte tenebrae.	G	1	248	obtenta densantur Mc

<sup>728</sup> Pour *imo barathri* homotactique. cf. *Aen.* 3,421 : ... *obsidet, atque imo barathri ter gurgite vastos / ...*

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
488	praeterea	E	2	40	ET ALII
488	quae dicam animis advertite vestris.	A	2	712	
489	non ego vos posthac	E	1	75	
489	caesis de more iuvenicis	A	3	369	c. primum de m.
490	religione patrum	A	2	715	
490	truncis et robore nata	A	8	315	et duro r.
491	mortalive manu	A	9	95	mortaline
491	effigies et templa tueri	A	7	443	
492	audiam : et haec	A	4	387	
492	repetens iterumque iterumque monebo.	A	3	436	
493	sed periisse semel satis est,	A	9	140	sed FPRbc
493	natumque patremque	A	4	605	
494	profuerit meminisse magis.	G	1	451	
494	si credere dignum est.	A	6	173	
495	sed fugit interea, fugit inreparabile tempus,	G	3	284	
496	flammarumque	G	1	473	
496	dies et vis inimica propinquat. »	A	12	150	
497	adtonitis haesere animis :	A	5	529	
497	nec plura moratus	A	5	381	
498	Hic aliud maius miseris	A	2	199	
498	mortalibus aegris	G	1	237	ET ALII <sup>729</sup>
499	iudicium	A	1	27	
499	canit – et tristis denuntiat iras –	A	3	366	
500	venturum excidio	A	1	22	
500	et vasta convulsa ruina	A	3	414	convulsa Mac
501	omnia tum pariter	G	1	455	
501	rutilo inmiserier igni	G	1	454	
502	palantesque polo stellas	A	9	21	
502	caelique ruinam.	A	1	129	ruina
503	tum vero tremefacta novos per pectora cunctis	A	2	228	
504	insinuat pavor,	A	2	229	
504	et taciti ventura videbant.	A	2	125	
505	Haec super adventu	A	7	344	quam s.
505	cum multa horrenda moneret,	A	3	712	
506	ora puer prima signans intonsa iuventa,	A	9	181	
507	dives opum,	G	2	468	
507	studiis florens ignobilis oti –	G	4	564	florentem
508	quinque greges illi ballantum, quina redibant	A	7	538	
509	armenta, et	A	7	539	
509	dapibus mensas onerabat inemptis –	G	4	133	
510	continuo	G	1	60	ET ALII
510	alacris palmas utrasque tetendit	A	6	685	

<sup>729</sup> Cf. *Aen.* 2,268 ; 10,274 ; 12,850.





N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
					verberat
534	alta petens, pelagoque alius trahit umida lina.	G	1	142	
535	postquam altum tenuere rates nec iam amplius ullae	A	3	192	
536	occurrunt terrae,	A	3	193	apparent t.
536	crebris micat ignibus aether,	A	1	90	
537	eripiunt subito nubes caelumque diemque,	A	1	88	
538	consurgunt venti et	A	5	20	v. atque
538	fluctus ad sidera tollunt.	A	1	103	fluctusque, tollit
539	At sociis subita gelidus formidine sanguis	A	3	259	
540	diriguit : cecidere animi	A	3	260	diriguit am
540	cunctique repente	A	1	594	cunctisque
541	pontum adspectabant flentes	A	5	615	portum
541	– vox omnibus una –	A	5	616	
542	spemque metumque inter dubii, seu vivere credant	A	1	218	
543	sive extrema pati,	A	1	219	
543	leti discrimine parvo,	A	3	685	
544	qualia multa mari nautae patiuntur in alto.	A	7	200	
545	ecce deus	A	5	854	
545	magno misceri murmure pontum	A	1	124	
546	emissamque hiemem sensit,	A	1	125	
546	cui summa potestas.	A	10	100	summa PM2bc
547	par levibus ventis	A	2	794	ET ALII <sup>733</sup>
547	et fulminis ocior alis	A	5	319	
548	prona petit maria et pelago decurrit aperto :	A	5	212	
549	nec longo distat cursu	A	3	116	distant
549	praeunte carina.	A	5	186	
550	agnoscunt longe regem	A	10	224	agnoscunt bc
550	dextramque potentem	A	7	234	
551	nudati socii	A	3	282	
551	et magno clamore	A	5	207	
551	salutant.	A	3	524	<sup>734</sup>
552	postquam altos tetigit fluctus et ad aequora venit,	A	3	662	
553	Id vero horrendum ac visu mirabile ferri :	A	7	78	
554	subsidunt undae,	A	5	820	
554	remo ut luctamen abesset,	A	8	89	
555	collectasque fugat nubes	A	1	143	
555	graditurque per aequor	A	3	664	
556	iam medium necdum fluctu latera ardua tinxit.	A	3	665	fluctu Pyl
557	At media socios incedens nave per ipsos	A	5	188	

<sup>733</sup> Cf. *Aen.* 6,702.

<sup>734</sup> ... laeto socii clamore salutant. Cf. aussi *Aen.* 12,252 : ... augurium Rutuli clamore salutant.



N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
579	mensasque metu liquere priores.	A	3	213	
580	Devexo interea propior fit Vesper Olympo.	A	8	280	
581	tum victu revocant vires fusique per herbam	A	1	214	
582	Et dapibus mensas onerant et pocula ponunt.	A	1	706	qui d.. onerent, ponant
583	postquam prima quies epulis mensaeque remotae.	A	1	723	
584	ipse inter primos	A	2	479	ET ALII <sup>739</sup>
584	genitori instaurat honores,	A	5	94	
585	suspiciens caelum.	A	12	196	
585	tum facta silentia linguis.	A	11	241	
586	dat manibus fruges	A	12	173	dant f. m.
586	dulcesque a fontibus undas	G	2	243	undae
587	implevitque mero pateram	A	1	729	
587	ritusque sacrorum	A	12	836	
588	edocet	A	10	152	
588	inmiscetque preces	A	10	153	
588	ac talia fatur :	A	3	485	ET ALII <sup>740</sup>
589	« audite, o proceres », ait, « et spes discite vestras.	A	3	103	
590	nemo ex hoc numero mihi non donatus abibit,	A	5	305	
591	promissisque patris	A	5	863	
591	vestra » inquit « munera vobis	A	5	348	
592	certa manent, pueri, et palmam movet ordine nemo.	A	5	349	
593	Et lux cum primum terris se crastina reddet,	A	8	170	
594	unus erit tantum	A	5	814	
594	in me exitiumque meorum,	A	8	386	exiciumq̄e b
595	dum paci medium se offert	A	7	536	
595	de corpore	G	2	23	ET ALII <sup>741</sup>
595	nostro.	G	1	491	ET ALII
596	iamque dies, nisi fallor, adest.	A	5	49	
596	secludite curas.	A	1	562	
597	mecum erit iste labor,	A	4	115	
597	nec me sententia fallit :	A	10	608	nec te
598	unum pro multis dabitur caput. »	A	5	815	
598	haec ita fatus	A	10	594	
599	conticuit	A	3	718	ET ALII <sup>742</sup>
599	seramque dedit per membra quietem.	A	8	30	
600	Oceanum interea surgens Aurora reliquit.	A	4	129	
601	iamque sacerdotes	A	8	281	

<sup>739</sup> Cf. *Aen.* 7,783 ; 12,579.

<sup>740</sup> Cf. *Aen.* 5,16+79+464+532 ; 7,330 ; 8,559 ; 12,228.

<sup>741</sup> Cf. *Aen.* 12,421.

<sup>742</sup> Cf. *Aen.* 6,54.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
601	late loca questibus implent	G	4	515	implet
602	cum populo patribus	A	8	679	patribus populoque
602	ferturque per agmina murmur.	A	12	239	serpitque
603	quod genus hoc hominum, quaeve hunc tam barbara morem	A	1	539	
604	permittit patria ?	A	1	540	
604	poenas cum sanguine poscunt	A	2	72	
605	undique collecti	A	2	414	
605	et magno clamore secuntur	A	10	799	et ADD., secuntur PR
606	insontem,	A	2	84	
606	saevitque animis ignobile vulgus.	A	1	149	
607	Sol medium caeli conscenderat igneus orbem,	A	8	97	
608	cum subito	A	1	509	ET ALII <sup>743</sup>
608	acciri omnes, populusque patresque,	A	9	192	
609	exposcunt	A	9	193	
609	farique iubent,	A	11	240	que ADD., iubet
609	quo sanguine cretus	A	2	74	ET ALII <sup>744</sup>
610	quidve petat quidve ipse ferat.	A	10	150	
610	praeclara tuentis	A	10	397	
611	facta viri mixtusque dolor et	A	10	398	
611	stupor urguet inertis	G	3	523	urguet PRy
612	– nescia mens hominum –,	A	10	501	
612	certantque includere capto.	A	2	64	
613	tum vero	A	7	519	ET ALII <sup>745</sup>
613	raptis concurrunt undique telis.	A	7	520	
614	tollitur in caelum clamor	A	12	462	
614	cunctique repente	A	1	594	cunctisque
615	corripuere sacram effigiem manibusque cruentis	A	2	167	
616	ingentem quercum decisis undique ramis	A	11	5	
617	constituunt	A	6	217	
617	spirisque ligant ingentibus ipsum,	A	2	217	in. et iam <sup>746</sup>
618	tendebantque manus	A	6	314	
618	pedibus per mutua nexis	A	7	66	
619	– triste ministerium –,	A	6	223	
619	sequitur quos cetera pubes,	A	5	74	
620	aussi omnes inmane nefas ausoque potiti.	A	6	624	inmane c
621	ille autem inpavidus	A	10	717	
621	« quo vincula nectitis ? » inquit.	E	6	23	

<sup>743</sup> Cf. *Aen.* 1,535 ; 3,590.

<sup>744</sup> Cf. *Aen.* 3,608.

<sup>745</sup> Cf. *Aen.* 2,228 + 309.

<sup>746</sup> Pour *ipsum* homotactique, cf. *ecl.* 1,9 et *alii*.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
622	« tantane vos generis tenuit fiducia vestri ?	A	1	132	
623	post mihi non simili poena commissa luetis. »	A	1	136	
624	talia perstabat memorans fixusque manebat.	A	2	650	
625	Interea magni misceri murmure caelum	A	4	160	
626	incipit	A	4	161	ET ALII <sup>747</sup>
626	et rebus nox abstulit atra colorem	A	6	272	
627	impiaque aeternam timuerunt saecula noctem.	G	1	468	
628	terra tremit, fugere ferrae et mortalia corda	G	1	330	
629	per gentes humilis stravit pavor :	G	1	331	
629	inde repente	A	8	238	
630	dat tellus gemitum et	A	9	709	
630	caelum tonat omne fragore.	A	9	541	
631	extemplo	A	1	92	ET ALII
631	commotae Erebi de sedibus imis	G	4	471	
632	umbrae ibant tenues.	G	4	472	
632	tellus quoque et aequora ponti	G	1	469	
633	signa dabant :	G	1	471	
633	sistunt amnes terraeque dehiscunt.	G	1	479	
634	quin ipsae stupere domus atque intima Leti	G	4	481	
635	Tartara	G	4	482	
635	et umbrosae penitus patuere cavernae.	A	8	242	
636	sol quoque et exoriens	G	1	438	
636	– cuncti se scire fatentur –	A	11	344	
637	tum caput obscura nitidum ferrugine textit.	G	1	467	cum
638	Diffugiunt comites et nocte teguntur opaca	A	4	123	diffugient, tegentur
639	multaque dura suo tristi cum corde	A	8	522	
639	volutant.	A	1	725	ET ALII <sup>748</sup>
640	quid faciant ?	E	3	16	q. domini f.
640	haerent infixi pectore vultus	A	4	4	
641	verbaque, nec placidam membris dat cura quietem.	A	4	5	
642	tum senior tales referebat pectore voces	A	5	409	
643	multa putans :	A	6	332	
643	« ubi nunc nobis deus ille magister ?	A	5	391	
644	quem sequimur ? quove ire iubes, ubi ponere sedes ?	A	3	88	
645	O dolor atque decus,	A	10	507	
645	tantarum gloria rerum !	A	4	232	ET ALII <sup>749</sup>
646	iam iam nulla mora est :	A	2	701	
646	et nos rape in omnia tecum	A	2	675	
647	– oramus –	A	1	525	

<sup>747</sup> Cf. *ecl.* 9,60 ; *Aen.* 8,373.

<sup>748</sup> Cf. *Aen.* 5,149 ; 10,98.

<sup>749</sup> Cf. *Aen.* 4,272.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
647	teque aspectu ne subtrahe nostro. »	A	6	465	
648	Hos inter motus	A	11	225	
648	media inter talia verba	A	12	318	
649	tertia lux gelidam caelo dimoverat umbram.	A	11	210	
650	iamque pedem referens	G	4	485	
650	superas veniebat ad auras,	G	4	486	
651	cum subito	A	1	509	ET ALII <sup>750</sup>
651	ante oculos	A	1	114	ET ALII <sup>751</sup>
651	ingenti mole sepulchrum,	A	6	232	
652	corpus ubi exanime positum,	A	11	30	exanime M
652	– nec claustra nec ipsi	A	2	491	
653	custodes sufferre valent –	A	2	492	
653	avulsaque saxis	A	2	608	avulsa γ2abc
654	saxa vident,	A	2	609	vides
654	laxis laterum conpagibus artis.	A	1	122	c. omnes <sup>752</sup>
655	fit sonus : ingenti concussa est pondere tellus.	A	9	752	
656	horror ubique animo, simul ipsa silentia terrent.	A	2	755	
657	Ecce autem primi	A	6	255	
657	volucrum sub culmine cantus :	A	8	456	
658	ingreditur linquens antrum,	A	6	157	
658	spoliisque superbus	A	8	202	
659	ibat ovans,	A	6	589	
659	pulsuque pedum tremit excita tellus,	A	12	445	
660	vulneraque illa gerens	A	2	278	
660	foribus sese intulit altis.	A	11	36	
661	atque hic ingentem comitum adfluxisse novorum	A	2	796	
662	invenit admirans numerum	A	2	797	invenio
662	cunctisque repente	A	1	594	
663	inprovisus ait : « coram, quem quaeritis, adsum.	A	1	595	
664	vicit iter durum pietas	A	6	688	
664	et vivida virtus.	A	5	754	set bello viv.
665	praecipites vigilate, viri ;	A	4	573	
665	timor omnis abesto.	A	11	14	
666	hi nostri reditus expectatique triumphi,	A	11	54	
667	haec mea magna fides.	A	11	55	
667	o terque quaterque beati,	A	1	94	
668	que vobis, que digna, viri, pro laudibus istis	A	9	252	
669	praemia posse rear solvi,	A	9	253	
669	quae dona parari ?	E	6	79	pararit
670	accipite ergo animis :	A	3	250	

<sup>750</sup> Cf. *Aen.* 1,535 ; 3,590.

<sup>751</sup> Cf. *Aen.* 2,270.

<sup>752</sup> Pour *artis* homotactique, cf. par exemple *Aen.* 1,293 : ... *conpagibus artis*.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>658</sup>
670	que vos a stirpe parentum	A	3	94	
671	prima tulit tellus, eadem vos ubere laeto	A	3	95	
672	accipiet.	A	3	96	
672	revocate animum maestumque timorem	A	1	202	animos
673	mittite	A	1	203	
673	et vosmet rebus servate secundis.	A	1	207	
674	quod super est, laeti bene gestis ordine rebus	A	9	157	corpora r. <sup>753</sup>
675	pacem orate manu,	A	10	80	orare
675	pacem laudate sedentes	A	11	460	
676	magnanimi ;	A	6	649	ET ALII <sup>754</sup>
676	pacis solum inviolabile pignus. »	A	11	363	
677	et simul his dictis faciem ostendebat et	A	5	357	
677	ora,	A	6	495	
678	ora manusque ambas populataque	A	6	496	
678	pectora ferro :	A	1	355	
679	immiscentque manus manibus	A	5	429	immiscentque Re
679	gaudentque tuentes.	A	5	575	
680	nec vidisse semel satis est : iuvat usque morari	A	6	487	
681	et conferre gradum	A	6	488	
681	et dextrae coniungere dextram.	A	8	164	
682	His demum exactis	A	6	637	
682	spirantes dimovet auras :	A	9	645	spirantes M2
683	aëra per tenerum	A	9	699	
683	caeloque invectus aperto	A	1	155	
684	mortales visus medio in sermone reliquit :	A	4	277	in ADD.
685	atque illum	G	1	203	ET ALII <sup>755</sup>
685	solio stellantis regia caeli	A	7	210	
686	accipit	A	7	211	
686	aeternumque tenet per saecula nomen.	A	6	235	
687	ex illo celebratus honos, laetique minores	A	8	268	
688	servavere diem	A	8	269	
688	tot iam labentibus annis.	A	2	14	
689	I decus, i, nostrum,	A	6	546	
689	tantarum gloria rerum,	A	4	232	ET ALII <sup>756</sup>
690	et nos et tua dexter adi pede sacra secundo	A	8	302	
691	annua, quae differre nefas. celebrate faventes	A	8	173	
692	hunc, socii, morem sacrorum : hunc ipse teneto,	A	3	408	
693	O dulcis coniunx,	A	2	777	
693	et si pietate meremur,	A	2	690	
694	hac casti maneant in religione nepotes.	A	3	409	

<sup>753</sup> Pour *ordine* homotactique, cf. *Aen.* 3,548 (*perfectis ordine votis*).

<sup>754</sup> Cf. *Aen.* 12,144+878.

<sup>755</sup> Cf. *Aen.* 1,227.

<sup>756</sup> Cf. *Aen.* 4,272.





## ANNEXE II : POMPONII *VERSUS AD GRATIAM DOMINI*

### Texte et identification des vers virgiliens

Edition de base :

PROBAE *cento*, accedunt tres centones a poetis christianis compositi, éd. Carl SCHENKL, dans *Poetae christiani minores*, pars I, Pragae – Vindobonae – Lipsiae, Tempsky, 1888, (CSEL, 16), p. 609-615.

*Inducit duas personas, Meliboeum et Tityrum.*

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>757</sup>
1	Tityre, tu patule recubans sub tegmine fagi,	E	1	1	
2	nescio qua praeter solitum dulcedine laetus,	G	1	412	laeti
3	fortunate senex! hic inter flumina nota	E	1	51	
4	et fontis sacros	E	1	52	
4	deductos dicere versus	E	6	5	deductum d. carmen <sup>758</sup>
5	et cantare paras	E	7	5	pares
5	divino carmine, pastor	E	6	67	
6	formonsi pecoris custos, formonsior ipse.	E	5	44	
7	Non incerta cano	A	8	49	Haut i.
7	vatum praedicta priorum.	A	4	464	priorum FPγabc
8	an quicquam nobis tali sit munere maius?	E	5	53	
9	o Meliboee, deus haec nobis otia fecit.	E	1	6	n. h.
10	namque erit ille mihi semper deus	E	1	7	
10	atque hominum rex	A	1	65	ET ALII <sup>759</sup>
11	omnipotens genitor,	A	10	668	
11	rerum cui summa potestas,	A	10	100	summa PM2bc
12	quem qui scire velit,	G	2	105	
12	divinum aspiret amorem.	A	8	373	adspirat
13	haut ignota loquor,	A	2	91	
13	totum quae sparsa per orbem.	A	1	602	magnum <sup>760</sup>
14	ipsi laetitia voces ad sidera iactant	E	5	62	
15	intonsi montes, ipsae iam carmina rupes,	E	5	63	
16	ipsa sonant arbusta ;	E	5	64	

<sup>757</sup> Pour les sigles des manuscrits des œuvres virgiliennes, voir par exemple le *Conspectus siglorum* de l'édition de l'*Enéide* par Jacques PERRET, *op. cit.*, t. I, p. LXVI-LXVII.

<sup>758</sup> Pour *versus* homotactique, cf. par exemple *ecl.* 5,2 : ... *ego dicere versus*.

<sup>759</sup> Cf. *Aen.* 2,648 ; 10,2+743.

<sup>760</sup> Pour *totum* homotactique, cf. par exemple *ecl.* 3,41 ; 8,9 ; *Aen.* 1,457.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>757</sup>
16	deum namque ire per omnes	G	4	221	
17	terrasque tractusque maris caelumque profundum	G	4	222	ET ALII <sup>761</sup>
18	ne dubita – nam vera vides – ,	A	3	316	
18	qui foedere certo	A	1	62	
19	aeternis regit imperiis	A	1	230	regis
19	et temperat iras.	A	1	57	
20	ni faciat, maria ac terras	A	1	58	
20	nox incubat atra.	A	1	89	
21	Felix, qui potuit rerum cognoscere causas!	G	2	490	
22	namque, fatebor enim,	E	1	31	
22	genus a quo principe nostrum,	A	3	168	
23	audierat	A	1	20	
23	Stimicon : laudavit carmina nobis.	E	5	55	
24	sis felix!	A	1	330	
24	nam te maioribus ire per altum	A	3	374	
25	auspiciis manifesta fides	A	3	375	
25	pro laudibus istis.	A	10	825	
26	Accipe daque fidem :	A	8	150	
26	neque est ignobile carmen.	E	9	38	
27	maior agit deus atque opera ad maiora remittit.	A	12	429	
28	unus qui nobis cunctando restituit rem,	A	6	846	restituis
29	ille operum custos,	G	4	215	
29	hominum rerumque repertor,	A	12	829	
30	quo sine nil altum mens inchoat,	G	3	42	te s.
30	ipse volutat	A	12	843	
31	quae sint, quae fuerint, quae mox ventura trahantur.	G	4	393	
32	his etenim signis atque haec exempla secuti	G	4	219	his quidam
33	esse animas partem divinae mentis et haustus	G	4	220	esse apibus
34	aetherios dixere,	G	4	221	
34	quia sit divinitus illis	G	1	415	
35	ingenium.	G	1	416	
35	quamvis angusti terminus aevi	G	4	206	
36	terrenique hebetant artus moribundaque membra,	A	6	732	
37	at genus immortale manet :	G	4	208	
37	ne quere doceri.	A	6	614	
38	igneus est ollis vigor et caelestis origo,	A	6	730	
39	et, cum frigida mors anima seduxerit artus,	A	4	385	
40	has omnis, ubi mille rotam voluere per annos,	A	6	748	
41	tempora dinumerans	A	6	691	
41	deus evocat agmine magno.	A	6	749	
42	reddunt se totidem facies	A	9	122	
42	terraeque dehiscunt.	G	1	479	

<sup>761</sup> Cf. ecl. 5,51.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>757</sup>
43	sed revocare gradum superasque evadere ad auras,	A	6	128	
44	hoc virtutis opus,	A	10	469	
44	terras temptare repostas	A	3	364	
45	sideream in sedem	A	10	3	
45	atque alto succedere caelo.	G	4	227	
46	Tityre,	E	1	1	ET ALII <sup>762</sup>
46	tamne aliquas ad caelum hinc ire putandum est	A	6	719	anne
47	sublimis animas iterumque ad tarda reverti	A	6	720	
48	corpora?	A	6	721	
48	nos alia ex aliis in fata vocamur?	A	3	494	
49	immortalis ego?	A	12	882	
49	peremptant gaudia pectus,	A	1	502	
50	si modo quod memoras factum	A	4	109	
50	contingere possit.	A	1	413	posset
51	Ne dubita	A	3	316	
51	nulla fati quod lege tenentur:	A	12	819	
52	crede deo	A	5	467	cede
52	– nam vera vides –,	A	3	316	
52	sine posse parentem.	A	9	90	
53	quam minime retris)	A	6	97	quam Servii Aen VIII, 131 Guelf.
53	fato prudentia maior.	G	1	416	
54	Credo equidem, nec vana fides :	A	4	12	
54	quis talia demens	A	4	107	
55	abnuat?	A	4	108	
55	et me victusque volensque remitto:	A	12	833	
56	stultus ego	E	1	20	
56	parvis componere magna solebam;	E	1	23	
57	nec mea iam mutata loco sententia cedit.	A	9	220	
58	unum oro :	A	6	106	
58	doceas iter, et sacra ostia pandas,	A	6	109	
59	quidve sequens tantos possim superare labores.	A	3	368	
60	Dicam equidem nec te suspensum, nate, tenebo,	A	6	722	
61	et quo quemque modo fugiasque ferasque laborem.	A	3	459	
62	« aude, hospes, contemnere opes :	A	8	364	
62	via prima salutis.	A	6	96	
63	intemerata fides	A	2	143	
63	et mens sibi conscia recti	A	1	604	
64	praemia digna ferunt.	A	1	605	ferant
64	freti pietate per ignem	A	11	787	
65	invenere viam :	A	7	297	
65	requies ea certa laborum.	A	3	393	

<sup>762</sup> Cf. ecl. 9,23.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>757</sup>
66	invitant croceis halantes floribus horti	G	4	109	invitent
67	fortunatorum nemorum sedesque beatae	A	6	639	beatas
68	semper erunt,	G	3	69	
68	quorum melior sententia menti:	A	2	35	
69	his locus urbis erit,	A	3	393	is
69	divini gloria ruris.	G	1	168	
70	nam qui divitiis soli incubuere repertis,	A	6	610	aut qui
71	distulit in seram commissa piacula mortem,	A	6	529	
72	ausi omnes immane nefas ausoque potiti	A	6	524	
73	urguentur poenis.	A	6	561	
73	quam vellent aethere in alto	A	6	436	
74	omnia	E	6	34	ET ALII
74	et superas caeli venisse sub auras. »	A	7	768	
75	Quae tibi, quae tali reddam pro carmine dona?	E	5	81	
76	non opis est nostrae :	A	1	601	
76	nomen tollemus ad astra,	E	5	51	tuum t. <sup>763</sup>
77	Tityre.	E	1	1	ET ALII <sup>764</sup>
77	discussae umbrae et lux reddita menti.	A	12	669	
78	Non haec humanis opibus, non arte magistra	A	12	427	
79	proveniunt :	A	12	428	
79	quae sit poteris cognoscere virtus.	E	4	27	
80	ni refugis,	G	1	177	
80	prima repetens ab origine pergam.	A	1	372	
81	Immo age et a prima dic, hospes, origine nobis ;	A	1	753	
82	accipe agnoscoque libens ut verba parentis.	A	8	155	
83	Accipe :	A	2	65	ET ALII <sup>765</sup>
83	prisca fides facto, sed fama perennis.	A	9	79	
84	nunc canere incipiam,	G	1	5	hinc
84	quoniam convenimus ambo	E	5	1	
85	montibus in nostris :	E	5	8	
85	referunt ad sidera valles.	E	6	84	
86	« magnus ab integro saeculorum nascitur ordo ;	E	4	5	
87	maius opus moveo :	A	7	45	
87	laudes et facta parentis.	E	4	26	
88	nam neque erant astrorum ignes nec lucidus aethra	A	3	585	
89	sidera polus,	A	3	586	
89	et nox obscura tenebat.	A	4	461	et ADD., n. cum terras o. teneret <sup>766</sup>
90	tum pater omnipotens	G	2	325	ET ALII <sup>767</sup>

<sup>763</sup> Cf. *Aen.* 7,272 : *nomen in astra ferant ...*

<sup>764</sup> Cf. *ecl.* 9,23.

<sup>765</sup> Cf. *Aen.* 3,486 ; 6,136 ; 7,150.

<sup>766</sup> Pour *tenebat* homotactique, cf. *Aen.* 3,587 ; 5,721.

<sup>767</sup> Cf. *Aen.* 7,770 ; 10,100.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>757</sup>
90	rebus iam luce relectis	A	9	461	
91	aëra dimovit tenebrosum et dispulit umbras.	A	5	839	
92	principio caelum et terras	A	6	724	ac, terras F2GM
92	solemque cadentem	A	4	480	
93	lucentemque globum lunae	A	6	725	
93	camposque liquentes,	A	6	724	
94	noctis iter,	A	10	162	
94	stellis numeros et nomina fecit:	G	1	137	
95	unde hominum pecudumque genus vitaeque volantum	A	6	728	inde
96	et quae marmoreo fert monstra sub aequore pontus.	A	6	729	
97	et medium luci atque umbris iam dividit orbem	G	1	209	
98	temporibusque parem diversis quattuor annum.	G	1	258	
99	nec torpere gravi passus sua regna veterno	G	1	124	
100	movit agros curis acuens mortalia corda,	G	1	123	
101	ut varias usus meditando extunderet artes.	G	1	133	
102	hic genus indocile ac dispersum montibus altis	A	8	321	is g.
103	composuit legemque dedit,	A	8	322	legesque
103	dicione tenebat.	A	1	622	
104	hinc populum late regem aevoque superbum	A	1	21	belloque
105	venturum excidio	A	1	22	
105	docuit post exitus ingens	A	5	523	
106	victor ab Aurorae populis et litore rubro.	A	8	686	
107	tunc victu revocat vires,	A	1	214	tum
107	celestia dona,	G	4	1	
108	deterior donec paulatim ac decolor aetas	A	8	326	
109	et belli rabies et amor successit habendi.	A	8	327	
110	regnum inmemores turpique cupidine capti.	A	4	194	captos
111	tunc variae inludunt pestes.	G	1	181	tum, inludant
111	malus abstulit error	E	8	41	
112	Aegyptum viresque Orientis :	A	8	687	
112	miranda videntur	A	1	494	
113	omnigenumque deum monstra et latrator Anubis.	A	8	698	
114	quid delubra iuvant	A	4	66	
114	simulacraque luce carentum ?	G	4	472	
115	non tali auxilio nec defensoribus istis	A	2	521	
116	tempus eget ;	A	2	522	
116	cum vestra dies	A	11	687	qui v.
116	volventibus annis	A	1	234	
117	verba redarguerit,	A	11	688	
117	poena commissa luetis.	A	1	136	
118	quin potius pacem aeternam	A	4	99	

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>757</sup>
118	et numinis <aram>	A	8	186	hanc tanti n.
119	cuncti obtestemur ?	A	11	358	ipsum o. <sup>768</sup>
119	haec ara tuebitur omnis.	A	2	523	
120	his actis aliud genitor secum ipse volutat,	A	12	843	
121	quo vitam dedit aeternam, quo mortis adempta est	A	12	879	cur m.
122	condicio,	A	12	880	
122	et caelo tandem miseratus ab alto est.	A	5	727	
123	respicit humanos	A	5	689	
123	pietas antiqua labores	A	5	688	
124	exitii positura modum,	A	7	129	
124	responsa dabantur	A	2	376	
125	fida satis :	A	2	377	
125	manifesta fides	A	2	309	ET ALII <sup>769</sup>
125	secreta parentis.	A	2	299	
126	ipse haec fert <caelo> celeris mandata per auras	A	4	270	h. ferre iubet
127	interpres	A	4	378	
127	† monitum spirantemque	A	8	304	<sup>770</sup>
127	adfore verbis,	A	10	547	verbo
128	seraque terrifici cecinerunt omnia vates ;	A	5	524	
129	namque fore inlustrem dictis factisque canebant.	A	7	79	fama fatisque c.
130	o quam te memorem, virgo ?	A	1	327	
130	cui mentem animumque	A	6	11	
131	semine ab aetherio	A	7	281	
131	superis concessit ab oris	A	2	91	
132	omnipotens.	A	10	615	ET ALII <sup>771</sup>

<sup>768</sup> Pour *cuncti* homotactique, cf. *Aen.* 5,70 ; 11,801.

<sup>769</sup> Cf. *Aen.* 3,375.

<sup>770</sup> ... *speluncam adiciunt spirantemque ignibus ipsum.*

<sup>771</sup> Cf. *Aen.* 10,668 ; 11,790.

ANNEXE III : *DE VERBI INCARNATIONE*<sup>772</sup>

Texte et identification des vers virgiliens

Edition de base :

PROBAE *cento*, accedunt tres centones a poetis christianis compositi, éd. Carl SCHENKL, dans *Poetae christiani minores*, pars I, Pragae – Vindobonae – Lipsiae, Tempsky, 1888. (CSEL, 16), p. 615-620.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>773</sup>
1	Omnipotens genitor	A	10	668	
1	tandem miseratus ab alto,	A	5	727	alto est
2	postquam cuncta dedit caelo constare sereno,	A	3	518	videt
3	omnibus in terris	A	1	756	o. errantem terris
3	divinum aspirat amorem	A	8	373	
4	semper honore pio nomen	A	8	76	meo ; nomen ADD. <sup>774</sup>
4	natique patrisque	A	6	116	natique Ry2b
5	ornare et canere	G	4	119	ornaret canerem
5	paribus in regna vocari	A	7	256	
6	auspiciis: <huic> progeniem virtute futuram	A	7	257	
7	egregiam et totum quae legibus occupet orbem.	A	7	258	viribus
8	ne tamen	G	3	452	non ; ET ALII
8	in terris	E	3	104	ET ALII <sup>775</sup>
8	mortalia pectora	A	3	56	ET ALII <sup>776</sup>
8	turbet	A	2	200	turbat
9	ignotum numen,	A	7	571	invisum
9	deus aethere missus ab alto	A	4	574	
10	mortalis visus	A	4	277	
10	potuit quantusque videri.	A	2	591	deam qualisque
11	Virgo matura fuit, iam plenis nubilis annis,	A	7	53	iam m. viro
12	cui genus a proavis ingens	A	12	225	cui MRybc
12	nomenque decusque,	A	2	89	
13	intemerata toris.	A	3	178	focis
13	talem se laeta ferebat:	A	1	503	

<sup>772</sup> SCHENKL., *op. cit.*, p. 615 : « *Carmen de verbi incarnatione* inscripsit Martène ».

<sup>773</sup> Pour les sigles des manuscrits des œuvres virgiliennes, voir par exemple le *Conspectus siglorum* de l'édition de l'*Enéide* par Jacques PERRET, *op. cit.*, t. I, p. LXVI-LXVII.

<sup>774</sup> Pour *nomen* homotactique, cf. *ecl.* 5,78 ; *Aen.* 1,609.

<sup>775</sup> Pour *in terris* homotactique, cf. *ecl.* 3,106 ; *Aen.* 1,460 ; 5,803 ; 10,807.

<sup>776</sup> Cf. *Aen.* 4,412.



N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>773</sup>
14	casta pudicitiam	G	2	524	
14	miro servabat amore.	A	7	57	properabat
15	huic se forma dei –	A	4	556	
15	caelo demissus ab alto	E	4	7	demittitur a. <sup>777</sup>
16	spiritus intus alit –	A	6	726	
16	et casto corpore miscet.	A	6	727	et magno se
17	ante tamen dubiam	A	2	359	vadimus haud d.
17	dictis solatur amicis:	A	5	770	
18	« alma parens,	A	2	591	
18	mundi dominum paritura potentem –	A	6	621	auro patriam dominumque p.
19	ne te digna manent	G	1	168	si te, manet
19	generis cunabula nostri –,	A	3	105	gentis, nostrae
20	vade, ait, o felix nati,	A	3	480	
20	quocumque vocaris,	E	3	49	
21	auspiciis manifesta novis !	A	3	375	m. fides
21	hic vertitur ordo,	A	3	376	is
22	huius in adventu fides				<sup>778</sup>
22	et fama perennis. »	A	9	79	sed f.
23	dixerat: illa pavens	A	2	152	ille, pavens ADD. ; ET ALII
23	oculos suffusa nitentis,	A	1	228	
24	suspirans imoque trahens a pectore vocem	A	1	371	
25	virgo refert :	A	4	31	Anna r.; cf. al. <sup>779</sup>
25	« haut equidem tali me dignor honore.	A	1	335	
26	non opis est nostrae	A	1	601	
26	nec fas	A	9	208	hétérotactique <sup>780</sup>
26	nec coniugis umquam	A	4	338	
27	praetendi taedas aut haec in foedera veni.	A	4	339	
28	sed post iussa deum	A	6	461	sed me
28	nihil est quod dicta recusem.	A	12	11	retractent <sup>781</sup>
29	accipio agnoscoque libens :	A	8	155	
29	sequor omnia tanta	A	9	21	
30	promissisque patris	A	5	863	

<sup>777</sup> Pour *ab alto* homotactique, cf. *Aen.* 5,727 ; 7,141.

<sup>778</sup> Pour *adventu* homotactique, cf. *ecl.* 7,59 (*Phyllidis a. nostrae ...*) ; *georg.* 3,93 (*conjugis a. pernix ...*) ; *Aen.* 7,344 (*quam super a. Teucrum ...*).

<sup>779</sup> Pour *refert* homotactique, cf. aussi *Aen.* 7,536 (*ore r.*) ; 10,17 (*pauca r.*) ; 11,124 (*orsa r.*).

<sup>780</sup> Cf. aussi *Aen.* 11,181.

<sup>781</sup> Pour *recusem* homotactique, cf. *Aen.* 11,437.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>773</sup>
30	exsequar caelestia dona,	G	4	1	ET SEQUENS <sup>782</sup>
31	ammiranda dei	G	4	3	a. tibi
31	tantarum munera laudum. »	A	8	273	t. in ; munera m
32	Panditur interea domus omnipotentis Olympi	A	10	1	
33	sideream in sedem, terras unde arduus omnis	A	10	3	
34	aspicit :	A	7	101	(a. oceanum)
34	et natum	A	10	4	
34	verbis compellat amicis :	A	2	372	
35	« nate, meae vires, mea magna potentia solus,	A	1	664	
36	nate,	A	1	665	
36	mihi quem				???
36	nulla dies	A	9	281	
36	ab origine rerum	A	1	642	o. gentis
37	dissimilem arguerit,	A	9	282	
37	comitem complector in omnis.	A	9	277	c. casus compl.
38	te sine nil altum mens inchoat :	G	3	42	
38	omnia mecum	A	6	112	
39	aeternis regis imperiis,	A	1	230	
39	et, quidquid ubique est,	A	1	601	nec q.
40	nulla meis sine te quaeretur gloria rebus.	A	9	278	
41	omnia sub pedibus, qua sol utrumque recurrens	A	7	100	
42	aspicit oceanum, vertique regique videbunt,	A	7	101	
43	quae tibi polliceor :	A	9	301	
43	neque est te fallere quicquam.	G	4	447	quicquam MR
44	haec tibi semper erunt	E	5	74	
44	vatum praedicta priorum :	A	4	464	priorum FPyabc
45	nec mea iam mutata loco sententia cedit.	A	9	220	
46	nascere praeque diem veniens age, lucifer, almum,	E	8	17	
47	nascere,	E	8	17	
47	quo toto surgat gens aurea mundo,	E	4	9	ac t.
48	unde etiam	A	7	778	
48	magnus caelorum nascitur ordo :	E	4	5	m. ab integro saeculorum n.
49	nascere,	E	8	17	
49	ut incipiant magni procedere menses,	E	4	12	et incipient
50	ne maneant terras	E	4	13	ET SEQUENS <sup>783</sup> : ne ADD., manent, terras
50	priscae vestigia fraudis,	E	4	31	
51	prospera venturo laetentur ut omnia saeclo.	E	4	52	aspice v.
52	agredere o magnos – aderit iam tempus –	E	4	48	

<sup>782</sup> georg. 4,1 sq. : *Protinus aerii mellis caelestia dona / exsequar ...*

<sup>783</sup> *Si qua manent sceleris vestigia nostri, / inrita perpetua solvent formidine terras.*

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>773</sup>
	honores.				
53	aspera tum positis mitescent saecula bellis	A	1	291	
54	pacatumque reges patriis virtutibus orbem. »	E	4	17	reget
55	Haut mora: continuo patris praecepta facessit,	G	4	548	matris
56	aethere se mittit	A	9	645	mittit M
56	figitque in virgine vultus,	A	12	70	
57	nec mortale tuens, afflata est numine quando	A	6	50	sonans
58	iam propiore dei ...	A	6	51	
58	nam tempore eodem	G	1	483	nec
59	matri longa decem tulerunt fastidia menses,	E	4	61	
60	et nova progenies	E	4	7	iam n.
60	mox clara in luce refulsit.	A	1	588	mox ADD., claraque in
61	mox etiam magni				ADD. ???
61	processit numinis astrum:	E	9	47	
62	stella facem ducens multa cum luce cucurrit.	A	2	694	
63	« Ille dies primus leti primusque salutis	A	4	169	p.que malorum <sup>784</sup>
64	monstrat iter	A	2	388	
64	vobis ad eum,				ADD.
64	quem semper acerbum,	A	5	49	
65	semper honoratum cuncti	A	5	50	cuncti ADD.
65	celebrate faventes.	A	8	173	
66	annua vota tamen	A	5	53	
66	noctem non amplius unam	A	1	683	
67	haut segnes	A	11	64	
67	vigilate, viri,	A	4	573	
67	dapibusque futuris	A	1	210	
68	luce palam,	A	9	153	
68	cumulate piis altaria donis.	A	11	50	cumulatque a.
69	hac vestri maneant in religione nepotes.	A	3	409	casti
70	iamque egomet patris	A	3	623	vidi e. duo, ET ALII <sup>785</sup>
70	sedes arcemque reviso.	A	2	760	
71	accipite ergo animis atque haec mea figite dicta,	A	3	250	
72	ore favete omnes	A	5	71	
72	et huc advertite mentem.	A	8	440	
73	e diverso sedem quotiens venietis in unam,	A	2	716	hanc e d. s. veniemus (quotiens OM.)
74	undique collecti	A	2	414	
74	pacem laudate frequentes,	A	11	460	
75	cogite concilium,	A	11	460	
75	coecant in foedera dextrae,	A	11	292	

<sup>784</sup> Pour *salutis* homotactique, cf. *Aen.* 6,96 : ... *via prima salutis*.

<sup>785</sup> Pour *egomet* homotactique, cf. *Aen.* 5,650 (*ipse e. dudum ...*) ; 6,505 (*tunc e. tumulum ...*).

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>773</sup>
76	qua datur :	A	11	293	
76	pacis solum inviolabile pignus.	A	11	363	
77	discite iusticiam,	A	6	620	
77	aeterna in pace futurae	A	12	504	a. gentis in p. futuras
78	concordes animae.	A	6	827	
78	si non inrita dicta putatis,	A	10	244	putaris
79	nulla dies usquam memori vos eximet aevo.	A	9	447	umquam
80	mortalem eripiam formam	A	9	101	
80	et praemia reddam	A	2	537	reddant
81	fortunatorum nemorum sedesque beatas.	A	6	639	
82	non eritis regno indecores, nec vestra feretur	A	7	231	erimus
83	fama levis	A	7	232	
83	mecum pariter considerare regnis.	A	1	572	
84	urbem, quam statuo, vestra est :	A	1	573	
84	intrare licebit.	A	3	254	
85	nusquam abero et tutos patrio vos limite sistam :	A	2	620	tutum p. te
86	idem venturos tollemus in astra nepotes.	A	3	158	
87	quae vero nunc quoque vobis,				ADD.
87	dum vita manebit,	A	5	724	manebat
88	praemia digna feram ?	A	1	605	ferant
88	non vobis	A	7	261	
88	numine nostro	A	2	396	
89	divitis uber agri rerumque opulencia derit.	A	7	262	Troiaeque ; -que P2yb
90	fundit humo facilem victum iustissima tellus	G	2	460	
91	proventuque onerat sulcos atque horrea vincit.	G	2	518	oneret, vincat
92	floret ager, spumat plenis vindemia labris,	G	2	6	
93	exuperant fetus	G	1	189	si superant
93	ramos	G	1	188	
93	frondentis	G	2	119	(f. acanthi) ET ALII <sup>786</sup>
93	olivae,	G	2	3	(crescentis o.) ET ALII <sup>787</sup>
94	quotque in flore novo pomis se fertilis arbor	G	4	142	
95	induerit, totidem autumnu matura tenebit.	G	4	143	induerat, tenebat
96	non liquidi gregibus fontes, non gramina derunt,	G	2	200	
97	et quantum longis carpent armenta diebus,	G	2	201	
98	exigua tantum gelidus ros nocte reponit.	G	2	202	reponit Mblcl
99	haec sunt, quae nostra deceat vos voce moneri.	A	3	461	liceat
100	vivite felices	A	3	493	
100	et condita mente tenete. »	A	3	388	tu c. m. teneto
101	Haec ubi dicta dedit,	A	2	790	ET ALII

<sup>786</sup> Pour *frondentis* homotactique, cf. *Aen.* 6,208 sq. (*species auri f. opaca / ilice*).

<sup>787</sup> Pour *olivae* homotactique, cf. *Aen.* 6,230 (*felicis o.*) ; 8,116.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>773</sup>
101	mox sese attollit in auras	A	4	176	
102	suspiciens caelum,	A	12	196	
102	caput inter nubila condit	A	4	177	
103	atque ita descendens	A	9	40	namque
103	terris				ADD.
103	animisque suorum	A	5	577	oculosque ET ALII <sup>788</sup>
104	concretam exemit labem purumque relinquit	A	6	746	
105	aetherium sensum atque aurai simplicis ignem.	A	6	747	
106	ex illo celebratus honos, laetique minores	A	8	268	
107	servavere diem	A	8	269	
107	atque haec pia sacra quotannis	A	5	59	mea s. bcl
108	matres atque viri,	A	6	306	
108	pueri innuptaeque puellae	A	6	307	
109	carminibus celebrant	A	8	303	
109	paterisque altaria libant.	A	12	174	
110	ast ego	A	1	46	ET ALII <sup>789</sup>
110	qui cecini	G	4	565	ET SEQUENS <sup>790</sup>
110	magnum et				ADD.
110	mirabile numen,	A	1	652	m. donum ; ET ALII
111	haec eadem gentique meae generique manebunt.	A	9	302	matrique m.

<sup>788</sup> Pour *suorum* homotactique, cf. *Aen.* 9,725 (*multosque s.*) ; 11,234 (*primosque s.*).

<sup>789</sup> Cf. *Aen.* 7,308.

<sup>790</sup> ... *carmina qui lusi pastorum audaxque iuventa, / Tityre, te patule cecini sub tegmine fagi.*

## ANNEXE IV : DE ECCLESIA

### Texte et identification des vers virgiliens

Edition de base :

PROBAE *cento*, accedunt tres centones a poetis christianis compositi, éd. Carl SCHENKL, dans *Poetae christiani minores*, pars I, Pragae – Vindobonae – Lipsiae, Tempsky, 1888, (CSEL. 16), p. 621-627.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>791</sup>
1	Tectum augustum ingens, centum sublime columnis,	A	7	170	
2	religione patrum laetum	A	8	598	late <sup>792</sup>
2	et venerabile templum	A	6	408	et ADD. ; donum ; ET ALII <sup>793</sup>
3	hoc dedit esse suum	A	10	235	et d. ; suum ADD. <sup>794</sup>
3	superi regnator Olympi.	A	2	779	
4	nam deus	G	1	29	an d.
4	mnipotens,	G	2	325	(tum pater o.) ET ALII
4	qui res hominumque deumque	A	1	229	
5	aeternis regit imperiis,	A	1	230	regis
5	« quo tenditis ? » inquit	A	5	670	
6	« hic domus est vobis,	A	5	638	e. » inquit « v.
6	haec ara tuebitur omnis. »	A	2	523	
7	hic matres	A	11	215	(h. m. miseraeque nurus)
7	puerique	A	11	476	(matronae p.)
7	simul	G	3	473	(spemque gregemque s.) ; ET ALII <sup>795</sup>
7	mixtaeque	A	5	293	mixtique
7	puellae	A	2	238	(innuptaeque p.) ; ET ALII <sup>796</sup>

<sup>791</sup> Pour les sigles des manuscrits des œuvres virgiliennes, voir par exemple le *Conspectus siglorum* de l'édition de l'*Enéide* par Jacques PERRET, *op. cit.*, t. I, p. LXVI-LXVII.

<sup>792</sup> Pour *laetum* homotactique, cf. *Aen.* 10,738.

<sup>793</sup> Cf. *Aen.* 12,767 (v. *lignum*).

<sup>794</sup> Pour *suum* homotactique, cf. *Aen.* 6,142 ET ALII.

<sup>795</sup> Pour *simul* homotactique, cf. *Aen.* 7,340 ; 9,358.

<sup>796</sup> Pour *puellae* homotactique, cf. *Aen.* 6,307.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>791</sup>
8	sacra canunt	A	2	239	
8	pariterque oculos	A	5	508	
8	ad sidera tollunt,	A	11	37	<sup>797</sup>
9	hic exaudiri voces,	A	4	460	hinc
9	hic vota precesque :	A	6	51	in v.
10	noctes atque dies	A	6	127	
10	ferit aurea sidera clamor.	A	2	488	
11	postquam prima quies	A	1	723	
11	et facta silentia tectis,	A	1	730	tum f.
12	incipit effari	A	4	76	
12	divino ex corde sacerdos:	A	3	373	
13	« accipite haec animins laetasque advertite mentes,	A	5	304	
14	matres atque viri,	A	6	306	
14	pueri innuptaeque puellae.	A	6	307	
15	discite iusticiam moniti	A	6	620	
15	et spes discite vestras.	A	3	103	
16	haut incerta cano :	A	8	49	
16	deus aethere missus ab alto,	A	4	574	
17	ipsius a solio regis,	A	6	396	
17	via prima salutis,	A	6	96	
18	quem nobis	A	9	252	quae vobis
18	partu sub luminis edidit oras	A	7	660	
19	virginis os habitumque gerens,	A	1	315	
19	mirabile dictu.	G	2	30	ET ALII <sup>798</sup>
20	ore <dei>	A	2	247	ora
20	adflata est spiritu propiore canitque :	A	6	50	hétérotactique; ET SEQUENS <sup>799</sup> ; e. numine ; canitque ADD.
21	sic nova progenies	E	4	7	iam n.
21	caelo descendit ab alto.	A	8	423	<sup>800</sup>
22	ast ubi iam firmata deum te prodidit aetas,	E	4	37	hinc u., virum, fecerit <sup>801</sup>
23	negavere deum	A	9	659	adgnovere
23	miseri, quibus ultimus esset	A	2	248	
24	ille dies,	A	2	249	
24	quando furentes	G	1	255	armatas
24	ac dira canentes	A	9	621	canentem
25	insontem	A	2	84	
25	magno ad regem clamore trahebant.	A	2	58	

<sup>797</sup> ... *ingentem gemitum tunsis ad sidera tollunt / pectoribus.*

<sup>798</sup> Cf. *georg.* 3,275 ; *Aen.* 1,439 ; 2,174 ; 4,182 ; 7,64 ; 8,252.

<sup>799</sup> ... *adflata est numine quando / iam propiore dei.*

<sup>800</sup> Cf. *ecl.* 4,7 : ... *caelo demittitur alto.*

<sup>801</sup> Pour *prodidit* homotactique, cf. *Aen.* 4,431.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>791</sup>
26	ille nihil,	A	2	287	
26	namque ipse volens,	A	6	146	
26	seque obtulit ultro,	A	8	611	
27	hoc ipsum ut strueret,	A	2	60	
27	vatum praedicta priorum	A	4	464	priorum FPyabc
28	prodere	A	2	127	
28	iussa dei,	A	6	461	deum
28	telluris operta subire.	A	6	140	
29	primus ibi ante omnes,	A	2	40	
29	sceptrum qui forte gerebat,	A	12	206	nam f.
30	sustulit ablutas lymphis ad sidera palmas,	A	2	153	exutas vinclis
31	hoc dicens :	A	12	950	
31	« equidem in iusto nil tale repertum :	A	9	207	e. de te n. t. verebar <sup>802</sup>
32	nec fas.	A	9	208	ET ALII <sup>803</sup>
32	o miseri, quae tanta insania, cives ?	A	2	42	
33	<at> me nulla dies tantis neque fortibus ausis	A	9	281	Euryalus : m. n. d. tam f. a. ; at. neque ADD.
34	addiderit socium.	A	6	170	addiderat
34	vestra » inquit « munera vobis !	A	5	348	
35	vos animam hanc potius quocumque absomite leto. »	A	3	654	
36	tum magis atque magis	G	3	185	
36	magnis furoribus acti	A	4	668	plangoribus aether <sup>804</sup>
37	clamores simul horrendos ad sidera tollunt	A	2	222	tollit
38	et magis atque magis	A	2	299	
38	poenas cum sanguine poscunt.	A	2	72	
39	has inter voces	A	12	318	
39	medio in flagrante tumultu	A	11	225	
40	arboris obnixus trunco	G	3	233	
40	– tibi, magne, tropaeum,	A	11	7	
41	omnipotens genitor –	A	10	668	
41	palmas utrasque tetendit	A	6	685	
42	teque vocans	A	6	247	voce v.
42	multo vitam cum sanguine fudit.	A	2	532	
43	et tamen interea	A	9	422	tu t.
43	tua nati maxima cura	G	4	354	nati ADD.
44	non tulit hanc speciem ;	A	2	407	
44	graviter commotus et alto	A	1	126	
45	dat elarum e caelo signum.	A	3	519	e puppi

<sup>802</sup> Pour *repertum* homotactique, cf. *Aen.* 6,145 ; 7,507.

<sup>803</sup> Cf. *Aen.* 11,181.

<sup>804</sup> Pour *acti* homotactique, cf. *Aen.* 1,333 ; 7,199 ; 11,616.



N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>791</sup>
45	nam tempore in illo	A	11	303	non t. tali <sup>805</sup>
46	sol medium caeli conscenderat igneus orbem.	A	8	97	
47	eripiunt subito nubes caelumque diemque	A	1	88	
48	et nox atra polum bigis subvecta tenebat.	A	5	721	
49	tris tenuit diei spatium non amplius horas:	E	3	105	pateat caeli, ulnas
50	tum repetens iterum sua	A	3	436	praedicam et r. iterumque iterumque monebo ; tum. sua ADD.
50	clara in luce refulsit	A	1	588	claraque
51	nona diei melior	G	1	286	addere, n. fugae m. <sup>806</sup>
51	rebus iam rite peractis.	A	4	555	paratis
52	inde datum molitur iter. iamque arva tenebat	A	6	477	tenebant
53	scrupea, tuta lacu nigro nemorumque tenebris	A	6	238	
54	ut statim ad fauces venit grave olentis Averni,	A	6	201	Inde ubi venere ad f. g.
55	tum demum horrisono stridentis cardine portae	A	6	573	sacrae
56	panduntur vastae	A	6	574	portae
56	solidoque adamante columnae,	A	6	552	
57	sponte sua	A	6	82	
57	umbrosae penitus patuere cavernae.	A	8	242	
58	ingreditur linquens antrum :	A	6	157	
58	tum maxima turba	A	6	611	quae m. t. est
59	ut videre deum fulgentiaque ora per umbras,	A	6	490	virum, arma
60	ingenti trepidare metu.	A	6	491	
60	nec plura moratus	A	5	381	
61	haec ait	G	4	415	ET ALII
61	et dictis maerentia pectora mulcet :	A	1	197	
62	« ne trepidate, meae	A	9	114	meas
62	animaeque umbraeque paternae :	A	5	81	
63	vobis parta quies.	A	3	495	
63	genitor mihi talia namque	A	7	122	
64	dicta dedit :	A	10	600	dabas <sup>807</sup>
64	prope vos				ADD. ???
64	haec limina tendere adegit. »	A	6	696	
65	haec fatus	A	2	721	ET ALII <sup>808</sup>
65	animas, quae per iuga longa sedebant,	A	6	411	
66	deturbat	A	6	412	

<sup>805</sup> Pour *illo* homotactique. cf. *ecl.* 5,49 (*ab i.*) ; *georg.* 1,434 (*ab i.*) ; *Aen.* 2,274 (*ab i.*) ; *Aen.* 6,234 (*ab i.*) ; *Aen.* 9,195 (*sub i.*).

<sup>806</sup> Cf. *Aen.* 9,156 : *Nunc adeo, melior quoniam pars acta diei.*

<sup>807</sup> Cf. aussi *Aen.* 10,633 (*Haec ubi dicta dedit ...*) et *alii.*

<sup>808</sup> Cf. *Aen.* 5,421.

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>791</sup>
66	miseransque	G	2	499	-que ADD. ; ET ALII <sup>809</sup>
66	antro submittit aperto	A	6	262	se inmisit
67	et dicto parens	A	11	242	et Venulus d.
67	supera ad convexa revexit.	A	6	241	feribat
68	interea magnam	A	1	124	magno
68	subito vulgata per urbem	A	8	554	
69	fama volat,	A	8	554	
69	illum expirantem	A	1	44	hétérotactique <sup>810</sup>
69	sedibus imis	A	1	84	
70	iam revocare gradum superasque evadere ad auras.	A	6	128	sed r.
71	obstipuerunt animis alii ; set	A	8	530	
71	sanguinis auctor	A	7	49	s. ultimus a.
72	se causam clamat crimenque caputque malorum,	A	12	600	
73	et nodum informis leti trabe nectit ab alta	A	12	603	
74	proque	A	10	82	
74	suis	A	11	74	
74	meritis	A	11	224	ET ALII <sup>811</sup>
74	superis concessit ab oris.	A	2	91	
75	nec minus interea	G	2	429	ET ALII <sup>812</sup>
75	se matutinus agebat	A	8	465	
76	ad socios,	A	11	12	tum s. ; ET ALII <sup>813</sup>
76	quibus in mediis sic deinde locutus	A	5	303	
77	extulit os sacrum	A	8	591	
77	claraque in luce refulsit,	A	1	588	
78	omnia longaevo similis,	A	9	650	
78	cunctisque repente ...	A	1	594	
79	ire iterum in lacrimas ?	A	4	413	
79	coram. quem queritis, adsum.	A	1	595	
80	en perfecta mei	A	8	612	
80	cari praecepta parentis.	A	5	747	
81	quare agite, o socii, tantarum in munera laudum	A	8	273	o iuvenes <sup>814</sup> ; munera m
82	ite », ait, « egregias animas	A	11	24	
82	natique patrisque	A	6	116	
83	sermonum memores	A	8	464	memor et

<sup>809</sup> Pour *miserans* homotactique, cf. *Aen.* 10,823.

<sup>810</sup> ... / *illum expirantem transfixo pectore flammas.*

<sup>811</sup> Pour *meritis* homotactique, cf. *Aen.* 1,74.

<sup>812</sup> Cf. *georg.* 3,311 ; *Aen.* 1,633 ; 6,212 ; 7,572 ; 12,107.

<sup>813</sup> Cf. *Aen.* 12,110 (*tum s.*).

<sup>814</sup> Pour *socii* homotactique, cf. *Aen.* 3,560 (*eripite, o s. ...*).

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>791</sup>
83	fluviali spargite lympha.	A	4	635	spargere
84	ipse, ubi tempus erit, omnis in fonte lavabo. »	E	3	97	
85	dixit et in caelum paribus se sustulit alis	A	9	14	
86	conditus in nubem :	G	1	442	
86	hinc regia texta subivit	A	7	668	sic, subibat
87	dona ferens	A	1	679	ET ALII <sup>815</sup>
87	victor	G	2	307	ET ALII <sup>816</sup>
87	cari genitoris ad ora:	A	6	108	et o.
88	oscula libavit	A	1	256	
88	dextramque amplexus inhaesit.	A	8	124	
89	huius in adventum	A	6	798	
89	cernes	G	1	460	ET ALII <sup>817</sup>
89	a sedibus imis	A	1	84	
90	erueret	A	4	443	
90	summas arces	A	2	615	
90	et moenia	A	11	506	(et m. serva)
90	verti	A	7	309	(in omnia v.) <sup>818</sup>
91	atque omnem ornatum flamma crepitante cremari.	A	7	74	
92	tunc autem innumerae gentes populique	A	6	706	hunc circum
92	frequentes	G	4	216	ET ALII <sup>819</sup>
93	terrentur visu subito.	A	8	109	
93	rex omnibus idem	A	10	112	r. Iuppiter o.
94	iura dabit	A	1	507	dabat
94	populis	A	7	247	(more daret p.)
94	pariter	G	1	189	ET ALII
94	subigetque fateri,	A	6	567	subigitque
95	quae quis aput superos furto laetatus inani	A	6	568	
96	sed vos, o lecti, ferro	A	9	146	
96	pro nomine tanto,	A	8	472	
97	quod superest,	A	5	796	
97	moriatur et in media arma ruamus :	A	2	353	
98	sanguine quaerendi reditus animamque litando. »	A	2	118	animaque litandum
99	Haec ubi	A	1	81	ET ALII
99	pro meritis,	A	1	74	meritis pro <sup>820</sup>

<sup>815</sup> Cf. *Aen.* 8,609 ; 11,479.

<sup>816</sup> Pour *victor* homotactique, cf. *Aen.* 5,484 ; 8,50 ; 9,560.

<sup>817</sup> Pour *cernes* homotactique, cf. *Aen.* 1,258 ; 4,47.

<sup>818</sup> Cf. aussi *Aen.* 2,625 (... *et ex imo verti Neptunia Troia*) ; 5,810 sq. (... *cuperem cum vertere ab imo / structa meis manibus periuræ moenia Troiae*).

<sup>819</sup> Cf. *Aen.* 1,707 ; 6,486 ; 10,506.

<sup>820</sup> ... *omnis ut tecum meritis pro talibus annos / exigat ...*

N.	TEXTE	LIVRE	PARTIE	VERS	NOTE <sup>791</sup>
99	finem dedit ore precandi.	A	6	76	loquendi <sup>821</sup>
100	succedunt alii	A	6	248	supponunt <sup>822</sup>
100	graves aetate ministri:	A	1	705	pares
101	pars in frustra secant	A	1	212	
101	onerantque altaria donis;	A	11	50	cumulantque
102	tum demum	A	6	330	et alii <sup>823</sup>
102	pueri et pavidae longo ordine matres	A	2	766	
103	stant circum.	A	2	767	
104	quos ubi confertos	A	2	347	
104	manu circumtulit omnes,	A	6	229	pura c. unda
105	sic prior adgreditur	A	6	387	
105	mensas atque incipit ipse.	A	10	5	et inc.
106	et postquam primus	A	4	17	et ADD.
106	summo tenuis adtigit ore,	A	1	737	
107	accipiunt	G	1	216	ET ALII
107	proceres	A	1	740	ET ALII
107	pariterque	A	2	205	ET ALII
107	antistites omnes	A	12	574	certantibus o.
108	et pueri rudes :	A	6	832	ne p.; rudes ADD. ; ET ALII <sup>824</sup>
108	sequitur tum cetera pubes.	A	5	74	quos c.
109	protinus ad reditum quisquis,	A	2	437	reditus ; quisquis ADD. ; ET ALII <sup>825</sup>
109	ad tecta domorum	A	2	445	ac
110	tendimus	A	1	205	
110	ac laetum semper celebramus honorem.	A	5	58	cuncti celebremus
111	Ne, quaeso, ne me	A	12	72	
111	Ne ne me ad talis inpellite pugnas !	A	11	278	
112	namque erit ille mihi semper deus,	E	1	7	
112	ille magister.	A	5	391	
113	nam meminì	A	8	157	
113	– neque enim ignari sumus ante malorum –	A	1	198	
114	formosum pastor	E	2	1	
114	Phoebum superare canendo	E	5	9	
115	dum cupit	E	3	4	d. fovet
115	et cantu vocat in certamina divos,	A	6	172	
116	membra deo victus	A	9	337	
116	ramo frondente pependit.	A	7	67	

<sup>821</sup> Cf. *Aen.* 6,376 : *Desine fata deum flecti sperare precando ...*

<sup>822</sup> Pour *succedunt* homotactique, cf. *Aen.* 2.478 ; 8,607 ; 9,222+663 ; 11,481.

<sup>823</sup> Cf. *Aen.* 6,573 ; 9,815 ; 12,6 ; *georg.* 3.205.

<sup>824</sup> Cf. *Aen.* 7,379.

<sup>825</sup> Cf. *Aen.* 10,436 ; 11,54.



## ANNEXE V : *CENTONES CLAROMONTANI*

### Transcription du texte manuscrite avec l'identification des vers tirés de la source

#### Sigles :

**B**, BERLIN, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Phillipps 1824, France, 3<sup>e</sup> tiers du IX<sup>e</sup> s.<sup>826</sup>, fol. 1<sup>r</sup>-4<sup>v</sup>, 4<sup>v</sup>-7<sup>f</sup>.

#### la source :

**D** DRACONTIUS, *Louanges de Dieu*, dans *Œuvres*, éd. Claude MOUSSY – Colette CAMUS, t. I, II, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

N<sup>o</sup> numéro du vers dans le centon

L livre de la source

V vers dans la source

#### *Versus centoni ex libris Dracontii in laudibus Dei et de sua penitentia*

N <sup>o</sup>	TEXTE MANUSCRIT (B)	L	V	VARIANTES (D et son apparat critique)
1	Qui cupit iratum placidumue scire tonantem	1	1	(Tonantem)
2	Hoc carmen sed mente legat dum uoce recenset		2	
3	Agnoscat quem templa poli quem moenia celi		3	agnoscet
4	Auctorem confessa suum uenerantur adorent		4	ueneranter
5	Quinque plage septemque poli sol luna triones		5	(plagae)
6	Sidera signa noti nix imber grando pruine		6	
7	Fulmina nimbus hiemps tonitruus lux flamma procelle		7	(hiems tonitrus ... procellae)
8	Cælum terra iubar chaos axis flumina pontus		8	
9	Uel quicquid natura dedit praecepta creare		9	
10	Omnia quæ ueniunt bona gaudia tristia seua		18	
11	Descendunt ex arte dei de sede tonantis		19	arce (Dei ... Tonantis)
12	Arce ubi dicuntur laudes sine fine perennes		21	
13	Prodiigiis signisque docens clementa fatigat		42	

<sup>826</sup> Voir Bernhard BISCHOFF, *Katalog der festländischen Handschriften des neunten Jahrhunderts (mit Ausnahme der wisigotischen)*, t. I, Aachen-Lambach, Wiesbaden, Harrassowitz, 1998, p. 91 (n<sup>o</sup> 431).

Nº	TEXTE MANUSCRIT (B)	L	V	VARIANTES (D et son apparat critique)
14	Nam micat unde uolo ueniens quicumque com&es		62	polo
15	Aud& & exangues cęlo producere munes		71	manes
16	Cum niger umbrarum asaxis ueniens exercitus orbem		74	umbrarum ueniens
17	Infinit inuadens non humida tempora brumae		75	<b>Appetit ... lunae</b>
18	Auditur mugire solum solisq; tenebras		76	
19	Quis neg& & stellas alieno tempore uisas		77	
20	Ipsa polus qui grande tonat sine nube serenus	1	302	
21	Lunaremq; globum fuscata lampade tectum	1	79	
22	Si bonis bona uentura sunt. nos ante fruamur		86	si bona sunt uentura, bonis nos ...
23	Nemo perire uolens se praemonet ante cauendum		89	ferire
24	Sed qui terret amat sic indulgentiam poenam		90	indulgentia
25	Praeuenit et nullos capiunt tormenta reatus		91	
26	Non negat omnipotens ueniam cuicumque rogantur		92	roganti
27	Et quecumq; ferit moderanter temperat ictus		96	quemcumque
28	Corrigit errantem non punit morte repente		97	
29	Si peccare diu parcat quicumque profanus		98	
30	Aut certe si forte reum clementior audit	2	565	<b>Paeniteat si forte reus, clementior audit</b>
31	Dat repente pius ueniam donatque reatum	2	566	<b>datque</b>
32	Nemo deum sentit quotiens irascitur ulli	1	101	
33	Donec ab excelsis ueniat uindicta coercens		103	
34	Ante nec agnoscit dominum quicumque furentem		106	
35	Solos quippe necat quos cernit nolle reuerti		110	
36	Et male uiuenti praestatur fine salutis	1	560	(praestatur)
37	Ille & enim deus est nulla traxit origo	1	696	est <b>quem</b> nulla
38	Cuius ab aspectu montes et saxa fluescunt		697	
39	Qui uisa tellure semel mox pondera mundi ccutit		699	... mundi ( <i>omisit concutit</i> )
40	Et subitum monstrat nouae terrę tremorem		700	<b>Concutit</b> et subitum monstrat uaga terra tremorem
41	Alueus expauit uiolente uertice torrens		702	uiolento
42	Dum reduces sentiret aquas et sisteret amnes		703	
43	Qui d&hesauris uentorum flamma mittit		707	(flamina)
44	Et frenat rapidas in tempestate procellas		708	
45	Qui saxis abscondit aquas & prodidit ignes		711	<b>condidit</b>
46	Qui noctis hiemis producit sole minore		714	noctes
47	Et solis protendit iter flammantibus oris		715	(horis)
48	Qui lunę crescente globo iub& equora crescant		733	

N°	TEXTE MANUSCRIT (B)	L	V	VARIANTES (D et son apparat critique)
49	Fluctibus adiectis crescant cum fontibus amnes		734	
50	Crescat & inclusum capitis genus omne cerebri		735	capiti
51	Et minuantur aque luna minuente liquentes		736	
52	Totus ubiq; iubans & totus ubiq; ministrans	2	36	iuuans
53	Erigis elisos eleuat tua dextra iacentes	2	696	Erigit ... releuat
54	Confoues abiectos & semper pascis egentes		697	Confouet ... pascit
55	Peccantum sine clade reos clementior audis		700	Peccatum
56	Errantes punis sed mitis corripis omnes		704	corrigis
57	Sub pi&ate bonus pene cessante flagello		705	(poenae)
58	Et quotiens commotus eris placidissimus extas		706	
59	& reuocas a mort&ruci quos culpa premebat		713	reuocans
60	Qui reges et regna domat sternitque potentes	1	738	
61	Deicit elatos & mergit ab arce superbos		739	
62	Eleuat elisos & consolatur adactos		741	
63	Spes hominum intendens & uota precantia complens		746	
64	Aspice despectum deiectum adtolle parumper		747	
65	Conatusque iuua quia penit& esse nocentem		748	Confusumque (... paenitet)
66	Ut ualeam memorar&uas hoc carmine laudes		749	
67	Quas potero nam nemo ual& narrare creatus		750	
68	Deus qui stare queat contra tua iussa reluctans	2	57	Nam quis ... iura
69	Tu deus es quem terra tremit quem mundus adorat	2	154	
70	Te mandante pluent nubes & ab igne coruscant		155	pluunt
71	Te mandante poli post nubila mesta serenant		157	
72	Surger&u uentos & crescere turbine facis		158	
73	Precipis ut rabide perturbent cuncta procelle		159	(praecipis ... rabidae ... procellae)
74	Tu rursus reprimis flatus recidentibus eiris		161	
75	Tu deus omnipotens <sup>solus</sup> qui cuncta creasti		198 199	VERS COMBINÉ: 198 Tu, D. O., nosti quod feceris orbem 199 semine quo caelos, solem lunamque creasti
76	Te cherubim seraphim dominumq; deumq; precantur		208	seraphim cherubimque Deum dominumque
77	Te chorus angelicus laudans exercitus orat		209	
78	Pronus & incessans humilitate uoce precantur		210	Thronus ... humili te ... precatur
79	Agmina te astrorum te signa & sidera laudant		211	
80	Auctorem confessa suum te fulmen adorat		212	



N°	TEXTE MANUSCRIT (B)	L	V	VARIANTES (D et son apparat critique)
81	T&onitruus hiemps tremunt te grando procelle		213	(tonitrus) hiemesque (... procellae)
82	Te glaties nimbiq; fauente spiritus omnis		214	(glacies ...) pauent ... te spiritus
83	T&ellus fecunda uocat te suscitāt aer		216	suspicit
84	Unda super celos tibi supplicat & polus omnis		217	(caelos)
85	Angelicis animisq; piis adorante cateruis	2	204	adorande
86	Flumina te metuunt fontes stagnaq ; paludes		218	te fontes stagna paludes
87	Uoce sua laudant te nubila crassa coruscant		219	
88	Te bona temperies & tempora cuncta precantur		221	temperies, te tempora
89	Uer aestas autumnus hiemps redeuntibus annis		222	(hiems)
90	Per te fetat humus per te deus herba uirescit		223	
91	Palmitē gemmatum & p`pam pinus admon& uuas		235	gemmato post pampinus admouet
92	Et numquam caritura foliis frondescit oliua		236	comis pinguescit
93	Te laudant fere pisces pecudes armenta uolucres		237	Te fera, te pisces pecudes armenta uolucres
94	Turba terrarum laudat genus omne ueni		238	cerastarum ... ueneni
95	Tempora mutantur numquam te saecula mutant	2	597	mutantur, te nunquam
96	Ante futura uides circa te nulla futura		603	penes te
97	Quot finem expectat fragile est totumq ; caducum	3	98	Quod spectat finem
98	Nam si cuncta uelim miracula currere sollers	3	248	Quid? Si
99	Non mihi sufficient mortalīs tempora uite		249	
100	Sideris innumeri cecidit pars tertia celo	2	481	
101	Cum duce pulsa suo superbos uindicta coercens		482	superat
102	Agmina cęlicolum pereuntia clade perenni		483	
103	Militia pars tanta poli distincta seure		484	Militiae ... distincta (x mss. cités dans l'apparat : - tia, -t-)
104	Angelicum peccasse genus quos purior aer	2	467	
105	Et super astra polus uel cęli regna tenebunt		468	tenebant
106	Ant&ribunal erant ubi casta & sancta uidebant		469	uiderent
107	Corporis ex partes terreni ponderis omnes		470	expertes
108	Et sic eos error <sup>827</sup> tenuit crimenque nefandum		471	error eos
109	Quid ego miser fragilis sub tegmine carnis		472	Quid homines miseri, fragili sub tegmine carnis
110	Captiuum quem membra tenent & corporis usus		473	Captiuos quos
111	Nec sum ignarus quid sit fas quidue nefandum	3	564	Nec sumus ignari ... nefastum

<sup>827</sup> terror ante corr.

N°	TEXTE MANUSCRIT (B)	L	V	VARIANTES (D et son apparat critique)
112	Quorum primus ego plus quam peccator habendus		566	
113	Quando fatebor scelerum simul omne reatum		567	fatebor <b>enim</b> scelerum
114	Sed satis est dixisse reum sub crimine cuncto		572	
115	Quod tua iussa u&ant solus peccasse fatebor		573	
116	Omne quod horrescis non me fecisse negabo		574	
117	Quid prodest cuicumque nefas cēlare peractum		575	(celare)
118	Cum iudex & testis ades deus unus et idem		576	
119	Sacrilega quasi mente putem non omnia nosse		577	
120	Mens mea quod r&ic& cum sit confessio simplex		579	<b>si</b>
121	Indic& admissum ueniam sperare sequetur		580	uenia sperata
122	Qui negat ipse sibi ueniam iam sponte negauit		581	
123	Ergo confiteor miseranda mente reatum		582	<b>Ergo ego</b>
124	Planum grande malum non uno tempore partum		583	<b>Plenum ... crimine</b>
125	Nam scelus omne meum numeros superauit arenae		584	superabit (harenae)
126	Littoris & pelagi uincent mala nostra liquores		585	
127	Non puto diluuium tantos punisse reatus		586	
128	Quantos ipse gero culparum pondere pressus		587	
129	Flumina me scelerum rapiunt quantiunt ; procelle		588	
130	Et peccatorum torrens simul obruit unda		589	
131	Me delictorum merse runt fluctibus amnes		590	
132	Et mihi quod facinus non uno tempore gestum		592	<b>Heu mihi</b>
133	Ut mea facta luam tempus conuenit in unum		593	
134	Ludibrium generis factus & exutus de parte bonorum		599	VERS COMBINÉ: 599 <b>Ludibrium generis</b> , dolor omnibus atque inimicus 600 <b>factus et exutus magna de parte bonorum</b>
135	Crinibus intonsus pannis squalentib ; usus		601	
136	Et quibus impendi mox discesserunt amici		603	discessere <b>propinqui</b>
137	Uel quicumq ; fuit subito discessit amicus		604	
138	Agmina seruorum fugiunt tempere dicentes		605	<b>clientes</b>
139	Nec doluere meum tante sub clade ruina		606	<b>ruinam</b>
140	Irascente deo solacia cuncta negantur		607	
141	Punisti erantem domine nunc iam miserere fatenti		610	errantem, nunc (domine <i>deest</i> )
142	Penit& peccasse nimis iam parce flagello		611	(Paenitet) <b>en</b>
143	Accipe queso satis precib ; ne clausuris aures		613	(quaeso)

N°	TEXTE MANUSCRIT (B)	L	V	VARIANTES (D et son apparat critique)
144	Fac fieri quod & ipse iubes miserere roganti		618	
145	Et lacrimas intende meas quas <sup>828</sup> fundo diurnæ		619	diurne
146	Tristis & ex <sup>1</sup> &nso <sup>829</sup> prostratus corpore plango		620	extenso
147	Me miserum qui tanta fero cui tanta parasti		621	
148	<sup>Supplicia</sup> H .s. scelerum peccans lic& acrius uri <sup>830</sup>		622	Supplicium sceleris, peccans licet acrius uri
149	Debueram qui seua diu delicta peregi		623	(saeua)
150	Addo quod & uita breuis est & mors longa moratur		624	[et]
151	Magnus es omnipotens qui scis cui iusta parasti		625	
152	Eripe me his inuicta malis in corpore sanum		626	inuicte
153	Exitio succure meo lassatus anelo		627	anhelo
154	Tot fructus hic inde malis ignoscere gaudes		628	fractus
155	Eripuit tua sancta pater clementia mortis <sup>831</sup>		629	morti
156	Agmina peccatum ueniam donare su&us		630	peccantum
157	Adquisitam reis ueniam conuersus adoro		631	Ad quaesita
158	Ergo deus miserere mei iam te rogo solum		643	
159	Qualiter ipse uides me penit& ante quod egi		644	(paenitet)
160	Omne nefas placitum iam nunc suspiria damnant		645	
161	Flumina dant oculi gemitus precordia rumpunt		646	(praecordia)
162	Et lacrimis maduere genæ ieiunia reddo		647	
163	Pallidus et macie confectus pectora tundo		648	
164	Et genibus curuis palmas extendo supinas		649	En
165	Cum manib : tibi uincla leuo stridente catena		650	
166	Carceris orrorem suspendia & uerbera passus		651	(horrorem ...) [et]
167	Obscenamq : famem quam maior traxit egestas		652	
168	Me miserum quanta cecidi de culmine lapsus		653	quanto (MEYER)
169	Ille qui quondam r&tinebam iura thogatus		654	Ille <ego> (... togatus)
170	Exemi de morte reos patrimonia nudis		655	
171	Diuitias mea lingua dedit rapuitque tenenti		656	
172	Hac seruile iugum uel libertatis honorem		657	Ac
173	Nam quod tua accusando dii defensor amaui		658	quod <i>in</i> accusando <i>odi</i> (ROSSBERG)
174	Inpunitates uendens penasq ; nocentum		659	(poenasque)

<sup>828</sup> quan (= quando, de quasi fundo ?) ante corr. (repentir en surcharge)

<sup>829</sup> t au-dessus d'un grattage

<sup>830</sup> Supplicia in margine ; debueram exponctué

<sup>831</sup> mortes ante corr.

N°	TEXTE MANUSCRIT (B)	L	V	VARIANTES (D et son apparat critique)
175	Insontemq ; simul pretio delicto coegi		660	Insontumque ... delicta (MEYER)
176	Ad caput hinc inde meum quibus opprimor olim		661	caput <haec> hinc (MEYER)
177	Da mihi iam ueniam finem concede malum		664	malorum (A)
178	Uinc <sup>la</sup> solue mea stridentes frange catenas		665	
179	Pelle famem exclude sitim compesce dolores		666	disclude
180	Omne quod admisi facinus crimenq ; relaxa		667	
181	Iam miserere mei custodia longa fatigar		668	fatigat
182	Inter anelantes gemitus cladesq ; diurnas		669	anhelantes
183	Iam pius indulge & me ad gaudia transfer		674	Cum ... indulges (VOLLMER) et haec ad ... transfers (A)
184	Erige prostratum uindex adtolle iacentem		675	(attolle)
185	Et repara adflictum talem sub clade malorum		676	(afflictum ...) tali
186	Quae per me cecidit per te spes nostra resurgat		677	
187	Munere precipuum domini redeunte fauore		678	percipiam
188	Me rogo iam repara sub libertate solutum		720	
189	Clade catenarum ferrato pondere pressum		721	
190	Sit uitae requies queso sint otia fesse		722	requies, animae sint
191	Sit segura dies sit nox cum munere somni		723	munere noctis
192	Sit fortuna redux sit uirtus usque senecta		724	senectam
193	Sit uenerandus honos & quicquid uota precatur		725	precantur
194	Seruatum reparare iube pietate benigna		735	pietate sueta
195	Ut merear cantas per carmine laudes		736	carmina
196	Sint reduces sensus mens sana in corpore sano		745	
197	Sit mihi longa dies felici tramite uitae		746	
198	Sit bona l perpes felix numerosa propago		747	
199	Sit sine tormentis post tempus uita futura		748	post corpus
200	Sit requies animae que mox purgata quiescat		750	
201	Iudicio deus alm&uo d&tur ind&riumphans		751	triumphus
202	Inter odoratos flores & amoena uirecta		752	
203	In nemus a&ernum ueniam sedesq ; beatas		753	
204	Et grates exceptus agam de fasce malorum		754	
205	Additus insonti populo sub sorte piorum		755	

*Explicuit. Incipit eiusdem Dracontii de origine mundu ab Adam et Eva*

N°	TEXTE MANUSCRIT (B)	L	V	VARIANTES (D et son apparat critique)
1	Omnibus ingenitis animal rationis amicus	l	329	Omnibus his genitis
2	Formatus uirtute dei limatus in artus		330	limatur

N°	TEXTE MANUSCRIT (B)	L	V	VARIANTES (D et son apparat critique)
3	Ast hominem non terra parit non pontus ab undis		333	
4	Non celum non hastra creant non prior aer		334	(astra ...) purior
5	Plasmauit per membra uirum de puluere factum		336	
6	Corporeos hominis uestit cęlestis imago		338	Corporeus, species hominis, caelestis imago
7	Conspicitur noua forma uiri sine mente parumper		339	
8	Spiritus infusus subito per membra cucurrit		340	
9	Et calefacta rubens tenuit pręcordia sanguis		341	
10	Iam cutis est qui puluis erat iam terra medullas		343	
11	Ossibus includit surgunt in messe capilli		344	
12	Erba micant gemino gementia lumine uisus		345	Orbe ... gemmantia lumina
13	& uocem conpago dedit noua machina surgens		346	
14	Auctorem laudare suum gauisa quod esset		347	
15	Atq ; oculos per cuncta iacit miratur amoenum		348	
16	Ortus in orbe dei cunctis felicior ortis	1	183	(Hortus ... hortis)
17	Plenus odoriferis numquam marcescentib ; herbis		182	marcentibus
18	Quem glacies destructa <sup>832</sup> domat non grandinis ictus		192	Non glacies
19	Sic florere locum sic puros fontibus amnes	1	349	
20	Quattuor udisonos stringente gurgite ripas		350	undisonis stringenti
21	Ire per arboreos saltus camposq ; virentes		351	
22	Scire cupit simplex & non hab& unde requirat		353	
23	Quo merito sibim& data sit possessio mundi (?)		354	mundus
24	Et domus alma nemus per florea rura parata		355	regna
25	Uiderat omnipotens hec illum corda mouentem		360	(haec) corde
26	Iam uenit altra quies oculosque supinat		371	Nec mora, iam ...
27	Somnus & in dulcem soluuntur membra soporem		372	
28	Sed iure deus nullo prohibente valer&		373	Sed cum
29	Demere particulam de quo pius ipse pararat		374	
30	Fur opifex uult esse suus nam possit & illum		377	posset ... illam
31	Puluere de simili princeps formare puellam		378	
32	Sed quos plenus amor toto de corde uenir&		379	
33	Noscere in uxorem uoluit sua membra maritum		380	
34	Diuiditur contexta cutis subducitur una		381	

<sup>832</sup> destructa ante corr.

N°	TEXTE MANUSCRIT (B)	L	V	VARIANTES (D et son apparat critique)
35	Sensim costa uiro sed mox reditura marito		382	
36	Nam iuuenis de parte breui formatur adulta		383	
37	Uirgo decora rudis matura tumentibus annis		384	
38	Et sine lacte pio fit mox infantia pubes		386	
39	Excuitur somno iuuenis uid& ipse puellam		387	
40	Ante oculos astare suos pater inde maritus		388	
41	Non tamen ex coitu genitor sed coniugis auctor		389	
42	Somnus erat partus conceptus semine nullo		390	
43	Constitit ante oculos nullo uelamine tecta		393	
44	Corpore nuda simul niueo quasi nimfa profundi		394	(nympha)
45	Caries intonsa comis gena pulchra robore		395	Caesaries ... rubore
46	Omnia pulchra gerens oculos os colla manusque		396	
47	Uel quale possint digiti formare tonantes		397	qualem possent ... Tonantis
48	Uxor erit cui sit tamen <sup>833</sup> iste maritus	1	364	<b>Nouerit</b> , uxor
49	Coniugium se quisque uoc& dulcedo recurrat		365	
50	Uelle pares & nolle pares stans una uoluntas		367	
51	Pax animi concors paribus concurrere uotis		368	
52	Ambo sibi requies cordis sint ambo fideles		369	
53	Et quicumq ; datur casus sit causa duorum		370	
54	Tunc deus & princeps ambos coniunxit in unum	1	399	(coniunxit)
55	Et remeat sua costa uiro sua membra recepit		400	
56	His datur omnis humus cum quicquid iussa creauit		402	
57	Omnipotensq ; deus his crescite dixit		405 404	VERS COMBINÉ, 1 pied manque: 404 arbitrio commissa manent. <b>His ...</b> 405 et replete solum" <b>Omnipotens</b> „de semine uestro
58	Sanguinis ingeniti natis nutrite nepotes		406	
59	Et de prole nouos iterum copulate iugales		407	
60	Delitiaeq ; fluent uobis & honesta uoluntas		414	(Deliciaeque ...) uoluptas
61	Arboris unius tantum nescite saporem		415	
62	Tot bona facta deus non obliuiscitur umquam		427	
63	Quae propter hominem fecit sensitque manere		428	sanxitque
64	Hiuc deus pi&atis opem subducere non uult		429	Huic <b>Dominus</b>
65	Continua bonitate pius uirtute modestus		435	
66	Simplicitate pius sed culmine celsior omni		436	<b>bonus</b>
67	Simpliciter pecudum ritu uel more ferarum		439	
68	Corporib ; nudis & nescia corda ruboris		440	

<sup>833</sup> tamen sit *ante corr.*

N°	TEXTE MANUSCRIT (B)	L	V	VARIANTES (D et son apparat critique)
69	Quod pars membrorum secr&ior esset habenda		441	Quid
70	Quae digitos oculosq ; putant hoc quoque pudenda		443	Quod
71	Publice iungebant adflaectibus oscula parsi		444	Publica ... affectibus ... passim
72	Nec rubor ullus erat cum extar& origo pudoris		445	cum staret
73	Solus ibi inrepsit squamoso corpore serpens		459	(irrepsit)
74	Fraudibus imbutus mortis caput omne malorum		460	
75	Pectore uipereo mellitum ex ore uenenum		461	(uenenum)
76	Funereo sub dente parans spumante palato		462	
77	Ergo ibi liuor edax coctum serpente venenum		463	
78	Inuidia mordacis habens sub fronte modesti		464	Inuidiae ... modesta
79	Querit opem sceleri per quem fallatur honestas		465	quam
80	Presensit pi&atis inops & coniugis aures		469	(prae-)
81	Adgreditur sub uoce pia sermone maligno		470	(Aggreditur)
82	Insidiosus adit iam mollia corda puellæ		471	
83	Ingerit ore cibos crudeli funere plenos		472	
84	His semel adsumptis reserantur lumina cordis		473	(assumptis)
85	Hac permixta bonis patuit doctrina malorum		474	<b>Ac</b>
86	Ausum quippe nefas temptat seducta maritum		477	
87	Et capit insontem iam noxia femina uictum		478	
88	Circumuenta perit sed circumscripta fefellit		479	
89	Nec circumscriptor serpens inpune triumphat		480	(inpune)
90	Nam postquam & iuuenis uiolata mente peregit		481	
91	Funereos sine lege cibos in morte futuros		482	
92	Mox sapit infelix quid prauum quid sit honestum		483	
93	Cognita simplicitas mox est a corde fugata		484	simplicitas, <b>sed</b> mox est corde
94	Noxia magis erat que in copor&oto		488	Noxia <b>sola</b> magis fuerat
95	Hos auditus mortis quam protulit atq ; recepit		489	<b>Os</b> aditus
96	Linguas ut da malis sed & aures limina mortis		490	Lingua <b>suada</b> mali
97	Uiderat omnipotens homines didicisse pudorem		491	
98	Errantes per pratas cas foliisq ; tegentes		493	per prata <b>reos</b>
99	Infelix coniunx in coniuge facta redundat		535	
100	Et reus accusat si non purgandus agebat		536	<b>sed</b> non
101	Quos par culpa ten& gradus illi temporis inter		542	illie
102	Et uitæ mortisq ; simul sententia fertur		545	est

N°	TEXTE MANUSCRIT (B)	L	V	VARIANTES (D et son apparat critique)
103	Otia delicias perdunt discutq ; labores		549	(delicias)
104	Qui cultore deo fructum telluris habebant		550	
105	Agricolam dominum qui diuider& umquam		551	qui <b>non</b> diuiserat
106	Offendunt hunc ambo pium trudentur ab orto		553	(horto)
107	Et uitæ mors mea datur cum fine malorum		555	mors meta datur
108	Et male uiuenti prestatu fine salutis		560	
109	Et malos creat unus homo mansura propago		619	<b>multos</b>
110	Inde rebellantum mores praesumpta gigantum	2	373	<b>moles</b>
111	Sacrilega ceruic&umens quodcumque ualebat		374	uolebat ( <i>Meyer</i> )
112	Aut poterat sibi cuncta dabat sua cuncta putabant		375	dabant
113	Nil reputando deo per quem ual& omne quod extat		376	
114	Despexit dominum uelut insuperabilis audax		377	
115	Terrigena proles meruitque infanda propago		378	
116	Naufragium terrestre pati dum littora nusquam		379	
117	Nam pauor unus erat totum sors mortis habebat		388	
118	Nec qui fler& erat cunctos mors una tenebat		389	
119	Et pueros matresq ; pias tenerasq ; puellas		393	
120	Impia gens hominum scelerum mox uota resumpsit		405	resumit
121	Et facinus reparare cupit ne perder& usum		406	
122	Postquam genus hominum impeius producere uidit		412	<b>Sed postquam in peius hominum procederere uidit (413 pessima uota)</b>
123	Eligit cunctos quos plus peccare uidebat		415	Eligit <b>e</b> cunctis
124	Sulphureas is fudit aquas nigrumq ; bitumen		418	<b>his</b>
125	Compluit & flammis ultricibus imber adusit		419	adussit
126	Quinq ; cremans urbes populos & moenia dampnat		420	(damnat)
127	Lotq ; pius famulus ; dei sine fraude fidelis		429	Loth <b>iustus</b> famulusque
128	Inter tot scelerum turbas pius unus & insons		430	
129	Eripitur de morte truci sine crimine uisus		431	
130	Tot gens nostra malis non est conrepta sed aug&		435	(correpta ...) <b>audet</b>
131	Criminib ; laxare frenos sine fronte pudoris		436	
132	Debuerat nostros ultro compescere mores		485	
133	Credidit abraham domino que est factus amicus	2	625	dominoque
134	Confectus senio membrisq ; tementibus euo		626	(aeuo)
135	Inter auos atausq ; fuit sed prolis egenus		627	
136	At soboles inpubes erat frustra ; maritus		628	<i>Ut (Meyer)</i>
137	Germinis extinctus cecidit genitalibus ignis		630	



N°	TEXTE MANUSCRIT (B)	L	V	VARIANTES (D et son apparat critique)
138	Et fecundus amor quem iam subduxerat æ&as		631	
139	Nec solus steriles r&inebat marcidus artus		632	
140	Femina d&erius prope mortua membra trahebat		633	<b>praemortua</b> ( <i>Arevalo, Vollmer</i> x <b>promortua codd.</b> )
141	Frigida progeniem senibus natura negarat		636	
142	Flebile coniugi portabat nomen inane		637	portabant
143	Augebat spe sola fides praesumptio maior		635	spem ( <i>Arevalo</i> )
144	Fecundus per membra uapor discurrit ubique		641	utrique
145	Dulcior & gelidis inrepsit flamma medullis		642	(irrepsit)
146	Consulis & trepidans tamquam noua gaudia uultus		650 651	VERS COMBINÉ: 650 <b>Consulit et t. t. noua</b> nupta reaquirit 651 saepe uerecundos faciunt <b>noua g. u.</b>
147	Fructus honestatis datus est de uentre pudoris		652	
148	Cui terra datur & celi sancta parantur		657	<b>Nam</b> cui
149	Candida nubes erat & flamma columna	2	796	Candida dux <b>fuera</b> t nubes <b>flammaeque</b> columna
150	Fluctibus equoreis de parte liquoris	2	797	<b>gemina</b> de parte <b>ligatis</b>
151	Et pedib; siccis iter nauale peractum		800	iter <b>est</b> nauale
152	Laudauere deum sed plus de morte natantur		801	natantum
153	Certatim resonant palmis & tympana pulsant		803	<b>et</b> palmis tympana
154	Et celebrant iuante deo saltando triumphum		804	<b>u</b> incente
155	Non gladiis iaculisq; datis missisue sagistis		805	sagittis
156	Et tamen innumeras faciunt sine mortes		808	sine <b>sanguine</b>
157	Sarra socerq; simul dominum p&ebant rogantes	2	659	<b>petiere</b>
158	Illa meruit uirum stabilem post funera septem		660	Illa uirum meruit
159	Hic uisum fugiunt cum paupertate tenebre		661	(tenebrae)
160	Iudit holoferni castissima finexit amorem	3	480	Iudith Holofermem ... <b>amare</b>
161	Et sibim& peperit de fincto crimine laudem		481	<b>ficto</b>
162	Ingreditur inter belligeros fremitus & tela cruenta		483	Inter belligeros
163	Ingreditur uestita fidem uita pudore		485	fide, <b>munita</b> pudore
164	Et quod manus tantum aliorum non est adgressa uirorum		486	quod tanta manus non est
165	Quae caput ad patrie proceres portauit & urbem		489	
166	Ciuiibus una dedit cum libertate triumphum		490	
167	Dauid adulterii facinus homicida peregit	2	664	
168	Et scelus agnoscens culpas impune fat&ur		665	Sed
169	Et ueniam scelerem sub uoce mer&ur		666	<b>Sic reus</b> et ueniam sceleri
170	Fleuerat ezechias sub puncto temporis uno		672	
171	& prece sub modica uitæ tria lustra mer&ur		673	prece <b>per</b> modica
172	Armatus presumpsit homo clarissimus ille	3	210	

N°	TEXTE MANUSCRIT (B)	L	V	VARIANTES (D et son apparat critique)
173	Qui uirtute sua polos meruisse est dictus & hastra		212	uirtute polos .... astra
174	Exigitur uirtutis opus miracula summa		216	Exegit
175	Ille dei famulus fuerat non forte diane		217	
176	Quae sol& insontum <sup>834</sup> fuso gaudere cruore		218	
177	Incurrit culpam sancti pater <sup>835</sup> ille iohannis	2	686	
178	Pontificis loca sacra tenens magnusq ; sacerdos		687	
179	Crede cunctatus domini promissa tonantis		688	
180	Mox uindicta datur per longa silentia lingue		690	
181	Donec uentris honos bis quinis mensib ; actes		691	onus ... actis
182	Fundatur de matre puer sub sorte b <sup>e</sup> ata		692	
183	Tempora mutantur deus te numquam sec <sup>u</sup> la mutant	2	597	mutantur <b>te</b> numquam
184	Cum te non caperent celi terreq ; fr&umque		599	
185	Aeris & spacium modico te corde reponis		600	
186	Pectoris humani conceptus mente fideli		601	
187	Expauit iudaea deum post ubera matris	2	509	<b>uiscera</b>
188	Maxim&ot populis dante miracula christum		510	<b>dantem</b>
189	Discipulo uendente suo funesta duorum		516	<b>duobus</b>
190	Uenditur infelix sed non felicior emptor		517	uenditor
191	Pars pretium perdidit perdidit pars altera mercem		518	<b>perdit, perdit</b>
192	Proficit & nobis qui non contraximus emptus		519	Proficit <b>in</b> nobis
193	Affligit l&iq ; uia sed lumina mortis		524	uias <b>et</b> limina
194	Fecit abire diem solis restantib ; horis		528	
195	Tunc niger axis erat quem lucida palla tegebat		531	lurida
196	Et planxit natura deum munimenta deorum		534	(planxit) <b>piorum</b>
197	Et uitas mors ipsa dedit dum uita perennis		536	
198	Tartarus Infelix numquam satiabilis umbris		541	
199	Et solitus gaudere neci turbatur amare		542	
200	Tertius interea processit lucifer hastris		552	astris
201	Oceano spondente die redit almus ab umbris		553	diem
202	Ipse surgentum magna comitante caterua		554	<b>Rex reducum uitae magna</b>
203	Inde reuersus abiit rep&it sua regna triumphans		556	abit
204	Dexter in arte sedens consors genitoris amatus		557	
205	Iudicio uenturus erit <sup>836</sup> post secla futurus		558	futuro

<sup>834</sup> insonte *ante corr.*

<sup>835</sup> pariter (?) *ante corr.*

<sup>836</sup> erat *ante corr.*

N°	TEXTE MANUSCRIT (B)	L	V	VARIANTES (D et son apparat critique)
206	Reddere mercedem cunctis quam quisque mer&tur		559	
207	Datque repente pius ueniam donatq ; reatum		566	

*Explicuit liber.*

## ANNEXE VI : *VERSUS DE LEGE DOMINI*

### Transcription du texte manuscrite avec l'identification des vers des sources principales

CLP : n° 1460 (pars prima)

#### Sigles :

- V** VATICANUS Reginae 582, saec. IX, fol. 58<sup>v</sup>-63<sup>r</sup>
- O** *Victorini Versus de lege Domini*, Ein unedierter Cento aus dem 'Carmen adversus Marcionitas', éd. August OXÉ, Krefeld, 1894, p. 5-14.
- Opl** textus idem, in: *Patrologiae Latinae suppl.*, t. III, 4, col. 1142-1147 (éd. Adalbertus HAMANN, Brepols, s. a.).
- Mic** MICAELLI, Claudio, « *Carmen aduersus Marcionitas* : ispirazione biblica e sua ripresa nei centoni *De lege e de nativitate* », dans *La poesia tardoantica e medievale*, Atti del I Convegno internazionale di Studi, Macerata, 4-5 maggio 1998, a cura di Marcello SALVADORE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, p. 171-198.

#### la source principale :

- A** *Carmen adversus Marcionem* anonyme (pseudo-Tertullien). [CPL n° 36]
- Aw** ..... *Carmen adversus Marcionem*, dans Q. Septimi Florentis TERTULLIANI Opera, pars II, *Opera montanistica*, éd. R. WILLEMS, Turnholt, Brepols, 1954, (Corpus Christianorum, series latina, 2), p. 1417-1454.
- Ap** ..... Das *Carmen adversus Marcionitas*, Einleitung, Übersetzung und Kommentar, éd. Karla POLLMANN, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1991, (Hypomnemata – Untersuchungen zur Antike und zu ihrem Nachleben, 96)..
- A...v** l'apparat critique de l'édition – à propos du texte du poème centonisé
- A...a** l'apparat critique de l'édition – autres leçons, émendations proposées etc.

#### autres sources identifiées :

- R** *Carmen ad Flavium Felicem de resurrectione mortuorum et de iudicio Domini* anonyme (pseudo-Cyprien) [CPL n° 1463]  
*Carmen ad Flavium Felicem de resurrectione mortuorum et de iudicio Domini*, éd. J. H. WASZINK, Bonn, Peter Hanstein, 1937, (Florilegium Patristicum, supplementum 1).

- |    |                               |   |                     |
|----|-------------------------------|---|---------------------|
| N° | numéro du vers dans le centon | L | livre de la source  |
| S  | sigle de la source            | V | vers dans la source |

N°	TEXTE MANUSCRIT (V)	S	L	V	VARIANTES
1	Solus in antiquo fulgebat claro potestas,	A	4	25	<b>Opl:</b> clara <b>A:</b> Solus perpetuus deus est, immensa potestas
2	sideribus caeli totum qui luminat orbem,	A	1	133	<b>A:</b> caelum totumque illuminat
3	uerum qui Christum misit renovare salutem.	A	1	181	<b>A:</b> qui <b>dominum</b> , r. <b>ruinam</b>
4	hunc lex esse deum populum monstrauerat unum:	A	4	26	<b>Opl:</b> populo
5	unum hunc esse patrem, a quo sunt omnia facta,	A	4	32	<b>Opl:</b> unum [hunc] <b>A:</b> per quem <b>Apa:</b> ex quo ( <i>Oxé</i> 8 – cf. I Cor 8,6)
6	atque unum Christum, per quem deus omnia fecit	A	4	33	
7	de domino dominus,	A	5	206	
7	lumen de lumine natus,	A	5	199	<b>A:</b> genitum de lumine lumen (idem : A 4,29)
8	filius ipse dei, carissimus ipse minister.	A	5	204	
9	Hic fecit fluuium de fonte manare perennem,	A	2	38	<b>Opl:</b> perenni <b>A:</b> Discite de fonte fluvium m. p.
10	qui tot fluit in partes,	A	2	41	<b>Opl:</b> [tot] <b>A:</b> Tot fluit in partes fontis color et sapor unus
10	ut venti, in quattuor orbis.	A	2	40	<b>Opl:</b> [in] quattuor <b>A:</b> Exit et in terram ventosque in quattuor urbis
11	fundit in agros aquas,				<b>Opl:</b> fudit aquas in agros
11	fontis sapor et color unus.	A	2	41	<b>A:</b> color et sapor
12	hic regem terris suo plasmate fecit,				<b>Opl:</b> terris (hominem)
13	quem dominatorem uoluit his omnibus esse.	A	4	79	<b>A:</b> atque sacerdotes uoluit sui corporis esse
14	protinus inlicitum uetuit contingere pomum.	R		63	
15	unde malum sciret, unde dinosceret aequuum.	R		62	<b>R:</b> sciret et unde
16	angelus hunc refuga coepit novitate salutem.				<b>Opl:</b> nudare salute[m]
17	Adam, parua fide, nimium qui abducitur, alto				<b>Opl:</b> [qui]
18	fallitur ingenio mendacia uerba secutus.				
19	pestifer hinc uario suscepit nomine serpens,				
20	uipereus coluber, diros portando triumphos.				<b>Opl:</b> portare
21	uicit uicta uirum, gaudet portando uenenum.				
22	ipsa prior natis concepit femina mortem.				
23	consilium placuit, tegimen caeleste reliquit.	A	2	144	<b>A:</b> consilio, tegmen <b>Apa:</b> relinquit ( <i>Fabricius</i> )
24	Corpore dissimiles Cain Abelque benignus				
25	atque animo fratres varia sic munera summo				

N°	TEXTE MANUSCRIT (V)	S	L	V	VARIANTES
26	summo obtulere deo lac adque hordea ruris.				<b>Opl:</b> obtulerant (domino) deo lac atque
27	sed quia iustus Abel meliorque probatus				<b>Opl:</b> iustus (erat)
28	inuiditque malus, ut frater dignior esset,				
29	propterea gratus				
29	pastor pecudumque magister	A	3	14	
30	fraterna cecidit prima violentia dextra	A	3	15	<b>Opl:</b> fraternae cecidit primus violentia dextrae <b>A:</b> Fraternae occidit quem olim violentia dextrae
31	Hic Enoc insignis	A	3	16	<b>A:</b> Huius E. insigne
31	refugarum ut turba latronum;	A	3	18	<b>Opl:</b> refugarum [ut] turba <b>A:</b> refugarum turba
32	sacrilegum genus fugeret crudele gigantum	A	3	19	<b>Opl:</b> (ut) fugeret <b>A:</b> ut fugeret
33	translatus magno pignus seruatur honore.	A	3	22	<b>Opl, Aw:</b> dignus <b>Ap:</b> pignus <b>Apa:</b> translatum ( <i>Fabricius</i> )
34	Reddidit ergo deus gnatis peccata parentum	A	4	43	<b>Opl:</b> ignatis ( <b>V:</b> <i>i gratté</i> ) <b>A:</b> paterna <b>Apa:</b> gratis ( <i>Fabricius</i> )
35	diluuiioque necans,	A	4	44	<b>A:</b> in cataclysmo enecans <b>pariter cum prole parentes</b>
35	facinus ne cresceret ultra,	A	4	51	<b>A:</b> Auctores sceleris, facinus ...
36	extinxit subolem patrum peccata sequentur.	A	4	52	<b>Opl:</b> extinxit sobolem, sequentem <b>A:</b> sobolemque, sequentum
37	perfectus Noe solus sine culpa repertus,	A	3	23	<b>A:</b> perfectus laude et sine culpa Noe repertus
38	bis quinquagenis annis contexuit arcam,	A	3	25	<b>Opl:</b> quinquagenis annis qui texuit <b>A:</b> quinquagenis arcam qui texuit annis
39	promeruit tantum ereptus mortis ab undis	A	3	27	<b>A:</b> tantis
40	cumque sua prole seruatur in altera gente.	A	3	28	<b>Aw:</b> et cum prole sua seruatus in altera gente <b>Ap:</b> et cum prole sua servatur gente sequente
41	Hic Abraham	A	3	29	<b>Aw:</b> hic A. <b>Ap:</b> est A.
41	magnus animo				
41	iustusque bonusque,	A	1	134	
42	primus genera patria et genitore relicto	A	3	30	<b>Opl:</b> (qui), genere, [et] <b>A:</b> qui primus genere et patria et genitore relicto
43	[respiciens caelum credidit esse deum]				<i>sic</i> (= pentamètre !)

N°	TEXTE MANUSCRIT (V)	S	L	V	VARIANTES
44	uoce dei suasus successit in extera terra,	A	3	31	<b>Opl:</b> secessit <b>A:</b> regna
45	tanta fide meruit sublimi dignus honore,	A	3	32	<b>Ap:</b> tantos dei meruit sublimis dignus honores (Fabricius)
46	gentibus ut pater et populus credentibus esset.	A	3	33	<b>Opl:</b> populis
47	Huius insigne decus Isac de corpore natus.	A	3	16	<b>A:</b> Huius enoch, insigne decus, de corpore membrum
48	hunc genuit Sarra, sterilis post tempore longo.	A	3	1	<b>Opl:</b> Sara, tempora longa <b>A:</b> iam genuit, quondam sterilis cognomine, mater
49	hostia prima datus fida patientia plenus.				
50	Cum geminos Isac genitor materque Rebecca				
51	fudissent terris / et patri gratior esset,				<i>différente répartition des vers (3 vers mutilés)</i>
52	qui prior exisset / Esau quam qui ultimus ille,				<b>Opl:</b> [qui]
53	sed tamen humilior habitus, quia nomine Iacob,				<b>Opl:</b> qui[a]
54	hunc enim benedixit iustus aepulisque paratus,				<b>Opl:</b> hunc benedixit enim i. epulisque
55	dum senior frater uenatus gloria tardat				
56	gratia caelesti magnoque priuatus honore.				
57	ne liuore malo fratris iuniorque periret,				
58	sedibus externis latuit multusque per annos				<b>Opl:</b> multosque
59	consilioque bono, quod mater cara dedisset.				<b>Opl:</b> consilio b.
60	occurritque huic dominus tum forma decoro				<b>Opl:</b> decora
61	temptauitque animos, an possit noscit et ipse:				<b>Opl:</b> noscere et ipsum
62	cum bene sensisset dominum luctando potentem,				<b>Opl:</b> portentem
63	abstinuit nou <sup>837</sup> ante manus, neque ante remisit,				<b>Opl:</b> non, non ante remisit
64	quam deus omnipotens uellet benedicere seruum.				
65	Iudas et ipse pater, regalis ortis origo,	A	3	44	<b>A:</b> et om., sortis
66	ex quo duces geniti, cuius de semine regis	A	3	45	<b>A:</b> unde duces, reges
67	numquam defuerunt, donec uentura potestas	A	3	46	
68	gentibus exspectata diu promissa ueniret.	A	3	47	
69	Venditio Ioseph, cuius sine sorde iuuenta,	A	3	37	<b>A:</b> Hunc sequitur Ioseph, foedae sine sorde iuuentae
70	carceris et durae confecta calumniae poenam,	A	3	38	<b>Opl:</b> dura conficta calumnia poena <b>A:</b> conficta calumnia poenae
71	gloria post gemitus regnique secunda corona	A	3	39	
72	inque fame panis tribuendi larga potestas.	A	3	40	
73	Dux populi Moyses, regis qui limina liquit	A	3	48	<b>Opl:</b> Moses <b>A:</b> qui limina regia
74	spernens diuitias, quae florent tempore pauco,	A	3	49	<b>A:</b> d. florentes t. paruo

<sup>837</sup> m. pr. nou ; corr. m. alt.

N°	TEXTE MANUSCRIT (V)	S	L	V	VARIANTES
75	ceruice subnix animis non territus ullis,	A	3	51	<b>Opl:</b> ceruice subnixa, minis <b>A:</b> subnixa ceruice, minis
76	qui pro tanta fide pro magno mirus honore	A	3	53	<b>A:</b> Pro magnaque fide, pro tanto mirus honore
77	armatus uirtute dei magnalia gessit.	A	3	54	
78	dum pecus ad montem aegeret pastorque benignus,				<b>Opl:</b> ageret
79	uisibus occurrit confestim luminis ardor,				
80	factaque uox mira mosin conterrui ipsum				<b>Opl:</b> Moysen
81	mandatumque dedit, quod gens hebrea teneret.				
82	percussit gentem plagis terramque reliquit,	A	3	55	
83	confudit regem durum populumque ducabat	A	3	56	<b>A:</b> <b>reducit</b> <b>Ap:</b> confundit ( <i>Fabricius</i> )
84	calcauit fluctus, hostem demersit in undis,	A	3	57	
85	fecit aquam dulcem per lignum semper amarum,	A	3	58	<b>Opl:</b> amaram
86	cum Christo coram populo manifeste locutus	A	3	59	<b>A:</b> cum Christi populo manifeste multa locutus
87 ?	conscendit montem, ut legem describeret illic.				<b>Opl:</b> suite des vers 88- 87 <b>Opl:</b> disceret
88 ?	cuius de lucentior actus in hora refulsit.	A	3	60	<b>Opl:</b> cuius de luce nitor acer in ore refulsit <b>A:</b> cuius de facie lux et nitor † ore refulsit
89	dum nimium cessat uel detardatur ibidem,				
90	inrapiens populus uitulum fecitque malignum:				<b>Opl:</b> insipiens
91	et quia sacrilegus populus peccasset inique,				
92	indignatus enim Moyses magnoque dolore				
93	proiecit tabulas manibus fractasque reliquit.				
94	rursus adest montem quae capit tabulas requirit.				<b>Opl:</b> montemque capit tabulasque
95	acceptam legem per sanctos diffudit in orbem.	A	3	61	<b>Opl:</b> [dif]fudit <b>A:</b> per paucos, fudit orbe
96	omnia de Christo, per Christum cuncta locutus,	A	3	65	<b>A:</b> loquuntur
97	hic probus et magnus victor in pace quieuit.	A	3	66	<b>A:</b> magnus cum laudis pace
98	Iesus Naue filius, Auses ante uocatus –	A	3	67	<b>A:</b> At Iesus
99	spiritus hunc sanctum socium sibi nomine iunxit –	A	3	68	
100	hic fluuium scidit (et) populum transire coegit,	A	3	69	<b>A:</b> et populum
101	distribuit terra ignatis promissa parentum	A	3	70	<b>Opl:</b> terram gnatis <b>A:</b> terram gnatis, paterna
102	et solis cursum mutauit, dum uinceret hostem,	A	3	71	<b>A:</b> solem cum luna statuit, d.
103	expulit externas gentes prolemque gygantum.	A	3	72	
104	omnia legitime sollemni cura peregit,	A	3	74	<b>A:</b> legitima sollemnia mente
105	nominis exemplum, Christi virtutis <sup>838</sup> imago.	A	3	75	

<sup>838</sup> m. pr. virtus, corr. m. alt.



N°	TEXTE MANUSCRIT (V)	S	L	V	VARIANTES
106	Quid de iudicibus populi per singula dicam,	A	3	76	
107	quorum uirtutes, si conscribantur in unum,	A	3	77	
108	uerborum spatiis numerosa uolumina complent ?	A	3	78	<b>Opl:</b> complent <b>A:</b> spatio
109	sed tamen ex multis paucorum dicere uitam	A	3	79	<b>A:</b> attamen
110	corporis explendi membrorum postulat ordo.	A	3	80	<b>A:</b> uerborum
111	Ex quibus est Gedeon dux agminis acer in hoste	A	3	81	<b>A:</b> hostem
112	non uirtute sua tutelam acquirere (?) genti	A	3	82	acquireregenti
113	certus larga fide signum petit excita mente,	A	3	83	<b>A:</b> firmatusque f.
114	quo vel non possit vel possit uincere bellum:	A	3	84	<b>Opl:</b> quo <b>Awv:</b> quod ( <i>errore ?</i> ) <b>A:</b> quo, posset ( <i>bis</i> )
115	uellus in nocte positus de rore maderet,	A	3	85	<b>Opl:</b> u. (ut) in n. positum <b>A:</b> Vellus ut in noctem positum
116	omnis et in circuitum tellus siccata iaceret;	A	3	86	<b>Opl:</b> omnis [et in] circumitu <b>Awv:</b> omnis in circuitum ( <i>errore ?</i> ) <b>A:</b> Et tellus omnis circum s.
117	atque iterum solo remanente vellere sicco	A	3	88	
118	haec eadem noctem roraret terra liquorem.	A	3	89	<b>Opl:</b> nocte <b>A:</b> e. tellus r. nocte liquore
119	Hoc etenim signo predonum strauit aceruos:	A	3	90	<b>Opl:</b> praedonum
120	ter centenos equitum numero, Tau littera graeca,	A	3	92	<b>Opl:</b> ter centeno equitum numero, graeca <b>A:</b> tercenteno equite (numerus Tau...)
121	armatis facibus et cornibus ore canentum.	A	3	93	<b>A:</b> facibusque
122	uellus erat populus ouium de semine sancto,	A	3	94	
123	nam terra variae gentes fusaeque per orbem,	A	3	95	<b>A:</b> nam tellus
124	uerbum, quod nutrit, ros	A	3	96	<b>Opl:</b> lacune proposée ros ... iura
124	iura parentum,	A	3	115	<b>A:</b> parentis
125	peccatum uoti uiolenta menta cooperuit,	A	3	116	<b>Opl:</b> coperuit <b>Awv:</b> cooperiit ( <i>errore ?</i> ) <b>A:</b> peccati votum, coperuit
126	pro scelere tribuit famam, pro crimine uitam.	A	3	118	<b>A:</b> obtinuit famam, pro crimine laudem
127	Cum uaria fidens Samson uirtute superba				
128	lustraretque loca, magno cum pondere uidit				
129	occurrisse feram, ualidam quam dextra necauit <sup>839</sup> .				<b>Opl:</b> occurrisse
130	mira fide posit quam congestum ore leonis				<b>Opl:</b> postquam c. (in) ore

<sup>839</sup> m. pr. negauit, corr. m. alt.

N°	TEXTE MANUSCRIT (V)	S	L	V	VARIANTES
131	dulce mellis opus gratum, quod reperit ipse.				<b>Opl:</b> d. (est) m. o. gratumque, id repperit
132	huic etiam Samson super omnia corpora uires	A	3	119	<b>A:</b> nec non Samsonis
133	spiritus hoc donum, capiti concessa potestas.	A	3	120	
134	uincula nulla uirum uictum potuere tenere.	A	3	123	<b>Opl:</b> vinctum <b>A:</b> vinctum
135	gloria sed postquam capitis submota recessit,	A	3	124	<b>A:</b> capiti vi mota
136	occidit atque hostem ultor sua morte peremit.	A	3	125	
137	Mirificus Samuel, cui regis unguere primum	A	3	126	<b>Opl:</b> reges <b>A:</b> reges ungere
138	praeceptum, dare chrismam uiris, ostendere Christum.	A	3	127	<b>Opl:</b> chrisma <b>A:</b> chrisma, uiris ost.
139	talibus in uitae spatio laudabilis egit.	A	3	128	
140	Ut quoque post requiem profetica dona teneret.	A	3	129	<b>Opl:</b> prophetica <b>A:</b> p. iura
141	Psalmograffus David, rex magnus adque propheta	A	3	130	<b>Opl:</b> psalmographus, magnus rex <b>A:</b> magnus rex
142	producit uictor delectis hostibus arcam.				<b>Opl:</b> produxit, deletis
143	passurum Christus cuius sevo cecanebat	A	3	131	<b>Opl:</b> cuius se voce canebat
144	sponte, quod ingratus populus sine lege peregit.	A	3	132	
145	cui deus ex utero fructum promiserat olim	A	3	133	
146	prolem sublimi solio suo ponere sanctam:	A	3	134	
147	fixa fides domini quae sponderat, omnia fecit.	A	3	135	<b>Opl:</b> sponderat <b>A:</b> sponderat
148	Successit patri Salamon, sapientia plenus,				
149	qui duram potuit litem discernere matrum,				
150	e quibus una suum nocturno tempore pressit				
151	subiecit natum et saluum transtulit ad se.				<b>Opl:</b> subiecitque suum et saluom
152	adferri gladium confestim precipit ipse,				<b>Opl:</b> praecipit
153	partibus ut matres diuisa membra tenerent.				
154	cognouit sapiens et: 'infantem suscipe', dixit.				
155	Aemulus Ezechias, populi corrector inertis.	A	3	136	
156	quique <sup>840</sup> coli mandata dei prior omnia iussit.	A	3	138	<b>A:</b> haec olim m.
157	hic moriens lacrimis annos et tempora uitae	A	3	140	
158	accepit. merito talem tulit actus honorem.	A	3	141	
159	Ingenti zelo Iosias rector et ipse.	A	3	142	
160	tantum nemo supra nec postea taliter egit.	A	3	143	
161	idola destituit, destruxit templa nefanda,	A	3	144	
162	atque sacerdotes super aras igne cremauit,	A	3	145	
163	ossa prophetarum falsorum cuncta refodit.	A	3	146	

<sup>840</sup> m. pr. qui, corr. m. alt.

N°	TEXTE MANUSCRIT (V)	S	L	V	VARIANTES
164	incenditque aras, adolenda cadavera, dignis.	A	3	147	<b>Opl:</b> lucos <b>A:</b> lignis
164 a	...				<i>deest in V</i>
165	Nobilis Helias, qui nondum debita mortis	A	3	149	<b>Awv:</b> morti ( <i>errore ?</i> ) <b>A:</b> mortis
166	gustauit], quoniam rursus uenturus in orbem est;	A	3	150	<b>Opl:</b> orbe <b>A:</b> rursum, orbem
167	hic infracta fide, populum regemque furem.	A	3	151	<b>A:</b> ergo infr.
168	militiamque dei <sup>841</sup> qui deseruere beatam,	A	3	152	<b>Opl:</b> militiam domini
169	uerberibus famis quos ut castigaret amaris,	A	3	153	<b>Opl:</b> hos <b>A:</b> f. castigans hostes am.
170	sidera conclusit, tenuit in nubibus imbrem.	A	3	154	<b>A:</b> tenuitque
171	esse deum cunctis ostendit, paruit error:	A	3	155	<b>A:</b> ostendit cunctis, <b>apparuit</b>
172	nam madida fluvio super aras hostiae membra	A	3	156	<b>A:</b> Nam madidae partes hostiae fluvio super aras
173	de caelo precibus ueniens ui flamma comedit.	A	3	157	
174	et quotiens uoluit, totiens ruit ignis ab alto.	A	3	158	
175	diuisit fluvium, transgressus in auio uenit,	A	3	159	<b>A:</b> et auia fecit
176	sublatus curru paradisi uectus <sup>842</sup> in aulam est.	A	3	160	<b>Opl:</b> in aula <b>A:</b> in aulam est
177	Huius discipulus, fortis successor Helisius,	A	3	161	<b>Opl:</b> Eliseus <b>A:</b> sortis ( <i>fortis Müller</i> )
178	qui duplicem petit Heliae sibi sumere sortem	A	3	162	<b>A:</b> Heliae petiit
179	Iordane percusso pedibus uia facta regressus,	A	3	165	
180	demersam fluuio releuauit uirga securem.	A	3	166	<b>Opl:</b> reuelauit <b>A:</b> securim
181	cuius post obitum iam condita membra sepulchro:	A	3	170	
182	abiectus quidam mactatus caede latronum	A	3	171	
183	ut tetigit costas, renouata luce reuixit.	A	3	172	<b>A:</b> Mortuus, ut tetigit, reuocata
184	Turba profetarum tecti sapientia uerbis	A	1	33	<b>Opl:</b> tectis
185	Spiritu sancto dei, presaga uoce locuti	A	1	34	<b>Opl:</b> praesaga, locuta est <b>Awv:</b> locuti <b>A:</b> sp. <b>deque</b> dei ( <i>conj. Müller</i> ), <b>loquuntur</b>
186	Oses amus micheas Iohel et abdias	A	3	196	<b>Opl:</b> Oses, Amus, Micheas, Ioel et Abdia, Ionas <b>A:</b> Osea, Amos, <b>et M.</b> , Ioel, A., I.

<sup>841</sup> *m. pr. domini, corr. m. alt.*

<sup>842</sup> *m. pr. ventus, corr. m. alt.*

N°	TEXTE MANUSCRIT (V)	S	L	V	VARIANTES
187	Ionas naum ambo cum sofonias et Aggaeus	A	3	197	<b>Opl:</b> Naum, Habacuc, Sophonias et Aggaeus <b>Awv:</b> Ionas Naum ambo cum S. et A. <b>A:</b> Atque Nahum, Habacuc, S., A.que
188	Zaccharias uim passus et angelus Malachiel	A	3	198	<b>Opl:</b> Zacharias <b>A:</b> ang. ipse Malachim
189	Eseias locuples uates, cui fontes aperti:	A	3	173	<b>Opl:</b> Esaias
190	tam manifesta fide uerbum deus ore profudit	A	3	174	<b>A:</b> dei
191	largaque per Christum patris est expleta voluntas.	A	3	175	<b>A:</b> est <b>promissa</b>
192	Quem populus sectum lignos inculpa repertus,	A	3	177	<b>Opl:</b> ligno, sine culpa repertum, <b>A:</b> ligno sine culpa, repertum
193	inmeritum demens crudeli morte peremit.	A	3	178	
194	Sanctus Hieremias, quem gentibus esse prophetam	A	3	179	
195	aeterna uirtus iussit dixitque futura.	A	3	180	<b>A:</b> aeterni, futurum
196	qui quoniam plebis infanda facta reuoluit	A	3	181	<b>A:</b> facta inlaudanda
197	et fore captivos. nisi paenituisset iniquis.	A	3	182	<b>A:</b> captivam, iniquos
198	uincula dura tulit, squalenti carcere clausus:	A	3	184	<b>A:</b> squalenti
199	inque luto putei hausit famis tabida uerba	A	3	185	<b>Opl:</b> famis hausit <b>A:</b> famis hausit, <b>membra</b>
200	sed postquam. quae noluerunt audire, probauit	A	3	186	<b>Opl:</b> noluerant <b>A:</b> noluerant
201	atque hostes uictum populum duxeret triumphis.	A	3	187	
202	horrida uix tandem caruit sua dextra catenam.	A	3	188	<b>Opl:</b> catena <b>A:</b> catenis
203	nulla morte uirum constat neque caede peremptum.	A	3	189	
204	Quam magnus Danihel, qualis uir, quanta potestas,	A	3	201	
205	qui falsos testis ipsorum prodidit ore.	A	3	202	
206	somnia secreta regi prior ore resoluit.	A	3	204	<b>A:</b> et regi
207	pro Christo reus et factus bis preda leonum,	A	3	206	<b>A:</b> domino, bis praeda
208	servatusque palam, uictor in pace quieuit.	A	3	207	<b>A:</b> servatisque p. cunctis
209	Huius tres socii uix digna laude canendi:	A	3	208	
210	contempsere regem (?) soli sua corpora flammis	A	3	210	<b>A:</b> cont. pii, quorum data
211	tradere se poenis potius pro nomine magno.	A	3	211	
212	Haesdra uates, legis doctor et ipse sacerdos.	A	3	215	<b>A:</b> Esdras
213	qui populum captum post tempora longa reduxit,	A	3	216	<b>A:</b> t. plena .
214	ignibus et multa consumpta uolumina uatum	A	3	217	

N°	TEXTE MANUSCRIT (V)	S	L	V	VARIANTES
215	spiritu completus memor omnia reddidit ore,	A	3	218	A: <b>memori</b>
216	omnia, quae ueteri de testamento locutus.	A	2	30	A: omnia quae veteri de foedere cumque locutus

*Finiunt versus victorini de lege dni nostri ihu xpi ccxvi. Item alli de nativitate sive passione vel resurrectione domini.*

ANNEXE VII : *DE NATIVITATE, [VITA], PASSIONE  
ET RESURRECTIONE DOMINI*

**Transcription du texte manuscrite  
avec l'identification des vers des sources principales**

CLP : n° 1460 (pars secunda)

**Sigles :**

- V** VATICANUS Reginae 582, saec. IX, fol. 63<sup>r</sup>-66<sup>r</sup>
- M** Victorini *De nativitate, vita, passione et resurrectione Domini carmen* (saec. V.), dans *Classici auctores e Vaticanis codicibus editi*, t. V, *Auctores aliquot de re grammaticali, carmina Christiana, et alia quaedam*, éd. Angelo MAI, Romae, 1833, p. 382-385.
- Mic** MICAELLI, Claudio, « *Carmen aduersus Marcionitas* : ispirazione biblica e sua ripresa nei centoni *De lege e de nativitate* », dans *La poesia tardoantica e medievale*, Atti del I Convegno internazionale di Studi, Macerata, 4-5 maggio 1998, a cura di Marcello SALVADORE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, p. 171-198.

**la source principale :**

- A** *Carmen aduersus Marcionem*. [CPL n° 36]
- Aw** ..... *Carmen aduersus Marcionem*, dans Q. Septimi Florentis TERTULLIANI *Opera*, pars II, *Opera montanistica*, éd. R. WILLEMS, Turnholt, Brepols, 1954, (Corpus Christianorum, series latina, 2), p. 1417-1454.
- Ap** ..... *Das Carmen aduersus Marcionitas*, Einleitung, Übersetzung und Kommentar, éd. Karla POLLMANN, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1991, (Hypomnemata – Untersuchungen zur Antike und zu ihrem Nachleben, 96)..
- A...v** l'apparat critique de l'édition – à propos du texte du poème centonisé
- A...a** l'apparat critique de l'édition – autres leçons, émendations proposées etc.

**autres sources identifiées :**

[CPL n° 1429]  
HILARII *de Euangelio*, dans *Cypriani Galli poetae Heptateuchos*, *accedunt incertorum de Sodoma et Iona et ad senatorem carmina et Hilarii quae fuerunt in Genesim, de Maccabaeis atque de Euangelio*, éd. Rudolfus PEIPER, Pragae – Vidobonae – Lipsiae, 1891, (CSEL, 23), p. 270-274.



N°	TEXTE MANUSCRIT (V)	S	L	V	VARIANTES
28	<i>myrramque</i> <i>m:</i>	E		22	<b>M:</b> myrrhamque <b>E:</b> myrramque, tura
29	chr	E		23	<b>M:</b> monstrant, myrrha <b>E:</b> monstrant, sepultum <b>Ea:</b> sepulchrum <sup>843</sup>
30	Percussi fama tota regione locuntur.				
31	Tunc rex Herodis puerum cupit ipse videre,				<b>M:</b> Herodes
32	Sed nulla potestas et presentia facta.				<b>M:</b> Sed huic, praesentia
33	Ambulat in terris, hominem se praestat ubique.				
34	Tunc mandante sibi quondam profeta Iohanne				<b>M:</b> Tunc mittente suos quondam sibi vate Iohanne
35	Tu es, an alium expectamus iudicem nostrum				<b>M:</b> Tune es, an alium speramus, Christe, rogantes;
36	Omnipotens respondens eis sic talia fatur				<b>M:</b> Omnipotens Christus respondens talia fatur.
37	Haec perferte viro oculis quae cernitis ipsi:				
38	Caeci vident, clodi silent audiunt quoque surdi				<b>M:</b> Ecce videt caecus, claudus salit, auribus audit
39	Et felix homo, qui non dubitaverit in me.				<b>M:</b> Surdus, et est felix qui non dubitavit in me.
40	Post haec conspiciens Christum canit ipse Iohannis,				<b>M:</b> Iohannes
41	Ecce venit agnus peccata tollere mundi				
42	Post me natus homo qui maior et antiquior orbi				<b>M:</b> homo maior, antiquior orbe.
43	Confestim refuga Christum dominumque potentem				<b>M:</b> Refuga
44	Dum temptare cupit templique in pinna locavit,				<b>M:</b> in vertice sistit
45	Et captans sermone dolo, sic perfidus inquit:				<b>M:</b> dolos, inquit
46	Si Deus est genitor, inlaesus tangere terram				cf. IUVENC. 1,387: Si deus est genitor
47	Tu poteris; verusque tamen <sup>si</sup> filius eius,				
48	Quid cunctaris adhuc agili te mittere saltu?				
49	Montis in excelso statuit rursusque nefandus,				
50	Stare loco Dominum ausus, cui talia dixit:				
51	Omnia quae cernis mea sunt, mea sola potestas;				cf. IUVENC. 2,662: ... mea sola postestas
52	<sup>Trado tibi,</sup> supplex tantum me semper adora.				
53	Christus ait tandem, post me discede maligne,				
54	Nive dominum deum tuum temptaveris umquam.				<b>M:</b> Neve Deum dominumque
55	Protinus in medio veteris et novi criminis auctor				<b>M:</b> Protinus ecce novi et veteris peccaminis auctor
56	Prostratusque iacet				
56	periturus morte perenni,	A	I	66	
57	Iam reus et nullam veniam se certus habere.	A	I	67	

<sup>843</sup> r = RETTIG, H. C. M., *Prolegomena ad IV Evangeliorum Cod. Sangallensis graeco-lat.*, Turici, 1836.



N°	TEXTE MANUSCRIT (V)	S	L	V	VARIANTES
58	Tunc primum discipulos instruxit doctrina caelesti				<b>M:</b> Discipulos primum tunc armat dogmate sacro:
59	Omnibus una fides, unus amor et una potestas:	A	3	226	<b>A:</b> amor unus ( <i>metri causa?</i> )
60	Auribus audierunt, oculis videre salutem.	A	3	229	<b>A:</b> audivere
61	Convixere cibo adsidue, testantur et ipsi.	A	3	231	<b>A:</b> <b>ut</b> ipsi (Fabricius)
62	In vino vertuntur aquae, mirabile usu!	A	1	49	<b>M:</b> vinum, visu <b>A:</b> vino, memorabile visu <b>Awa:</b> vinum (Fabricius)
63	Ingreditur pontum, calcat fluctusque furentes:				
64	Daemones expulsi clamant Christumque fatentur;	A	1	51	
65	Lumina redduntur cecis	A	1	50	<b>M:</b> caecis
65	visumque receptant.				
66	Lazarus argenti claudebat				
66	membra sepulchro,	A	3	170	
67	Cum Christus tumulto adsistens vocat ore sepulto,				<b>M:</b> tumulto, sepultum
68	Claustra aperit, noctemque fugat, solemque redocit,				<b>M:</b> reducit
69	Humida ploratu detergens ora parentum.				
70	Haec ubi facta viri iam psallens femina vidit,				
71	Cui sanguis sine fine fluens exhauserat artus,				
72	Hunc reor esse Deum dixit, et posse salutem				
73	Ferre mihi, tunicasque manu contingere gaudet.				
74	Credenti medicina venit, morbusque fugatur.				
75	Infirmes multos curavit videntibus illis;				<b>M:</b> Infirmos multos curat cernentibus illis
76	Concurrunt scribae, magna turbatio facta,				
77	Clamantes dicent: hic nos evertere venit,				<b>M:</b> dicunt
78	Perdamus hominem qui legem <i>conrumpere</i> <sup>844</sup> quaerit.				<b>M:</b> rumpere
79	Tradidit hunc Iudas, Iesus predixerat ante,				<b>M:</b> predixerat
80	Miserunt armata manu,				<b>M:</b> Armatam misere manum
80	nox atra silebat.	A	5	174	<b>A:</b> atra coperuit
81	Quid faceret iudex tanto clamore malorum?				
82	Cogitur a populo Pilatus sententia mittit;				<b>M:</b> a populo mortem sancire Pilatus
83	Ut voluistis, ait, rex vester figatur in altum				<b>M:</b> Rex ut vultis, ait, vester figatur in altum.
84	Caeditur hic ut homo, sed est patientia tantus				<b>M:</b> homo, monstrat patientia numen.
85	Preteriens quidam meruit portare tropeum,				<b>M:</b> praeteriens, tropaeum
86	Gnomen illi Symeon, et civitas ipsa Cyrene.				<b>M:</b> Nomen huic Simeon, Cyrene
87	Expansis manibus totum conpraehendidit orbem.				<b>M:</b> conpraendidit

<sup>844</sup> con- gratté

N°	TEXTE MANUSCRIT (V)	S	L	V	VARIANTES
88	Dividitur caelum, trepidus pavor incutit omnes,	A	5	170	<b>M:</b> velum <b>A:</b> vestis
89	Vertitur in tenebris sol et in sanguine luna				<b>M:</b> Vertitur in tenebras sol, fit lunaque sanguis.
90	Angelus expavit factum scelus improbae genti.				<b>M:</b> expavit facinus quoque gentis iniquae
91	Post ubi secretas inferni venit ad umbras,	A	2	172	<b>A:</b> undas
92	Refugiunt animae magno splendore paventes.				<b>M:</b> diffugiunt
93	Ut vidit Dominum, regnum qui mortis habebat,				
94	Summisitque caput iam iam non erigit illum.				<b>M:</b> Submisitque caput Adam, mox erigit illud. <b>Mic:</b> summisitque caput Adam, iam iam nunc erigit illud
95	Tertia namque die surbiens cum corpore victor.	A	5	244	<b>M:</b> surgit <b>A:</b> surgens <b>Mic:</b> subiens
96	Conscendit caelos, captivum bello reducens;	A	5	247	<b>A:</b> captivas ille
97	Sponte suum corpus, quod liquerat <sup>845</sup> , ipse recepit.	A	2	175	
98	Haec via mortis erat, eadem via salutis.	A	2	176	<b>A:</b> Causa haec mortis erat, eadem via facta salutis <b>M:</b> via facta salutis
99	Hunc pater et dominus Christum regemque Deumque	A	5	252	<b>A:</b> dominum et Chr.
100	Iudicio regnoque dato missurus in orbem est.	A	5	253	
101	O soboles generosa Dei, o debite <sup>846</sup> caelo!				<b>M:</b> soboles
102	Non te cepit humus, dudum domus ampla vocabat.				
103	Nunc humiles terras et duces respice cunas				
104	Non omnes laesere animum; sua quemque fatigat				<b>M:</b> fatigent
105	Facta, ferosque animos adstringat vincula furor.				<b>M:</b> adstringant vincula ferri
106	Nos tua progenies: nam te doctore renati				
107	Currimus in longas vivendo luminis horas.				

*Expliciunt versus cvii.*

<sup>845</sup> loquerat *ante corr.*

<sup>846</sup> debita *ante corr.*